

## Quelques éclaircies dans la grisaille théâtrale

Faire le bilan de la saison théâtrale 1976-1977 n'est, vraiment, pas chose aisée (1).

C'est que les différentes troupes de théâtre, jadis si actives, ne montent plus de pièces et ne se produisent plus que de temps à autre. Il y a à cela plusieurs raisons.

La première est que, à ce jour, aucune politique théâtrale à long terme n'a été élaborée.

C'est ainsi que, depuis sa création en 1962, le Service du Théâtre du Ministère des Affaires Culturelles a vu défilier à sa tête pas moins de neuf responsables. Or chaque nouveau chef de service remet en question ce qu'a fait son prédécesseur et l'on repart ainsi, chaque fois, à zéro. D'autre part, à peine ce chef de service a-t-il eu le temps de connaître les problèmes du théâtre tunisien et commencé à déterminer sa propre politique théâtrale qu'il se voit remplacé par un autre.

Une autre raison du marasme théâtral en Tunisie est la télévision. En effet, les acteurs sont plus attirés par la TV, qui exige d'eux moins d'efforts, les rend plus vite célèbres et leur apporte des petits gains matériels, que par le théâtre où la préparation d'une pièce demande, au moins, deux mois de répétitions quotidiennes.

Enfin, un rude coup a été porté aux troupes de théâtre amateur de la capitale, lorsque la Municipalité les a privées des locaux dont elles disposaient dans l'ancienne église de la rue Jamaa Ez-Zitouna, locaux qu'elle se propose de consacrer à un tout autre usage. Ces troupes se sont donc trouvées, du jour au lendemain, dans la rue et certaines y sont encore. D'où l'impossibilité pour elles de s'adonner à la moindre activité théâtrale.

---

(1) Notre dernière chronique sur le théâtre a paru dans *IBLA* 1975, p. 323-325. Depuis cette date, signalons les articles suivants : « Comment sortir de la crise du théâtre ? », dans *Le Temps*, 12 mai 1976, « La troupe du théâtre public : une S.A.R.L. en question », dans *Dialogue*, n° 90 (2 mai 1976), p. 82-84; « Les festivaliers de Korba : unis pour le meilleur et pour le pire », dans *Forum*, n° 8 et 9 (août-septembre 1976), p. 6-8; « La troupe de la Ville de Tunis : un nouveau départ ? », dans *Dialogue*, n° 110 (11 octobre 1976), p. 80-83; B'CHIR Badra, « La combinatoire dramatique du théâtre en Tunisie », dans *R.T.S.S.*, n° 44 (1976), p. 37-72; NAJAR Ridha, « Où en est le théâtre tunisien », dans *Dialogue*, n° 163 (novembre 1977), p. 60-65.

Quant aux troupes professionnelles, ce sont les changements de directeurs à leur tête ou des luttes intestines (ou les deux à la fois) qui ont ralenti sensiblement l'activité de beaucoup d'entre elles.

Sans parler des difficultés matérielles dans lesquelles se débattaient certaines de ces troupes de façon presque chronique.

Il faut signaler également le fait que certaines de ces troupes ont des problèmes (souvent provoqués par elles, d'ailleurs, nous devons le dire...) avec la Commission d'Orientation Théâtrale.

On sait que cette commission, créée par la loi n° 66-62 du 5 juillet 1966, est chargée de donner son avis en ce qui concerne le visa délivré par le Ministère des Affaires Culturelles et à l'obtention duquel la représentation de pièces théâtrales sur le territoire de la République est subordonné. Or - bien que l'article 3 de cette même loi soit ainsi libellé : « Toute pièce théâtrale doit être présentée au public sous la forme où elle a été agréée lors de la délivrance du visa » - certaines troupes apportent beaucoup de modifications aux pièces lors des représentations publiques. Ces infractions aux prescriptions de la loi sont évidemment punies par l'interdiction de la pièce.

La Commission d'Orientation Théâtrale lit, en moyenne, 150 pièces par an. Mais beaucoup de ces pièces ne sont pas agréées, le plus souvent pour leur niveau vraiment très bas.

Donnons à présent quelques chiffres. Au cours de la saison 1976-77, vingt-deux troupes d'amateurs ont donné 256 représentations dans toute la République. Mais parmi les vingt-cinq pièces qu'elles ont montées, très peu restent gravées dans nos mémoires.

Citons, notamment, les deux pièces de la Troupe Habib Haddad de Béja (une troupe d'amateurs qui dameraient le pion à beaucoup de troupes professionnelles) : *O nuit! O lune! et L'Ile de cuivre*.

Quant à la Troupe du Maghreb Arabe, elle est menacée de sclérose si elle ne varie pas davantage le sujet de ses pièces et la façon de jouer de ses acteurs, qui emploient toujours les mêmes procédés, j'allais dire les mêmes ficelles. D'autre part, elle aurait intérêt à récupérer ses meilleurs éléments qu'elle a inconsidérément (et quels que soient les motifs) laissé partir (2).

C'est ainsi que ses *Ouled Bab-Allah* (3) et sa *Sonnette* (4) ne valaient pas les autres pièces que cette excellente troupe (à ses débuts) nous avait présentées.

Quant aux troupes professionnelles, certaines nous ont offert de bons spectacles.

(2) Voir « La Troupe du Maghreb Arabe, du succès... à la crise », dans *Dialogue*, n° 164 (24 octobre 1977), p. 56-59.

(3) Voir *Dialogue*, n° 147 (27 juin 1977), p. 62-63.

(4) Voir *La Presse*, 8 novembre 1977.

Il convient de mentionner à part la Troupe du Petit Théâtre qui, après *La Noce* (5) (adaptée de *La Noce chez les Petits-Bourgeois* de Berthold Brecht) nous a gratifiés de deux autres purs chefs d'œuvre, *L'Héritage* (6) et *L'Instruction* (7), nous réconciliant avec le théâtre tunisien, alors que nous commençons à douter de son avenir.

Une mention très spéciale également à la Troupe de la Ville de Tunis qui nous a donné l'une des rares satisfactions théâtrales dont nous ayons joui au cours de la saison 1976-77 en portant haut les couleurs du théâtre tunisien au Septième Festival d'Arts Dramatiques de Damas, qui s'est déroulé du 1er au 19 mai 1977.

Dix pays y ont participé : le Koweït, la Tunisie, le Maroc, l'Égypte, la Jordanie, Qatar, El Bahrein, la Libye, la Palestine et, bien sûr, la Syrie.

