



HAL
open science

La réception de la critique française des films du cinéaste égyptien Yousry Nasrallah : une réception préétablie par la culture cinématographique française ?

Juliette Smets

► To cite this version:

Juliette Smets. La réception de la critique française des films du cinéaste égyptien Yousry Nasrallah : une réception préétablie par la culture cinématographique française ?. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04474581

HAL Id: dumas-04474581

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04474581>

Submitted on 23 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Juliette Smets

**La réception de la critique française des films du cinéaste égyptien
Yousry Nasrallah**

Une réception préétablie par la culture cinématographique française ?

Mémoire de Master 2 Recherche Cinéma, esthétique et création
Préparé sous la direction de Monsieur Vincent Amiel

Septembre 2023



Résumé

Yousry Nasrallah est un cinéaste égyptien de renom, riche d'une carrière de 36 ans avec la réalisation de dix films. Depuis son premier film, *Vols d'été* en 1987, jusqu'à son dernier, *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* en 2016, son travail a attiré l'attention des médias et des critiques français.

L'objectif de cette étude est de comprendre quelle a été la réception des films de Yousry Nasrallah par la critique française et de quelle manière cette réception est préétablie par l'histoire et la culture cinématographique française. Les principaux enjeux dont il a été question sont les suivants. Comment Yousry Nasrallah s'est construit une carrière en partie par sa collaboration avec la France ? Quelles sont précisément les attentes de la critique sur le plan formel et discursif de films ? A quel point les journalistes français sont prédéterminés à lire les films d'une certaine manière en raison de leur culture française ?

Pour répondre à la problématique, une introduction aux liens entre le cinéaste et la France a été faite. Pour se faire, le parcours de ses œuvres depuis leur création, leur financement, jusqu'à leur diffusion a été reconstitué. Dans un deuxième temps, il a fallu décortiquer un corpus de 138 critiques. Celles-ci proviennent de journaux et de revues spécialisées. Puis il a été nécessaire de faire une analyse pour dégager les attentes communes de la critique française. Enfin, à partir de cet examen, une définition des mécanismes de la réception critique a été produite.

Les constats de cette analyse indiquent que les horizons d'attente de la critique découlent de l'histoire du cinéma et de la culture française. Cette hypothèse s'est confirmée dans la manière dont l'esthétique et le discours des films de Yousry Nasrallah sont appréhendés. En ce qui concerne l'esthétique des films, l'examen des mécanismes de références occidentales montre que ceux-ci se pratiquent principalement parce qu'ils sont ancrés dans les inconscients et dans l'histoire de la cinéphilie française. Pour ce qui est de la réception du discours des films, l'attente principale est la suivante : la réalité socio-politique des films doit sembler fidèle et doit être compréhensible par le public français. C'est-à-dire qu'il est attendu que ses films soient universellement compréhensibles. L'horizon d'attente de la critique française repose ainsi sur deux axes principaux : la cinéphilie et l'universalisme. De cette manière, cette étude a permis de montrer que la critique est bridée par les prénotions qu'elle convoque. Elle s'enferme elle-même inconsciemment dans ses paradigmes de pensées liés à son histoire et à sa culture.

Summary

Yousry Nasrallah is a renowned Egyptian filmmaker with a 36-year career, directing ten films. From her first film, *Summer Flights* in 1987, to her last, *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* in 2016, her work has attracted the attention of the French media and critics.

The aim of this study is to understand how Yousry Nasrallah's films have been received by French critics and how this reception is pre-established by French film history and culture. The main issues discussed are as follows. How did Yousry Nasrallah build his career partly through his collaboration with France? What exactly are the expectations of critics on the formal and discursive level of films? To what extent are French journalists predetermined to read films in a certain way because of their French culture?

To answer the problem, an introduction to the links between the filmmaker and France was made. In order to do so, the journey of these works from their creation, their financing, to their distribution has been reconstructed. In a second stage, a corpus of 138 critics had to be deconstructed. These come from newspapers and specialized journals. Then it was necessary to make an analysis to identify the common expectations of the French critics. Finally, on the basis of this review, a definition of critical acceptance mechanisms was produced.

The findings of this analysis indicate that the horizons of critics' expectations stem from the history of cinema and French culture. This hypothesis has been confirmed in the way in which the aesthetics and the discourse of Yousry Nasrallah's films are apprehended. With regard to the aesthetics of films, an examination of the mechanisms of Western reference shows that these are practiced mainly because they are anchored in the unconscious and in the history of French cinema. As far as the reception of the films' discourse is concerned, the main expectation is that the socio-political reality of the films must appear faithful and must be comprehensible to the French public. In other words, his films are expected to be universally understandable. The outlook for French critics thus rests on two main axes: cinematicism and universalism. In this way, this study has made it possible to show that criticism is restrained by the preconceptions it conjures up. It closes itself unconsciously in its paradigms of thought linked to its history and culture.

Mots clés

Yousry Nasrallah – Réception critique – France – horizon d’attente – exotisme – cinéphilie – universalisme – film d’auteur – occidentalocentrisme

Keywords

Yousry Nasrallah – Critical Reception – France – Exoticism – Cinephilia – Universalism – Authorship – Occidentalcentrism

Remerciements

Je tiens à remercier dans un premier temps, mon Directeur de mémoire Monsieur Vincent Amiel, professeur à l'Université Panthéon Sorbonne. Sa disponibilité et ses conseils judicieux ont contribué à enrichir ma réflexion et à me guider tout au long du processus de recherche et d'écriture du mémoire.

Je remercie également tous les professeurs de cinéma de l'Université Panthéon Sorbonne, pour avoir nourri la partie théorique et méthodologique de mon mémoire.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de ce mémoire :

Madame Myriam Bruguière, Monsieur Olivier Guigues et Monsieur Thomas Percy, directeurs de l'agence de presse *BCG presse*, pour m'avoir partagé leurs contacts de journalistes et leur soutien cette année.

Madame Roxane Arnold de Pyramide Distribution, pour avoir répondu à mes questions sur les fréquentations en salle et m'avoir partagé les chiffres de celles-ci.

Madame Catherine Verliac, cheffe de service des entrées en salle à la Direction du Cinéma au Centre National du Cinéma et de l'Image animée, pour m'avoir partagé les informations dont disposait le CNC sur les projections en salle des films de Yousry Nasrallah.

Monsieur Benjamin Geer, auteur du texte *Yousry Nasrallah: The Pursuit of Autonomy in the Arab and European Film Markets*¹ pour avoir répondu à mes interrogations sur le contenu de son travail.

Madame Agnès Devictor, ma directrice de mémoire de l'année 2021/2022, professeure à l'Université Panthéon Sorbonne, pour ses précieux conseils et son accompagnement.

Madame Kenza Nicolle, Monsieur Eloi Jaillet, Madame Jeanne Smets et Madame Catherine Smets pour avoir relu et corrigé mon mémoire. Leurs conseils de rédaction ont été très précieux.

À tous ces intervenants, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

Table des matières

Table des matières

<i>Introduction</i>	8
<i>Partie I : introduction à Yousry Nasrallah et ses liens avec la France : les rencontres du cinéaste, le parcours de ses œuvres et le public de ses films.</i>	18
I) Les débuts de Yousry Nasrallah et de l'industrie cinématographique française : entre marché contraignant et rencontres prolifiques	18
a) La rencontre avec Youssef Chahine	18
b) Un trio prolifique : Humbert Balsan , Pierre Chevalier et Yousry Nasrallah.....	21
II) Les contextes de production des films de Yousry Nasrallah.....	23
a) L'accord de coproduction franco-égyptien.....	23
b) Les coproductions soutenues par des producteurs français	25
III) La diffusion, distribution et le public des films de Yousry Nasrallah.....	26
a) La diffusion des films de Yousry Nasrallah à la télévision française : le rôle d'Arte.....	26
b) La distribution des films en France	27
c) Le public des films de Yousry Nasrallah.....	29
<i>Partie II : L'analyse de discours : la critique française et sa réception des films de Yousry Nasrallah</i>	32
I) La critique négative des films de Yousry Nasrallah	33
a) Une construction brouillonne du récit.....	33
b) L'impression d'une mise en scène peu maîtrisée et qui ne trouve pas son rythme	37
c) Un discours sur le monde considéré comme trop démonstratif et obscur au public occidental.....	39
II) La critique positive des films de Yousry Nasrallah.....	43
a) Une construction originale du récit et une bonne imbrication des registres.....	43
b) Une mise en scène sensuelle qui parvient à mêler différents styles	47
c) Des films ambitieux et politiquement modérés	50
<i>Partie III : Les prédéterminations de la réception critique française</i>	58
I) L'horizon d'attente esthétique du cinéma de Yousry Nasrallah : des référents et des modes de lecture liés à l'histoire du cinéma français	58
a) L'affiliation à Youssef Chahine comme référence de la cinéphilie française.....	58
b) Les références au cinéma et à la littérature occidentale	63
c) L'attente d'une réinvention de la manière de filmer : la figure de l'auteur.....	69
d) L'attente paradoxale d'une spécificité égyptienne	73
II) L'attente de la critique sur le plan du discours du film : une immersion dans la société égyptienne qui doit rester universelle.....	77
a) L'attente du portrait de la société égyptienne.....	77
b) La question de l'universalité et des références obscures.....	83
c) Un discours qui ne doit cependant pas être reçu comme militant ou trop didactique	85
<i>Conclusion</i>	90
<i>Bibliographie</i>	95
<i>Annexes</i>	104

Introduction

En 2018, le cinéaste égyptien Yousry Nasrallah est l'invité d'honneur du Festival international du film de Marrakech. A l'occasion de ce festival, le journaliste français Patrick Simonin, rédacteur en chef chez *TV5 Monde*, l'interroge sur sa carrière et sur son œuvre. Il introduit le cinéaste de la manière suivante : « Dans le programme du festival vous êtes noté comme « un cinéaste et un citoyen engagé. Ça vous va ces deux étiquettes ? » A cela, Yousry Nasrallah répond : « Je crois qu'on n'a pas le choix. Cinéaste oui forcément puisque je le suis. Citoyen engagé ? Je me demande si on peut être cinéaste sans l'être ? La question que je me pose c'est : vous ne diriez pas la même chose de Bresson ? ». Le journaliste rétorque : « Tous les cinéastes sont engagés alors ? ». Yousry Nasrallah répond : « Ce n'est pas la question. Tous les cinéastes vivent quelque part et subissent la politique¹ ». Yousry Nasrallah doit rappeler au journaliste cette idée évidente selon laquelle il n'est pas nécessairement « un cinéaste et un citoyen engagé » simplement parce qu'il est un cinéaste égyptien qui réalise des films qui parlent du quotidien des Égyptiens. Si il doit faire ce rappel ce n'est pas parce qu'il ne se considère pas comme « engagé », mais précisément parce que « ces deux étiquettes », dont le journaliste parle, lui collent à la peau depuis le début de sa carrière. Cette manière d'associer le cinéaste ou sa cinématographie à des idées préconçues est le sujet de ce mémoire. Ces prénotions² peuvent se retrouver principalement dans les textes de la critique française. C'est elle qui, en première ligne, lors de la sortie des films, donne son avis sur le film et est le plus à même de relayer ces idées préconçues derrière lesquelles le cinéaste est enfermé. Les films de Yousry Nasrallah passent ainsi par le filtre d'une lecture critique française.

Yousry Nasrallah est un cinéaste égyptien renommé. Riche de dix films qu'il a réalisés en 36 ans de carrière, son œuvre a fait couler l'encre des journalistes depuis son premier film *Vols d'été* sorti en 1987 jusqu'à son dernier *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* en 2016.

¹ Retranscription de l'interview du festival de Marrakech. Disponible sur le site :

<https://culture.tv5monde.com/cinema/l-invite/yousry-nasrallah-11947> (consultation le 15 janvier 2023)

² Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007 : les prénotions sont des notions élaborées spontanément dans les actions de tous les jours, avant d'aborder l'étude scientifique des faits.

Considéré comme un réalisateur de films d'auteur, il touche un public cinéphile qu'il a su élargir, comme en témoigne le Prix du public qu'il a obtenu au Festival des Trois Continents en 2009 pour son film *Femmes du Caire* (2009). Il est même devenu relativement populaire en Égypte comme le montre le succès public de *Mercedes* (1993) devenu un film culte dans son pays³.

Ses films sont des fictions⁴ aux sujets multiples et très variés. En 1987, Yousry Nasrallah réalise son premier film intitulé *Vols d'été*, produit par Youssef Chahine. Ce film raconte l'histoire d'un jeune garçon et de sa famille qui doivent faire face aux transformations sociales instaurées par Abdul Nasser en Égypte. En 1993, il réalise *Mercedes*, un film qui conte les aventures de Noubi, communiste convaincu qui provient d'une famille aisée. Il entreprend de retrouver son demi-frère Gamal après que celui-ci ait hérité de la fortune de leur père. En 1995, Yousry Nasrallah réalise le documentaire *A propos des garçons, des filles et du voile*. Le film documentaire explore la vie de Bassem Samra ainsi que celle de ses amis et de sa famille. Il aborde des thématiques telles que l'amour et le voile. En 1999, il réalise *La ville*, co-écrit avec Claire Denis ; un film qui conte l'histoire d'un jeune Égyptien plein d'ambitions artistiques qui quitte l'Égypte pour la France avec le rêve de devenir une star de cinéma. En 2004, Nasrallah réalise *La Porte du soleil*, une adaptation du roman éponyme d'Elias Khoury, qui raconte l'histoire du peuple palestinien, déplacé des camps de Galilée vers les camps du Liban, à travers cinquante années d'histoire. En 2008, il réalise *L'Aquarium*, un film sur deux trentenaires vivant au Caire : un anesthésiste qui réalise des avortements clandestins et une animatrice radio nocturne. En 2009 sort le film *Femmes du Caire*. Celui-ci suit le quotidien d'une animatrice renommée d'un talk-show populaire qui est obligée d'abandonner les sujets politiques sur son plateau pour promouvoir la carrière de son mari. Yousry Nasrallah a également participé au film collectif *18 jours* en 2010. Ce projet consistait à documenter les 18 jours de la révolution égyptienne à travers les yeux d'un collectif de réalisateurs. *Après la bataille*, sorti en 2012, parle d'un ancien membre d'un groupe manipulé par le gouvernement égyptien pour attaquer les révolutionnaires de la place Tahrir en 2011. Le film s'intéresse à sa rencontre avec une jeune divorcée laïque. Son dernier film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, sorti en 2016, suit

³ Emmanuelle Galiène, Jean-Philippe Renouard, « La joie de l'insoumission. Entretien avec Yousry Nasrallah, *Vacarme*, n°20, 2002, p. 97. Yousry Nasrallah y dit : « Mercedes est devenu un film culte. C'est celui de mes films qui a le mieux marché parce qu'il y avait Yousra qui est une superstar du cinéma égyptien ».

⁴ Hormis le film documentaire *À propos des garçons, des filles et du voile*. Ce dernier ne sera pas pris en compte dans ce corpus parce qu'il n'a pas bénéficié d'une sortie en salle en France et n'a donc pas donné lieu à des critiques de la part des journaux et revues spécialisées.

une famille de chefs cuisiniers qui se retrouve plongée dans l'effervescence des préparatifs d'un mariage.

Ainsi, les œuvres cinématographiques de Yousry Nasrallah couvrent une vaste palette de thèmes et de sujets, démontrant la diversité de son travail artistique qui, de plus, s'étend sur une période vaste allant de 1987 à 2017 soit presque 30 ans de carrière.

Le cinéaste s'est construit une carrière de réalisateur en grande partie par sa collaboration avec la France. Par les coproductions qu'il a réalisées avec des producteurs français, ou bien par son implication dans les festivals, en tant que réalisateur ou juré, ou encore par la diffusion de huit de ses films dans les salles de cinéma françaises, il est le réalisateur égyptien le plus présent dans la sphère cinématographique française depuis Youssef Chahine.

L'objet de ce mémoire est l'analyse de la réception critique française des films de Yousry Nasrallah en France et de quelle manière cette réception est conditionnée par les références culturelles françaises.

En somme, il s'agit de comprendre comment ce cinéaste a été perçu par la critique française et comment celle-ci a procédé à l'étude de ses films.

Une fois qu'une œuvre cinématographique est achevée, sa circulation débute. Elle parcourt l'espace social et elle s'offre à une infinité d'appropriations possibles. La critique est la première à s'approprier l'œuvre. Elle va à sa manière connoter et orienter l'œuvre dans sa signification : d'où l'importance de la notion de réception. Il n'y a pas d'idée verticale dans le cinéma selon laquelle il y aurait un unique émetteur, le cinéaste, et un récepteur, le public. La critique est aussi une composante majeure de l'émission d'une œuvre et de la façon dont elle va être réceptionnée et comprise.

En 1979, dans son ouvrage *Lector in Fabula*, Umberto Eco a montré que l'œuvre ouvre à une totalité d'interprétations et que le lecteur n'existe que dans une lecture active. On peut faire une analogie entre le lecteur et le spectateur de films. Umberto Eco parle de « coopération textuelle »⁵ et montre que le lecteur remplit les blancs du texte, c'est-à-dire ce qui n'est pas explicite et ce, de simples références linguistiques aux déductions plus complexes. Selon Hans Robert Jauss, l'horizon d'attente désigne l'ensemble des attentes, des préjugés et des connaissances préalables qu'un lecteur (ou un spectateur) apporte avec lui lorsqu'il entre en

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, 1979

contact avec une œuvre⁶. Jauss soutient que l'horizon d'attente d'un individu est influencé par divers facteurs, tels que son contexte culturel, son expérience personnelle, ses connaissances littéraires antérieures et les normes sociales en vigueur à l'époque de la réception de l'œuvre.

