Baheb El Sima, l'enfer du cinéma

Samia Edouard BARSOUM[1]

Abstract : Through a new and daring theme, this Egyptian film was introduced to the screen in June, 2004. This film raised considerable arguments, as it exposed the marriage life of a Christian couple, belonging to different Christian denominations. This doctrinal difference cast a dark shadow upon both the intimate marital relationship and the family life in general. Basically, the victim is a child named Naim, ten years old, who is passionately fond of cinema movies, but faces an objection from the father who believes that acting is a road leading to hell. According to the father, enjoying life on earth leads to hell, as well as the joy of legitimate sexual intimacy in a marital relationship. This work of cinema finds a robust solution for this psychological problem which has different negative impacts.
Keywords : Cinema, art, hell, the Copts, Protestant, Fasting, Prayer, God's love, Fear of God.

L'Egypte a été le premier pays arabe à aborder le monde du septième art et à y prouver sa compétence. Certains films des années cinquante sont vus et revus avec plaisir par les jeunes du XXIème siècle. Mais une personne étrangère à la société égyptienne ne peut pas deviner, en voyant ces films, que l'Egypte comporte dans sa démographie une ethnie chrétienne, copte orthodoxe, qui vit sur la terre d'Egypte bien avant l'arrivée des Arabes et leur installation sur ces territoires. D'ailleurs le terme copte est une déformation arabe du terme grec *Aiguptos* qui veut dire égyptien. Docteur Zaki Magdi Sami, dans son livre intitulé *Histoire des coptes d'Egypte* dit: «Le mot copte, syllabe unique et sonore comme un petit coup sec, se confond avec chrétien d'Egypte.»[2] Cette ethnie est la descendance directe de la race pharaonique devenue chrétienne grâce à l'évangélisation de Saint Marc, l'un des douze apôtres du Christ. La chrétienté sous l'empire romain était persécutée et ne devint une des religions admises dans l'Etat Romain qu'avec l'empereur Constantin Premier, en l'an 337 de l'ère chrétienne. Rappelons que

[1] Université de Helouan, Egypte.
[2] Zaki Magdi Sami, *Histoire des coptes d'Egypte,* Paris, Editions de Paris, 2005.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

l'Egypte a été conquise par les Arabes en l'an 20 de l'Hégire correspondant à l'an 641 après Jésus-Christ. Nous lisons dans un manuscrit de Youhanna El Nakyoussi, premier écrit à relater cette période, le témoignage suivant:

> Les Egyptiens coptes sont le prolongement de la civilisation égyptienne, et l'Egypte continue à vivre dans ses fils coptes qu'ils soient les coptes d'Egypte ou ceux de la diaspora ou de l'exil. Ces personnes sont fidèles à leur pays et s'identifient à leur terre. Voilà pourquoi nous sommes motivés à ressusciter notre patrimoine égyptien copte qui a été longtemps ignoré et négligé pour de multiples raisons. Et chose curieuse, aucune de ces raisons multiples ne jouit d'un aspect scientifique, digne de considération.[3]

Le silence presque absolu dans la production cinématographique vis-à-vis de cette communauté religieuse, a suscité des critiques à l'issue desquelles certains films et feuilletons télévisés ont fait état, depuis quelques années, mais de façon timide et sporadique, de ce monde copte devenu étranger sur sa propre terre, surtout avec la montée de l'islamisme.

Notons que depuis les années soixante-dix, l'esprit religieux plane avec force dans l'air de l'Egypte. On parle de Dieu dans tous les média, les programmes essentiellement religieux se multiplient, le foulard des femmes envahit les rues et les Egyptiens de religion musulmane se veulent musulmans d'abord et égyptiens ensuite. La société se scinde en deux camps: le camp des musulmans majoritaire et le camp des chrétiens minoritaire et désorienté par la montée d'un Islam fondamentaliste. Les rapports entre ces deux camps se troublent et les amis d'hier se regardent d'un air distant, voire réprobateur aujourd'hui.

Les historiens et sociologues sont d'accord pour dire que les relations entre les deux confessions se sont détériorées avec l'avènement de l'ère de Sadat. Et ajoutons à cela des facteurs d'ordre économique, malheureusement toujours d'actualité. N'oublions pas non plus l'expansion de l'islamisme qui se fait sentir dans tous les pays musulmans. Ce genre d'expansion masque le concept de pan arabisme et il est orchestré par l'Arabie Saoudite et spécialement le courant wahhabite né sur son territoire depuis une cinquantaine d'années. L'écho de ce courant se fait sentir avec force en Egypte depuis les années soixante-dix. Fekry Andrawos, dans son

---

[3] Youhanna El Nakyoussi, *L'Histoire d'Egypte et de l'Ancien Monde*, manuscrit présenté par Abdel Aziz Gamal El Din Dar El Sakafa El Gadida, 2011, pp.5 et 6. (Traduction personnelle).

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

livre intitulé *Les Musulmans et les Coptes à travers l'Histoire*, nous dit:

> Malheureusement, nos intellectuels n'ont pas réussi à dompter le courant fondamentaliste qui a envahi l'esprit de plusieurs d'entre nous et cela en l'absence et le manque de considération de l'état […]. Est dans l'erreur celui qui croit trouver un remède rapide et efficace à tous les maux dont souffre l'Egypte. L'homme qui hait l'autre à cause de sa religion ne peut pas facilement changer ses points de vue. […]Le véritable remède est de longue durée et doit être administré de façon permanente et régulière, c'est un remède qui repose sur l'enseignement dans les écoles.[4]

Seules les personnes sages et perspicaces, (l'Egypte n'en a jamais manqué), abstraction faite de leur degré d'instruction, ont œuvré et œuvrent encore et toujours à contrecarrer un tel courant d'idées qui mène fatalement à une impasse et appauvrit le pays sur tous les plans essentiellement humain, idéologique et économique.

Dans ce contexte bouillonnant d'idées et de controverses, et précisément le neuf juin 2004, sort sur le grand écran, à la stupéfaction de petits et grands, un film performé par de jeunes débutants du cinéma majoritairement de confession chrétienne. Le roman est de Hani Fawzi et la mise en scène est signée Oussama Fawzi, tous deux de confession chrétienne et de rite copte orthodoxe, donc d'origine égyptienne.

Le film focalise une famille dont le mari (Adly) est chrétien, toujours de rite copte orthodoxe, mais dont la femme (Nemat) est de rite protestant. La diffusion de ce film a dérangé tous les chrétiens d'Egypte et a étonné la grande masse des musulmans. La réaction du pape copte orthodoxe Chénouda III a été forte et immédiate. Il a sévèrement blâmé les réalisateurs pour avoir parlé publiquement et sans détour, ni litote aucune, de problèmes délicats qui ne concernent que les chrétiens, et cela, dans une atmosphère hostile à la chrétienté. Le clergé copte orthodoxe ainsi que plusieurs avocats chrétiens ont intenté des procès contre les réalisateurs du film, les accusant de manquer de respect, voire d'ironiser ouvertement l'essence de la religion chrétienne et de porter atteinte à ses lieux de culte.

Si le point de vue du Pape paraît concordant avec sa situation et sa mission de premier responsable ecclésiastique, par contre, les motivations

---

[4] Fekry Andrawos, *Les Musulmans et les Coptes à travers l'Histoire,* 3ème édition, Dar El Sakafa El Guadida, 2011, pp. 333, 334. (Traduction personnelle)

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

des réalisateurs du film sont à étudier de plus près. Pourquoi soulever des points d'interrogation qui ne concernent qu'une tranche sociale minoritaire alors que les Egyptiens affrontent plein de défis dans tous les domaines de leur quotidien? Et ces problèmes si délicats et si particuliers de la communauté copte orthodoxe peuvent-ils intéresser la grande masse musulmane, totalement profane à la chrétienté et saturée de mythes et d'erreurs quant à ce culte copte orthodoxe, étranger au sien?