A signaler que la Tunisie participait à ce Festival pour la première fois bien qu'elle y eut été invitée à deux reprises auparavant. Mais cette invitation avait été déclinée deux années de suite, car nos meilleures troupes sont, au mois de mai, en pleine préparation des Festivals de Carthage et d'Hammamet. Cette fois-ci le Ministère des Affaires Culturelles a été bien inspiré, d'une part en répondant à l'invitation du Festival damasquin de 1977, d'autre part en choisissant la Troupe de la Ville de Tunis pour y représenter notre pays. Ce faisant il a eu la main heureuse, car la Troupe de la Ville de Tunis a, comme je l'ai dit plus haut, porté haut les couleurs du théâtre tunisien et s'est taillé un très grand succès avec la pièce *L'Enigme* d'Ali Salem, éclipsant toutes les autres troupes qui ont participé à ce Festival.

Cette pièce a été donnée deux fois à Damas et trois fois à Alep, devant des salles comblées. *L'Enigme* a également fait autour d'elle l'unanimité des critiques et des hommes de théâtre. On sait que, écrite en dialecte égyptien par Ali Salem, elle a été réécrite en arabe littéraire par Moncef Souissi qui l'a mise en scène (8).

Le sujet en est le thème d'Oedipe actualisé. Ecrite après la guerre israélo-arabe de 1967, la pièce essaie de délimiter les responsabilités de la défaite des Arabes, de remonter le moral de l'armée égyptienne, de redorer le blason de Jamal Abdennasser et de dénoncer les agissements répréhensibles de son entourage et particulièrement de sa police par trop zélée. Son titre original est « C'est toi qui as tué le monstre », *L'Oedipe* y est Abdennasser. Quant au monstre (le sphinx), c'est d'abord le colonialisme, puis Israël.

(5) Voir *Le Temps*, 31 mars 1976; *L'Action*; et *La Presse*, même date; *al-Ša'b*, 2 avril; *Dialogue*, n° 84 (12 avril 1976); *al-Miṣṣal*, n° 14 (mars 1976).

(6) Voir *Dialogue* n° 90 (25 mai 1976); *Le Temps*, 12 juin et 4 juillet; *La Presse* et *Le Temps*, 6 juillet; *al-Ša'b*, 9 juillet; *Dialogue*, n° 97 (12 juillet 1976).

(7) Voir *Le Temps*, 28 juin 1977; *La Presse*, 3 12 et 15 juillet; *Dialogue* n° 150 (18 juillet); *Le Temps*, 19 juillet; *al-Ša'b*, 22 juillet; *L'Action*, 23 juillet; *Le Temps*, 26 juillet; *L'Action*, 7 août 1977.

(8) Se reporter à *al-Iqdā'a*, n° 413 (1er décembre 1977), p. 15-19.

Soit dit en passant, cette excellente pièce n'a pas eu à Tunis beaucoup de succès. Cela est dû, peut-on penser, au mauvais choix du titre et à un manque sensible de publicité.

Souhaitons, pour terminer, qu'au cours des saisons à venir les troupes nous offrent toutes des satisfactions théâtrales de la qualité de celles que nous ont values la T.V.T. et Le Petit Théâtre.

Moncef CHARFEDDINE

## Dix Ans de Cinéma Tunisien

### I. HISTORIQUE DU CINEMA TUNISIEN (1967-1977) (\*)

Le cinéma tunisien est né effectivement le 20 mars 1967, date de la sortie publique du premier film de long métrage entièrement conçu et réalisé par des Tunisiens : *Al Fajr* (L'Aube) de Omar Khelifi. On a donc coutume de nommer ce dernier «le père du cinéma tunisien». Mais objectivement le cinéma tunisien a un autre père: Tahar Cheriaa. Ce professeur d'arabe, amoureux de cinéma, est en effet à l'origine de la première organisation cinématographique tunisienne : la Fédération Tunisienne de Ciné-Clubs qui voit le jour bien avant l'indépendance de la Tunisie : en 1949. Les «consommateurs» devenaient responsables.

C'est de la fréquentation assidue des séances de la F.T.C.C. qu'est née la vocation cinématographique de la plupart des cinéastes tunisiens. C'est de la F.T.C.C. elle-même que devaient sortir les cadres du Service Cinéma du Ministère des Affaires culturelles, qui sera à l'origine de toutes les futures productions tunisiennes. C'est enfin par le président même de la F.T.C.C. (encore Tahar Cheriaa) que la Tunisie se doit d'avoir joué un rôle original de «creuset d'expériences» qui a servi de pilote à la plupart des pays africains soucieux d'installer un cinéma national. En effet, Cheriaa a été le premier en Afrique à découvrir (dans un mémorable rapport à l'U.N.E.S.C.O. sur «la circulation des films dans les pays arabes et son influence sur la production des films dans ces pays») que la véritable clef pour l'existence du cinéma dans un pays indépendant n'était pas la *production* comme on le croyait communément, mais la *distribution*. Que celle-ci était, en Afrique comme dans tout le Tiers-Monde, aux mains de puissants trusts occidentaux qui considéraient les salles de cinéma de ces pays comme des «chasses gardées» pour la rentabilisation des films européens. C'est là que commencent les déboires (instructifs!) du cinéma tunisien.

(\*) Au cours de ces dernières années, la revue *IBLA* a publié seize articles sur le cinéma en Tunisie. Ils se répartissent de la manière suivante : une enquête sur les jeunes et le cinéma par R. Couffignac, (1956 p. 217-224); cinq présentations générales par Michel Lelong (1957 p. 381-391), Salem Sayadi (1958 p. 409-432, 1965 p. 48-59, 1972 p. 141-148) et Tahar Cheriaa (1967 p. 419-428); trois analyses de films par Michel Lelong (1959 p. 357-359, 1972 p. 173-174) et Khalifa Chateur (1969 p. 160-165); quatre compte-rendus sur les activités des ciné-clubs par Moncef Charfeddine (1965 p. 201-207) et Michel Lelong (1965 p. 93-95, 1967 p. 91-94, 1970 p. 147-152); deux synthèses sur les Journées Cinématographiques de Carthage par Michel Lelong (1970 p. 374-378 et 1974 p. 365-370); une étude sur l'adaptation au cinéma des œuvres littéraires arabes par Tahar Cheriaa (1974, p. 103-137). (N.D.L.R.).

1960 voit la création de la S.A.T.P.E.C. (Société Nationale de Production et de Distribution des Films) qui produit des documentaires et courts métrages qui ne sortent pratiquement pas sur les écrans tunisiens. Nommé chef du Service Cinéma en 1962, Cheriaa fait voter en 1964 des décrets de protection du cinéma tunisien qui lui valent les foudres des trusts occidentaux : boycott total des fournisseurs. Plus de nouveaux films pour les salles pendant un an, les décrets, bien timides, ne visaient qu'à imposer le passage d'un film tunisien sur son propre territoire au rythme d'un trimestre ! Cheriaa recule, mais il reviendra à la charge.