La critique, qui se réfère ici à l'activité des journalistes professionnels, implique une interprétation explicite exigeant des capacités cognitives souvent très complexes. Dans l'ouvrage *Cinéma et fiction : essai sur la réception filmique*, Michel Condé rappelle que La transition de la réception d'un film à la production d'un texte critique est un processus très long qui requiert un apprentissage complet, maîtrisé seulement par une infime minorité d'individus. Par conséquent, il est difficile pour la plupart des spectateurs de développer une opinion qui puisse rivaliser avec celle des critiques professionnels, dont ils prennent connaissance dans la presse ou les revues spécialisées.⁷ En effet, le genre de la critique, qui est relativement peu étudié, appartient aux discours strictement persuasifs. Son objectif principal est de fournir une évaluation. Étant donné que l'évaluation est essentielle à l'exercice de la critique, celle-ci se distingue dans son ensemble en cherchant à informer et persuader, ce qui la rapproche en de nombreux aspects des techniques utilisées dans la publicité⁸. La critique vise à susciter l'intérêt du public pour l'objet décrit, qu'il s'agisse d'un film ou autre, mais elle cherche également à influencer la décision de le voir ou non, en fonction de sa présentation favorable ou défavorable. Cette recherche s'inscrit ainsi à la fois dans le cadre de l'argumentation rhétorique et de l'analyse du discours. Dans cette analyse de discours, il est alors possible d'identifier un horizon d'attente, selon la théorie de Jauss, de la part de la critique.

Il s'agit ainsi dans cette étude de déterminer quels sont les horizons d'attente de la critique française et de comprendre comment ils sont déterminés par la culture cinématographique et l'histoire du cinéma français et occidental. Il s'agira de démontrer qu'il existe des mécanismes de réception des films de Yousry Nasrallah tant sur le plan formel que sur le plan du discours des films.

La critique française fait partie d'une élite cinéphile dont la culture cinématographique s'est construite par son histoire. L'histoire du cinéma français a été marquée par l'apparition d'une cinéphilie à la fin des années 1950. Dans leur ouvrage, *La critique de cinéma en France : Histoire, anthologie, dictionnaire*, Michel Ciment et Jacques Zimmer rappellent que « la critique essentiellement populaire (pour ne pas dire populiste) de l'immédiat après-guerre laisse

⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1972

⁷ Michel Condé, *Cinéma et fiction : essai sur la réception filmique*, L'Harmattan, 2016

⁸ Dominika Topa-Bryniarska, *La réalisation du movere rhétorique dans le discours journalistique sur l'exemple des titres de la critique de cinéma*, Études romanes de Brno. 2020

place aux revues spécialisées »⁹. En effet, une vingtaine de revues de cinéma font leur apparition. De plus, de multiples ciné-clubs et de salles de cinéma en province se créent offrant un nouvel espace pour la critique et l'analyse des films¹⁰. Les deux auteurs expliquent au sujet des revues spécialisées que « l'absence d'autres repères (en particulier parce que la télévision encore balbutiante ne jouait pas encore son rôle de plus grande cinémathèque de France), justifiait son importance »¹¹. Durant cette période, la critique a joué un rôle éminent. Parmi les pionniers de ce mouvement cinéphilique émerge la figure influente d'André Bazin. Ce dernier crée en 1951 la revue *Les Cahiers du cinéma*. La revue devient rapidement une référence incontournable. Elle restera à jamais ancrée dans l'histoire en tant que berceau de la Nouvelle Vague, car c'est dans ses pages que Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette et Éric Rohmer publient des articles essentiels. Ils contribuent alors à l'éducation du regard et à l'élaboration d'une nouvelle conception de l'art cinématographique à travers l'exercice de la critique¹². Sous l'influence déterminante de Truffaut et de Rohmer, la revue se démarque par son soutien inébranlable à des réalisateurs tels que Hawks et Hitchcock, Fritz Lang. Ainsi est introduite la notion de « politique des auteurs », qui exercera une influence considérable sur toute l'histoire de la cinéphilie. Dans son ouvrage *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Michel Marie rappelle au sujet de l'article polémique de François Truffaut « une certaine tendance du cinéma français »¹³ que « la publication de ce pamphlet a suscité de nombreuses résistances au sein de la revue (...) mais ces résistances confirment bien qu'il s'agit là du véritable point de départ de la politique des auteurs, et donc des thèses fondatrices de l'esthétique de la Nouvelle Vague »¹⁴. La politique des auteurs est une méthode d'analyse et de critique cinématographique qui met l'accent sur la manière dont la personnalité d'un réalisateur peut être identifiée dans son travail, créant ainsi une signature artistique et un style distinctif qui se retrouvent d'un film à l'autre. Ainsi, dès ses origines, la cinéphilie en France s'est construite autour de l'identification et du « culte de l'auteur »¹⁵, considéré comme l'élément-clé légitimant le cinéma en tant qu'art¹⁶. Ainsi, la qualification de film d'auteur se crée et avec elle

⁹ Michel Ciment, Jacques Zimmer (sous la dir.), *La critique de cinéma en France : Histoire, anthologie, dictionnaire*, Nouveau Monde, 1997, p.97

¹⁰ Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, 2019, p.19 à 27

¹¹ Michel Ciment, Jacques Zimmer (sous la dir.), *op. cit.*, p.100

¹² Marc Cerisuelo, « CINÉMA La cinéphilie », *Encyclopædia Universalis*, Disponible sur le site <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-la-cinephilie> (consulté le 9 juin 2023)

¹³ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, n°31, 1954

¹⁴ Michel Marie, *La nouvelle vague, une école artistique*, Armand Colin, 2017, p.31 à 52

¹⁵ Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (sous la dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, AFRHC, 2013, p.13

¹⁶ *Ibid.*

une série de concepts que François Truffaut a donc théorisés. Cette politique auteuriste est encore aujourd'hui à l'œuvre et avec ses références esthétiques. Dans l'ouvrage *L'auteur de cinéma*, Jean-Pierre Esquenazi affirme : « lisant ou relisant une trentaine d'entretiens publiés dans *Les Cahiers du cinéma*, *Cinématographe* ou *Libération* dans les années 1970 ou plus récemment, on découvre que 80% contiennent des déclarations auteuristes assez explicites »¹⁷. Si aujourd'hui ces références sont moins explicites dans la critique, elles ont imprégné l'histoire de la critique et continuent d'irriguer les textes d'analyse de film. Ainsi, les notions de cinéphilie, de Nouvelle Vague, de politique des auteurs et de films d'auteurs qui ont été mentionnées seront convoquées et questionnées afin de saisir l'influence de l'histoire du cinéma français sur la réception esthétique des films de Yousry Nasrallah. En effet, le document précieux que constitue un corpus de critique permet de voir à l'œuvre la construction de cette qualification « d'auteur » dans l'analyse des aspects esthétiques des films du cinéaste.

Pour ce qui est de la réception des discours du film, les attentes de la critique française sont aussi à interroger. Tout d'abord, le cinéma égyptien est souvent considéré comme exotique et lointain pour le public français, ce qui peut créer des attentes spécifiques sur le contenu des films. La critique peut également être influencée par les représentations culturelles et politiques de l'Égypte ancrées dans l'imaginaire français. De manière générale, il s'agira aussi de questionner une notion à l'œuvre dans la critique : celle de l'occidentocentrisme et de ses répercussions sur les attentes de la critique française. Cette partie se construira principalement autour de l'article de l'historien du cinéma Michel Serceau : *La critique occidentale des cinémas africains entre cinéphilie et universalisme*. En effet, l'auteur démontre dans un article publié sur la revue en ligne *Africultures*, que lorsqu'il s'agit d'un film africain ou maghrébin, le film et le sujet tendent à avoir la préséance sur le cinéaste¹⁸. Il montre ainsi que la critique a des tendances occidentales à la fois cinéphiles et universalistes dans la réception des films¹⁹. Ce travail consiste alors à étudier les ambivalences de la critique française face à l'œuvre de Yousry Nasrallah. Alors qu'elle construit traditionnellement ses écrits autour de la notion d'auteur et ses dérives auteuristes, le contexte égyptien, et ses analyses géopolitiques semblent prévaloir, reléguant alors l'esthétique au second plan.

¹⁷ *Ibid*, p.20

¹⁸ Michel Serceau, « La critique occidentale des cinémas africains entre cinéphilie et universalisme », *Africultures*, 2010 Disponible sous le lien : <https://africultures.com/la-critique-occidentale-des-cinemas-africains-entre-cinephilie-et-universalisme-9329/> (consulté le 21 avril 2023)

¹⁹ *Ibid*.

Dans le cadre d'une étude de réception, il existe une multitude d'approches possibles, mais un choix spécifique a été fait pour ce travail. L'objectif n'est pas d'analyser la réception en termes d'identités individuelles, mais plutôt en termes d'identités culturelles. Sur le plan méthodologique, nous ne cherchons pas à nous appuyer sur des références individuelles issues d'un passé personnel ou familial des journalistes, mais plutôt à nous baser sur des références culturelles résultant d'une tradition collective et sociale de l'histoire du cinéma français. Le corpus principal se compose de textes critiques provenant de journaux et de revues spécialisées. Notre choix est de considérer l'ensemble des textes comme une trame discursive cohérente.

Michel Mardore indique dans l'ouvrage *Pour une critique-fiction* : « il y a deux sortes de critiques. La première paraphrase le contenu des films. Elle précise indéfiniment la couleur du cheval blanc d'Henri IV. On aurait tort de la moquer... Bien exercée, elle peut former un goût, une opinion. La seconde analyse, dissèque, coupe les cheveux en quatre »²⁰. C'est de cette partie de la critique qu'il s'agira d'étudier dans ce mémoire. Dans chaque critique rédigée, le propos analysé est la partie du texte qui tend à rendre compréhensible au spectateur les films du cinéaste, qui le guide et qui peut potentiellement influencer sa lecture.

En termes méthodologiques, il a d'abord fallu décortiquer les critiques et en faire une analyse pour dégager les attentes communes de la critique française avant de pouvoir en déceler les mécanismes. De plus, puisque le choix d'analyser les critiques comme une trame discursive cohérente a été fait, il a fallu, pour réaliser cette étude globale, procéder à l'examen de toutes les critiques. Il a aussi été nécessaire de distinguer, au sein de chaque critique, les arguments neutres, les arguments à connotation négative et ceux à connotation élogieuse. L'ensemble de ces arguments critiques ont été comparés pour chaque film. De plus, ces commentaires ont été classés en trois catégories : l'analyse de la construction narrative du film, de la mise en scène et du discours du film. Il est à noter que lorsque qu'une critique de journal ou de revue est mentionnée dans le corps du texte, elle ne fait, la plupart du temps, référence qu'à une partie de celle-ci, qu'elle soit positive ou négative, plutôt qu'à l'intégralité du texte critique du journaliste. En effet, même si certaines critiques sont uniquement élogieuses ou péjoratives (elles seront d'ailleurs notées dans le corps de l'étude pour cette spécificité), la grande majorité des critiques sont nuancées.

Choisir la réception critique des films de Yousry Nasrallah en France s'explique par plusieurs raisons. D'une part, la réception critique est une approche qui est peu étudiée dans la

²⁰ Cité dans Michel Ciment, Jacques Zimmer (sous la dir.), *op. cit.*, p. 112

recherche théorique du cinéma. D'autre part, pour une question d'accès aux sources et de traduction de la langue arabe, il n'était pas possible d'effectuer une comparaison, qui aurait été sans le moindre doute pertinente, avec la réception de la critique égyptienne de ses films. De plus, pour le moment, aucune recherche ne s'est intéressée à la carrière de Yousry Nasrallah. Il est à noter que Benjamin Geer, ingénieur de formation, a consacré un chapitre d'un ouvrage théorique d'une vingtaine de page, aux relations entre l'origine sociale et la biographie, la quête d'autonomie du réalisateur et la manière dont ses films défient les normes sociales²¹. Enfin, étudiante en Histoire du cinéma à l'Université Panthéon Sorbonne en Master 1 en 2021-2022, j'ai réalisé un mémoire court sur les liens entre Yousry Nasrallah et la France, ce qui a permis d'établir une base de recherche sur sa carrière et d'introduire l'étude de cette recherche actuelle.

En tant que rédactrice de ce mémoire, il est à préciser que je suis française et que l'objectivité de cet écrit dépend aussi de ce facteur. La limite de cette position tient principalement au fait que les sources universitaires que je convoque sont françaises et européennes. Un paradoxe est d'ailleurs à tenir en compte : je vais ainsi utiliser des références occidentales pour démontrer que la critique française peut avoir une vision limitée du cinéma de Yousry Nasrallah justement parce qu'elle-même a recours à des mécanismes de références occidentales dans ses analyses.

Ainsi, il s'agira de s'interroger sur la question suivante : Quelle a été la réception des films de Yousry Nasrallah par la critique française et de quelle manière cette réception est-elle préétablie par l'histoire et la culture cinématographique française ?

L'objectif de ce mémoire est dans un premier temps de faire une introduction à la cinématographie de Yousry Nasrallah en France en dessinant le chemin parcouru de ses œuvres depuis leur production jusqu'à leur diffusion en passant par leur financement. Dans cette partie, ce sont aussi des rencontres professionnelles du cinéaste qu'il s'agira d'explicitier afin de saisir les raisons de sa présence importante dans la sphère cinématographique française.

Dans un deuxième temps, il s'agira de faire une analyse des critiques des films de Yousry Nasrallah dans un ordre chronologique ; en se concentrant sur la réception de la

²¹ Benjamin Geer, « Yousry Nasrallah, the pursuit of autonomy in the Arab and European film markets » in Joseph Gugler, *Ten Arab Filmmakers : political dissent and social critique*, trad. Juliette Smets, Harrogate, Combined Academic Publishers / Indiana University Press, 2015.

construction narrative, puis de la mise en scène et enfin du discours de chacun de ses films. Cette partie permettra ainsi d'observer les différentes attentes de la critique cinématographique française des films de Yousry Nasrallah.

Enfin, la dernière partie s'intéressera à la définition des mécanismes de la réception critique de ses films. Cette troisième partie est considérée comme l'aboutissement d'une première partie de contextualisation puis d'un décortiquage et d'une analyse des critiques. Puisque la partie précédente a permis de pointer quels sont ces horizons d'attentes narratifs, esthétiques et politiques, la troisième partie tentera de théoriser ces attentes, d'en comprendre les potentielles origines, manifestations et limites.

Étant donné que ce mémoire repose sur l'étude des discours de la critique, il a fallu constituer un corpus de critiques de la presse généraliste et des revues spécialisées qui sont survenues à la sortie de chaque film. Il est à noter qu'aucune critique de presse régionale n'a été recensée pour cette étude. Le corpus de critiques s'est construit à propos de huit films de Yousry Nasrallah. Les deux films *A propos des garçons, des filles et du voile* de Yousry Nasrallah (1995) et *L'Aquarium* de Yousry Nasrallah (2008) ne seront pas étudiés dans ce mémoire pour la principale raison qu'ils n'ont pas fait l'objet de sortie au cinéma en France et n'ont donc pas donné lieu à un corpus de critiques suffisants.

Corpus d'œuvres cinématographiques :

- *Vols d'été* de Yousry Nasrallah (1987)
- *Mercedes* de Yousry Nasrallah (1993)
- *La ville* de Yousry Nasrallah (1999)
- *La Porte du soleil* de Yousry Nasrallah (2004)
- *Femmes du Caire* de Yousry Nasrallah (2009)
- *18 jours* (2010)
- *Après la Bataille* de Yousry Nasrallah (2012)
- *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* de Yousry Nasrallah (2016)

Le corpus de critiques cinématographiques comprend 138 critiques au total. Le corpus se trouve en première partie de la bibliographie de ce mémoire. Il comprend 25 critiques pour le film *Vols d'été*, quatre pour *Mercedes*, dix pour *La Ville*, 28 pour *La Porte du soleil*, 18 pour *Femmes du Caire*, 12 pour *Après la bataille* et 19 pour *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*. Ce corpus, non exhaustif, a été constitué avec l'ambition de l'être. Il s'est principalement construit grâce aux ressources présentes à la Cinémathèque française pour ce qui est des revues de presses numérisées et des revues spécialisées. La Bibliothèque François Truffaut a permis de compléter

ce corpus à l'aide de revues de presse. Enfin, ce corpus a été complété par des critiques publiées en ligne.

Partie I : introduction à Yousry Nasrallah et ses liens avec la France : les rencontres du cinéaste, le parcours de ses œuvres et le public de ses films.

Pourquoi est-il intéressant d'étudier la réception critique des films de Yousry Nasrallah par la critique française et non pas, par exemple, par la critique allemande ? Cette introduction paraît nécessaire pour répondre à cette question. La présence de l'œuvre de Yousry Nasrallah dans le paysage cinématographique français n'est pas anodine. En effet, tous les films égyptiens ne sont pas distribués en France, de même que la majorité des films français ne sont pas distribués en Égypte.