Et s'il y a intérêt à cette fiction, serait-il pour une meilleure connaissance de l'autre ou pour un plus de refus et de dénigrement?

Pour mieux nous sensibiliser à ces points de la problématique, disons que la création de ce genre de film prouve la montée du religieux dans la société égyptienne, montée provenant des deux camps: musulman et copte. Nous entendons par la montée du religieux, le fait de laisser un espace important aux concepts religieux (essentiellement musulman/chrétien) dans les débats quotidiens, même si l'intervention provient d'une plume ou d'une voix sceptique quant à un tel débat. C'est le fait d'en parler, avec ou même sans intérêt réel, qui nous pousse à dire que la société se colore de religieux et glisse, sans peut-être le vouloir, vers la discrimination sociale.

Le réalisateur du film objet de notre analyse et qui a pour titre : *J'aime le cinéma* s'est entouré d'un personnel dont la majorité est, comme lui, copte orthodoxe. Ainsi, ils sont tous connaisseurs des principes de vie, des craintes et aspirations de cette minorité égyptienne qui n'a jamais été l'objet d'un véritable recensement pour des raisons d'État, donc de politique. Le but des créateurs du film est de souligner ce qu'ils considèrent comme les points faibles et les lacunes de ce monde qui leur est familier. Le regard qu'ils posent sur le comportement et les motivations des chrétiens d'Egypte, soient-ils coptes ou protestants, est un regard critique et les déclarations faites sont d'une franche et sèche vérité qui provoque et choque les spectateurs chrétiens habitués à vivre dans l'ombre, et non à se voir vivre sur un écran inondé de lumière, au su et au vu de tout le monde.

La fable de ce film se résume en quelques phrases, mais le sens et la signifiance qui s'en dégagent sont multiples. Ce discours cinématographique rappelle le principe du texte ouvert d'Umberto Eco qui gagne, avec chaque regard, de nouvelles perspectives et interprétations.

> Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et close dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

singularité en soit altérée.[5]

Les évènements se déroulent en 1966, dans le quartier, aujourd'hui populaire, de Choubra, non loin du Caire et à haute densité chrétienne; ainsi le choix de l'espace correspond à la réalité sociale. Le narrateur, Naim, âgé de dix ans au début des événements et dont le prénom signifie paradis, n'a pas de bon rapports avec son père et est obsédé par la peur de l'enfer, lieu où le feu ne s'éteint pas et les vers ne meurent jamais selon la métaphore biblique (Apocalypse de Saint Jean, 29, 9). La mère, Nemat, jeune et belle, avide de vie, et de joies terrestres, croyante sans scrupules eschatologiques, est directrice d'une école gouvernementale mixte et en même temps enseignante de sciences et de mathématiques. Elle abandonne l'enseignement du dessin et la pratique de cet art qui est sa spécialité, pour des raisons sociales et par conséquent économiques. En fait, elle cède à l'esprit pragmatique du temps qui recherche les sciences exactes et minimise les sports et les arts.

La vie du couple est ainsi contrecarrée par les angoisses psychiques du mari rongé par le remords à chaque fois qu'il s'abandonne au bonheur de s'unir physiquement à sa femme.

Et l'angoisse devient un péché lourd à porter quand cette rencontre a lieu dans une période de jeûne où l'abstinence de tout plaisir permis est recommandée par l'église locale, copte orthodoxe, et non par l'église protestante de l'épouse.

Dans un moment de crise métaphysique, l'actant principal découvre la bonté de Dieu et son amour bien plus grands que toute faiblesse humaine. Il voit désormais en Dieu un Père et cette révélation a opéré avec bonheur et grâce, sa réconciliation avec Dieu, avec lui-même, et avec les siens, rendus malheureux par son fondamentalisme religieux. Il s'ouvre aux autres et se donne aux sains plaisirs de la vie familiale, y compris le plaisir d'aller au cinéma pour faire le bonheur de son fils. La notion de péché s'efface de sa conscience remplacée par celle d'une confiance absolue en la bonté de Dieu, père des hommes. Sa joie intérieure est profonde. Il n'impose plus aux autres sa façon de voir la vie ou de vivre ses croyances. Il devient respectueux de la liberté d'autrui. Il les aime et laisse à l'amour qui se dégage de lui, la tâche de faire le reste. Il a compris qu'on ne peut pas et ne doit pas neutraliser la liberté et la responsabilité de l'autre. Mais la mort guette son cœur malade et il quitte

[5] Umberto Eco, *L'œuvre Ouverte*, Paris, Seuil, traduction de 1965 [1962].

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

subitement ce monde à la suite d'une attaque cardiaque. Il meurt dans la paix.

Contrairement à toute attente, sa femme se substitue à lui, et adopte son ancienne façon de vivre, basée sur la nécessité de fuir les multiples tentations de ce monde des ténèbres. Voilà pourquoi le film finit sur deux scènes consécutives d'importance symbolique majeure: la veuve répudie l'inspecteur de musique, amant d'un jour, venu pour avoir une place légale dans sa vie (refus des plaisirs) et ferme aussitôt, avec une force hystérique, la fenêtre donnant sur la communauté des voisins (peur de l'autre, source de péché).

Essayons de reconnaître et de dégager les procédés cinématographiques puis narratifs investis par les tenants du septième art, pour expliciter le message essentiellement religieux et en souligner toute l'importance existentielle.

A. Procédés cinématographiques

1. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, du fermé et de l'ouvert est appliquée comme une sorte de transcription visuelle de l'état d'âme des personnages clés du film. C'est une sorte de reprise cinématographique de la technique narrative de la fenêtre tantôt ouverte, tantôt fermée du chef d'œuvre de Flaubert: Madame Bovary.

Pendant tout le film et précisément jusqu'à la mort du père, une grande fenêtre donnant sur des voisins en vis-à-vis est restée ouverte. Ce fait contredisait les principes de vie bien sévères du chef de la famille qui craignait pour lui et surtout pour sa famille, les occasions de péché et œuvrait à les éviter. Le metteur en scène a filmé la majorité des scènes intérieures devant cette fenêtre bien ouverte où le fils des voisins faisait la cour à la jeune Naima. Ce procédé veut nous dire que malgré les idées arrêtées du père, un espoir de changement était prévu, mais qu'il fallait attendre l'instant propice, l'instant de vérité vers lequel nous acheminent les événements du film.