1964 voit la création du Festival du Cinéma Amateur de Kelibia, qui donnera naissance à la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs, la plus importante d'Afrique.

1966 voit la production d'*Al Fajr* en même temps que la création des Journées Cinématographiques de Carthage (J.C.C.), tous deux financés par le Ministère des Affaires culturelles.

1967 voit la création d'une infrastructure cinématographique industrielle en Tunisie : le complexe (labo-auditorium-montage) de Gammarrh, en même temps que la production par le M.A.C. d'un second long métrage : *Mokhtar*.

1968 voit la deuxième session des J.C.C. et la sortie d'un troisième long métrage *Le Rebelle* (Al Moutamarred) d'Omar Khelifi. Tahar Cheriaa tente alors de frapper un grand coup : une loi qu'il avait proposée au Comité sectoriel chargé de préparer le «plan quadriennal» de développement en Tunisie, est adoptée en janvier 1969. Il s'agit de la nationalisation de la distribution des films en Tunisie et de l'institution d'un «monopole d'importation des films» attribué à la S.A.T.P.E.C. : la réaction est brutale, les compagnies occidentales refusent de reconnaître le monopole. Et là encore, nouveau recul : on propose des dérogations aux grandes compagnies occidentales qui ne daignent pas les accepter et reprennent «leur» marché tunisien sans autre forme de procès (1).

Mais la Tunisie ne devait pas limiter son rôle de «cobaye» au seul champ de la législation cinématographique. Elle devait étendre ses expériences à un domaine tout aussi instructif pour les futurs cinémas africains : celui des co-productions avec l'Europe.

En effet, tandis que la production tunisienne continuait sur l'impulsion donnée par le M.A.C. (1969) : tournage de *Une si simple histoire* d'Abdellatif Ben Ammar et de *Khlifa le teigneux* de Hamouda Ben Halima), commença l'ère des tournages de films étrangers. Quelques expériences avaient déjà été tentées :

(1) A quelque chose malheur est bon. C'est instruite de ces déboires que l'Algérie devait, en 1971, n'instaurer son monopole qu'après avoir fait une ample provision de films qui lui permit de résister victorieusement au boycott pendant 5 ans, au bout desquels les compagnies étrangères vinrent enfin à composition pour ne pas perdre ce marché définitivement en le laissant enfin acheter le nombre de films de son choix.

*Goha* de Jacques Baratier (1958); *H'Mida* de Jean Michaud-Maillan (1965); *Renaissance* de Mario Ruspoli (1964), mais qui toutes avaient un sujet tunisien.

Il n'en était plus de même pour les films de 1969-1971 : *L'Eden* et après d'Alain Robbe-Grillet, *Viva la Muerte* d'Arrabal, *Biribi* de Daniel Mookman, *Mendiants et orgueilleux* de Jacques Poitrenaud, avaient sans doute des réalisateurs ou des sujets de qualité, mais ils avaient le tort d'engloutir beaucoup d'argent tunisien, sans jamais en rapporter : ce n'est pas le cas pour chacun des titres cités, mais la règle générale était (et demeure dans les rapports des producteurs européens avec les «indigènes» du Tiers-Monde) que le producteur italien ou français «oublie» d'envoyer le pourcentage des recettes revenant à la Tunisie, quand il n'oublie pas carrément dans son générique la participation et les noms tunisiens. L'exemple algérien («Z» de Costa Gavras, grand succès co-produit par l'Algérie) n'a pas réussi en Tunisie.

Après cinq films tunisiens supplémentaires produits sous l'impulsion du PDG de la S.A.T.P.E.C. Tawfik Torgeman (*Om Abbas* d'Ali Abdelwahab, *Et demain* de Brahim Babi, *Yusra* de Rachid Ferchou, *Sous la pluie de l'automne* d'Ahmed Khechine, *Au pays de Tararani* de Hamouda Ben Halima, Hedy Ben Khalifa et Fériid Boughedir), la S.A.T.P.E.C. fut contrainte de suspendre son service de production : les films tunisiens, sortant difficilement sur leur propre marché monopolisé par autrui, et se voyant refuser la sortie à l'extérieur par les mêmes trusts occidentaux, étaient en effet tous produits «à perte» - les films co-produits ne ramenaient pas les recettes attendues. Enfin le complexe de Gammarrh, faute de tourner à plein rendement, n'est pas amorti. La S.A.T.P.E.C. entre dans un grave déficit.

La production des films tunisiens est pratiquement stoppée : la croyance officieuse (entretenu par les compagnies occidentales et par les exploitants privés, et même parfois par un public malheureusement conditionné par les films de ces compagnies) est que les films tunisiens sont mauvais et ne supportent pas la compétition avec les films étrangers; la boucle est bouclée, les compagnies étrangères ont réussi le tour de force de faire stopper ce concurrent naissant par les nationaux eux-mêmes. On parle même de supprimer le monopole d'importation de films de la S.A.T.P.E.C. et même de dissoudre celle-ci.

Mais elle est soutenue vigoureusement par l'A.C.T. (Association des Cinéastes Tunisiens, créée en 1970). Finalement, le nouveau PDG de la S.A.T.P.E.C., Hamadi Essid, obtient gain de cause : la S.A.T.P.E.C. sera assainie financièrement par le gouvernement et le monopole maintenu... Les compagnies étrangères changent alors de tactique. Certaines d'entre elles (Paramount, Artistes associés, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Gaumont) acceptent de se faire représenter par la S.A.T.P.E.C. pour garantir la présence de films étrangers sur le marché. Trois d'entre elles (Warner-Bros, Columbia, Fox) continuent librement le jeu de la concurrence.