Si la critique française a autant écrit sur les œuvres de Yousry Nasrallah et permet donc de s'intéresser à cet objet d'étude, c'est parce que ses films ont été, presque tous, coproduits et distribués en France. Et même si le nombre de projections de ses films dans les salles de cinéma françaises est limité, la France reste le pays où ses films sont le plus projetés. Cette relation particulière que Yousry Nasrallah entretient avec la France s'explique par plusieurs raisons qu'il s'agira ici de développer. Ainsi, cette première partie qui fait figure d'introduction permettra d'éclairer le contexte de réception de ses films par la critique française.

Il est à noter que l'annexe 1, qui est un tableau résumant tous les producteurs et distributeurs impliqués dans chacun des films de Yousry Nasrallah, permet de mieux appréhender la compréhension de cette partie.

I) Les débuts de Yousry Nasrallah et de l'industrie cinématographique française : entre marché contraignant et rencontres prolifiques

a) La rencontre avec Youssef Chahine

Youssef Chahine, en plus d'avoir été un mentor pour la réalisation des futurs films de Yousry Nasrallah, s'avère être aussi un point de connexion avec les futures rencontres prolifiques de Yousry Nasrallah. Ce dernier s'inscrit, aux yeux de la cinéphilie française, dans l'héritage du cinéma de Youssef Chahine. Et pour cause, Yousry Nasrallah a rencontré Youssef Chahine en 1979 sur le tournage de *La Mémoire* (1982) afin de devenir son assistant. Cette rencontre s'est faite à l'initiative de Yousry Nasrallah qui, en 1979, à la suite d'une projection

privée à Beyrouth²² du film *Alexandrie Pourquoi ?* (1979) de Youssef Chahine, décide d'aller interviewer ce dernier au Caire²³. Après *La Mémoire* (1982), il l'assistera sur deux autres films : *Adieu Bonaparte* (1985) et *Alexandrie encore et toujours* (1990). De cette manière, Yousry Nasrallah découvre la pratique de la réalisation et de la production d'abord par l'exemple du parcours de Youssef Chahine. Dès la réalisation de *Adieu Bonaparte* (1985) – soit le deuxième film sur lequel Yousry Nasrallah assiste Youssef Chahine - ce dernier entreprend la toute première coproduction franco-égyptienne. Comme le fait remarquer Amal Guermazi dans un texte présentant la rétrospective des œuvres de Youssef Chahine à la Cinémathèque française : après avoir réalisé 27 films sans coproducteur français, Youssef Chahine « ouvre, avec *Adieu Bonaparte*, la voie à une tradition de coproductions franco-égyptiennes qui va perdurer »²⁴. La raison de cette coproduction est que Youssef Chahine a intenté des procès à la télévision égyptienne²⁵ ce qui le prive alors de toute participation financière de la part de celle-ci. Sans ce financement, Youssef Chahine doit trouver une autre solution pour compléter le montage financier de son film *Adieu Bonaparte* (1985). C'est à cette période, qu'en France, l'avènement de la Gauche avec notamment la figure de Jack Lang - qui vient d'arriver à la tête du ministère de la Culture en 1981 - lui permet de trouver une solution. L'ambition du ministre socialiste Jack Lang est de rediriger la politique culturelle française vers une nouvelle philosophie. Karine PrévotEAU résume la philosophie d'action des plans de Jack Lang au Ministère de cette manière : « Elle lie de plus en plus étroitement la notion d'économie à celle de culture. Le cinéma est un art qui repose sur une organisation industrielle et qui incarne pour Jack Lang, selon Philippe Urfalino, un domaine prouvant les-vertus économiques de la culture et l'intérêt d'un soutien accru de la part de l'Etat »²⁶. Jack Lang met ainsi en place une série de mesures de soutien destinées à consolider le rôle central de la France dans une perspective culturelle internationale. Il porte un intérêt tout particulier à l'ouverture à l'aide cinématographique en direction des pays du Sud. C'est dans ce contexte qu'*Adieu Bonaparte* bénéficie d'une aide à la production de la

²² Il est journaliste au Liban à cette époque.

²³ Elisabeth Lequeret, « Faire des films à la première personne », *Les Cahiers du cinéma*, n°637, Septembre 2008, p. 82.

²⁴ Expression de Amal Guermazi : Amal Guermazi, *Chahine dans tous ses états*, s.d., <https://www.cinematheque.fr/cycle/youssef-chahine-474.html>, 21 mars 2023.

²⁵ Christine Delorme, « Première coproduction franco-égyptienne : *Adieu Bonaparte* (1984). Un producteur atypique et un cinéaste prolifique » in Claude Forest, *et al.*, *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, s.l, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 109.

²⁶ Karine PrévotEAU, « co-productions internationales de films de cinéma entre la France et les pays émergents », in Laurent Creton, *et al.*, *Les Producteurs : Enjeux créatifs, enjeux financiers*, s.l., Nouveau Monde, 2011, p. 286.

part du ministère de la Culture de trois millions d'euros²⁷ couplée d'une coproduction avec *TF1 Films Productions* avec un budget de trois millions d'euros supplémentaires²⁸. Néanmoins, une partie du budget manquait pour verrouiller le montage financier. C'est alors qu'Humbert Balsan, producteur français de films indépendants, fait son entrée dans ce qui constitue une longue série de coproductions franco-égyptiennes avec Youssef Chahine²⁹. Youssef Chahine l'avait rencontré pour la première fois en 1982 au festival de Telluride de San Francisco³⁰. Humbert Balsan explique dans une interview de la revue *Actuel* en 1984 :

J'ai donc foncé tête baissée pour trouver un financement en complément de ce que Chahine avait déjà décroché. Pas évident d'autant que ce printemps, il y avait eu cette histoire de procès. [...] Les investisseurs français avaient pris peur. Ils ne savaient pas si il (*sic*) serait effectivement emprisonné. Pour finir, on est arrivés à bien verrouiller le financement³¹.

Humbert Balsan est présent sur le tournage d'*Adieu Bonaparte* (Photographie de tournage en annexe 2). De cette rencontre entre Humbert Balsan et Yousry Nasrallah va naître une collaboration. Humbert Balsan confie dans un texte³² (citation en annexe 3) :

Ma rencontre avec Yousry Nasrallah remonte à 1984, au siècle dernier ! J'étais producteur d'*Adieu Bonaparte*, il était assistant de Youssef Chahine. Nous ne nous sommes plus quittés, au fil des films de Chahine sur lesquels il était assistant, et sur ses films en qualité de metteur en scène³³.

Et dès le deuxième film de Yousry Nasrallah, *Mercedes* (1993), Humbert Balsan est coproducteur.

Ainsi, Youssef Chahine a été un point de rencontre indispensable à la future carrière de Youssef Chahine, tant par les enseignements qu'il lui a apportés que par ses mises en relation.

²⁷ Cette aide est délivrée par Le Fonds Sud Cinéma, un fonds d'aide interministériel cofinancé et cogéré par le CNC et par le ministère des Affaires étrangères et européennes.

²⁸ Christine Delorme, *op. cit.*, p.109.

²⁹ Comprenant *Adieu Bonaparte* (1985), *Le sixième jour* (1986), *Alexandrie, encore et toujours* (1989), *L'Émigré* (1994), *Le Destin* (1997), *Silence...On tourne* (2001), *Alexandrie New York* (2004).

³⁰ *Ibid.*, p. 107.

³¹ Cité dans Christine Delorme, *op. cit.*, p. 110.

³² Texte issu d'un fascicule dans [Recueil. Nasrallah, Yousry. Revue de presse] de la Bibliothèque du cinéma François Truffaut, le document n'a pas de date, de lieu et d'éditeur

³³ *Ibid.*

b) Un trio prolifique : Humbert Balsan , Pierre Chevalier et Yousry Nasrallah

Humbert Balsan n'a pas seulement produit *Mercedes* (1993) puisqu'il a ensuite été producteur de quatre films³⁴ de Yousry Nasrallah. C'est notamment grâce à sa société de production *Ognon Pictures* créée en 1990 que Humbert Balsan soutiendra les productions de Yousry Nasrallah. Sur ces quatre mêmes films produits par Humbert Balsan, Pierre Chevalier est coproducteur. Humbert Balsan et Pierre Chevalier travaillent main dans la main pour produire les films de Yousry Nasrallah dans le but de porter ses œuvres à l'écran et de les révéler au public français. Pierre Chevalier est, lorsqu'il coproduit *Mercedes* (1993), directeur de l'unité fiction de la chaîne de programmes de télévision *Arte*. Cette dernière porte le nom de *La Sept* à cette époque et jusqu'en 2000. A l'occasion de la rétrospective Pierre Chevalier qui a eu lieu en 2017 à la Cinémathèque française, Jean-Marc Lalanne rédige un article qui résume l'orientation que Pierre Chevalier a fait prendre à *Arte* dans les années 1990. Il explique :

Le grand talent de Pierre Chevalier est d'avoir su faire d'une chaîne elle-même toute jeune, *Arte* (inaugurée en 1992) une caisse de résonance particulièrement percutante de ce renouvellement propre à cette décennie. [...] Il a su aussi opérer un tour d'horizon d'une grande diversité en direction des cinématographies étrangères, jusqu'aux plus mal connues³⁵.

L'article se conclut par la phrase suivante : « Enfin du splendide *Mercedes* à *La Porte du soleil*, en passant par *La Ville*, la chaîne n'a cessé d'accompagner l'œuvre de l'Égyptien Yousri Nasrallah »³⁶. Dans une autre rétrospective de la Cinémathèque française, cette fois-ci consacrée à Humbert Balsan, Serge Toubiana rend compte de la proximité professionnelle et de la vision commune du cinéma entre Humbert Balsan et Pierre Chevalier :

Impossible de ne pas mentionner le producteur Gabriel Khoury, point de rencontre indispensable entre Humbert Balsan et la galaxie Chahine, sans parler d'Arte, de Pierre Chevalier et de l'avance sur recettes. Tout cela fut fragile, et continue de l'être pour les quelques rescapés de l'Indépendance. Cela n'aura eu de valeur, réelle ou symbolique, que grâce à l'obstination et l'entêtement de Balsan à poursuivre coûte que coûte une politique de *pirates*, terme revendiqué par lui et ses complices Paolo Branco et Gilles Sandoz.

³⁴ *Mercedes* (1993), *À propos des garçons, des filles et du voile* (1995), *La Ville* (1999) et *La Porte du Soleil* (2004).

³⁵ Jean-Marc Lalanne, *Pierre Chevalier, L'homme des possibles*, s.d, <https://www.cinematheque.fr/cycle/pierre-chevalier-373.html>, consulté le 30 avril 2023.

³⁶ *Ibid.*

Qu'est-ce que cela veut dire ? Tout simplement que le désir d'un producteur ne rencontre pas toujours, et même que très rarement, celui de l'industrie »³⁷.

De cette manière, la conception de ce que doit être le cinéma français était partagée par Humbert Balsan et Pierre Chevalier : financer, de manière audacieuse, les cinématographies étrangères mal connues et contrer la logique industrielle du marché du film. Si cette alliance de production ne se poursuit pas sur les films de Yousry Nasrallah postérieurs à 2004 - avec la dernière coproduction entre Humbert Balsan et Pierre Chevalier pour *La Porte du soleil* (2004) – c'est parce que Humbert Balsan se donne la mort en 2005 dans les locaux de sa société de production *Ognon Pictures* et que Pierre Chevalier donne sa démission à *Arte*, pour cause de dépression en 2003. Le contrat de production pour *La Porte du soleil*, film sorti en France en 2004, avait déjà été signé entre Humbert Balsan, Pierre Chevalier et Yousry Nasrallah. Pour un article des *Cahiers du cinéma*, Jean Michel Frodon interroge Yousry Nasrallah qui explique que, dès 2000, Pierre Chevalier et Jérôme Clément – le fondateur et le directeur d'*Arte* - avaient proposé ensemble à Humbert Balsan de coproduire un nouveau film³⁸ : une saga palestinienne réalisée par Yousry Nasrallah, *La Porte du soleil* (2004). Malgré la fin tragique de cette longue collaboration, un nouveau lien s'est créé entre Jérôme Clément et Yousry Nasrallah. Effectivement, huit ans après *La Porte du soleil* (2004), lors de la recherche de financement du film *Après la Bataille* (2012), Yousry Nasrallah peut compter sur l'apport de la société de production de Jérôme Clément *Siècle Productions* alors même que ce dernier ne travaille plus chez *Arte* et qu'*Arte* refuse de financer le film. Jérôme Clément accepte de participer à la production alors que le film n'a en tout et pour tout qu'une page de note d'intention³⁹, signe de la confiance qu'il porte aux projets de Yousry Nasrallah.

Ainsi, l'alliance fidèle entre les deux producteurs à la vision commune du cinéma français, Humbert Balsan et Pierre Chevalier et leur collaboration avec Yousry Nasrallah a donné naissance à la production de quatre films.

³⁷ Serge Toubiana, *Hommage à un producteur*, s.d, <https://www.cinematheque.fr/cycle/humbert-balsan-241.html>, consulté le 30 avril 2023.

³⁸ Jean Michel Frodon, « Construire un imaginaire », *Les Cahiers du cinéma*, n°594, 2004, p. 48.

³⁹ Elisabeth Lequeret, « La bataille d'Égypte », *Les Cahiers du cinéma*, n°678, 2012, p. 34.

II) Les contextes de production des films de Yousry Nasrallah

Il s'agit désormais d'étudier le cadre dans lequel se sont inscrites les coproductions de Yousry Nasrallah avec les producteurs français. Pour mener à bien ces coproductions, le réalisateur peut s'appuyer sur plusieurs soutiens, le premier étant l'accord de coproduction franco-égyptien.

a) L'accord de coproduction franco-égyptien

Yousry Nasrallah a effectué, parmi les dix films qu'il a réalisés⁴⁰, six coproductions⁴¹ avec des sociétés de production françaises, ce qui représente environ les deux tiers de sa filmographie. L'accord de coproduction signé le 31 janvier 1983 entre le gouvernement de la République française et le gouvernement de la République arabe d'Égypte constitue le cadre de ces six coproductions depuis sa première coproduction avec la France jusqu'à sa dernière puisque celui-ci est toujours en vigueur aujourd'hui (Accord en annexe 4). Cet accord scelle la volonté des deux pays de participer ensemble à la fabrication et au financement d'une œuvre cinématographique. Il a été signé par la France et l'Égypte dans l'objectif de « favoriser la réalisation en coproduction de films servant le prestige des deux pays et d'accroître leurs échanges de films »⁴². Un tel accord permet d'associer les ressources et de répartir les risques de production entre les deux pays signataires. La signature de cet accord s'inscrit dans une stratégie politique culturelle de la part de la France au début des années 1980. Effectivement, comme l'explique Julie Amiot dans un article consacré à l'étude du *Fonds Sud* et du Nouveau cinéma argentin, plusieurs accords bilatéraux de coproduction avec l'étranger sont signés dès le début des années 1980. Elle y décrit la stratégie de signature de cet accord :

L'arrivée des socialistes au pouvoir en France en 1981 et la désignation de Jack Lang comme ministre de la Culture [...] qui travaille à constituer un front uni pour lutter contre l'hégémonie états-unienne et la standardisation culturelle qu'elle tend à imposer aux industries culturelles. [...] L'on comprend dans cette perspective les raisons qui ont poussé le ministère de la Culture à

⁴⁰ Le film *Immondialisable*, réalisé aux États-Unis en 2000 par Yousry Nasrallah, n'est pas comptabilisé dans ce recensement en raison du manque d'informations dont j'ai disposé sur la production du film

⁴¹ Comprenant les films *Mercedes* (1993), *À propos des garçons des filles et du voile* (1995), *La ville* (1999), *La porte du soleil* (2004), *L'Aquarium* (2008), *Après la bataille* (2012)

⁴² CNC, Égypte- France- accord de coproduction du 31 janvier 1983, s.d, https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/egyptefrance--accord-de-coproduction--du-31-janvier-1983_125183#:~:text=Egypte-France%20-%20accord%20de%20coproduction%20du%2031%20janvier,D%27EGYPTE%20signé%20au%20Caire%20le%2031%20janvier%201983,consulté le 20 février 2023

mettre sur pied et à développer un instrument de coproduction destiné à permettre aux cinéastes et producteurs de pays particulièrement vulnérables [de résister] aux assauts commerciaux de Hollywood⁴³.