La fenêtre ouverte est refermée par l'épouse, décidée d'adopter la personnalité de son époux avant sa conversion, par esprit de fidélité à sa mémoire. Le metteur en scène veut dire que Nemat a été incapable de remarquer le changement opéré dans l'âme de son époux parce que déjà trop fatiguée du genre de vie qu'il lui imposait. Elle n'a pas compris pourquoi il a accepté d'accompagner son enfant au cinéma et pourquoi il a tenu à s'abandonner avec enthousiasme, aux multiples et simples plaisirs de la vie comme une baignade avec les siens dans la mer, une promenade en vélo

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

avec son fils, une tendre attention aux changements dus à la croissance, constatés subitement dans le corps de sa fille. Elle n'a pas senti son ouverture aux autres et surtout aux membres de sa belle famille qu'il invite à partager ses jours de vacances. Elle n'a pas remarqué qu'il a cessé de les critiquer et les condamner pour leur statut de protestants et membres d'une église réformée, en apparence, mais déformée en réalité, d'après ses anciens points de vue. Enfin, près de lui, sur la plage, elle n'a pas vibré à la douceur de sa voix qui l'invite à plonger avec lui au sein des vagues de la Méditerranée. Elle a simplement répondu avec une voix sans timbre qu'elle ne portait pas de maillot pour lui plaire et faire sa volonté. Bref, très jeune, elle avait déjà perdu le goût de vivre. Fatiguée, elle a renoncé au combat. Voilà pourquoi, elle décide de supplanter passivement son mari et faire subir à ses enfants une austérité aveugle: la fenêtre toujours ouverte se referme, malheureusement, à notre grand étonnement de spectateurs.

Le cercle vicieux recommence, mais le message est clair: on change, on devient un être heureux, équilibré et ami des hommes quand on rencontre personnellement Dieu à travers une prière du cœur non des lèvres. Nemat doit faire son expérience de Dieu si elle veut connaître la plénitude de sa condition humaine, plénitude qui est en fait un avant-goût du paradis. La connaissance de Dieu ne s'hérite pas, elle se gagne à l'issue d'une rencontre personnelle avec le maître de la vie.

Le procédé de l'intérieur et de l'extérieur se retrouve dans les posters des films tantôt vus à travers la caisse bien fermée du kaléidoscope de l'enfant Naim ou vus grandeur nature, royalement affichés sur les murs du quartier de Choubra. Ainsi réalité et imaginaire se rencontrent dans le quotidien de l'enfant qui a déjà perdu, à force de privation, la fraîcheur d'une enfance heureuse.

La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur est concrétisée encore une fois dans les voix opposées qui traversent le film: deux voix extérieures opposées (l'église et l'épouse) viennent troubler la vie intérieure du héros. Assurons que le conflit illustré par ce film ne peut exister que dans la conscience de ceux qui désirent obéir aux commandements de l'église mais se sentent incapables de réaliser l'équilibre entre les diverses voix qui les interpellent; tel est le cas du héros Adly. On le voit tiraillé entre deux camps opposés. Son malheur provient du fait qu'en répondant à l'un, il déçoit l'autre d'où la frustration des protagonistes. Les arguments présentés à sa femme comme l'inutilité des relations sexuelles puisqu'ils ont déjà une progéniture, augmentent encore plus le fossé de l'incompréhension sévissant entre eux.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

L'extérieur et l'intérieur se retrouvent aussi dans le lieu de la prière du héros et de son fils Naim. Le père se levait tôt le matin et se retirait pour prier en prenant soin de bien fermer la porte après lui. Mais c'est dans un espace ouvert – la rue en pleine nuit – que le héros invoque Dieu et exprime l'essence véritable de ses rapports avec lui. Il reconnaît et avoue à haute voix qu'il n'aime pas Dieu, mais il a peur de l'enfer réservé aux réfractaires à sa parole. Cet acte de vérité qu'il pose devient la catharsis qui le purifie de son mal et le met sur le chemin de la guérison morale, spirituelle et psychique.

L'évolution de l'enfant Naim, persécuté par le père pour être fan du cinéma, se manifeste aussi par le passage de l'intérieur vers l'extérieur: privé de cinéma, il se contentait d'entendre sagement, dans la chaleur de l'appartement de sa grand-mère, des histoires de films racontées par son oncle et, le cas échéant, il s'enfermait dans une pièce de l'appartement pour regarder dans son kaléidoscope les anciens posters des films cinématographiques. Mais un jour, navré de son père qui lui refuse les salles de cinéma, il sort au balcon en pleine nuit d'hiver pour exprimer son mal à Dieu et l'appeler à son secours. Ces deux scènes d'extérieur, celle du père et celle du fils portent l'essentiel du film et le conduisent vers son dénouement logique.

La troisième fenêtre toujours ouverte vers l'extérieur, est au sommet de l'église juste sous la croix de l'édifice religieux. Elle n'a ni persienne ni vitre, donc il s'agit d'une simple ouverture architecturale dans la façade. C'est par cette brèche que le jeune amoureux de la sœur de Nemat contemplait sa bien-aimée, lui faisait signe de la main et lui envoyait plein de baisers. C'est aussi par cette ouverture, toujours accessible, que le jeune Naim faisait ses promesses à Dieu et avançait des compromis. La croix qui surplombe cet encadrement donne un cachet solennel et particulier à toute action, à toute parole, à tout acte qui s'y performent. Le Ciel est proche de ceux qui l'invoquent de tout leur cœur.

Le metteur en scène suggère que Dieu se rencontre partout, à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice religieux, l'essentiel est dans le désir sincère de le rencontrer. D'ailleurs cette notion de sincérité concorde avec le concept de la sincérité qui fait l'essentiel de la doctrine de Saint Augustin figurant dans *Les Confessions.*

L'édifice de l'église a aussi son aspect intérieur aussi important dans la vie des fidèles qui s'y blottissent pareils aux oiseaux qui se réfugient entre les branches des grands arbres.

Nous voyons les jeunes amoureux, cachés, au sein de l'église et

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

n'hésitant pas, dans les moments propices, de se donner des baisers chaleureux, dans les escaliers isolés et sombres du vieux clocher de leur chère petite mère patrie. C'est au sein de cette sainte bâtisse qu'ils se sentent en sécurité et comme bénis par le seigneur. Ces prises de vue rappellent le concept bachelardien des abris doux et chaleureux équivalents à la matrice maternelle. Dans *La Poétique de l'espace* (1957), Bachelard s'abandonne à la rêverie sur les espaces intérieurs, les lieux privilégiés, bref sur l'histoire intime en général. Et ce qu'il dit par rapport à l'être de la maison, être qui unifie l'âme et l'esprit de l'homme et qui dynamise aussi son corps, peut expliquer le pourquoi des rendez-vous au sein de l'édifice sacré:

> Il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. […] La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain.[6]

Dans le contexte égyptien, l'église est non seulement le premier monde de l'homme, mais aussi le monde qui gère toute sa vie terrestre. Vers qui aller quand il perd la sécurité dans les moments de conflits confessionnels et se sent évincé de la vie de tous les jours à cause de sa confession et sa culture ?

Le metteur en scène réussit aussi deux séquences contradictoires se focalisant sur l'intérieur de l'église. La première illustre la femme d'Adly venue demander pardon à Dieu pour avoir succombé à la tentation d'une relation extra-conjugale. La seconde filme un mariage qui se transforme en dispute entre les membres des deux familles. Le calme et la lumière tamisée de la séquence du repentir contrastent avec l'excès de lumière et le grossier déchaînement des invités de la deuxième séquence.

On peut se demander pourquoi désacraliser, par une dispute, un lieu saint et pourquoi tenir à peindre des fidèles sans foi ni loi.

Les deux dernières ouvertures dignes d'interprétation résident toutes deux dans les escaliers de la grand-mère maternelle de Nemat. Le jeune Naim, dont le prénom signifie paradis, monte ces escaliers pour passer la

---

[6] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, P.U.F., 1957, pp.26-27.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

journée chez sa grand-mère, sa mère devant aller à son travail de directrice d'école. Nemat appelle sa mère de la cage d'escalier et lève la tête pour lui dire bonjour. Le spectateur suit les regards de Nemat et voit en même temps qu'elle le beau ciel serein et tout bleu qui sert de plafond aux escaliers sans toit. La rampe est en fer forgé et sa forme épouse la structure labyrinthique des escaliers. Cette prise de vue dans son ensemble incarne à nos yeux les dédales de la vie d'un homme, mais, heureusement, cette vie peut finir dans le bleu d'un ciel serein.