Sous l'impulsion de Hamadi Essid, assisté de Hassan Daldoul ancien président de l'Association des Cinéastes Tunisiens, la S.A.T.P.E.C. se restructure

## CHRONIQUES

et joue un rôle prépondérant dans la diffusion du cinéma culturel en Tunisie en diversifiant ses importations, en multipliant les salles d'Art et d'Essai et en participant de nouveau à la production de films tunisiens : *Hurléments* d'Omar Khelifi, et *Sejnane* d'Abdellatif Ben Ammar, qui figurent parmi les meilleurs films tunisiens actuels (2); «*Fatma 75*» de Selma Bejaoui sur la condition de la femme tunisienne; et surtout *Les Ambassadeurs* de Naçeur Ktari. Ce dernier film, co-produit avec la France et la Libye, est un remarquable plaidoyer anticariste sur la condition des travailleurs nord-africains émigrés en Europe, tourné dans le quartier-ghetto de la Goutte-d'Or à Paris, avec une maîtrise technique et un sens de l'efficacité cinématographique que lui envieraient bien des cinéastes des pays développés, et surtout une saine colère et un souffle généreux des plus communicatifs. *Les Ambassadeurs* est, avec *Sejnane*, le meilleur film tunisien à ce jour et le premier de niveau international. Il faut se féliciter que ce «sommet» cinématographique soit en même temps une œuvre engagée qui plaide une juste cause, et non un simple et brillant exercice de virtuose, voué au seul divertissement visuel passager. *Les Ambassadeurs* remporte le grand prix (Tanit d'or) des Journées Cinématographiques de Carthage 1976, est primé par une dizaine de Festivals Internationaux avant de faire une brillante sortie commerciale à Paris. C'est le premier film tunisien à réussir cette «percée» en Occident. Malheureusement ce succès n'a pas encore, à ce jour, convaincu les responsables de l'Economie et des Finances tunisiennes de lever le dernier obstacle qui empêche l'éclosion du cinéma tunisien : une taxation excessive.

Les responsables de l'Economie et des Finances, contrairement à ceux des Affaires culturelles, ne considèrent pas encore, semble-t-il, que le cinéma tunisien peut être une industrie rentable et un moyen d'éducation et de culture. Ne serait-il donc qu'un moyen frivole de distraction, qu'un luxe bon à taxer comme l'alcool ou les cigarettes importées ? Ou bien le cinéma devrait-il continuer à rester un produit importé, sans qu'il soit question d'encourager une industrie locale ? Alors que presque tous les pays du monde ont détaxé leurs films nationaux pour permettre l'essor d'une industrie qui supporterait la concurrence étrangère, la Tunisie applique encore à son cinéma une des taxes les plus lourdes du monde (près de la moitié du prix du billet), taxe héritée du système colonial et qui est restée inchangée. Les salles de cinéma restent également lourdement taxées, si bien que leur nombre diminue. alors que des gouvernorats entiers (par exemple Médenine et Siliiana) n'ont pas une seule salle; quant aux salles existantes, elles n'ont pas les moyens d'améliorer leur projection ou leur confort. quand elles ne sont pas en état de délabrement avancé.

On pouvait espérer qu'après le succès critique et financier du film *Les Ambassadeurs* les autorités de tutelle de l'Economie et des Finances prendraient enfin les possibilités du cinéma tunisien au sérieux et prendraient des mesures

protectionnistes pour lancer cette jeune industrie et permettre aux cinéastes tunisiens de donner leur mesure et de faire mieux connaître les possibilités de la production tunisienne au-delà des frontières. Malheureusement les appels du Ministère des Affaires culturelles et de la S.A.T.P.E.C. sont restés sans réponse, et il a fallu les efforts conjugués de l'un et de l'autre et ceux de l'Agence de coopération culturelle et technique de Paris pour qu'on produise en 1977 un unique film tunisien à fonds perdus, *Le Mannequin* de Sadock Ben Aïcha, film enquêté sur la femme tunisienne, destiné à être déficitaire faute de lois et de structures économiques qui le soutiennent.

La S.A.T.P.E.C. a fait un gros effort au cours de 1977 pour diversifier la consommation culturelle du spectateur tunisien en organisant des semaines du cinéma québécois, polonais, soviétique, et pour faire connaître le cinéma tunisien par des semaines organisées à Paris et à Budapest. Mais, faute de politique économique du cinéma, elle sera réduite à toujours montrer à l'étranger les mêmes vieux films. L'accord de novembre 1977 entre la Tunisie et la Libye pour créer une société mixte de production de films au capital de 6 millions de dinars, ouvre de grandes perspectives. Mais les films qui seront produits seront déficitaires à court terme s'il n'y a pas de lois pour les soutenir. La Tunisie importe et taxe environ 300 films étrangers par an. Si elle détaxe les 10 films qu'au maximum nous pouvons produire chaque année, sur 300 cela ne peut être une grande perte. Et cela donnerait du travail aux cinéastes. Sur les 150 cinéastes de l'Association des Cinéastes Tunisiens, plus des trois quarts sont chômeurs. C'est un grand gâchis de formation et de potentialités non exploitées. Et c'est bien dommage !

## II. LES FILMS TUNISIENS

Sur le plan artistique, non moins que sur le plan économique, la Tunisie s'avère aussi avoir été une «pépinière» d'expériences. Toujours par comparaison avec son voisin immédiat, le cinéma algérien, dont les films eurent longtemps un thème unique (la guerre de libération nationale), le cinéma tunisien a d'emblée essayé toutes les voies, tenté tous les styles. Il est vrai que le marché tunisien (100 salles de cinéma) est cinq fois plus exigu que le marché algérien et reste surtaxé. Pour chaque cinéaste, il fallait à chaque fois trouver la recette «miracle», quitte à recommencer dans une autre direction en cas d'échec financier. C'est ainsi que le cinéma tunisien est passé du film populaire (*L'Aube*) au film intellectuel (*Mokhtar*) et s'est promené ensuite du film intimiste au film politique, en passant même par l'autobiographie narcissique.

On pourrait, à ce propos, affiner le premier classement des longs métrages tenté par Guy Hennebelle (dans son ouvrage *Les cinémas africains en 1972*), et qui divisait le cinéma tunisien en «films populistes» contre «films intellectuels».

En effet, ce ne sont pas deux mais bien quatre voies différentes qui apparaissent dans ce cinéma à la lumière des productions les plus récentes.

(2) Voir l'article de Michel LELONG sur les Journées Cinématographiques de Carthage 1974, in *IBLA*, 1974, p. 365-370.

1) *Un cinéma engagé* où l'auteur prend position face aux réalités sociales actuelles. Dans cette catégorie, se rangent les films *Et demain* de Brahim Babi, *Seuils interdits* de Ridha Behi, *Sous la pluie de l'automne* d'Ahmed Khchine, *Sejname* de Abdellatif Ben Ammar et surtout *Les Ambassadeurs* de Nageur Ktari.

2) *Un cinéma culturel*, où l'auteur porte témoignage sur la civilisation de son pays pour la revaloriser dans le contexte post-colonial actuel. Dans cette catégorie se rangent les films *Khalifa le teigneur* de Hamouda Ben Halima, *Au pays de Tararani* de Férid Boughedir, *Hedy Ben Khalifa* et *Hamouda Ben Halima, Oumi Traki* d'Abderrazak Hammami (ce dernier à un niveau beaucoup plus «commercial»).