C'est dans cette perspective que le Ministre de la Culture, appuyé par le gouvernement socialiste au pouvoir, initie cet accord de coproduction et bien d'autres avec l'étranger dans les trois années qui suivent⁴⁴. L'article 1 de cet accord stipule que les sociétés de production égyptiennes et françaises « bénéficient de plein droit des avantages réservés aux films nationaux qui résultent des textes en vigueur ou qui pourraient être édictés dans chaque pays »⁴⁵. Ce premier article de l'accord définit l'avantage financier de la coproduction cinématographique entre deux pays et principalement l'avantage pour l'Égypte de pouvoir bénéficier des aides à la production du cinéma français qu'il s'agira de détailler dans le paragraphe prochain. Quant à l'article 5, il assure que « chaque coproducteur est, en tout état de cause, copropriétaire du négatif original image et son quel que soit le lieu où le négatif est déposé ». Cet article est notamment important dans le cadre d'une production égyptienne, puisque la question de la confiscation d'un négatif s'est déjà posée pour Youssef Chahine. En effet, Yousry Nasrallah rapporte en 2008 à Elisabeth Lequeret pour un article des *Cahiers du cinéma* que lors de la sortie du film *Le Moineau* (1972) en Égypte, le Ministre de la Culture de l'époque avait vu le film dans une projection privée et qu'il était furieux⁴⁶. Yousry Nasrallah y ajoute : « Heureusement, le film était une coproduction algéro-égyptienne et donc le négatif se trouvait à Paris. Après cela, il [Youssef Chahine] a toujours cherché des co-productions à l'étranger »⁴⁷. Ainsi, Yousry Nasrallah a pu observer, avant même de réaliser ses premiers films, les avantages d'une coproduction en termes de préservation d'une œuvre. Karim Tartoussieh affirme que :

Cet accord de production coproduction avec la France permet a permis à Nasrallah d'expérimenter dans ses films à la fois le format et la technique, tout

⁴³ Julie Amiot, « Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentin », *Cinémas d'Amérique latine*, n°26, 2018, p.4

⁴⁴ En 1983, ont été signés des accords de coproduction entre le Canada et la France et entre la Finlande et la France puis en 1985, entre l'Inde et la France, en 1986, entre l'Australie et la France : soit quatre accords en trois ans

⁴⁵ CNC, *Egypte-France - accord de coproduction du 31 janvier 1983*, s.d, https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/egyptefrance--accord-de-coproduction--du-31-janvier-1983_125183#:~:text=Egypte-France%20-%20accord%20de%20coproduction%20du%2031%20janvier,D%27EGYPTE%20signé%20au%20Caire%20le%2031%20janvier%201983, consulté le 20 février 2023

⁴⁶ Elisabeth Lequeret, *op. cit.*, Septembre 2008, p. 83

⁴⁷ *Ibid*

en le libérant des entraves économiques de l'industrie cinématographique égyptienne qui repose sur le *star system*, les recettes du box-office⁴⁸.

De cette manière, l'encadrement des coproductions que propose la France au cinéaste égyptien lui permet de signer des contrats de production de manière sécurisée.

b) Les coproductions soutenues par des producteurs français

Hormis l'implication continue des producteurs Humbert Balsan, Pierre Chevalier et Jérôme Clément mentionnée précédemment, sept sociétés de production françaises ont participé ponctuellement à la fabrication et au financement de trois films de Yousry Nasrallah⁴⁹. De manière chronologique, les deux premières sociétés de production française à avoir investi dans un projet cinématographique de Yousry Nasrallah, en coproduction avec Humbert Balsan et Pierre Chevalier (*Arte*), sont *France Soread 2M* et *Gimages Films* pour le film *La Porte du soleil* (2004). Pour le film suivant, *L'Aquarium* (2008), *Archipel 33* et *Pandora Films* ont été coproducteurs. Puis la production française de *Après la Bataille* (2012) a été assurée par *France 3 cinéma*, *Studio 37*, la filiale d'*Orange* engagée dans la coproduction et l'acquisition de films, et par *Siècle Production*. Cette dernière est une société de production créée en 2010 par le journaliste et écrivain George-Marc Benamou en collaboration avec Jérôme Clément, ancien directeur de la chaîne *Arte*. George-Marc Benamou explique dans un article du journal *Le Point* pourquoi il s'est associé dans ces projets cinématographiques à l'ancien président d'*Arte*, Jérôme Clément. Il y dit : « Je lui ai demandé de venir travailler avec moi, d'y apporter d'une certaine manière cette part d'*Arte* hors les murs »⁵⁰. C'est George-Marc Benamou qui contacte Yousry Nasrallah en février 2012 puisqu'il entend produire une collection de films sur le Printemps arabe⁵¹. Yousry Nasrallah accepte cette collaboration pour le film *Après la bataille* (2012).

De cette manière, on voit bien que les producteurs français jouent aussi, de leur côté, un rôle majeur dans la mise en place des coproductions des films de Yousry Nasrallah. L'implication durable des producteurs Humbert Balsan et Pierre Chevalier laisse place à celle,

⁴⁸Karim Tartoussieh,, « Life Is Like a Bowl of Fish : The Aquarium, the French New Wave and the Urban Reflection of the Cairene Self », in Anastasia Valassopoulos, *Arab Cultural Studies : History, politics and the popular*, trad. Juliette Smets, s.l., Routledge, 2012.

⁴⁹ Comprenant les films *La Porte du soleil* (2004), *L'Aquarium* (2008) et *Après la Bataille* (2012).

⁵⁰ Jérôme Begle, « Benamou producteur au long cours », *Le Point*, 21 mai 2012, https://www.lepoint.fr/cinema/benamou-producteur-au-long-cours-21-05-2012-1463467_35.php, consulté le 8 avril 2023

⁵¹ Elisabeth Lequeret, *op. cit.*, 2012, p. 34.

ponctuelle, de sociétés de production plus implantées au sein du système cinématographique français.

III) La diffusion, distribution et le public des films de Yousry Nasrallah

a) La diffusion des films de Yousry Nasrallah à la télévision française : le rôle d'Arte

Lorsque Yousry Nasrallah commence sa carrière en coproduction avec la France, il se rapproche, dès son deuxième film *Mercedes* (1993), de la chaîne de télévision culturelle *La Sept* (ancien nom de la chaîne *Arte*) qui le produit. La chaîne produit pas moins de quatre films⁵² de Yousry Nasrallah avec le soutien de Pierre Chevalier de 1993 à 2004. En France, toutes les chaînes de télévision françaises ont l'obligation d'investir 3,2 % de leur chiffre d'affaires dans la coproduction de films de cinéma. *Arte*, en raison de son statut européen⁵³, n'est pas soumise à cette obligation. Elle la respecte cependant et va même jusqu'à investir plus de 3,5 % de son chiffre d'affaires⁵⁴ dans la création cinématographique, à travers sa filiale de coproduction, *Arte France Cinéma* qui est le nouveau nom de *La Sept Cinéma*. C'est en 1990 que Pierre Chevalier, à la tête de l'unité fiction de la chaîne, fonde *La Sept Cinéma*. Cette dernière est une filiale chargée de produire des films indépendants pour la chaîne. C'est au sein de cette filiale que Pierre Chevalier coproduira avec Humbert Balsan les quatre films de Yousry Nasrallah⁵⁵. La création de cette filiale s'est inscrite dans le contexte particulier du rapport entre le cinéma et la télévision en France. Pierre Chevalier explique ce contexte dans un entretien, réalisé par Thierry Jousse et Frédéric Strauss et publié dans *Les Cahiers du cinéma* :

Parallèlement à ce coup de dés qui, en France en tout cas, a changé l'approche économique du cinéma, il y avait des auteurs qui trouvaient de moins en moins de place au cinéma. La possibilité de rassembler des financements nouveaux par les Soficas, les dotations spéciales, le marché audiovisuel, a fait émerger

⁵² Comprenant les films *Mercedes* (1993), *À propos des garçons, des filles et du voile* (1995), *La Ville* (1999) et *La Porte du soleil* (2004).

⁵³ Arte est une chaîne franco-allemande. Le traité entérinant la création d'une chaîne culturelle européenne est signé en 1990. En 1991 sont établis les statuts d'*Arte*, financés à 95 % par la contribution à l'audiovisuel public perçue dans les deux pays.

⁵⁴ Agnès Buiche, *La filiale de coproduction Cinéma d'Arte*, s.d., <http://download.pro.arte.tv/uploads/Presentation-ARTE-France-Cinema-2011-20123.pdf>, consulté le 8 mai 2023

⁵⁵ Unifrance, *La Sept Cinéma : Filmographie*, s.d., <https://www.unifrance.org/annuaires/societe/351030/la-sept-cinema>, consulté le 18 avril 2023

des œuvres d'une toute autre nature que celles qui avaient été inventées par la Nouvelle vague⁵⁶.

L'objectif de la filiale *La Sept Cinéma*, était certes de produire des films mais aussi de les faire découvrir au grand public en les diffusant, au moins une fois après la signature du contrat de coproduction, sur la chaîne *La Sept*. Dans ce même entretien, Pierre Chevalier éclaire cette démarche :

Ce que j'exige, pour exister et pour défendre mon point de vue à l'intérieur de ma chaîne, c'est qu'on garde la première diffusion. Ensuite l'œuvre vit sa vie, sort ou non au cinéma, cela peut réussir ou rater. [...] Le 22h15 [programme] concerne des œuvres françaises ou internationales mais sous-titrées, qui représentent une approche de réalisation différente et éventuellement radicale comme *Mercedes* de Yousry Nasrallah⁵⁷.

De cette manière, la filiale *La Sept Cinéma* et la politique de diffusion initiée par Pierre Chevalier ont donné à Yousry Nasrallah, dès la réalisation de son deuxième film, une plus grande visibilité de ses œuvres à la télévision française.

b) La distribution des films en France

Sur les dix films réalisés par Yousry Nasrallah seulement deux d'entre eux n'ont pas bénéficié d'une distribution en France (Tableau des producteurs et des distributeurs des films en annexe 1). Il s'agit du film documentaire *À propos des garçons, des filles et du voile* (1995)⁵⁸ et de *L'Aquarium* (2008)⁵⁹. Yousry Nasrallah a signé avec cinq sociétés de distribution françaises pour les huit autres films afin d'être diffusé en salle de cinéma en France. Dans l'ordre chronologique, le premier film de Yousry Nasrallah *Vols d'été* (1987) a été distribué par *Lasa Film*. *Lasa Film* est une société de distribution qui a été créée au milieu des années 1980 par Charles Tesson. A l'époque, Charles Tesson est rédacteur au *Cahiers du cinéma*. Dans un entretien mené par Gautier Roods pour le site internet *So Chao*, Charles Tesson explique comment lui est venue l'envie de créer cette société :

⁵⁶ Thierry Jousse, Frédéric Strauss, « Entretien avec Pierre Chevalier », *Les Cahiers du Cinéma*, n°473, novembre 1993, p. 86.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁸ Même si le film a bénéficié d'une sortie en DVD.

⁵⁹ *L'Aquarium* sera exclusivement diffusé à la télévision par la chaîne *Arte*.

La distribution, je l'ai vécue comme un prolongement de l'activité critique. J'allais en festival, j'étais chargé des acquisitions, comme on dirait aujourd'hui, et accompagner les films, faire en sorte qu'ils existent, qu'ils trouvent le chemin des salles, du public, de la critique, j'ai fait ça pendant plusieurs années et j'ai beaucoup aimé. J'ai distribué [...] le premier film de Yousry Nasrallah *Vols d'été* qui était à la Quinzaine.⁶⁰

Lasa Films n'a distribué des films que pendant quatre ou cinq ans avant que Charles Tesson ne se lance dans la production de films. Ainsi, *Lasa Film*, même s'il a distribué le premier film de Yousry Nasrallah, ne distribuera pas les suivants. Le deuxième film de Yousry Nasrallah est diffusé par *Misr International Film*. Youssef Chahine crée cette société en 1972. C'est une société de production et de distribution de films indépendants à petit et moyen budget en Égypte. Gabriel Houry, actuel gérant de la société *Misr* explique pour un article des *Cahiers du cinéma* écrit par Jean Michel Frodon en 2008 : « Très tôt il a été évident que *Misr* devait aussi s'occuper de distribution, les distributeurs installés [en Égypte] avaient peur de nos projets »⁶¹. Ainsi, la société a produit et diffusé le deuxième film de Yousry Nasrallah. Quant au troisième film du réalisateur, *À propos des garçons, des filles et du voile* (1995), il n'a pas bénéficié d'une sortie cinéma en France. Néanmoins, en 2013, la société de coproduction et d'acquisition de films cinématographiques *Orange Studio*, sort un coffret DVD du film *À propos des garçons, des filles et du voile* (1995) et du film documentaire *Après la Bataille* (2012). Les deux films suivants *La Ville* (1999) et *La Porte du soleil* (2004), puis les films *Femmes du Caire* (2009) et *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* (2016) sont tous les quatre distribués par la société *Pyramide Films*. Youssef Chahine a commencé à distribuer ses films en France avec la société *Pyramide Films* dès 1994 avec le film *L'Émigré* (1994). Dans un article des *Cahiers du cinéma* rédigé par Jean Michel Frodon, il rapporte les propos de Fabienne Vonier, distributrice chez *Pyramide Films* :

Le nom de de Youssef Chahine figure au début de tous les films distribués par *Pyramide*, l'un des principaux distributeurs indépendants français. C'est une

⁶⁰ Gautier Roods, « Interview Charles Tesson », *So Chao, s.d.*, <https://www.chaosreign.fr/60-ans-de-la-semaine-de-la-critique-a-cannes-interview-charles-tesson-delegate-general/5/>, consulté le 20 avril.

⁶¹ Jean Michel Frodon, « Gabriel Houry : Un studio au service des réalisateurs », *Les Cahiers du cinéma*, n°637, 2008, p. 85.

idée de Jo, se souvient Fabienne Vonier, fondatrice et patronne de *Pyramide*. A ce moment, nous étions déjà les distributeurs de ses films, depuis plusieurs années. Cela a commencé avec *L'Émigré* en 1994. Pour moi, Youssef Chahine est inséparable d'Humbert Balsan. C'est lui qui aura été le principal compagnon de route français de Chahine, et c'est lui qui a proposé que nous distribuions ses films comme nous avons distribué pratiquement toutes les productions d'Humbert Balsan⁶².

Humbert Balsan a ainsi été, une nouvelle fois, le point de rencontre entre Yousry Nasrallah et des professionnels du cinéma en France avec lesquels Yousry Nasrallah a collaboré par la suite. *L'Aquarium* (2008) n'a pas bénéficié d'une sortie en salle et n'a donc pas eu de distributeur. Le Film *18 Jours* (2010), quant à lui, a été distribué par une société de distribution de films indépendants : *Eurozoom*. Pour finir, le film *Après la Bataille* (2012), qui est sorti en 2013 en DVD dans le coffret avec le film *À Propos des garçons, des filles et du voile* (1995), est sorti en salle en 2012 avec la société de distribution *mk2*.

On peut conclure que la majorité des films de Yousry Nasrallah a été distribuée par *Pyramide Films*, poursuivant ainsi une filiation entre Youssef Chahine et Yousry Nasrallah. Cependant, il faut noter que les autres distributeurs français cités précédemment ont, pour un unique film, participé à la diffusion des films de Yousry Nasrallah en France.

c) Le public des films de Yousry Nasrallah

L'écriture de cette partie s'est faite grâce à un tableau de fréquentation des films de Yousry Nasrallah qui m'a été transmis par Madame Catherine Verliac, cheffe de service des salles au CNC. Un résumé de celui-ci se trouve en annexe 5.

La majorité des films de Yousry Nasrallah a bénéficié d'une diffusion à la télévision notamment grâce à la chaîne Arte et circulent largement dans les festivals. Pourtant, le public des films de Yousry Nasrallah est restreint.

Un an après la sortie du premier film de Yousry Nasrallah *Vols d'été* (1987), en 1988, *Le Quotidien de Paris* publie un article, sous la plume d'Aurélien Ferenczi, qui revient sur la sélection de *Vols d'été* dans plusieurs festivals internationaux :

⁶² Jean Michel Frodon, « Fabienne Vonier : Avec aussi le souvenir d'Humbert Balsan », *Les Cahiers du cinéma*, n°637, 2008, p. 85.

Vols d'été avait ouvert, au dernier Festival de Cannes, la Quinzaine des réalisateurs. Depuis, le film a tourné dans plusieurs festivals, constituant en quelque sorte la seule vitrine présentable du cinéma égyptien, cinéma en crise, menacé⁶³.

Si Aurélien Ferenczi qualifie *Vols d'été* de « seule vitrine présentable du cinéma égyptien », c'est parce que le public français ne voit pas ou quasiment pas de films égyptiens. Karine PrévotEAU, dans un article consacré à la circulation des films du Maghreb en salle rappelle que : « D'après les informations de l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel, pour une estimation de 35 longs-métrages produits par an, seuls 1 ou 2 longs-métrages égyptiens sont distribués annuellement en France, soit 5 % »⁶⁴. Yousry Nasrallah fait donc partie d'une minorité de cinéastes égyptiens à être distribués en France et à être sélectionnés dans les festivals du monde entier. Ainsi, le festival de film français et international a été pour lui un point de passage, et a fortiori un tremplin, qui lui a notamment permis d'exporter sa notoriété jusqu'à son propre pays où il ne parvenait pas, en début de carrière, à produire un film. Marianne Khoury résume cette situation dans un article de *L'Orient-Le jour* :

La meilleure opportunité pour le cinéma indépendant, ce sont les festivals étrangers. Et en même temps, je pense que c'est en train de changer. Être reconnu à l'international, ça aide quand on revient ici⁶⁵.