Dans la même séquence, Naim parle à sa mère de l'enfer qui l'attend, mais derrière lui on voit une grande fenêtre rectangulaire, bien ouverte et reproduisant le beau ciel bleu d'une journée qui commence. Naim a beau désespérer, la Providence est là pour le protéger et lui promettre une vie meilleure.

2- Le montage leitmotiv, ou le retour d'un thème pertinent par rapport à l'action, est un autre procédé investi dans la trame du film. Le thème investi dans le présent film est celui de la nuit agitée par des intempéries. C'est en pleine nuit, au milieu du vent, de la pluie et des éclairs que le héros, Adly s'adresse à Dieu, lui parle en toute sincérité, lui assure qu'il ne l'a jamais aimé mais qu'il a seulement peur de l'enfer. Il regrette de voir ses rapports avec Dieu réduits à quelques pratiques superficielles qui cachent la véritable essence divine à savoir l'amour. Il crie au milieu de la nuit et plus haut que les coups de tonnerre que Dieu est plus grand que les faiblesses de l'homme. Cette conviction essentiellement personnelle le gratifie d'une paix intérieure qu'il n'a jamais connue. Il est enfin guéri de son mal psychique dans un instant de vérité avec lui-même.

Les mêmes éléments naturels se retrouvent dans la scène de l'enfant meurtri de voir son anniversaire assombri par son père, hostile aux chants et aux danses. Pour Adly, en effet, toute manifestation de joie mondaine est un péché et une œuvre du Mauvais. Le petit Naim, désespéré par les réactions de son père, sort la nuit au balcon pour retrouver Dieu et lui raconter son malheur. Aussitôt, il tombe malade pour s'être longtemps exposé au froid au vent et à la pluie.

La nuit est la concrétisation de l'état de grand désespoir que vit le personnage. La pluie reprend la croyance populaire assurant que les difficultés sont accompagnées de grâces venues du ciel. Les éclairs ne sont autres que la lumière de la connaissance et de la sagesse que Dieu envoie aux esprits en détresse. Effectivement les événements prennent un détour

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

positif et les personnages se purifient de leur maux à partir de ce montage leitmotiv heureusement mis en application.

3- Les mouvements panoramiques de caméra pour repérer les déplacements frénétiques de la masse. Le metteur en scène favorise ce système où la caméra pivote sur son axe balayant le champ dans le sens horizontal ou vertical. Dès la première minute de diffusion, nous avons un panoramique pour mettre en exergue les réunions de prière qui ont lieu chez le voisin du narrateur. La caméra bouge de droite et de gauche, de haut en bas et semble jubiler quand les réunions de prières et de chants se transforment en champ de bataille dont on ne connaît pas les raisons.

Un panoramique identique est mis en place pour décrire la cour de l'école grouillant d'élèves arrosés par les eaux d'une canalisation qui éclate au vu et au su du plombier, que les enfants viennent d'applaudir pour son travail remarquable. Ce mouvement de masse suggère une scène de cataclysme naturel, et les éclats de rire qui fusent de la salle semblent établir une coïncidence avec le quotidien des Egyptiens.

Mouvement panoramique aussi dans la séquence qui explicite la salle de théâtre (toujours celle de l'église protestante) et en contrechamp, la scène où les jeunes de la paroisse jouent l'histoire biblique de Joseph vendu par ses frères. Les spectateurs sont filmés par une caméra placée à même leur hauteur comme si elle était un des spectateurs présents dans la salle. Quant aux actants, ils sont filmés par une caméra placée au-dessous d'eux. Ainsi le public de la salle de cinéma voit exactement ce que voit le spectateur de la salle de théâtre. Cette technique est une mise en abyme ou un jeu de miroir qui met en vedette le thème du regard porté sur l'autre et sur le monde. On élève les yeux pour voir ceux qui nous donnent un enseignement pour une meilleure vie, d'où la supériorité des actants de la scène, qui nous révèlent l'essentiel de l'homme et les tristes revers de la vie.

Ce procédé du mouvement panoramique atteint son apogée dans la séquence du mariage à l'église, qui tourne en une scène de bataille déclarée entre les invités des deux familles. La caméra se déplace rapidement parmi les personnages et entraîne le spectateur dans l'action. Elle décrit en tout sens (avant, arrière, de côté) et selon un système intitulé « travelling », le décor, l'action et les personnages. Elle focalise par moments certains détails à valeur suggestive, tels les blessures des invités, et le voile de la mariée transformé en brasier ardent à cause d'une chandelle allumée lancée volontairement sur les mariés.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

Notons, au passage, que l'église, décorée uniquement par la croix, est de rite protestant.

Pourquoi une guerre dans un lieu de culte, donc paré d'un caractère sacré? Pourquoi faire ressortir le mauvais côté de l'homme dans cet espace privilégié qui inspire la paix et invite au dépassement? Colorer en rouge le visage du prêtre pour dire qu'il a reçu des coups par la foule en émeute, n'est-ce pas un manque de respect au culte que ce prêtre représente? Autant de questions qui assaillent l'esprit des spectateurs et qui ont trouvé leur écho dans la critique hostile au film.

Le réalisateur a voulu peut-être dire que l'espace en lui-même est neutre et que c'est l'homme qui lui confère sa dignité. Preuve de la probabilité de ce point de vue est la séquence illustrant les instants de prière et de recueillement vécus, plus tard, à la même église, par la femme d'Adly, broyée de remords à cause de son infidélité conjugale.

Le lieu a gagné sa dignité et son cachet sublime par le respect qui émane de cette âme venue rencontrer son Créateur et lui ouvrir son cœur. La scène baigne dans un clair-obscur qui suggère la présence bienfaisante de Dieu, proche de ceux qui l'invoquent avec sincérité.

Le film se termine sur un panorama filé qui joint deux portions d'espace. Nous avons d'abord en plan général, une portion qui illustre Naim entouré de ses grands parents et de sa tante qui berce ses jumeaux. Tous sont en train de regarder, avec un grand intérêt et une franche gaîté, un film comique. Mais le grand-père se met à tousser, puis rend aussitôt l'âme. Les rires se transforment en cris de détresse et le petit Naim se détache de l'ensemble pour continuer seul et en panorama filé, à voir le film comique. Ces deux espaces contigus veulent dire que la vie et la mort sont deux réalités indépendantes qui évoluent ensemble et en même temps, l'une étant le revers de l'autre.