3) *Un cinéma commercial*, où le souci qui prime est de rentabiliser le produit en le présentant sous forme de divertissement-évasion. Dans cette catégorie rentrent des films qui ont par ailleurs des dimensions sociales et nationales, comme les films d'Omar Khelifi (*L'Aube*, *Le Rebelle*, *Les Fellagas*, *Hurléments*) et d'autres films dont le seul souci est commercial : *Om Abbes* d'Ali Abdelwahab, *Yusra* de Rachid Ferchiou, *Deux larrons en folie* d'Ali Mansour.

4) *Le cinéma d'expression personnelle* (d'un individu «artiste» par et pour lui-même). Dans cette catégorie entrent des films comme *La mort trouble* de F. Boughedir et C. d'Anna, *Une si simple histoire* d'A. Ben Ammar (bien qu'il se présente comme film engagé) et *Mokhtar* de Sadok Ben Aïcha (bien qu'il contienne une dimension de témoignage socio-politique).

Le véritable trait commun aux quatre tendances semble être incontestablement le désir d'affirmer l'existence d'une personnalité tunisienne spécifique. Tous font du cinéma «pour ça».

Il faut préciser qu'une certaine évolution s'est fait jour dans le cinéma tunisien au cours des années : le cinéma «d'expression personnelle» a disparu depuis quatre ans pour laisser la place au cinéma «engagé». Est-ce dû au fait que la plupart des cinéastes, formés en Europe, au bout de quelques expériences ont fini par abandonner la notion occidentale de «l'artiste coupé du monde» et par ouvrir les yeux sur leurs réalités ? Toujours est-il que la même évolution est apparue dans une branche non négligeable de ce cinéma : le cinéma amateur, qui est le plus important d'Afrique, compte plus de trente clubs de jeunes cinéastes qui produisent une vingtaine de courts métrages par an, et qui possède son Festival international biennal dans le village de Kelibia. Là aussi on est passé de l'évocation des états d'âme adolescents et du «mal de vivre» (*L'ennui* de Habib Chebil) à la prise de conscience face aux faux problèmes sociaux (*Une ombre est passée*, *Le Roi*, *Confession d'un cannibale* de Moncef Ben Mrad).

De même les courts métrages professionnels sont passés de l'esthétisme gratuit (*2+2=5* et *Un temps un oubli* de Hassen Daldoul, *Une lettre* de Sadok Ben Aïcha) au témoignage social (*Notes sur Tunis* de Raouf Chaabani, *Contrastes* de Kacem Larbi), puis au film engagé (*Mon Village*, un village parmi tant d'autres de Taïeb Louhichi, *Seuils interdits* de Ridha Behi et le brillant film d'animation satirique *Mohamedia* d'Ahmed Bennys).

Mais, par ailleurs, une même radicalisation semble s'être effectuée chez les tenants de la tendance «commerciale» du cinéma tunisien. Alors que *Om Abbes* affectait encore de traiter un sujet «national», les films suivants abandonnent ce déguisement pour parer au plus pressé : vendre des émotions pour une poignée de «dinars». *Yusra* est entièrement interprété par des acteurs français et affecte d'être un film international pour mieux être vendu à l'étranger (sans succès d'ailleurs) et *Deux larrons en folie* (1978) est un film comique bourré de complaisances commerciales «à l'égyptiennes».

Ainsi, au bout d'une décennie d'existence, le cinéma tunisien se trouve-t-il confronté aux deux seules véritables catégories de films qui existent dans le monde : le cinéma qui endort contre celui qui réveille. Le cinéma d'évasion hors des réalités et le cinéma de la prise de conscience de ces réalités. De la décennie qui s'amorce et des structures cinématographiques qui seront installées dépendent en Tunisie la prédominance de l'un ou l'autre de ces cinémas. Mais le nombre largement majoritaire des cinéastes de la seconde tendance (groupés dans l'Association des Cinéastes Tunisiens, qui a fondé, avec l'Association sénégalaise, la Fédération panafricaine de Cinéastes, F.E.P.A.C.I.), comme les récompenses glanées par des films non commerciaux dans les festivals internationaux, incitent à l'optimisme. Contrairement à ce qui s'est passé dans d'autres pays du Tiers-Monde, en Egypte, en Inde, en Turquie, en Iran, le cinéma en Tunisie jusqu'ici n'a pas été celui des producteurs, mais celui des metteurs en scène.

### III. 1978 : LES PERSPECTIVES

Faute de décisions économiques, elles sont minces.

En 1977 après le succès des *Ambassadeurs*, une retombée s'est produite dans le cinéma tunisien. Les longs métrages tournés après lui n'avaient pas encore, en février 1978, vu le jour, éternisant leur montage et leur finition, sinon leur sortie commerciale.

*Fatma 75* de Selma Bejaoui, première cinéaste-femme maghrébine réalisatrice d'un long métrage, est consacré à la condition de la femme tunisienne hier et aujourd'hui, et s'achève sur la question : est-elle vraiment libérée ? Réalisé pour l'année de la femme 1975, le film a eu, semble-t-il, des problèmes de censure avec son commanditaire qui voulait qu'on y coupe une scène relative à l'éducation sexuelle dans les lycées de jeunes filles. Finalement le film sera intégral.

*Les enfants de l'ennui* de Rachid Ferchiou redresse partiellement l'erreur de trajectoire de son film précédent *Yusra* : ici, les acteurs sont tunisiens et le sujet colle aux réalités du pays. Dans les mines de Metlaoui, une assistante sociale est repoussée par une partie de la population, qui finira par comprendre le pourquoi de la politique de planning familial.

*Deux larrons en folie* d'Ali Mansour décrit le périple comique de deux paysans qui découvrent la ville.

Le Mannequin de Sadok Ben Aïcha conte l'histoire d'un journaliste libanais qui fait une enquête sur la femme tunisienne et s'éprend d'un mannequin de haute couture.

Aucun de ces trois derniers films, assez médiocrement réalisés, faute de moyens semble-t-il, ne s'aligne au niveau des *Ambassadeurs*.

Seul un «outsider», tourné à l'étranger (au Maroc), *Soleil des hyènes* de Ridha Behi fera parler de lui en dehors de la Tunisie, en étant projeté au Festival de Cannes 1977 et en étant acheté par plusieurs pays. Ridha Behi y reprend, non sans un certain schématisme, la démonstration de son court métrage *Seuils interdits* (qui reste interdit en Tunisie, titre prédestiné!), lequel dénonçait le tourisme comme un forme d'aliénation et de «viol d'une civilisation par une autre». Un village de pêcheurs du littoral maghrébin est envahi par des promoteurs qui y construisent un hôtel qui va bouleverser la vie des marins et les transformer en «larbins» et en garçons de café, leur faire perdre leurs traditions et leur personnalité.