Pourtant, la sélection des films de Yousry Nasrallah en Festival n'assure pas la fréquentation en salle de ses films. En effet, le nombre de séances pour les films de Yousry Nasrallah est très variable. Pour son premier film, 965 séances ont eu lieu pour 11 188 spectateurs alors que pour son dernier film 1 409 séances ont été faites pour 28 436 spectateurs. Cependant, sa carrière s'affirmant, le nombre de projections et de spectateurs n'est pas monté exponentiellement. En effet, son film ayant fait le plus d'entrées est *Femmes du Caire* avec 72 720 spectateurs pour 4 376 séances et son deuxième film *Mercedes* n'a fait l'objet que de 15 projections pour un total de 153 spectateurs. On voit donc bien qu'en plus d'être peu projeté en salle, le nombre de séances est très variable d'un film à l'autre. Ce qui est intéressant dans l'étude de ce tableau de fréquentation sont les lieux dans lesquels les films de Yousry Nasrallah sont projetés. Il s'agit de salles de cinéma art et essai à Paris et en province. Hormis la projection

⁶³ Aurélien Ferenczi, « Le Retour en Égypte », *Le Quotidien de Paris*, n°2809, [Recueil. Nasrallah, Yousry. Revue de presse]de la Bibliothèque François Truffaut, 1987.

⁶⁴ Karine PrévotEAU, « Le cinéma art et essai en France : Politique publique - économie - circulation des inédits du Maghreb en Salle », *Africultures*, n°89-90, 2012, p. 152.

⁶⁵ Wilson Fache « Dix ans après la révolution, le cinéma égyptien dans une logique de survie », *L'Orient-Le Jour*, 26 janvier 2021, <https://www.lorientlejour.com/article/1249482/dix-ans-apres-la-revolution-le-cinema-egyptien-dans-une-logique-de-survie-.html>, consulté le 29 avril 2023

de ses deux derniers films dans les salles *MK2*, qui s'explique aussi parce que *MK2* a été distributeur de son avant dernier film, les projections de ses films se font dans les salles du circuit art et essai. De cette manière la connaissance de son œuvre se limite en grande partie à une petite élite cinéphile parisienne.

Pour conclure, on peut compter deux sortes d'influences qui ont permis à Yousry Nasrallah de construire les évolutions de sa carrière en France. Les premières influences, qui sont directes, sont celles de ses rencontres avec notamment Humbert Balsan, Pierre Chevalier de la chaîne télévisée Arte, Claire Denis, la société de production Misr International Films et la société de distribution française Pyramide Films. La seconde influence, indirecte cette fois, est celle des politiques publiques du gouvernement en France dans les années 1980, avec une nouvelle vision de la Culture proposée par Jack Lang. Ces politiques publiques ont accompagné, et a fortiori, encouragé les initiatives des professionnels du cinéma et de la télévision à soutenir et à diffuser les cinématographies des pays du Sud en instaurant un cadre de coproduction avantageux et des systèmes d'aides financières. Enfin, si la sélection importante et répétée des films de Yousry Nasrallah dans les festivals français et internationaux n'assure pas la fréquentation en salle de ses films, elle permet d'exporter sa notoriété jusqu'en Égypte mais aussi d'élargir son espace de liberté vis-à-vis des producteurs français et égyptiens. La production de son dernier film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* (2016) par El Sobki For Cinema Production, est le signe que Yousry Nasrallah a finalement réussi à acquérir une reconnaissance globale jusqu'à son propre pays.

Si la production, la distribution et la circulation sont des piliers du système cinématographique actuel, la carrière du cinéaste égyptien semble être une réussite suffisante pour prolonger cette réflexion au-delà de la production et diffusion des films. Le cinéma de Yousry Nasrallah, fort d'un public fidèle et d'une reconnaissance relativement admise, tend à s'imposer comme une œuvre singulière s'articulant autour d'influences multiples et complexes.

Maintenant que le parcours de son œuvre et de sa présence dans la sphère cinématographique française a été expliquée, il est désormais intéressant de mener une analyse plus poussée du point de vue de la réception critique de ses films en France.

Partie II : L'analyse de discours : la critique française et sa réception des films de Yousry Nasrallah

Il est à noter que, pour cette partie, le choix de référencer les passages des articles en note de bas de page a été fait dans le but de pouvoir explorer toutes les subtilités dans l'expression d'idées similaires. Cela permet également de concentrer dans le corps du texte l'essence de la réception, les idées principales ainsi que les éventuelles interprétations divergentes qui en découlent et de relayer aux notes de bas de page les citations entières dans leur plus grande précision et complexité.

Il s'agit ici de faire un état des lieux de la réception critique des films de Yousry Nasrallah en analysant les discours des journalistes sur les films. Cette partie sera traitée d'un point de vue chronologique sur ses huit films afin d'identifier d'abord dans sa vision d'ensemble mais aussi d'un point de vue évolutif la réception des films de Yousry Nasrallah. Cette analyse de discours sera scindée en deux parties distinctes avec cependant des renvois de l'une vers l'autre. Il s'agira donc dans un premier temps d'analyser les limites adressées aux films de Yousry Nasrallah puis dans un second temps de recenser les points forts mis en évidence par les journalistes. Chacune des deux parties se divisera en trois thématiques qui sont celles qui guident l'écriture d'une critique de cinéma : la compréhension de la construction de récit, la mise en scène et enfin le discours du film.

Ce qui est entendu par la construction narrative est la manière avec laquelle les critiques restituent la narration ou analysent la construction de l'histoire. Pour ce qui est de la mise en scène, il s'agit d'analyser la réception du cadre, du montage, de la direction d'acteur, de la musique et des décors. Enfin, l'analyse du discours du film consiste à étudier comment les journalistes reçoivent les intentions du réalisateur sur sa vision du monde et de la société. En effet, Héloïse Pourtier, doctorante en science politique montre que le discours de la critique française est un discours d'intellectuel qui ne porte pas uniquement sur son seul champ d'expertise mais aussi sur deux sujets spécifiques : la politique et la philosophie⁶⁶. Pour prouver cette spécificité française, l'autrice rappelle les propos de A. Figueroa Ferreinra dans son ouvrage sur la réception du cinéma Novo par la critique française. Ce dernier dit :

⁶⁶ Héloïse Pourtier, « Discours cinématographique ou discours politique », *Quaderni*, n°60, Printemps 2006

La politisation de la critique du cinéma (...) a fait partie d'une évolution idéologique à fondement marxiste de la pensée et s'imposait dans le milieu intello français à partir des années 20 (...) les interprétations guidées par des codes politiques allaient se révéler au fil des années l'un des outils d'analyse des œuvres filmiques les plus requis⁶⁷.

C'est ainsi ce qui sera entendu par « le discours du film » dans cette partie : l'aspect d'un film au travers duquel transparaissent les intentions propres du réalisateur, sa vision singulière du monde, de la vie et de la société.

I) La critique négative des films de Yousry Nasrallah

Dans un premier temps, une étude du discours de la critique française permet de révéler les commentaires récurrents ou plus ponctuels qui ont été faits sur les films de Yousry Nasrallah dans l'objectif d'avoir un aperçu de la mauvaise réception de certaines spécificités de son cinéma. Cette mauvaise réception de certains aspects des films se partage donc en trois axes : d'une part au sujet de la construction du récit et sa bonne compréhension, ensuite sur la mise en scène du film et enfin sur le discours du film.

a) Une construction brouillonne du récit

La construction du récit du premier film *Vols d'été* (1987) est apparue comme confuse, décousue ou maladroite pour un tiers de la critique. Sur 25 critiques, 8 font mention de cette faiblesse. En parlant de cette chronique familiale à l'époque nassérienne, le journaliste de *L'Humanité* parle dans sa critique de « la famille machin (on a du mal à savoir qui est qui) »⁶⁸ et *Les Cahiers du cinéma* font mention de « l'aspect chaotique d'une chronique familiale décousue »⁶⁹ et blâment le fait que « les intrigues s'entrecroisent sans logique apparente »⁷⁰. A ce reproche s'ajoute celui d'un film déséquilibré puisque d'après le journaliste de *L'Humanité*, « la grande part d'autobiographie du film s'intègre mal aux événements de l'époque ». Le journaliste de *La Croix* appuie aussi cette idée en expliquant que Yousry Nasrallah « ne parvient pas à partager sa nostalgie »⁷¹. Il est intéressant de noter que lors d'un entretien réalisé pour la revue *Cinéma*, Yousry Nasrallah explique que son film n'était pas autobiographique. Il

⁶⁷ Figueroa Ferreira, *La vague du cinéma nivi en France fut-elle une invention de la critique ?*, L'Harmattan, 2000, p181

⁶⁸ G.L.M, « Le chant du départ », *L'Humanité*, 14 mai 1988

⁶⁹ Joel Magny, « La vie est un grand fleuve tumultueux », *Les Cahiers du cinéma*, n°413, novembre 1988

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ P-Y. LP, « Vols d'été », *La Croix*, s.d.

connaissait certes le contexte historique et il avait choisi des personnes qu'il connaissait mais il avait mis ces personnages dans des situations qu'il ne connaissait pas du tout⁷². Aussi, une critique plus appuyée de la part du journal *Libération* indiquerait une forme de lourdeur dans la démonstration narrative du film. Le journaliste de *Libération* mentionne la scène finale qui montre l'enfant dans un corps d'adulte revenu sur les terrains de sa jeunesse. Le journaliste écrit, en revenant sur cette scène : « afin de souligner lourdement qu'entre Yasser et Leil, l'homosexualité rodait. Ça va, on avait saisi »⁷³. Cette remarque est la seule du type sur le corpus des 28 critiques.

Pour son deuxième film, *Mercedes* (1993) qui n'a bénéficié que de quinze projections en salle en France⁷⁴ et par conséquent d'une visibilité très limitée, le nombre de critiques recensées est de quatre. Dans ces quatre analyses provenant des revues *Positif* et des *Cahiers du cinéma* et des journaux *Libération* et *Le Monde*, seul le journaliste de *Positif* émet un avis dépréciatif sur la construction du film et mentionne ainsi une « vitalité désordonnée mais brouillonne »⁷⁵.

Quant au film *La Ville* sorti en 1999, les trois revues spécialisées qui ont rédigé un article sur le film, *Les Cahiers du cinéma*, *Positif* et *Les Fiches du cinéma* font une nouvelle fois remarquer le désordre et la confusion du récit. *Les Fiches du cinéma* indiquent que Yousry Nasrallah perd « son point de vue initial pour aller un peu dans tous les sens »⁷⁶. Dans une interview pour *Les Cahiers du cinéma*, le cinéaste confie au journaliste Jérôme Larcher qu'il était évident pour lui que la mise en scène de la partie égyptienne du film « serait frénétique, très dialoguée. C'est pourquoi le montage est saccadé, comme s'il cherchait à les contraindre à dire ce qu'ils ne veulent pas dire »⁷⁷. Il n'en reste pas moins que les trois revues spécialisées du cinéma ont perçu le récit plus comme confus que comme l'expression d'un caractère frénétique. Quant aux analyses des journaux non spécialisés, deux sur six font part d'un déséquilibre dans la construction du récit entre la partie tournée en Égypte et la partie française. En effet, le journaliste de *Télérama* et celui de *Libération* considère que la partie parisienne du film « force un peu la démonstration »⁷⁸ comparé au naturel narratif de la partie égyptienne.

Pour son quatrième film, *La Porte du soleil*, qui est le film qui recense le plus de critiques, soit 28 critiques, seules trois critiques, soit seulement 10%, font part d'un caractère confus de

⁷² Anne-Marie Baron, « Vols d'été », *Cinéma*, n° 452, décembre 1988, p.9

⁷³ « Vols d'été », *Libération*, 30 novembre 1988

⁷⁴ Annexe 5

⁷⁵ « Mercedes », *Positif*, n°407, janvier 1995, p.56

⁷⁶ Michel Berjon, « La Ville », *Annuel du cinéma 2001*, janvier 2001, p.609

⁷⁷ Jérôme Larcher, « Pour l'amour d'une ville par Yousry Nasrallah », *Les Cahiers du cinéma*, n°539, octobre 1999

⁷⁸ Bernard Génin, « El medina », *Télérama*, 5 juillet 2000

la narration dans le développement de l'histoire. Il s'agit du journal *Les Échos*⁷⁹, *Du Point*⁸⁰ et de *Jeune Cinéma*⁸¹. Ainsi, l'on s'aperçoit que le caractère brouillon reproché à Yousry Nasrallah semble s'estomper au fur et à mesure de ses premières réalisations aux yeux de la critique française.

Sur les 18 critiques de *Femmes du Caire*, deux critiques négatives ont été faites au sujet de la construction du récit. *Les Cahiers du cinéma* déplore le manque « d'un délié romanesque qui transformerait ces femmes en personnages véritables »⁸². Quant au journaliste *Du Monde*, il pointe des « effets dramatiques aussi violents que prévisibles »⁸³. De cette manière, *Les Cahiers du cinéma* rapportent une nouvelle fois l'imprécision et le manque de finesse de la construction narrative. C'est cependant la première fois que l'œuvre de Yousry Nasrallah est taxée d'effets dramatiques trop lourds. Cela peut s'expliquer notamment par le fait que *Femmes du Caire* est le premier mélodrame de Yousry Nasrallah.

Quant au court métrage *Interior/ exterior* dans le film collectif *18 jours*, il n'a pas fait l'objet de critique négative dans la construction narrative pour la principale raison qu'il est composé de 10 courts métrages et que, par conséquent, les journalistes ont pris le film dans sa vision d'ensemble et n'ont pas ou peu commenté les courts séparément. De plus, le contenu des critiques négatives s'est largement concentré sur le discours du film plutôt que sur sa construction narrative. Il est cependant à noter que trois critiques ont valorisé la construction des récits du film.

La réception de l'avant dernier film de Yousry Nasrallah, *Après la bataille* a recensé à nouveau une multitude de remarques dépréciatives sur la construction du récit. Et pour cause, avant de tourner son film, aucun scénario n'était écrit. Son film s'est construit en même temps que la révolution en marche. Dans une interview, réalisée par Jean Michel Frodin, pour le dossier de presse du film, Yousry Nasrallah explique : « La mise en scène se réglait sur place. Tous les dialogues sont écrits, mais parfois la veille du tournage, ou même seulement une heure avant »⁸⁴. Néanmoins, dans cette même interview il ajoute que le tournage a duré 46 jours répartis sur 8 mois ce qui a laissé du temps à une réflexion sur la forme narrative et sa construction. Pourtant, sur une totalité de 24 critiques, 8 critiques soulignent lourdement le

⁷⁹Annie Coppermann, « Saga palestinienne », *Les Échos*, 13 octobre 2004 : « les allers et venues entre les deux récits sont parfois déconcertants »

⁸⁰Olivier de Bruyn, « La Porte du Soleil », *Le Point*, 7 octobre 2004 : « une certaine confusion quand le réalisateur évoque la période actuelle (seconde partie) »

⁸¹René Prédal, « La Porte du Soleil », *Jeune Cinéma*, n°292, novembre 2004, p.49 : « la construction chaotique »

⁸²Florence Maillard, *Love is politics*, *Les Cahiers du cinéma*, n°656, mai 2010

⁸³Thomas Sotinel, « Quand Schérazade conte la vie des égyptiennes », *Le Monde*, 5 mai 2010

⁸⁴Dossier de presse en annexe 6

manque de maîtrise de Yousry Nasrallah d'un point de vue de la construction du récit. *Les Inrocks* déplorent le manque de fluidité du film⁸⁵. Plus incisif, le site critique de *TF1, Excessif.com*, indique que le cinéaste « refuse toute sobriété y compris dans son récit »⁸⁶. *Critikat.com*, qui rédige une critique exclusivement négative, affirme que « la trame narrative est sans cesse trouée d'un discours militant sous-jacent »⁸⁷, que chaque élément est donné comme des clichés superficiels et que les personnages sont archétypaux⁸⁸. Quant à la revue *Les fiches du cinéma*, elle indique que le récit se relance « à coups d'agaçants rebondissements et de fausses bonnes idées scénaristiques »⁸⁹. On se rend bien compte que, par rapport à *Vols d'été* qui était jusqu'ici le film avec le plus de reproches sur sa construction du récit, les critiques dépréciatives d'*Après la bataille* ne révèlent plus seulement le caractère confus du récit mais vont jusqu'à exprimer un sentiment d'agacement, et font usage de pléonasmes péjoratifs en parlant de « clichés superficiels »⁹⁰. D'ailleurs, *Ecran large* finit par écrire : « l'urgence dans laquelle a été montré le film lui a visiblement interdit de véritablement penser son récit »⁹¹. Le journaliste ajoute : « le résultat est difficilement soutenable par endroits »⁹².

Finalement, pour son dernier film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, les reproches faits au traitement du récit du film sont moindres. Il est intéressant de constater que deux critiques, celles de *Télérama* et *Des Fiches du Cinéma*, rappellent leur déception d'*Après La bataille* en introduction de leur avis sur le dernier film du réalisateur. Ainsi, *Le Parisien* trouve que la narration est trop riche⁹³. *Positif* dit que l'on suit difficilement les intrigues amoureuses⁹⁴ et que le retournement dramatique de la fin du film arrive trop soudainement⁹⁵. *Les Cahiers du cinéma*, eux, regrettent que dans le film la représentation des antagonistes du récit soit sans nuance⁹⁶. Sur un ensemble de 19 critiques donc, seules trois critiques reviennent sur les aspects négatifs de la narration du film.

⁸⁵ Serge Kaganski, « Après la bataille », *Les Inrockuptibles*, 19 septembre 2012 : « *Après la bataille* n'est pas toujours très fluide »

⁸⁶ Nicolas Gilli, « Après la bataille », *Excessif*, s.d.