4- Le langage des plans (angles de prise de vue): Le héros s'épanche devant l'image du Christ doté de la couronne d'épines donc le Christ souffrant. C'est devant cette image, et en plan rapproché, qu'il exprime sa peur de mourir subitement dans un état de péché et de mériter l'enfer.Comme exemple majeur de cet état de péché, il mentionne le cas d'une mort subite à l'issue et à cause d'une relation physique avec sa femme. Cette idée macabre l'ébranle et il déplore par avance la honte et le déshonneur causés par une telle mort. La caméra, toujours en plan rapproché, focalise son visage effrayé, ses yeux ahuris perdus dans le cadre démesuré de ses lunettes de pédagogue conservateur.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

L'image du Christ est placée au-dessus du héros, comme pour dire que tout dans la vie se déroule sous son empire: c'est Lui qui domine hommes et événements du quotidien et de l'histoire en général. En regardant l'image encadrée du Christ, Adly introduit son être (petit cadre) dans l'être du Christ (grand cadre) qui performe simultanément les opérations suivantes :

a) Opération de **condensation**: tout comme le rêve, le portrait du Christ intervient comme élément surdéterminé capable de grouper en lui plusieurs chaînes associatives liées à sa valeur latente. L'image du Christ représente l'autre qui groupe en lui les autres, les hommes d'aujourd'hui, d'hier et de demain. C'est lui qui les connaît, qui juge leurs intentions, parce qu'il en est le Père, selon la tradition chrétienne. Ainsi le *je* du héros se constitue et se retrouve en lui (le Christ) et comme l'exprime Lacan dans ses *Ecrits*:

> Le « je » parle avec celui qui l'entend, ce que l'un dit étant déjà la réponse et l'autre décidant à l'entendre si l'un a ou non parlé.[7]

b) **La figurabilité**: Devant cette image, toutes les pensées inconscientes de l'homme en prière se transforment en une production visuelle qui s'impose à lui comme un fait présent et réel. Il évoque le futur qui l'angoisse et, aussitôt, il voit, devant lui, des scènes de vie qui semblent émaner de l'image du Christ, tout comme l'enfant qui voyait défiler dans son kaléidoscope les titres et posters des films devenus classiques comme *Gone with the wind,* par exemple. Les liens logiques entre ces pensées multiples qui se présentent à l'esprit du héros sont remplacés par une succession d'images qui mêlent présent au passé avec projection vers le futur. Il juge négativement son passé, refuse son présent et craint l'avenir et essentiellement l'au-delà.

Ces images inconscientes et successives qui défilent devant les yeux de l'esprit du personnage, on ne les voit pas, on sent uniquement son angoisse. Pour transcrire cet état d'âme, le cameraman adopte juste dans la scène qui suit une technique de prise de vue, qui révèle le père dompté non seulement par la peur de l'enfer mais aussi par son fils qui lui rappelle cette peur et le met en face-à-face avec lui-même à travers cette franche et provocante question : « iras-tu au paradis? ». Le père surpris de la question ne sait que dire et sa surprise est tissée de doute car effectivement il se sent

[7] Jacques Marie Lacan, *Ecrits,* Paris, Seuil, 1966, p. 431.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

toujours coupable : n'aime t-il pas encore les plaisirs de la vie, voire les plus interdits? Le réalisateur veut nous dire que ce personnage n'est pas un avec lui-même, qu'il n'est sûr de rien et qu'il se sent à la fois menteur et noyé dans le vide.

Et pour ce faire, la caméra devient subjective, présente le visage d'Adly en double pour signifier qu'il a deux paroles, deux vies, deux principes, bref, que sa schizophrénie est parfaite.

Quant à l'angle de vue, on voit aussitôt appliquée la technique de la plongée et de la contre-plongée. Agenouillé devant l'image du Christ, le père est vu en plongée, car le plan est pris d'un point d'observation plus élevé que lui. Cette prise d'angle montre le personnage dominé, neutralisé presque écrasé par l'autre, qui est ici le Christ.

La contre-plongée est le plan pris d'un point d'observation situé plus bas que le sujet. Elle donne une impression de force, de supériorité, d'arrogance ou de mépris. Nous en avons un exemple toujours dans cette scène d'affrontement mais du côté du fils: ce dernier regarde le père placé plus bas que lui et le pointe du doigt dans une posture d'accusation qui souligne le renversement des rôles, concrétise le sentiment de culpabilité du père et confirme le complexe d'infériorité qu'il ressent. Le spectateur est ainsi initié à voir les événements d'après l'optique du fils vainqueur du père.[8]

Quand la guérison morale aura illuminé la vie du héros, quand ses nouveaux rapports avec Dieu lui auront enseigné l'abandon dans l'amour, on le verra courir vers la salle de cinéma avec Naim soulevé sur ses épaules. L'esprit lapidaire et provocateur qui régnait entre père et fils en début de film, cèdera ainsi la place à la joie de vivre malgré et contre tout.

5- Le Zoom. Cette technique du zoom procure un effet spécial dans deux prises de vue essentiellement significatives. Rappelons d'abord que la technique du zoom est un mouvement qui procède d'un changement de *focus* qui grossit ou diminue le sujet filmé. Et ce mouvement se fait sans déplacement de la caméra.

Le film débute par un zoom sur deux pigeons atterris sur le toit d'une

---

[8] Les notions figurant dans l'analyse remontent aux sources suivantes:
- C Cadet. Charles, J.L.Gallus, La *communication par l'image*, Paris, Nathan, 1990, coll. Repères pratiques, n°9.
- L'école des lettres, n°12 juin 1995 86°année numéro spécial "*cinéma au collège*".
- Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*-Université, 1999.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

maison qui s'avère être celle de la belle famille d'Adly. Ils semblent chercher autre chose que les graines éparpillées par terre et qui leur sont destinées. Le zoom sur ces deux pigeons a une fonction interpellatrice, il éveille d'emblée l'attention du spectateur et lui demande de découvrir le symbolisme caché sous ces deux belles figures entrées dans l'histoire de l'humanité depuis l'arche de Noé, événement majeur dans l'Ancien Testament.

Le second zoom qui nous intéresse superpose avec art deux sujets qui se répondent: la main du jeune garçon Naim se détachant de la rampe des escaliers annonçant une chute fatale et la main de Dieu dans le tableau de Michel-Ange, *Le Jugement dernier,* tendue vers l'homme, pour le sauver de la perte éternelle. Naim risque la chute, car il est happé par la vue des posters de films de son kaléidoscope. Et le poster qu'il était en train d'admirer représentait ce tableau précité. Il tombe, dégringole les escaliers; la caméra filme les deux mains qui se superposent et le spectateur assiste à un véritable secours divin. Même si l'enfant, obsédé par l'idée de sa damnation éternelle à cause de son amour pour le cinéma, refuse de reconnaître l'intervention bienfaisante de Dieu à l'instant de sa chute, le spectateur se rend compte qu'il a été secouru par la main divine suggérée par le tableau de Michel Ange. Telle est l'idée que semble vouloir exprimer le réalisateur par cette technique du zoom: Dieu est un père qui aime ses enfants qui veut et peut les sauver de la mort de l'âme et du corps.

Le troisième zoom qui semble mériter un commentaire concerne la télévision. En voix-off, le prêtre, dans un élogieux panégyrique, fait l'inventaire des qualités du défunt Adly qui n'a jamais accepté d'introduire dans son foyer un poste de télévision. Cet instrument, d'après le prêtre, est un instrument du diable, propre à détruire la jeunesse et à contrecarrer les commandements de Dieu. Toutes les familles, pense-t-il, sont ravagées par cette arme fatale. La caméra fait coïncider ces déclarations avec l'image d'une importante télévision en cours d'installation dans la maison de ce même défunt.

Mais n'avait-il pas changé radicalement sa conception de vie avant sa mort! Le zoom sur le cadre du poste placé dans le cadre de l'image, dans sa totalité, est un procédé de mise en abyme qui marque l'évolution performée entre un cadre et l'autre. Le poste dans sa matérialité incarne le changement bienfaisant et secret qui a eu lieu dans l'âme du père Adly, à l'issue d'une prière sincère et confiante élevée vers Dieu et implorant sa miséricorde. L'espace au-delà du cadre de la télévision représente le vide comblé par les vaines paroles des autres, (ici le prêtre) étrangers aux mouvements intimes de l'âme et à l'œuvre secrète de Dieu dans tout être humain. En effet, le zoom sur le téléviseur neutralise, voire tourne en ronron insensé le panégyrique du prêtre.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

B. Procédés narratifs

Un des pionniers du cinéma américain des années vingt, PORTER, a mis les assises d'une école de tournage cinématographique basée sur la narration logique.