Des courts et moyens métrages sont apparus à la dernière session des Journées Cinématographiques de Carthage (octobre 1976). *Al Khammes* (Le Métrier) de Taïeb Louhichi montre l'éternelle misère des pauvres face aux puissants qui ne les enrichissent... que de promesses.

Les deux souris blanches de Zouheir Mahjoub est une excellente tentative de film d'animation tunisien en couleurs, adapté d'un conte du patrimoine littéraire arabe, du livre de *Kalila wa Dimna*.

Histoire du pays du Bon Dieu du jeune peintre et marionnettiste Naceur Khemir (qui avait déjà réalisé un court métrage d'animation *Le Mulet* en 1972 et en a terminé récemment un autre *L'Ogresse*) est inspiré par les dessins d'enfants du village de Tabarka.

Zouheir Mahjoub et Naceur Khemir ouvrent, avec Ahmed Bennis et sa *Mohamedia*, une nouvelle voie pour le court métrage puisé aux sources vivantes de la culture populaire tunisienne.

Parmi les projets en voie de finition, citons *African Images*, Ferid Boughedir, une tentative de panorama artistique et économique du cinéma en Afrique, à partir d'interviews de réalisateurs africains et d'extraits de leurs films, projet qui s'apparente davantage aux films de télévision.

Parmi les projets en voie de finition, citons *African Images*, Ferid Boughedir la condition de la femme tunisienne en milieu ouvrier, et *L'Ascension* de Brahim Babai d'après un scénario de l'écrivain tunisien Azzedine Al-Madani, œuvre fantastico-surréaliste sur la grandeur et décadence d'un P.D.G.

Ceci pour les films. Qu'en est-il des Associations cinématographiques ? En 1978, la Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs (FTCC) reste la plus importante d'Afrique pour le nombre des clubs, le dynamisme et le sérieux de ses adhérents.

L'Association des Cinéastes Tunisiens (ACT), faute de changements concrets dans l'économie cinématographique tunisienne, a connu une certaine dé-

saffection par rapport aux années 1974-1976, mais son bureau reste actif. Il a organisé un séminaire passionnant sur le rapport cinéastes/critiques tunisiens à Hammamet en août 1977.

En revanche la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (FTCA) semble en perte de vitesse en ce qui concerne la production de films. Elle a, depuis 1973, perdu beaucoup de temps en discussions byzantines sur la démocratisation de son comité directeur, sur la nécessité d'une direction collégiale, etc., d'une façon quelque peu dogmatique et au détriment de la production. Au point que le Festival de Kelibia, prévu pour l'été 1977, n'a pas eu lieu.

Les trois associations (FTCC, ACT, FTCA) ont néanmoins adopté une «plateforme commune pour l'émergence d'un cinéma national» et vont s'associer à la nouvelle direction des Journées Cinématographiques de Carthage (présidées par Hamadi Essid) pour faire de la session de 1978 un événement international.

La dernière session des JCC (octobre 1976), qui marquait le dixième anniversaire de la manifestation, avait accusé un certain essoufflement. Trop de films de propagande gouvernementale avaient pris la place des œuvres artistiques et engagées des sessions précédentes, et plusieurs de ces œuvres étaient écartées (tels des films sur l'Ethiopie et le Polisario) pour des raisons diplomatiques.

Afin d'éviter dorénavant de telles impasses, les structures du festival ont été complètement remaniées dans le sens d'une plus grande indépendance : le nouveau comité directeur, présidé par M. Hamadi Essid, n'est plus composé de fonctionnaires du Ministère des Affaires culturelles, mais de cinéastes et d'experts en la matière.

La session de 1978 (6-17 octobre) marquera le retour au comité de Tahar Cheriaa qui fut le père fondateur et l'âme du festival pendant de nombreuses années. Elle verra une innovation importante : les films projetés au JCC n'y représenteront plus leurs gouvernements, mais leurs seuls réalisateurs, qu'ils soient «exilés» ou reconnus officiellement. Toutefois la grande nouveauté de Carthage 1978 sera incontestablement son élargissement (très attendu) au reste du Tiers Monde.

À côté de la compétition officielle, qui reste réservée aux films africains et arabes, une nouvelle et très importante section vient d'être créée, le Forum tricontinental du Film, qui présentera des œuvres d'Asie et d'Amérique latine, dont la meilleure sera couronnée par une récompense spéciale, le Prix Jugurtha, qui, comme les Tanits d'or et d'argent des JCC, sera, à partir de cette session, assorti d'importants avantages financiers et de garanties prises pour la distribution de tous les films primés.

Dans cette perspective, le problème numéro un du cinéma du Tiers Monde restant sa faible diffusion, bloquée par les intérêts mondiaux des grandes compagnies occidentales, les JCC 1978 mettront sur pied un Marché tricontinental du film et organiseront un colloque international réunissant les distributeurs du Tiers Monde pour tâcher de coordonner les efforts en la matière,

Autre innovation très importante : pour la première fois au monde, un festival cinématographique se déroulera, non pas à l'échelle d'une ville, mais à celle d'un pays. En 1978, les JCC vont connaître une décentralisation certaine. Sur l'ensemble du territoire de la République Tunisienne et pendant la durée du festival, chaque salle de cinéma, chaque point de projection, sera au service des JCC.

Si l'on ajoute à ces « premières » la création, prévue, d'une section de films pour enfants (avec un jury de garçons et filles de six à douze ans), une série d'expositions d'affiches et d'ouvrages, la présentation de troupes africaines, arabes et latino-américaines, la projection de centaines de films invités, on comprendra que les JCC 1978 s'annoncent déjà comme la fête la plus ambitieuse qu'ait connue le cinéma des trois continents. Gageons que, après cette rencontre au sommet très attendue et qui risque de provoquer des étincelles, les cinémas arabe et africain, ainsi que leurs cousins d'Asie et d'Amérique latine, ne seront plus après Carthage 1978 tout-à-fait les mêmes!

Mais les Journées Cinématographique de Carthage, qui sont l'acquis le plus précieux du cinéma tunisien à l'échelle internationale, ne joueront complètement leur rôle que lorsque, après avoir rapproché les cinémas et les cinéastes des nations sœurs du Tiers Monde, elles permettront par leur existence même l'éclosion d'une véritable industrie nationale de films tunisiens, économiquement rentables d'abord, pépinière de talents ensuite. (Nous en prenons le pari !)