⁸⁷ Raphaëlle Pireyre, « Après la bataille », *Critikat.com*, 18 septembre 2012

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Jean-Baptiste Morel, « Après la bataille », *Annuel du cinéma 2013*, janvier 2013, p.98

⁹⁰ Raphaëlle Pireyre, *op. cit.*

⁹¹ Simon Riaux, « Après la bataille », *Ecran large*, 17 mai 2012

⁹² *Ibid.*

⁹³ Pierre Vavasseur, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Le Parisien*, 21 décembre 2016 : « Un conte trop nourrissant »

⁹⁴ Bernard Génin, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Positif*, n°670, p.58 : « Dire que l'on suit parfaitement le méli-mélo des intrigues amoureuses serait exagéré »

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Florence Maillard, « Aimer, boire et chanter », *Les Cahiers du cinéma*, n°728, décembre 2016 : « Avec des méchants très méchants »

Pour conclure, les deux films qui, d'après une partie de la critique, manquent de maîtrise dans le récit des événements sont son premier film *Vols d'été* et *Après la bataille*. On remarquera aussi un amoindrissement croissant de la quantité de commentaires qui qualifient le film de confus au fur et à mesure des réalisations.

b) L'impression d'une mise en scène peu maîtrisée et qui ne trouve pas son rythme

Pour son premier film, *Vols d'été* (1987), la mise en scène du réalisateur a essuyé quelques critiques. Sur les 25 critiques recensées, 20% font mention d'une faiblesse de mise en scène. Il est à noter que sur les 25 critiques sur ce film, seules 12 s'intéressent aux aspects de la mise en scène et parmi elles 5 critiques formulent un reproche à son égard. Les journaux *Les Echos*⁹⁷ et *La Croix*⁹⁸ regrettent un rythme insatisfaisant et irrégulier. Quant aux deux revues spécialisées *Positif* et *Les Cahiers du cinéma*, elles signalent un style confus et une manière confuse de filmer les personnages. Enfin, la revue *Cinéma* notifie que Yousry Nasrallah ne saurait pas diriger des enfants en tant que metteur en scène⁹⁹.

Pour *Mercedes*, qui, nous le rappelons, ne compte que quatre critiques, aucune ne fait la mention d'une faiblesse dans la mise en scène.

Quant à *La Ville*, sur les neuf textes critiques, quasiment tous reviennent sur la mise en scène du film. Et même si ces commentaires sont pour la majorité positifs, la revue *Les Fiches du cinéma* regrette certains aspects de la mise en scène. En effet, pour le journaliste la forme du film n'est pas maîtrisée et la deuxième partie du film s'inscrit dans un récit plus convenu qui renvoie au style des polars de série B¹⁰⁰.

Pour son quatrième film, *La Porte du soleil*, sept textes, sur 27 au total, reviennent sur les aspects de la mise en scène, et parmi ceux-ci, seuls deux le font de manière péjorative. Les critiques accusent, sous la plume du *Point*, des longueurs dans le film¹⁰¹ et, sous celle du *Monde*, des artifices trop colorés dans la mise en scène¹⁰².

⁹⁷Annie Coppermann, « Une enfance sous Nasser », *Les Échos*, 2 décembre 1988 : « Manque de rythme »

⁹⁸ P-Y. LP, *op. cit.* : « accumulant à la fois les longueurs (dans les plans fixes) et les raccourcis (dans l'identifications des personnages) »

⁹⁹Vincent Mario, « Vols d'été », *Cinéma*, n°443, 25 mai 1988, p25 : « Cela aurait exigé qu'on sache diriger des enfants justement. Or Nasrallah ne sait pas »

¹⁰⁰Michel Berjon, « La Ville », *op. cit.*, janvier 2001, p.609 : « En oubliant de maîtriser sa forme »

¹⁰¹Olivier de Bruyn, *op. cit.*, 7 octobre 2004 : « Malgré quelques longueurs »

¹⁰²« La Porte du Soleil », *Le Monde*, 6 octobre 2004 : « une évocation très mélodramatique, aux positions politiques aussi tranchées et colorées que les artifices revendiqués de la mise en scène »

Femmes du Caire est le premier film de Yousry Nasrallah qui recense autant d'analyses et de commentaires aussi développés sur la forme du film. Ces analyses sont largement élogieuses même si deux journaux généraux accusent, sans trop s'attarder dessus, que la mise en scène est ostentatoire¹⁰³ ou trop démonstrative¹⁰⁴.

Quant à *18 jours*, seules *Les Fiches du cinéma* portent une remarque sur la manière de réaliser de Yousry Nasrallah et regrettent que « la juxtaposition d'images prises sur le vif et d'images mises en scène dérange »¹⁰⁵.

Le film *Après La bataille*, lui, a reçu des remarques incisives sur sa forme dans six critiques sur les neufs critiques commentant la mise en scène (dans un corpus de 24 critiques). Ainsi, la majorité des commentaires faits sur la mise en scène de ce film ont été négatifs. Parmi ceux-ci, il est reproché par les journalistes au film de se constituer de mouvements de caméra qui seraient rarement sensés¹⁰⁶, de ne pas maîtriser la mise en place des plans¹⁰⁷, d'être montés de façon aberrante¹⁰⁸, de créer des images qui suggèrent l'amateurisme¹⁰⁹ et de ne pas trouver le bon tempo¹¹⁰. Ces critiques sont issues respectivement du site *excessif.com*, *L'express*, *Critikat.com* et de *L'Annuel du cinéma. Écran large*, qui produit le commentaire le plus acerbe au sujet de ce film, écrit : « il faudra donc se fader de deux heures de plans tout droits sortis d'une telenovela des années 1970 »¹¹¹.

Enfin, le dernier film de Yousry Nasrallah, *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, n'a pas fait l'objet d'une seule critique négative sur sa mise en scène mais de multiples éloges. Seule une remarque de *Studio Ciné Live* fait mention de l'esthétique kitsch du film qu'il trouve épuisante sur la longueur¹¹².

¹⁰³ Samuel Douhaire, « Femmes du Caire », *Télérama*, 5 mai 2010 : « Le dispositif ostentatoire de la mise en scène freine parfois l'émotion »

¹⁰⁴ « Femmes du Caire », *Ouest France*, s.d. Disponible sur le site <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-170594/critiques/presse/> (consultation le 2 avril 2023) : « La manière est parfois trop lourde et démonstrative »

¹⁰⁵ Sélim Ammouche, « 18 jours », *Annuel du cinéma 2012*, janvier 2012, p.214

¹⁰⁶ Nicolas Gilli, *op. cit.* : « qui multiplie les mouvements de caméra rarement sensés pour aboutir sur une sorte de démonstration. Une mise en scène toujours très maniérée »

¹⁰⁷ Serge Kaganski, *op. cit.*, 19 septembre 2012 : « certains raccords, abrupts, quelques durées de scènes pas toujours adéquates, la mise en place des plans parfois un peu bordélique »

¹⁰⁸ Christophe Carrière, « Après la bataille », *L'express*, 18 septembre 2012 : « *Après la bataille* manque cruellement de cinéma et pâtit d'un montage parfois aberrant et encore moins le talent de Rossellini dont il se réclame ouvertement »

¹⁰⁹ Raphaëlle Pireyre, *op. cit.* : « images qui suggèrent l'amateurisme »

¹¹⁰ Jean-Baptiste Morel, *op. cit.* : « en refusant de se poser, de trouver son tempo et de laisser souffler le spectateur »

¹¹¹ Simon Riaux, *op. cit.*

¹¹² Thierry Cheze, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Studio Ciné Live*, s.d. : « mais le côté kitsch est épuisant sur la longueur »

Ainsi, *Vols d'été*, son premier film et le film *Après La bataille* sont les deux films qui ont essuyé le plus de critiques sur la forme. Quant aux six autres films, ils ont recensé une ou deux critiques formelles. Il est intéressant de remarquer que pour deux films, *La Ville* et *18 jours*, une seule remarque de mise en scène a été formulée uniquement par *Les Fiches du cinéma*.

c) Un discours sur le monde considéré comme trop démonstratif et obscur au public occidental

Deux reproches majeurs ont été formulés à l'égard du discours porté par le premier film du réalisateur, *Vols d'été*. Sur 25 critiques, trois journalistes considèrent que le réalisateur ne parvient pas à partager sa nostalgie. La revue *Cinéma* écrit même : « Mais que voulait t-il ? ambitionnaire de faire un film proustien, à l'ombre des cotonniers en Fleurs ? dommage que Proust soit resté si loin de Kayed, cet été là ». En comparant Yousry Nasrallah au grand écrivain de la culture française, le journaliste Vincent Mario reproche au cinéaste de ne pas maîtriser l'expression cinématographique de la nostalgie. C'est aussi le cas des journaux *l'Humanité*¹¹³ et *La Croix*¹¹⁴. Le second commentaire péjoratif sur le propos du film provient du *Point* et concerne la compréhension du film par le public français. Le journaliste considère, en effet, que Yousry Nasrallah « fait l'économie de toutes les clefs et introduction dont, nous, les européens nous aurions besoin »¹¹⁵.

Pour le film *Mercedes*, sur les quatre critiques recensées aucune n'a mentionné une limite dans la réception du discours du film.

Le film *La ville*, quant à lui, a reçu deux critiques péjoratives sur son propos. Celles-ci concernent toutes deux la deuxième partie du film : celle qui a été tournée en France. Le Journal *Libération* lui reproche un manque de légèreté notamment à cause de son discours préoccupé sur les clandestins¹¹⁶. Quant à la revue *Les Cahiers du cinéma*, elle trouve cette partie parisienne du film trop didactique¹¹⁷.

La Porte du soleil, contrairement aux peu de critiques qui lui ont été faites sur sa narration et sur sa forme, a fait couler l'encre de cinq journalistes quant au propos qu'il aborde.

¹¹³G.L.M, *op. cit.* : « Autobiographie qui s'intègre mal aux événements de l'époque (...) Comme le sujet de Vol d'été est ailleurs, on se sent frustré »

¹¹⁴P-Y. LP, *op. cit.* : « le cinéaste ne parvient guère à nous partager sa nostalgie »

¹¹⁵Jean Michel Frodon, « Vols d'été », *Le Point*, 5 décembre 1988

¹¹⁶ Philippe Azoury, « Les Néants de La Ville », *Libération*, 8 juillet 2000 : « Préoccupé d'un discours sur les clandestins qui manque de légèreté »

¹¹⁷ Jérôme Larcher, « La ville », *Les Cahiers du cinéma*, n°548, juillet-août 2000 : « Une partie parisienne un peu moins intéressante, trop bavarde et didactique »

On est en effet face à un film qui conte l'épopée du peuple palestinien. Le sujet étant plus propice à un discours orienté politiquement, ce film a même mené un journaliste de la revue *Positif* à quasiment produire un article sur la situation politique israélo-palestinienne plus que sur le film en soi. Le journal *Le Monde*, qui, pour le film précédent de Yousry Nasrallah, *La Ville*, avait publié deux critiques uniquement descriptives et sans réel commentaire sur la forme et le contenu, produit une critique pour le moins incisive sur *La Porte du soleil*. Le commentaire est le suivant :

Pas sûr que, au moment où le conflit israélo-palestinien est plus brûlant que jamais, cette feuilletonesque vision de l'histoire, même parée de bonnes intentions, atteigne vraiment son but que l'on imagine être d'ouvrir les cœurs autant que les esprits¹¹⁸.

Quant aux deux journaux, *Libération*¹¹⁹ et *Les Echos*¹²⁰, et à la revue *Jeune cinéma*¹²¹, tous les trois reprochent deux éléments spécifiques au discours du film. Ces deux limites évoquées sont que le film serait d'une part trop manichéen et militant et d'autre part trop obscur voire ésotérique pour le spectateur français. Ainsi, ces quatre critiques remettent en question la cohérence du projet de Yousry Nasrallah. Enfin, la revue spécialisée *Positif* a transformé sa critique de film en une réflexion politique au détriment d'une critique filmique. Sous la plume de Pascal Sennequier, la revue publie :

D'où la controverse : en représentant l'expropriation après-guerre des Palestiniens, la destruction de leurs villages et leur éviction hors de leur territoire, en s'attachant aux différentes étapes stratégiques par lesquelles Israël s'est imposé militairement en Palestine, Yousry Nasrallah ne fait-il que mettre de l'huile sur le feu ? Doit-on, au profit de l'actualité, occulter une partie de l'Histoire, à savoir que les Palestiniens n'ont jamais souscrit au partage de leur pays, imposé par l'ONU en 1947¹²².

La critique cinématographique se conclut de la manière suivante : « N'est-ce pas pour la possession d'une terre qui leur est à chacun sacrée, de leur Paradis perdu respectif que, depuis

¹¹⁸« La Porte du Soleil », *Le Monde*, 6 octobre 2004

¹¹⁹ Philippe Azoury, Didier Peron, « La Palestine en mille et une vies », *Libération*, 06 octobre 2004 : « Le film se coltine les attermoissements d'un militantisme palestinien qui apparaît incroyablement nébuleux et clanique »

¹²⁰ Annie Coppermann, *op. cit.*, 2004 « Évoquer le destin du peuple palestinien sans tomber dans la fresque historique ou le film message : c'est à l'évidence ce qu'a voulu tenter le cinéaste égyptien (...) et ce n'est qu'à moitié convainquant (...) Parfois un peu ésotérique pour le spectateur occidental qui ne connaît du problème que l'affrontement des Israéliens et des Palestiniens »

¹²¹ René Prédal, *op. cit.* : « Le manichéisme est inhérent au projet, puisque tout est vu exclusivement du point de vue palestinien, les Israéliens étant mis totalement hors champ dans la mesure où le Mal est une force sans visage (mais pas sans drapeau et uniformes) (...) Certains détails resteront obscurs au public français »

¹²² Pascal Sennequier, « La Porte du Soleil », *Positif*, n°525, novembre 2004, p.59

si longtemps, s'affrontent Juifs et Arabes en Palestine ? »¹²³. La conclusion de cet article démontre bien le dévoiement de la critique vers l'expression d'un compte-rendu politique de la situation israélo-palestinienne.

En ce qui concerne *Femmes du Caire*, il n'a été l'objet d'aucun commentaire péjoratif sur la réception de son propos. Ce fait est intéressant. Il fait remarquer que, lorsque Yousry Nasrallah ne réalise pas un film qui implique des événements politiques, le discours sur le monde que propose le film est « bien » reçu. Ce qui semble être recherché par les critiques est le quotidien social « exotique » en Égypte.

On observe le même traitement du discours par la critique pour le film *18 jours* que pour *La Porte du soleil*. Le septième film du réalisateur est en fait un court métrage intégré à un film et représentant 10 histoires qui ont lieu pendant la révolution égyptienne. Sur 12 critiques, trois journalistes remettent en question le projet du film en l'accusant d'être vainement revendicatif, trop transparent et de manquer de recul. Il s'agit du *Monde* et des revues *Positif* et *Les fiches du cinéma*. *Les fiches du cinéma* considèrent en effet que le film n'apporte rien que de la bonne conscience¹²⁴ et que le cinéma ne doit pas être, comme dans ce cas, un simple outil de médiation¹²⁵. *Positif* reproche « un féminisme naïvement revendicatif »¹²⁶ et *Le Monde* regrette un manque de distance du film¹²⁷.

Après *La bataille* essuie, au même titre que *La Porte du soleil* et *18 jours*, des critiques très développées de la part de cinq critiques sur le propos du film. Les deux limites que les journalistes observent sont d'une part que le film ressemble à un ciné-tract, un film trop démonstratif et d'autre part qu'il n'a pas assez de recul sur la situation politique. Ainsi, *Les Cahiers du cinéma* indiquent que le cinéaste force les enjeux sociaux¹²⁸, *Critikat.com* et *excessif.com* déplorent que le film soit trop démonstratif¹²⁹. *Positif* dit même : « tout sonne faux alors que tout est censé refléter une réalité complexe ¹³⁰ ». *Critikat.com* et le site *Ecran large*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Sélim Ammouche, *op. cit.* : « Le cinéma doit-il donner à voir le monde au plus vite en toute transparence : problème que pose ce film (...) La juxtaposition d'images prises sur le vif et d'images mises en scène dérange (...) *18 Jours* n'apporte finalement rien de plus que de la bonne conscience de se penser bien informé ? Le cinéma n'est pas seulement un outil de médiation »

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Fabien Baumann, « 18 jours », *Positif*, n°607, septembre 2011, p.49

¹²⁷ JM, « 18 Jours », *Le Monde*, 7 septembre 2011 : « Ces histoiertes (...) n'ont ni la puissance de feu du document ni la distance nécessaire à son intelligence »

¹²⁸ Vincent Malausa, « Après la bataille », *Les Cahiers du cinéma*, n°681, septembre 2012 : « Trouve ses limites lorsque le dispositif se raidit en forçant quelque peu ses enjeux sociologiques (allers-retours entre fermes et intérieurs cossus) »

¹²⁹ Nicolas Gilli, *op. cit.* : « qui multiplie les mouvements de caméra rarement sensés pour aboutir sur une sorte de démonstration », Raphaëlle Pireyre, *op. cit.* : « Tout est démonstratif à l'excès »

¹³⁰ Olivier De Bruyn, « Après la bataille », *Positif*, n°617-618, juillet 2012, p.90

mentionnent tous deux l'expression « ciné-tract ». Les ciné-tracts sont des mini-films, de propagande politique ou de sensibilisation sociale. Quant à la deuxième limite reprochée, c'est la mise à distance du film par rapport aux événements de la révolution égyptienne. Le journaliste de *Critikat.com* écrit :

Malheureusement pour le spectateur parisien de 2012, on peut regretter, en paraphrasant Chris Marker, que l'éloignement du pays ne suffise pas à réparer la trop grande proximité des temps ¹³¹.