> Il a créé certains procédés considérés aujourd'hui comme classiques et essentiels pour gérer l'espace et le temps.[9]

Essayons de voir dans quelle mesure l'art de la narration est présent et fonctionnel dans le film objet de notre analyse.

Dans cette division nous voudrions mettre en exergue les thèmes majeurs qui donnent au film sa signifiance et sa raison d'être.

Commençons par le thème de la prière autour duquel gravitent les événements, puis se nouent et se dénouent les péripéties de l'action. Le thème de la prière est à notre sens la microstructure du film, la macrostructure étant l'enfer du cinéma qui angoisse le héros Adly et fait son malheur et le cauchemar de toute sa famille. Mais donnons au mot cinéma le sens de danger ou de menace de mort et cela afin de s'introduire dans la perspective du film et de mieux saisir son message.

Pour Adly et sa mère, la prière est quotidienne. Par contre pour l'enfant Naim et sa mère, elle est occasionnelle. Quant aux motifs de la prière, ils sont différents:

- Le père prie par peur de l'enfer, mais à l'apogée de son drame personnel sa prière devient une ouverture à Dieu dans la simplicité et la vérité.
- La femme prie dans les heures de grande épreuve pour demander pardon et réclamer une force d'en haut contre les tentations de la vie.
- L'enfant prie pour faire des compromis avec Dieu et exprimer sa révolte le cas échéant.
- La grand-mère paternelle prie pour louer le Seigneur et le remercier pour tous ses bienfaits et sa grande miséricorde.
- La communauté protestante célèbre son culte religieux dans la maison d'un de ses membres à travers la prière spontanée et les chants de louange selon les modalités de l'église réformée, présente en Egypte.

---

[9] In M. Saint John, *La Mise en scène cinématographique*, Ed. Organisme Arabe du Livre, 1976, Livre traduit en Arabe par EL Hadari Ahmed, 1983, pp.10-11.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

Les temps de prière scandent l'action de l'œuvre et déterminent son évolution. Nous pouvons mesurer cette évolution en mettant en lumière les fruits de la prière dans la vie des actants, à savoir le père, sa femme et sa mère.

La prière quotidienne du père motivée par la peur de l'enfer a engendré un terroriste rude avec lui-même et méchant avec les siens. Il était devenu un être incapable de goûter aux simples et multiples plaisirs de la vie et par conséquent incapable de faire rayonner la joie autour de lui. Il suivait les prescriptions de sa religion, se montrait généreux avec les démunis et son cœur était une terre asséchée par la peur de la damnation éternelle. Mais dès l'instant qu'il découvrit en Dieu un Père et non un juge immuable, et cela par le biais de la prière, sa vie se transforma en une symphonie d'amour. Il n'était plus la même personne, il avait conquis sa liberté intérieure, sa confiance en Dieu et en lui-même. On le voit heureux avec les siens, attentif à leurs désirs et soucieux de leur bonheur. Il était guéri et pouvait par conséquent guérir son fils, victime de sa rigueur d'antan.

L'épouse croit fermement en Dieu et surtout en sa miséricorde. Son infidélité conjugale, loin de l'éloigner de Dieu, la rapproche plus de Lui, car le Seigneur qu'elle adore est ami de pécheurs et c'est lui qui les rend forts contre le mal. On la voit prier et se laver l'âme dans les larmes du repentir évoquant le personnage biblique de Marie Madeleine selon l'evangile de Saint Jean, dont les nombreux péchés ont été pardonnés car elle avait beaucoup aimé.

Elle quitte l'église dans la sérénité et sa vie reprend son cours normal. Plus question de sombrer dans le désespoir, car Dieu est plus fort que sa faiblesse: il pardonne et guérit.

La mère d'Adly a une vie de prière continuelle, elle respire la prière qui vivifie et donne une joie profonde difficile à déraciner de l'âme. Le narrateur souligne qu'elle intercède auprès de Dieu pour le bonheur des membres de sa famille, dont elle évoque les noms, chaque jour, depuis des années. C'est elle qui chasse de l'esprit de son petit fils la fausse idée du Dieu vengeur et dur avec les pécheurs, du Dieu intransigeant qui s'amuse à jeter dans un feu qui ne se consume pas ceux qui transgressent ses commandements. Elle lui transmet l'idée évangélique présente dans les épîtres de Saint Paul et qui dit que tout concourt au bonheur de ceux qui aiment Dieu. Rappelons que l'image macabre de Dieu a été inculquée à l'enfant par le père qui, pour plus d'effets, donnait ses enseignements religieux dans le noir d'une pièce aux portes fermées. Et, dans les moments forts de l'enseignement, il se couvrait d'un linge pour jouer le rôle de Satan en pleine

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

géhenne. Avec des mots simples mais profonds, la grand-mère rectifie ainsi l'image de Dieu dans l'esprit de son petit-fils et lui apprend, pour la première fois, que Dieu est un père doux et aimant, non un bourreau imperturbable et ennemi de ses enfants.

Toutes ces séquences consacrées à la prière sont en fait des « psycho-récits où le personnage décrit son intériorité »[10] selon l'expression de Michel Raimond. Au moment où le personnage s'explique, le narrateur se « désolidarise explicitement de ce personnage dont il décrit l'intériorité.[11]

Donc chaque instant de prière est un instant de pure vérité vécue par l'actant. Et tout changement intérieur est explicité par la séquence de la prière à retombée psychologique.

Il existe dans ce film un thème qu'on aurait aimé évincer mais dont la présence signifiante s'impose à notre regard. Voila pourquoi nous l'évoquons un peu malgré nous, et nous y reviendrons dans la partie finale qui passe en revue les critiques adressées au film. Il s'agit du thème de la dispute qu'elle soit une dispute collective ou à deux.

Dispute collective

Nous avons déjà commenté une prise de vue signalant le mouvement désordonné de masse lors d'une réunion de prière où hommes et objets s'agitent avec frénésie, meublant les plans horizontaux et verticaux. Tous paraissaient secoués par une force maléfique survenue subitement pour les transformer en de chétives marionnettes conduites par un maître aliéné et terrifiant. La dispute de groupe se répète à deux reprises et selon le même système de frénésie absolue. D'abord à l'église protestante lors du mariage de la sœur de Nemat, ensuite à la salle attenante à la même église à l'issue du décès d'Ady.

Notons que la dispute de l'église engendre des blessés dont malheureusement, le prêtre, le marié et plusieurs invités. Quant à la mariée, elle a vu son voile brûler devant ses yeux hébétés par la surprise. Et tout l'effet comique qui en ressort embarrasse le public, qui se pose des questions au sujet des règles de bienséance, du respect dû au personnel religieux et du comportement des fidèles au sein de l'église. C'est littéralement l'invasion du profane dans le monde du sacré, à la manière du théâtre du Moyen Âge et

[10] Michel Raimond, *Le Roman,* Paris, Armand Colin, H.E.R., 1987, 2000, p.20.
[11] *Ibid.*

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

précisément: *Le Miracle de Saint Nicolas*. Ces séquences de querelles étonnent car elles ne relèvent ni de la doxa, ou du sens commun, ni du consensuel c'est-à dire du non-contesté. (Cf. *Ducrot, LE Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984).