Ferid BOUGHEDIR

## Résumé de Thèse

Jean FONTAINE : *Mort-Résurrection : une lecture de Tawfiq al-Hakim*, Doctorat d'Etat présenté à l'Université de Provence (Aix), 1977, 519 p., ronéot.

### Introduction

Jusqu'à présent, aucun chercheur n'a étudié la production complète de l'écrivain égyptien contemporain Tawfiq al-Hakim. Notre tentative veut donc être un premier essai de synthèse. A partir des indications de l'auteur lui-même, comme à partir d'une brève analyse du genre romanesque et autobiographique dans sa production, il a été décidé de procéder à une lecture globale, tenant compte en même temps des éléments de la vie et de l'œuvre, faisant abstraction du facteur chronologique, apparemment sans signification pour l'auteur, sa pensée apparaissant comme le développement continu d'une intuition unique. Il reprend volontiers des passages entiers de ses précédents livres ou les publie intégralement sous un nouveau titre.

Ces quelques indices montrent déjà l'originalité de ce polygraphe, né à Alexandrie en 1898. Il sait merveilleusement jouer la comédie de son existence et, pour cela, s'affuble de divers accessoires : la canne au symbolisme osirien, le bérêt de l'unité vestimentaire universelle, l'âne compagnon fidèle et confident de ses secrètes pensées. On le dit avaro, mais il ne désire que mettre chaque chose à sa place; on prétend avec insistance qu'il est mysogine, mais c'est que la femme a une place particulière dans sa conception de l'art.

L'homme nous renvoie sans cesse à son œuvre. Or les titres mêmes de ses livres contiennent massivement la présence de la mort. On retrouve également la mort dans la construction d'un très grand nombre d'ouvrages, soit dans l'agencement des chapitres, soit grâce au procédé omniprésent de l'inclusion, dans les romans, les pièces de théâtre, les récits autobiographiques. Le chercheur est donc invité à creuser davantage ce thème de la mort pour s'apercevoir qu'il est intimement lié à la résurrection, ne formant avec elle qu'un seul concept.

La démonstration de la thèse s'établira alors en trois étapes :

1. La mort-résurrection est l'idée centrale de toute l'œuvre.
2. La mort-résurrection développe le mythe égyptien d'Isis-Osiris.
3. La mort-résurrection justifie l'idée de l'écrivain sur l'art.



## CHRONIQUES

*Première Partie : La mort linéaire ou l'héritage arabo-musulman.*

## Chapitre 1 : Typologie du public hakimien.

Nous commençons par la critique externe, en étudiant les rapports que l'auteur tisse avec son lecteur. On voit alors que l'écrivain a toujours accordé une importance exagérée au conditionnement extérieur : dans sa première manière proche de la farce populaire, dans les modifications qu'il apporte à ses pièces en fonction des circonstances politiques, dans sa façon de traiter l'héritage musulman, dans la place de l'érotisme dans sa production, dans sa manière d'envisager les sources de son théâtre. Tawfiq al-Hakim serait opportuniste. Une statistique du tirage de ses ouvrages comme du nombre de spectateurs de ses pièces permet de se faire une idée de son audience et de son public : classe moyenne instruite, conservatrice des valeurs traditionnelles de la civilisation musulmane.

## Chapitre 2 : La mort naturelle.

Parmi les phénomènes qui précèdent la mort, il est singulier de constater la place curieuse qu'occupe la maladie. Celle-ci mène toujours à une issue fatale. Elle est signe, rappel de la mort, pour les vieux comme pour les jeunes. La maladie n'aurait pas de signification en elle-même. Mais la vieillesse non plus n'est pas envisagée par les personnages de l'auteur : deux allusions pour quatre cent personnages. Enfin il n'y a d'agonie que celle du Prophète Muhammad. En tous cas, aucune description réaliste, mais des évocations rares et héritées : il n'y a pas d'intermédiaire entre la mort et la résurrection, même pas celui du fait de la mort. Les soixante morts de son œuvre sont comme escamotées, y compris celle de son père. L'ensemble des traits de cette première étape est passé au crible de son art.

## Chapitre 3 : la mort violente.

Très nombreuses sont les morts négatives et l'ensemble des meurtres est impressionnant. Un premier groupe se caractérise par l'éclectisme de ses motivations : économique (les voleurs), politique (opposition entre partis, atteinte à une personnalité), religieux (éliminer un prophète dangereux), utopique (projets scientifiques), artistique (sacrifier la femme pour l'œuvre). Un deuxième groupe est celui des crimes passionnels (jalousie en milieu bédouin ou urbain, déséquilibre, mimétisme) ou des crimes, les plus abondants, qui apparaissent dans la société paysanne de la campagne égyptienne : tueurs, balle, poudre et fusillade; bandes armées; misère sordide; culpabilité du docteur ou du riche propriétaire. Le troisième groupe a pour motivation un phénomène d'ordre collectif : la vendetta bien connue des sociétés méditerranéennes (anciennes légendes grecques, tradition muhammadienne, vie quotidienne). Certains individus réagissent, qui font penser au mythe d'Osiris. Le quatrième groupe est le meurtre encouragé par la loi : la guerre. Bien qu'opposé, de cœur,

à cette solution, l'auteur s'étend longuement sur les combats du Prophète (Badr, Uhud) et parle des fonctions de la guerre : judiciaire (châtiment contre les persécuteurs), sociétaire (fixer de nouvelles frontières). Dans tous les cas, Tawfiq al-Hakim respecte la mentalité de son milieu religieux et de sa classe sociale. Ceci est particulièrement évident à propos de la mort positive du martyr, qu'il soit chrétien ou musulman. C'est que, pour lui, la mort est une rupture libératrice, liée à l'amour, s'exprimant dans l'art.

## Chapitre 4 : La mort religieuse.

L'Islam doit à son fondateur un exemple et des attitudes assez significatives sur la croyance dans un au-delà près de Dieu. L'artiste est un intermédiaire entre ce destin et la terre des hommes, malgré certaines apparences contre cette affirmation. Le Paradis promis renverse bien des situations : tous les personnages familiers de l'auteur s'associent pour le prouver, de l'âne à Chéhérazade, sans pour autant supprimer le doute et les interrogations. Le processus qui mène au Ciel, la description du séjour des bienheureux, rien ne s'écarte de l'Islam orthodoxe, mais tout devient également thème artistique. Dans l'ensemble, on trouve peu de damnés chez l'auteur, puisqu'aussi bien l'enfer ne serait pas éternel : Satan est l'éternel vaincu. Mais même si ces opinions cadrent avec l'ambiance qui entoure l'écrivain, des questions restent encore sans réponse.