Il sous-entend, en détournant la phrase de Chris Marker par la négative, que le film n'a pas assez de recul sur la situation politique de son pays. *Écran large* confirme cette idée en affirmant que le sujet sera, selon lui, bien mieux traité dans les années à venir¹³².

Le film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, pour sa part, n'a fait l'objet que d'une critique négative sur son propos de la part de *Télérama* qui trouve que le film ne parvient pas toujours à s'approcher de la réalité politique et sociale de son pays¹³³. Cette unique remarque est d'ailleurs contredite dans l'ensemble des autres critiques faites sur le film. Il est une nouvelle fois intéressant d'observer que le dernier film de Yousry Nasrallah qui met en scène un mariage et non une révolution ou l'exil d'un peuple, n'est que peu confronté à des critiques péjoratives concernant son propos.

Ainsi, les deux principaux reproches faits au discours des films de Yousry Nasrallah, en dehors de l'expression de la nostalgie pour son premier film, se retrouvent presque tous sur deux points similaires : le trop plein de didactisme et, paradoxalement, sur le manque d'identification et de référence pour les spectateurs français. Il est aussi intéressant d'observer que les films qui n'abordent pas d'événements politiques explicitement ont tendance à recevoir moins de critiques négatives quant à leurs discours sur le monde.

¹³¹Raphaëlle Pireyre, *op. cit.*

¹³² Simon Riaux, *op. cit.* : «Une intention évidemment louable, un thème fort de par son actualité, sont à n'en pas douter les principales raisons pour lesquelles le film de Yousry Nasrallah a été sélectionné pour conquérir la Palme d'or en cette année 2012. Toutefois il y a fort à parier que le sujet auquel il s'attelle sera beaucoup mieux traité dans les années à venir »

¹³³ Pierre Murat, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Télérama*, 21 décembre 2016 : « Et sa volonté d'approcher la réalité politique et sociale de son pays par une accumulation d'intrigues disloquées, de personnages éparpillés façon puzzle. Il n'y parvient pas toujours »

II) La critique positive des films de Yousry Nasrallah

A présent, il s'agit d'étudier la réception des points forts de la cinématographie de Yousry Nasrallah. Maintenant que les points négatifs ont été évoqués, il est intéressant de les opposer aux critiques positives afin de déterminer si les points de vue se confrontent sur les mêmes arguments ou sur de nouvelles observations.

a) Une construction originale du récit et une bonne imbrication des registres

Pour *Vols d'été*, 25 critiques ont été écrites à l'occasion de la sortie de son premier film. Celles-ci s'attachent principalement à développer l'aspect narratif et le contexte politique du film qui se passe en 1961 en pleine période nassérienne. Pour ce film, les points positifs sur la construction du récit sont limités et répétitifs. Dans la majorité des critiques, la principale qualité de ce film réside dans son charme, son côté émouvant et son aspect romanesque. Le journal *Les Échos* conclut d'ailleurs sa critique, tout comme celle du *Monde*¹³⁴ et de la revue *Jeune Cinéma*¹³⁵ de la manière suivante « le film qui avait ouvert, à Cannes, la Quinzaine des réalisateurs, est certes maladroit, mais chaleureux, sincère : attachant »¹³⁶.

Mercedes qui, pour rappel, a donné lieu à quatre articles, a aussi obtenu des critiques plutôt descriptives. La revue *Positif* et les journaux *Libération* et *Le Monde* rédigent des critiques très factuelles sur le récit du film en résumant « C'est aussi un portrait du Caire »¹³⁷ où « Yousry Nasrallah brosse le tableau de la société aisée, dans ses rapports à l'histoire, au passé récent et surtout au présent »¹³⁸. Une des critiques sort du lot cependant. Il s'agit de celle des *Cahiers du cinéma*. Cette dernière encense le réalisateur et s'oppose par là même à la critique de *Positif* qui reprochait une narration désordonnée et brouillonne. Le journaliste des *Cahiers du cinéma* considère lui que Yousry Nasrallah a justement joué des formes de construction d'un récit ordinaire pour chambouler les attentes du spectateur. Il écrit :

Là où n'importe quel cinéaste aurait commencé par planter le décor, avant d'y loger un tant soit peu de réel, Nasrallah procède à l'inverse : il part de son observation méticuleuse et, de cette matière en fusion, forge de toute pièce une histoire, Le Caire devenant le creuset où se modèle la « pâte fictionnelle ».

¹³⁴C.G, « Vols d'été de Yousry nasrallah, une enfance égyptienne », *Le Monde*, 9 décembre 1988 : « Charmes et sensibilité sont les qualités de Vols d'été »

¹³⁵ André Tournès, « Vols d'été », *Jeune Cinéma*, n°189, juillet 1988, p.25 : « Taba Taba, plus linéaire, n'a pas l'épaisseur romanesque de Vols d'été »

¹³⁶ Annie Coppermann, *op. cit.*, 1988

¹³⁷ Béatrice Bocard, « critique Mercédès », *Libération*, 6 novembre 1995

¹³⁸Jean-Louise Mingalon, « téléfilm », *Le Monde*, 24 octobre 1993

Le mouvement de l'écriture trouve dans *Mercedes* la meilleure des correspondances dans cet effeuillage de chapitres¹³⁹.

Les Cahiers du cinéma, dans cette critique, reconnaissent alors à Yousry Nasrallah une manière bien spécifique de raconter les histoires. C'est d'ailleurs la première fois, en l'occurrence pour son deuxième film, que cette remarque sur la construction de la narration du réalisateur est formulée de manière positive.

La Ville a reçu quatre critiques mélioratives sur sa construction narrative face à cinq critiques qui ont produit des commentaires négatifs. *Les Cahiers du cinéma* et *Positif* proposent en effet une lecture ambivalente. Les deux journalistes avaient en effet fait remarquer que le film pouvait être « empreint de certaines lourdeurs »¹⁴⁰ et qu'il racontait « de manière trop bouillonnante »¹⁴¹. Pourtant dans ces deux mêmes critiques, il est indiqué que le réalisateur construit un parcours « dans un attachant désordre »¹⁴² pour *Positif* et que le cinéaste maîtrise le talent du conteur pour *Les Cahiers du cinéma*¹⁴³. D'autre part, l'idée que Yousry Nasrallah parvient à raconter une histoire sous la forme d'une déambulation narrative intéressante est évoquée à deux reprises dans le journal *Libération*¹⁴⁴ et dans la revue *Les fiches du cinéma*¹⁴⁵.

Quant au film *La Porte du soleil*, qui n'a donc recensé que trois critiques négatives sur son récit et la construction de ce dernier, 10 critiques reviennent sur la plaisante manière de la part du réalisateur de raconter les événements. Sur ces 10 critiques, sept saluent la maîtrise de Yousry Nasrallah à mêler la grande Histoire à de petites histoires individuelles pour créer une fresque complexe. Parmi ces sept critiques, trois proviennent des revues spécialisées *Les Cahiers du cinéma*¹⁴⁶, *Positif*¹⁴⁷ et *Jeune Cinéma*¹⁴⁸ et les trois autres proviennent des journaux

¹³⁹Vincent Vatrican, « Ainsi va l'amour », *Les Cahiers du cinéma*, n°473, novembre 1993

¹⁴⁰ Claire Vassé, « La Ville », *Positif*, n°475, septembre 2000, p.48

¹⁴¹Jérôme Larcher, *op. cit.*, juillet- août 2000

¹⁴² Claire Vassé, *op. cit.*

¹⁴³Jérôme Larcher, *op. cit.*, juillet- août 2000

¹⁴⁴ Philippe Azoury, *op. cit.*, 8 juillet 2000 : « Transporte son acteur (...) dans les méandres imaginaires d'un labyrinthe dont on ne se dépêtre jamais »

¹⁴⁵ Michel Berjon, *op. cit.*, janvier 2001 : « Évocation des tribulations cocasses et picaresques des amis d'Ali, de leurs loisirs »

¹⁴⁶ Mia Hansen-Love, « Le rêve éveillé », *Les Cahiers du cinéma*, n°594, octobre 2004 : « Nasrallah a trouvé la mesure entre l'effort de clarté, l'exigence de se confronter à la grande Histoire, et la fidélité des histoires « confuses, ambiguës et mystérieuse »

¹⁴⁷ Franck Garbarz, « La Porte du Soleil », *Positif*, n°521-522, juillet 2004, p.79 : « La force du film c'est d'échapper aux représentations convenues de la fresque « officielle » »

¹⁴⁸ René Prédal, *op. cit.* : « raconter la Nabka et les exils palestiniens, premières rébellions antibritanniques, aux accords d'Oslo, à partir de deux histoires d'amour et de mort »

*Libération*¹⁴⁹, *Le Figaro*¹⁵⁰ et *L'Humanité*¹⁵¹. Au-delà de cette remarque sur l'imbrication des récits, trois textes, provenant des journaux *Le Monde*¹⁵², *Le Point*¹⁵³ et *Les Échos*¹⁵⁴ reconnaissent la grande richesse romanesque du film.

Pour *Femmes du Caire*, sur 18 critiques dont deux critiques ont déploré, nous l'avons déjà montré, le manque de délié romanesque, sept critiques font l'éloge de la construction du récit. Cet éloge se rassemble autour d'une même idée, qui est la richesse et la bonne imbrication des différents registres et des différentes histoires. *Télérama*¹⁵⁵, *L'humanité*¹⁵⁶, *Libération*¹⁵⁷, *La Croix*¹⁵⁸, *Positif*¹⁵⁹, *Les Inrocks*¹⁶⁰ et *Critikat.com*¹⁶¹ saluent tous cette maîtrise de la part du réalisateur.

Si le film *18 jours* n'a pas reçu de critiques négatives sur l'écriture de son récit, il a obtenu deux commentaires positifs. *Le Journal du dimanche* a en effet salué son récit « riches en personnages et anecdotes mémorables »¹⁶² et *Le Nouvel Obs* sa capacité à raconter « des histoires tragiques, humoristiques, pleines d'amour ou d'effroi »¹⁶³.

¹⁴⁹ Olivier Séguret, « Il était une fois la Palestine », *Libération*, 18 mai 2004 : « Le récit conjugue l'histoire d'une terre, La Palestine, et celle d'un couple »

¹⁵⁰ Françoise Maupin, « Autant en emporte la Palestine », *Le Figaroscope*, 6 octobre 2004 : « le récit demeure toujours limpide, traversé par de nombreux personnages. Mêlant le mythe, l'histoire et le quotidien »

¹⁵¹ Michael Melinard, « Ouvrir la porte du soleil », *L'Humanité Hebdo*, 9 octobre 2004 : « Pourtant le cinéaste a relevé le défi avec succès en centrant sa trame autour de deux passions amoureuses »

¹⁵² Isabelle Regnier, « Les chants d'amour d'un couple palestinien », *Le Monde*, 20 mai 2004 : « se laissant porter par la richesse et la beauté du récit »

¹⁵³ Olivier de Bruyn, *op. cit.*, 7 octobre 2004 : « Pourvu d'un sens du romanesque qui, en l'occurrence, est le meilleur allié de la pédagogie, Yousry Nasrallah invite à un voyage dans le temps souvent passionnant »

¹⁵⁴ Annie Coppermann, *op. cit.*, 2004 : « Il en est d'autres follement romanesques »

¹⁵⁵ Samuel Douhaire, *op. cit.* : « Même goût pour les récits gigognes où des histoires secondaires viennent éclairer puis influencer l'intrigue principale (...) Réussit toutefois à concilier la puissance romanesque de beaux portraits de femmes »

¹⁵⁶ Dominique Widemann, « Femmes du Caire », *L'Humanité*, 5 mai 2010 : « Récits qui seront mis en scène en même temps que, par l'ingéniosité de Yousry Nasrallah, les portraits de ces femmes humiliées »

¹⁵⁷ Olivier Séguret, « Les Cairotes drapées de Nasrallah », *Libération*, 5 mai 2010 : « Malgré apparences tout à fait romanesque, un prolongement direct de ce documentaire (...) S'enclenchent alors les rouages d'un mélodrame politique qui ne cesse de surprendre »

¹⁵⁸ Corinne Renou-nativel, « L'Égypte des Shéhérazades malmenées », *La Croix*, 5 mai 2010 : « Les trois témoignages prennent une place prépondérante au point de d'éclipser l'intrigue de départ. Mais loin d'apparaître comme de simples digressions, ils nourrissent finalement le récit »

¹⁵⁹ Franck Kausch, « Femmes du Caire », *Positif*, n°591, mai 2010, p.47 : « Illustrant à la fois les richesses et les ambiguïtés du cinéma populaire, le dernier film de Yousry Nasrallah reprend ouvertement les articulations formelles et scénaristiques du mélo-égyptien, mais en l'emboîtant dans un propos réflexif complexe »

¹⁶⁰ Serge Kaganski, « Femmes du Caire », *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2010 : « La comédie farcesque (quand les trois sœurs se rendent compte qu'elles sont fiancées au même homme) mais le tragique domine »

¹⁶¹ Mathieu Macheret, « Femmes du Caire », *Critikat.com*, s.d. Disponible sur le site <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/femmes-du-caire/> (consultation le 2 avril 2023) : « Entre soap-opera et infiltration retorse du régime médiatique, entre la structure du conte populaire (le schème des Mille-et-une nuit) et la conduite d'un plateau de talk-show, entre les femmes de George Cukor et celles de Kenji Mizoguchi, le dernier film de Yousry Nasrallah tresse un échevelant réseau d'images »

¹⁶² A.I.C. « 18 jours », *Le Journal de dimanche*, 4 septembre 2011

¹⁶³ Marjolaine Jarry, « 18 jours », *Nouvel Obs*, s.d. Disponible sur le site <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-193284/critiques/presse/> (consultation le 3 avril 2023)

Même si le film *Après La bataille* a fait l'objet de multiples remarques sur sa construction de récit en raison du peu de temps qu'il a été donné à l'écriture scénaristique, sept critiques ont tout de même évoqué des aspects positifs sur l'expression de son récit. Six d'entre elles louent, une nouvelle fois, le mélange subtil des registres et des intrigues. Il s'agit des journaux *La Croix*¹⁶⁴, *Les Inrocks*¹⁶⁵, *Libération*¹⁶⁶, *Télérama*¹⁶⁷, *Le Monde*¹⁶⁸ et *Paris Match*¹⁶⁹ et la revue *Jeune Cinéma*¹⁷⁰. La revue *Jeune Cinéma* fait remarquer aussi l'originalité du projet de Yousry Nasrallah qui ne s'est pas contenté de raconter la révolution du point de vue des manifestants versus le pouvoir mais a choisi de concentrer son récit sur un chamelier¹⁷¹. La revue écrit : « Premier coup de génie : ne pas partir des manifs de Tahrir mais de la charge des chameliers »¹⁷².

Enfin, pour le film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, la construction narrative a été très largement encensée. D'ailleurs, comme il a déjà été expliqué, seules trois critiques ont émis un avis négatif sur le récit. Pour ce film, 12 critiques reviennent sur la qualité narrative du film. Elles peuvent se résumer en trois points. Le premier est le contrepied du reproche fait par les trois critiques citées précédemment. En effet, pour *La Croix*¹⁷³ et *Télérama*¹⁷⁴, le désordre des intrigues est tout à fait assumé : il en fait donc une particularité et non un défaut. La deuxième qualité relevée par les journalistes est la maîtrise de la cohabitation des registres. En effet, le journaliste de *La Croix* résume cette idée de la manière suivante : « La gravité et la légèreté, qui jusqu'ici cohabitaient avec tant de naturel, se gênent de manière presque insupportable »¹⁷⁵.