Dispute à deux

Le film illustre avec autant de zèle, de multiples disputes à deux, telles les querelles de ménage entre le couple Adly et Nemat. A chaque fois, c'est la parole de réconciliation qui l'emporte et tout finit en véritable apothéose de l'amour triomphant de la peur métaphysique et du malentendu. Une victoire aussi importante se réalise dans les rapports toujours perturbés entre père et fils. Les dernières prises de vue les montrent se promenant ensemble au crépuscule, sur un vélo conduit par le père bien que conscient de la crise cardiaque qui le menace. Le film cède donc la parole à l'amour qui vise le bonheur de l'autre.

La dispute à deux que l'on déplore dans ce film et qui a été critiquée de façon unanime est celle qui met, en face à face, deux femmes de force inégale: la mère de Nemat et sa belle-mère. La plus jeune a tenté d'étrangler la plus faible qui l'importunait. Cette scène de violence nous rappelle que notre nature humaine a son côté obscur qu'on ne pourra jamais nier. A l'instar du *lecteur modèle* ou *lecteur coopérant*, (*Cf.* Umberto, *Lector in Fabula*) le *spectateur modèle*, doué de bon sens, pourrait s'expliquer ainsi la méchanceté de la femme envers sa belle-mère et non pas se contenter de condamner ou de donner raison, le cas échéant.

Passons après cette analyse au procédé narratif du **parallélisme**:

- Entre la vie de Nemat, l'épouse, avant et après le mariage.
- Entre le calme et la frénésie.
- Entre les interactions verbales et gestuelles avant et après la guérison du père.

Ces différents parallèles peuvent être considérés comme équivalents de la « déixis mémorielle » (Fraser et Joly 1980) dans leurs effets et fonctions. Rappelons que la déixis mémorielle, en analyse du discours, réfère aux démonstratifs absents du cotexte et de la situation de communication; elle est aussi nommée la déixis émotive. Le parallèle que nous envisageons d'établir n'est pas mis en exergue par le commentaire d'un personnage porte parole de l'auteur ou par une voix off initiant le spectateur à un certain recoupement des événements, mais plutôt par le sentiment que les deux situations objets du parallèle, se répondent et s'expliquent malgré le paramètre spatio-temporel

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

qui les sépare.[12]

L'épouse, avant et après le mariage

Sa vie de femme peintre et maîtresse de dessin avant le mariage était réussie et sans aucun tabou. Les nuages qu'elle dessinait débordaient de vie et leur posture disait leur capacité de goûter au plaisir d'être. Mais après le mariage ces nuages furent doublés par des paysages neutres et accrochées aux murs de sa maison et de son bureau de directrice d'école. Cet endroit posé sur un envers si différent incarne ses jours éclipsés par l'esprit rigoureusement conservateur de son conjoint. C'est l'inspecteur d'arts appliqués qui l'aida à découvrir la raison de son mal psychique et l'encouragea à reprendre ses activités d'artiste pour retrouver ses rêves et son vol d'aigle puissant et sûr de lui. Elle reprend, en secret, ses activités d'artistes, mais la différence entre les tableaux d'avant et les tableaux d'après le mariage est flagrante: l'esprit conservateur voire fondamentaliste avait fait ses ravages.

Parallèle entre le calme et la frénésie

Le film, comme précité, débute par la scène de deux pigeons. L'un des deux tourne en rond sur le toit de la maison familiale, comme agité par un excès d'énergie, ou par une force maléfique, et l'autre semble triste et indécis. Une remontée graduelle des événements nous permet de voir dans ces deux pigeons le symbole du couple Adly et Nemat: l'époux est tyrannisé par l'obsession du péché, de l'enfer, et s'enlise dans un cercle vicieux et l'épouse continue à vivre dans cette atmosphère étouffante et tout en elle s'alourdit …elle ne rêve plus, son esprit et son corps bougent à peine.

Les événements s'enchaînent et nous voyons la sœur de Naim danser avec grâce sous les regards admirateurs de son voisin et des membres de sa famille, à l'exception de son père. La mère et la grand-mère battaient en cadence les airs fameux de La Comparsita. La jeune fille tournait elle aussi en rond comme le pigeon du générique, mais tout énervement, toute crispation n'avaient plus droit de cité: elle était heureuse, elle baignait dans un nirvana qui nous invitait à l'espoir de nous voir un jour dans un pareil état de douce félicité. Elle réalisait le rêve des deux pigeons angoissés du lendemain. Ainsi les deux danses se répondent et se complètent par un parallélisme basé sur une déixis émotive suggérée, mais non explicitée. La

[12] *Cf.* H.R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Traduction française, Paris, Gallimard, 1978.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

danse des pigeons à effet négatif, et la colère des fidèles en pleine réunion de prière sont neutralisées par le pendant positif de la danse de la jeune fille, heureuse de vivre et de grandir en grâce et en beauté.

Interactions verbales et gestuelles avant et après la libération du père

Dans les remarques relatives aux prises de vue, on avait commenté les positions hautes et basses des personnages en état d'affrontement, voire de provocation mutuelle. On avait remarqué que le fils, au moment où il posait la grande et grave question à son père, (iras-tu au paradis?) dominait la situation et se positionnait en supérieur grâce au procédé de la prise de vue en contre plongée. La question était directe, posée sur un ton sec et déterminé. Elle avait surtout un cachet rhétorique et semblait inverser les rôles et brouiller les identités. Aucun signalement de décor, seuls paraissaient en gros plans les visages délimités par le bras tendu et réprobateur de l'enfant. L'atmosphère était tendue et le spectateur partagé entre l'admiration et la pitié. On admirait l'enfant de dix ans déjà travaillé par des interrogations métaphysiques et déplorait, non sans ironie, l'état de conscience maladif du père, obsédé par la peur de l'enfer. La relation père fils était remplacée par les tristes rapports entre accusé et juge.

La séquence est filmée au bord de la Méditerranée et précisément à la station balnéaire de Ras El Bar, prisée à partir des années trente du siècle passé et jusqu'à une date récente. Dégagé de toute contrainte sociale, et en maillot de bain, il construit avec son fils un château de sable. Ils parlent ensemble de tout et de rien. Le dialogue entre eux est ouvert et il n'a pour fin que lui-même. Leur relation n'a d'autre but que de s'entretenir elle-même. On constate la volonté d'effacement de soi de la part d'Adly pour aller vers son fils Naim, et vivre avec lui une véritable symbiose. L'enfant sent l'amour du père et s'abandonne à ce sentiment jusqu'à lui poser cette fois la question classique: "D'où viennent les enfants?". Le père n'hésite pas à répondre avec « une fraîcheur de vision pareille à celle des enfants »[13], selon l'expression de Michel Leiris. Il ramène tout à l'amour et assure qu'en dehors de l'amour rien ne peut exister. Sa réponse concorde avec les assises de la religion chrétienne qui parle du Dieu d'amour.

Il n'arrête pas de parler, dit des bribes de mots, des segments de

[13] Michel Leiris, *Zébrage*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, p. 30.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

phrase avec un sourire radieux, uniquement pour le plaisir de communier avec sa progéniture. Et le château de sable qu'il construit prend des dimensions importantes, il devient le signe de la relation en train de se construire entre lui et son enfant. Gestes et paroles construisent cette relation dans une ambiance de soleil, de mer et d'air pur. Le nuage noir est bien passé.

En dernier point d'analyse essayons de passer en revue les points majeurs de la critique faite au sujet de ce long métrage. Nous puisons les points de vue majeurs, essentiellement des différents sites interactifs de la toile dont nous avons choisi deux en particulier.