*Deuxième Partie : La mort ponctuelle ou l'influence occidentale.*

## Chapitre 5 : La mort athée.

Dans la conception courante en Egypte, l'Occident fait figure de civilisation ayant rejeté Dieu. Développée par les fondamentalistes musulmans au 19<sup>ème</sup> siècle, on la retrouve chez les personnages de l'écrivain. Sa première manifestation apparaît dans les réactions animales à la mort (âne, mouton, singe). Du domaine parahumain de la mort de l'animal, on passe insensiblement au champ d'investigation transhumain avec les images de paix et de sommeil. Le repos est étudié à partir de la tradition égyptienne, des légendes juives (Salomon) ou chrétiennes (Les Dormants d'Ephèse) et débouche sur le rêve. Celui-ci tient une place importante comme intermédiaire, à l'image de l'art. Nous en arrivons ainsi au problème surhumain de l'affrontement de l'homme avec le temps. Le temps vécu physique, le temps vécu psychologique ou duré, le temps pensé : autant de paliers qui invitent à rechercher une victoire sur le temps, facteur d'éternité. La source de ce triomphe est l'amour que manifeste l'art. Chéhérazade, Prisca et Isis, par leur beauté, tentent de cette manière de résoudre le problème de Pygmalion, c'est-à-dire de l'auteur. Mort-Résurrection-Eternité : la notion philosophique s'imbrique dans le concept religieux, supprimant indifférence, oubli, décomposition et néant, alliant paroxysme, échec et pérennité.

## Chapitre 6 : La mort judiciaire.

L'irruption de la législation occidentale moderne dans la société égyptienne a fait apparaître davantage des réalités telles que le suicide (ses procédés au théâtre, dépressions, idéalisme) et la peine de mort (autorité, victime, bourreau, épée, potence) ainsi que ses causes (meurtrier, dictateur, comploter, juste). Cette législation redonne de l'importance au cadavre, à l'autopsie, au médecin-légiste, à l'assurance-vie.

## Chapitre 7 : Une «équilibrance».

Ainsi deux sociétés s'affrontent dans la personne de l'écrivain : la musulmane et l'occidentale. Tawfiq al-Hakim essaie de les concilier dans un système personnel où tout, dans l'univers, marcherait par paires : il en nomme dix-neuf. Son séjour à Paris, où il étudiait le droit, est pour quelque chose dans sa conception. Il y a rencontré Stravinsky, Picasso, Max Jacob, Jean Cocteau et Luis Bunuel, préoccupés de la mort. Il a vu Georges Pitoëff jouer Ibsen, Shaw et Pirandello. Ceci l'a incité à appliquer son équilibrance à différents domaines : le style, la philosophie, la place de l'homme dans la société, l'engagement politique. Ses ambivalences antithétiques se croisent en un point : le concept de mort-résurrection.

## Troisième Partie : La mort spiraloïdale ou le resurgissement pharaonique.

## Chapitre 8 : La mort humanisée.

Si l'on représente la mort musulmane comme une ligne continue, la mort occidentale comme un point et l'équilibrance comme un cercle, le résultat est une spirale dans l'espace, combinant avec ses éléments le mythe de l'Eternel Retour des anciens Egyptiens. L'auteur était très préoccupé de la mort dès son enfance. Il a sublimé sa peur, comme son instinct sexuel, dans son art. L'attitude de l'homme, selon lui, est faite de désir de mort (par amour ou désespoir ou devant l'échéance) et de peur (pressentiment, préparation), dans l'attente ou au moment de la mort. L'influence des anciens Egyptiens se mesure aussi dans sa description des rites populaires (enterrement, pleurs, tombe) et du rôle des fantômes. Les sociologues égyptiens contemporains ont relevé la constance de ces phénomènes.

## Chapitre 9 : La mort défiée.

L'analyse du passage de la mort vers une nouvelle vie met l'accent sur quatre étapes. La métépsychose apparaît longuement dans un livre et semble répondre aux préoccupations d'une génération. Elle débouche, chez l'auteur, sur le mythe de l'Eternel Retour, comme renvoi à l'identique ou au semblable et

comme refus de l'histoire, abolition du temps. Cette dernière invite à s'arrêter à l'immortalité. Bien qu'empruntée à la philosophie grecque, elle se voit insérée par Tawfiq al-Hakim dans un ensemble qui lui est propre et où l'amour et l'art jouent un rôle important. Mais ceci suppose que l'être soit vivant au-delà de la mort et donc qu'il soit ressuscité, comme on le croit dans une civilisation spiritualiste.

## Chapitre 10 : La revanche de l'originel.

Le rôle de l'Egypte ancienne, dans ces notions, est fondamental. Le retour aux sources est un principe fondamental de tous les livres de l'auteur. Il s'efforce de trouver une continuité entre sa production et les mythes pharaoniques. Il s'agit de la construction d'un système cohérent bâti sur le concept de mort-résurrection, vivant grâce à la victoire du cœur exprimé dans son art. Les références hakimiennes à l'histoire de son pays sont multiples. Elles renvoient à Osiris par l'arbre vivant, le bois dressé, Sa'd Zaghoul, le scarabée, le lézard, et à Isis par Saniya, Inân, Lida, Chéhérazade, Prisca.

## Chapitre 11 : Le pharaonisme.

L'intuition de Tawfiq al-Hakim se place dans le contexte des années 20 où l'on observe la découverte de l'ancienne civilisation égyptienne. De nombreux faits viennent étayer cette vogue dont le porte-parole est Husayn Haykal. Toute une génération en sera profondément marquée jusqu'à la naissance de l'arabisme. L'étape pharaonique, en tant que mouvement, se termine en 1939, malgré des soubresauts. Seul, dans la pléiade des auteurs de cette époque, notre écrivain reste fidèle à ses premières amours. Notre idée de ne pas séparer l'œuvre et la vie et de les étudier de manière globale s'en trouve renforcée.

## Conclusion

L'artiste ne peut vraiment ni vivre ni créer. Il lui reste la mort. Dans le conflit qui oppose en Tawfiq al-Hakim la part musulmane de son milieu et la part occidentale de sa formation, l'auteur n'a trouvé de solution valable que dans un retour aux origines. Osiris meurt et Iris rêve de le faire revivre. L'homme donne la mort, mais tout art véritable est une résurrection. Celle-ci n'est autre qu'une identification d'Isis qui serait alors, à la fois, l'art et l'artiste.