La plupart des commentaires et réflexions critiques reconnaissent que les scènes érotiques auraient pu être évitées sans endommager la transmission du message ciblé, ni réduire la structure dramatique du film. De simples et brèves évocations pouvaient tout expliquer, laisser au spectateur une meilleure impression et surtout sortir le film de la liste titrée: uniquement pour adultes. Reconnaissons que ces listes sont toujours fonctionnelles dans les sociétés conservatrices, tel le monde arabe.

Un autre point unanimement reconnu est la quantité non négligeable d'insultes, de mots grossiers qu'on entend fuser de partout surtout dans les moments de grandes querelles. Maisons et lieux de culte se transforment soudain en champs de bataille où la victoire est au plus violent et la couronne de gloire au moins décent. De tels faits, d'une gratuité évidente, disqualifient la production et gênent le spectateur.

Certains critiques établissent des rapports avec le film tunisien de Rachid Abou Ghadir intitulé *Oiseau du Toit*. Et le critique Mamdouh El Cheikh d'expliquer que la réaction de la femme à la mort du mari est identique dans les deux films car elle remonte à une seule et unique source: une légende égyptienne qui relate l'histoire d'un ermite et d'une prostituée, tous deux fort renommés, contemporains et vivant à Alexandrie. Sous l'insistance de ses disciples, l'ermite décide de convaincre la femme d'abandonner sa vie de pécheresse et de se réconcilier avec Dieu. Ils ont changé de places, la prostituée se convertit et l'ermite sombre dans le péché.

L'auteur du film, Hani Fawzi, assure que son objectif est de discréditer l'esprit de religiosité et la folie des apparences religieuses qui sévissent depuis nombre d'années en Egypte. Il prône des rapports intimes et intérieurs avec Dieu, et une vie sociale et personnelle sans tabous et surtout sans détours ni hypocrisie. Bref, il souhaite, pour le bonheur de l'homme, une vie à la fois saine et spontanée. Il encourage le retour aux simples mais véritables plaisirs et joies du quotidien de tout être humain, abstraction faite

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

de sa religion et de son rite. Il s'exprime en ces termes:

> Le film est contre l'esprit du Moyen Age, dit-il, il vise à enlever la faible écorce de la dévotion superficielle et démasquer les contradictions multiples et spectaculaires qui tissent la vie des faux dévots.[14]

Le metteur en scène, Oussama Fawzi, pense que les personnes qui poursuivent le film dans les tribunaux, le font sans entière connaissance de cause. Il juge que ces plaignants n'ont pas réellement saisi le message du film et leur plainte est basée sur des implicites non évoqués par le film, la lecture du film pouvant nous éloigner du message direct du créateur.

Certains pensent que la vive et négative réaction des chrétiens d'Egypte, réside dans le fait qu'ils sont présentés sous un mauvais jour: coléreux, grossiers, fanatiques voire fondamentalistes, croyant que seuls les coptes orthodoxes ont droit de cité au paradis. A cette critique l'auteur rétorque avec vigueur:

> Moi, je ne vise pas la communauté copte orthodoxe, mais je traite le cas maladif d'une personne fanatique. Je ne performe pas un film publicitaire pour ou contre les Coptes, mais j'aborde un état humain qu'on peut rencontrer dans toute autre religion du monde tel l'islam ou l'hindouisme.[15]

La critique reconnaît que la problématique du film, pour un spectateur pressé, se condense dans le regard porté sur le plaisir sexuel et sa compatibilité avec une vie respectueuse des lois de l'Eglise et essentiellement la loi du jeûne. Mais pour un spectateur qui va au-delà du dit, la problématique du film pose les interrogations suivantes: Le copte, se sent-il citoyen à part entière dans son pays? Si oui, pourquoi le film le montre-t-il évoluant seulement parmi les membres de sa communauté en véritable ghetto et trouvant son refuge à l'église, comme si les institutions de l'Etat n'existaient pas pour lui?

Si les disputes éclatent entre membres d'une même communauté, comme le montre si bien le film, alors quels rapports peut-on maintenir avec ceux qui nous sont totalement étrangers en confession, mentalité et culture?

---

[14] L'article de Mamdouh El Cheikh, *J'aime le cinéma ou je déteste l'église?,* sur la toile. En arabe. Traduction personnelle.
[15] *Ibid.*

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

Le film fait ainsi allusion de loin, aux allergies déjà existantes entre les deux religions concurrentes et toutes deux missionnaires, l'Islam et la chrétienté copte orthodoxe en Egypte.

On risque d'aboutir à la conclusion déjà donnée par Samuel Huntington, dans son fameux essai, intitulé: *Le Choc des Civilisations,* conclusion qui voit le monde sur le point d'être ravagé par des guerres fratricides pour des raisons essentiellement culturelles. La guerre des deux Soudan, Nord / Sud, en est un prélude.

Reconnaissons, du moins pour le moment, que notre planète est en train de vivre un dilemme déroutant: les hommes de cultures différentes ont tendance à se refuser mutuellement et en même temps, ils ne peuvent pas supporter l'aplatissement des civilisations et la suprématie de l'une d'entre elles:

> Les multiculturalistes américains rejettent l'héritage culturel de leur pays. Ils [….] souhaitent créer un pays aux civilisations multiples, c'est-à-dire n'appartenant à aucune civilisation et dépourvu d'unité culturelle. L'histoire nous apprend qu'aucun pays ainsi constitué n'a jamais perduré en tant que société cohérente.[16]

Les hommes de bonne volonté lèvent le drapeau de l'amour entre les cultures, sans pour autant neutraliser le fantôme de la guerre des idéologies et des civilisations.

Le film *J'aime le Cinéma* nous interpelle, et fait encore polémique. Il invite les Egyptiens à considérer avec sérieux ce qu'on a réduit de longue date, à des escarmouches passagères, de peu d'importance entre deux ou plusieurs énergumènes.

Ce mur de Berlin, construit en catastrophe entre des catégories binaires, doit tomber. Notre désir de vivre dans la joie et la paix profonde doit nous transformer en acteur de l'actualité, décidés de mettre fin aux discours de la haine, de la division et du repli sur soi.

[16] Samuel Huntington, Ed. Odile Jacob, 2007, p. 338.

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)

Bibliographie

Ahmed, Youssef, *Mohamed Khan, Mémoire cinématographique qui défie l'oubli, Le Caire,* Ed. Ministère Egyptien de la Culture, 2008.

Benoist, L., *Signes, symboles et mythes*, Que Sais-je, PUF, 9ème édition, Paris, 2004 (Ière édition,1975).

Ducrot, Oswald, *Le Dire et Le Dit*, Paris, Editions De Minuit, 1984.

Leiris, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1990.

Loutfi, Goma, *La Vie de l'Orient, ses pays, ses peuples, son passé et son présent*, Le Caire, Renaissance des Livres Arabes, 1932.

Maalouf, Amin, *Les Identités Meurtrières*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1998.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Col, L'Ordre philosophique, Paris, Seuil, 1990.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les Autres, La réflexion française sur la diversité humaine,* Paris, Seuil, 1989.

Webiographie:

Tarek el Chenawi. Débat autour du film: J'aime le cinéma, août, 2004.

Interrogations sur l'image du chrétien dans le cinéma égyptien
http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=55&nwsId=415

Rôle de l'acteur dans le cinéma égyptien http://cinemaisis. blogspot.com/2007/07/blog-post_30.html

BDD-A27413 © 2012 Editura Junimea
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:52:59 UTC)