¹⁶⁴Arnaud Schwartz, « Égypte, la révolution et après », *La Croix*, 18 mai 2012 : « Première œuvre romanesque de l'après-révolution »

¹⁶⁵R.B, « Nahed El Sebai, Bassem Samra, Menna Chalaby », *Les Inrockuptibles*, 23 mai 2012 : « Fresque mi romanesque, mi documentaire »

¹⁶⁶O.M, « En Caire et en os », *Libération*, 17 mai 2012 : « Mêlant les vraies images à celles de fiction, projetant sans cesse ses héros au cœur des derniers événements »

¹⁶⁷Aurélien Ferenczi, « Après la bataille », *Télérama*, 19 septembre 2012 : « Il a le goût et le talent de traquer le politique à travers l'intime »

¹⁶⁸Y.P, « Les Cavaliers de Tahrir », *Le magazine du Monde*, 22 septembre 2012 : « Joue sur l'osmose entre événements historiques et parcours individuels »

¹⁶⁹Yanick Vely, « Après la bataille », *Paris-Match*, 19 septembre 2012 : « le film trouve sa beauté dans les scènes presque documentaire »

¹⁷⁰Heike Hurst, « Après la bataille », *Jeune Cinéma*, n°346, juillet 2012, p.27 : « Comme dans *Femmes du Caire*, chaque incident devient un récit à tiroirs qui nous emmène »

¹⁷¹Les proches de Moubarak avaient promis aux chameliers une reprise du travail s'ils aidaient à chasser les manifestants de la place Tahrir. Ils ont été manipulés par le pouvoir

¹⁷²Heike Hurst, *op. cit.* juillet 2012 : « Premier coup de génie : ne pas partir des manifestations de Tahrir mais de la charge des chameliers »

¹⁷³Marie Soyeux, « Paradis perdu aux couleurs chatoyantes », *La Croix*, 21 décembre 2016 : « Les couples s'esquissent dans une confusion assumée »

¹⁷⁴Pierre Murat, *op. cit.* : « Le désordre plane à nouveau sur ce film mais assumé, charmeur, attractif »

¹⁷⁵Marie Soyeux, *op. cit.*

*Les Inrocks*¹⁷⁶, *Libération*¹⁷⁷, *Le Monde*¹⁷⁸, *L'Observateur*¹⁷⁹, *L'Humanité*¹⁸⁰, *Slate*¹⁸¹ et *Critikat.com*¹⁸² expriment tous cette même idée. Le dernier point loué par la critique est l'effet de surprise que le réalisateur crée sur le spectateur. *Libération* le décrit ainsi : « Ce dernier n'est rien d'autre qu'un pari sur le spectateur : où c'est toujours l'idiote du village qui a raison face au cuisinier, les cuisiniers qui ont raison face au maître et l'amour qui a le dernier mot sur la catastrophe »¹⁸³. *Critikat.com*¹⁸⁴ reconnaît aussi cette qualité.

Ainsi, la construction narrative des films de Yousry Nasrallah a été saluée particulièrement sur *La Porte du soleil* et *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*. La maîtrise de la cohabitation des registres, l'originalité de la narration et la richesse romanesque sont autant de qualités qui ont été pointées par les journalistes. On peut aussi remarquer une réelle évolution entre son premier film dont la critique principale était « charmant » et « émouvant ». Sur son dernier film, les commentaires mélioratifs sont plus complexes et rendent compte d'une réelle maîtrise de l'art de la narration de la part du cinéaste.

b) Une mise en scène sensuelle qui parvient à mêler différents styles

Vols d'été, qui compte vingt pour cent de remarques négatives sur la totalité du corpus de critiques a tout de même reçu de la part de trois journaux des commentaires mélioratifs. *Le Quotidien de Paris* relève « une réelle diversité stylistique »¹⁸⁵. *Télérama* exprime l'idée que

¹⁷⁶ Vincent Ostria, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Les Inrockuptibles*, 14 décembre 2016 : « Une farandole tragicomique virtuose où amour, cuisine et musique s'entremêlent harmonieusement »

¹⁷⁷ Luc Chessel, « Le ruisseau, le pré vert et le doux visage, recette miracle », *Libération*, 21 décembre 2016 : « où se mêlent intrigues sentimentales et politique »

¹⁷⁸ Mathieu Macheret, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage : Yousry Nasrallah fait bouillir de désir et d'ivresse la marmite égyptienne », *Le Monde*, 21 décembre 2016 : « Histoires d'amour entrecroisées, passions légitimes ou illégitimes, élans libres ou contrariés »

¹⁷⁹ F.F, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *L'Obs*, 22 décembre 2016 : « Il y a les moments drôles, les affaires louches, la carte de tendre et les cruautés, et le film hésite entre la comédie et le drame »

¹⁸⁰ Dominique Wideman, « Ode à la suprématie du désir », *L'humanité*, 21 décembre 2016 : « Ajoutons les épices et le sexe, des accords musicaux à l'assaut des variations, un zeste de sourire, les lyrismes de la fable pour mieux dire le réel »

¹⁸¹ Jean Michel Frodon, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Slate.fr*, 21 décembre 2016 : « comme ces emprunts revendiqués au grand art immémorial du conteur sont comme les innombrables matériaux d'une fresque »

¹⁸² Clément Graminiès, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Critikat.com*, 20 décembre 2016 : « Emphase généreuse avec laquelle le réalisateur s'intéresse aux petites histoires de ses personnages qui insufflent une dynamique d'ensemble cohérente et homogène »

¹⁸³ Luc Chessel, *op. cit.*

¹⁸⁴ Clément Graminiès, *op. cit.* : « Si la frontière qui distingue les personnages positifs des personnages négatifs semble bien tracée depuis le début, la scène finale totalement surréaliste a le mérite d'interroger »

¹⁸⁵ Aurélien Ferenczi, *op. cit.*, 1988

« sa caméra mobile »¹⁸⁶ assure « un réel tourbillon de vie »¹⁸⁷. La revue *Avant-scène Cinéma*, quant à elle, loue la technique de Yousry Nasrallah qu'il décrit comme « sans fioriture »¹⁸⁸

Pour son film *Mercedes*, qui, rappelons-le, n'avait essuyé aucune remarque péjorative sur sa mise en scène, *Les Cahiers du cinéma* sous la plume de Vincent Vatrican rédige une critique dithyrambique. Dans celle-ci, l'auteur relève surtout un point intéressant du montage de Yousry Nasrallah. En effet, il note que la « manière de passer d'un lieu à l'autre, de sauter du coq à l'âne, de changer soudainement l'aiguillage du film pour l'orienter dans une autre direction, donne ce sentiment étrange que le film invente sa propre mise en scène au fur et à mesure qu'il se déroule sous nos yeux, chaque scène y trouvant la liberté de sa forme »¹⁸⁹. Cette manière de « sauter du coq à l'âne » est en effet une constante dans ses films et est passée pour obscure ou brouillonne auprès de nombreuses critiques déjà mentionnées. La revue *Positif* admet aussi que le réalisateur « manie avec une Verve proche d'Almodovar les sujets et les formes du cinéma égyptien »¹⁹⁰.

La Ville n'a reçu qu'un reproche de la part des *Fiches du cinéma* mais quatre critiques reviennent sur deux points forts de la mise en scène du cinéaste. La première est celle de la mise en scène d'une sensualité prégnante. Les journaux *Télérama*¹⁹¹ et *Libération*¹⁹² et la revue *Positif*¹⁹³ insistent sur ce point. Quant aux *Cahiers du cinéma*, ils admirent le fait que « chaque plan est animé par une rare croyance en ce qu'il montre, notamment dans les moments où la mise en scène s'attache à révéler l'atmosphère d'une ville »¹⁹⁴.

Au sujet de *La Porte du soleil* qui recense deux critiques péjoratives sur sa mise en scène, cinq critiques expriment le rythme maîtrisé du film et surtout l'ingéniosité de Yousry Nasrallah à se jouer des styles entre les deux parties du film : ce qui crée un rythme intéressant. La revue *Positif* en donne un exemple concret :

Une sécheresse style reportage d'une scène de répression dans la partie onirique où l'on ne l'attendait pas ou, inversement, une exécution symbolique

¹⁸⁶Bernard Genin, « Robin du Nil », *Télérama*, 30 novembre 1988

¹⁸⁷*Ibid.*

¹⁸⁸Raphael Bassan, « Vols d'été », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°374, octobre 1988, p.134

¹⁸⁹Vincent Vatrican, *op. cit.*

¹⁹⁰ « Mercédès », *Positif*, n°407, janvier 1995, p.56

¹⁹¹ Bernard Génin, *op. cit.*, 2000 : « Sous le charme d'une mise en scène libre, pleine de vivacité et de sensualité »

¹⁹² Philippe Azoury, *op. cit.*, 8 juillet 2000 : « La sensualité dans ses films est telle qu'on dirait qu'il filme chaque image comme s'il s'agissait d'une étreinte, une caresse »

¹⁹³ Claire Vassé, *op. cit.* : « Le tournage en vidéo numérique n'empêche pas de se laisser porter par la sensualité du regard de Yousry Nasrallah »

¹⁹⁴ Jérôme Larcher, *op. cit.*, juillet- août 2000

du père fou avec des pétales de roses rouges dans la partie d'allure davantage sociopolitique¹⁹⁵.

Les Cahiers du cinéma¹⁹⁶, Le Nouvel observateur¹⁹⁷, Libération¹⁹⁸ et Les Inrockuptibles¹⁹⁹ appuient ce propos dans leurs critiques respectives.

Femmes du Caire est le film qui a reçu le plus de commentaires louant sa mise en scène. Au total, dix articles reviennent sur sa manière de mettre en scène. Six d'entre eux soulignent sa capacité à trouver un équilibre dans la mise en scène en mêlant plusieurs rythmes ou styles. Il s'agit de *Libération*²⁰⁰, de *La Croix*²⁰¹, du *Figaro*²⁰², de *Critikat.com*²⁰³ et des revues *Les cahiers du cinéma*²⁰⁴ et *Positif*²⁰⁵. Quatre autres critiques - *Les Inrocks*²⁰⁶, *L'Humanité*²⁰⁷, *Le Monde*²⁰⁸ et *Les Fiches du cinéma*²⁰⁹ - elles, insistent sur la puissance évocatrice de la sensualité de la mise en scène.

Sur le film *18 jours*, seule une remarque de mise en scène positive a été formulée, contre une seule remarque négative, ce qui tend à prouver que les journalistes se sont peu intéressés à la mise en scène des courts métrages mais plus à leurs discours. Seuls *Les Cahiers du cinéma* ont mentionné la capacité de Yousry Nasrallah à « enrouler un matériaux purement docu sur un embryon de fiction amoureuse »²¹⁰

¹⁹⁵ René Prédal, *op. cit.*

¹⁹⁶ Mia Hansen-Love, *op.cit.* : « Il a en outre tiré profit du rythme que l'exil impose, rejetant les personnages hors du temps habituel, dans un provisoire « qui continue de durer »

¹⁹⁷ Bi.A, « La Porte du Soleil », *Téléobs Cinéma*, 7 octobre 2004 : « style totalement différent, plus heurté, plus direct »

¹⁹⁸Philippe Azoury, Didier Peron, *op. cit.* : « Le style en est bouleversé »

¹⁹⁹Serge Kaganski, « De bruit et de fureur », *Les Inrockuptibles*, 6 octobre 2004 : « Le ton se fait plus grave, le style plus austère »

²⁰⁰ Olivier Séguret, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « La mise en scène réussit à tisser ses liens entre la dureté moderne et un certain cinéma classique oriental »

²⁰¹ Corinne Renou-nativel, *op. cit.* : « Une mise en scène efficace et quelques scènes dures servent le propos »

²⁰² Marie-Noelle Tranchant, « La réalité sans voile », *Le Figaro*, 5 mai 2010 : « Yousry Nasrallah sait jouer de l'espace et du silence, faire frémir les rideaux de voile à la brise »

²⁰³ Mathieu Macheret, *op. cit.*, s.d. Disponible sur le site <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/femmes-du-caire/> (consultation le 2 avril 2023) : « le dernier film de Yousri Nasrallah tresse un échevelant réseau d'images »

²⁰⁴ Florence Maillard, *op. cit.*, mai 2010 : « Malgré une réalisation sophistiquée, compilation des motifs dynamiques parfois très frappants »

²⁰⁵ Franck Kausch, *op. cit.* : « Illustrant à la fois les richesses et les ambiguïtés du cinéma populaire, le dernier film de Yousry Nasrallah reprend ouvertement les articulations formelles et scénaristiques du mélo-egyptien, mais en l'emboitant dans un propos réflexif complexe »

²⁰⁶ Serge Kaganski, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « Il filme les mésaventures de la femme égyptienne contemporaine avec une inspiration constance, une énergie érotique de chaque instant. »

²⁰⁷ Dominique Widemann, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « Dans les espaces filmés en champ restreints, en plan séquences fluides, les désirs dont les hommes sont l'objet »

²⁰⁸ Thomas Sotinel, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « un rythme plus ample, plus sensuel pour mettre en scène ce drame aussi intense que bref »

²⁰⁹ Marine Quinchon, « Femmes du Caire », *Annuel du cinéma 2011*, janvier 2011, p.271: « Yousry Nasrallah joue des lumières, qu'elles soient naturelles ou pas, pour enduire le réalisme de l'intrigue d'un vernis de sensualité »

²¹⁰Vincent Malausa, « 18 jours », *Les Cahiers du cinéma*, n°670, septembre 2011

Pour *Après La bataille*, qui a reçu six critiques négatives sur sa forme lui reprochant une mise en scène peu maîtrisée qui frôle l'amateurisme, trois critiques, dont deux de revues spécialisées, mettent tout de même l'accent sur des aspects positifs. *La Croix* et *Les Cahiers du cinéma* saluent deux moments du film. *La Croix* remarque que le dernier plan du film est très éloquent²¹¹ et *Les Cahiers du cinéma* pointe du doigt le fait que le film atteint son meilleur lorsque « la caméra semble se perdre au milieu des discussions de groupe »²¹². Quant à la revue *Jeune Cinéma*, elle ne cible pas un unique endroit du film mais qualifie l'entièreté de la mise en scène en disant : « Nasrallah fait à chaque plan un travail de cinéaste »²¹³.

Enfin, le dernier film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, qui n'avait reçu qu'une critique négative sur sa mise en scène, compte cinq critiques qui mettent clairement en avant la maîtrise du cinéaste pour une mise en scène. *La Croix*²¹⁴, *Les Inrocks*²¹⁵ et *Critikat.com*²¹⁶ indiquent que le cinéaste parvient à créer une grande fluidité entre les espaces et *L'Humanité*²¹⁷ et *Le Monde*²¹⁸ caractérisent le film avant tout par la créativité de sa mise en scène.

Ainsi, on observe que *Mercedes* est le premier film qui a obtenu une critique qui s'est vraiment attardé à analyser de manière très élogieuse la façon de filmer du cinéaste. En termes de proportion cependant, c'est le cinquième film de Yousry Nasrallah, *Femmes du Caire*, qui a recensé le plus de commentaires valorisants. On peut retenir que c'est principalement pour la sensualité dans le cadre et son mélange des styles que la mise en scène est louée.

c) Des films ambitieux et politiquement modérés

Vols d'été, qui n'a fait l'objet que de deux critiques négatives au sujet de la réception de son discours, a comptabilisé 10 critiques avec des arguments positifs sur ce dernier. Tout d'abord, le film a été reçu comme une ouverture vers l'inconnu et le témoignage d'une vérité : celle de la vie politique et sociale en Egypte. En effet, *Les Echos* admirent le fait que le film « ouvre les

²¹¹ Arnaud Schwartz, *op. cit.* ; « Le dernier plan du film, mahmoud qui escalade à main nue une pyramide, est de ce point de vue très éloquent »

²¹² Vincent Malausa, *op. cit.*, septembre 2012

²¹³ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2012, p.27

²¹⁴ Marie Soyeux, *op. cit.* : « Le montage lui-même ignore les tabous, orchestrant une fluidité entre des espaces habituellement séparés »

²¹⁵ Vincent Ostria, *op. cit.*, 14 décembre 2016 : « lié par une caméra fluide et virtuose circulant constamment d'un personnage à un autre »

²¹⁶ Clément Graminiès, *op. cit.* : « Avec une belle dextérité, Yousry Nasrallah découpe l'espace protéiforme en autant de mini-scènes »

²¹⁷ Dominique Wideman, « Ode à la suprématie du désir », *L'humanité*, 21 décembre 2016 : « Le mouvement et ses répliques sont encore ici à l'œuvre, forces motrices »

²¹⁸ Mathieu Macheret, *op. cit.*, 21 décembre 2016 : « Le film avec ses plans virevoltants »

fenêtres d'un climat inconnu »²¹⁹. Cette idée est reprise par *L'événement du Jeudi*²²⁰, *Le Monde*²²¹, *Révolution*²²² et la revue *Avant-scène Cinéma*²²³. Quant au journal *Le Figaro*, il affirme que Yousry Nasrallah est « témoin privilégié de la société qui l'entoure »²²⁴. Au-delà de l'aspect d'ouverture sur le monde, le film est félicité par deux critiques pour sa capacité à ne pas tomber dans la pédagogie militante sous la plume du *Monde*²²⁵ et des *Cahiers du cinéma*²²⁶.

Pour son film *Mercedes*, le réalisateur a reçu deux remarques provenant de *Libération*²²⁷ et du *Monde*²²⁸ qui saluent le portrait peint de la société égyptienne.

La Ville, qui comptait deux critiques lui reprochant un trop grand didactisme et un manque de légèreté, a comptabilisé sept critiques revenant positivement sur la réception du propos du film. Quatre d'entre elles notent que le film exprime avec succès une sensualité. *Les Inrockuptibles* parlent même d'« une leçon de sensualité »²²⁹. *Libération*²³⁰, *Les Fiches du cinéma*²³¹ et *Positif*²³² corroborent cette idée. Dans la même critique des *Inrockuptibles* mentionnant la sensualité, le journaliste salue le fait que le film soit « un pamphlet politique »²³³ et qu'il « renoue avec le cinéma de banlieue »²³⁴. Quant aux *Cahiers du cinéma*, ils affirment que le cinéaste parvient à mettre en scène « la mémoire d'un pays ». *Positif* retient les valeurs humanistes du film²³⁵.

La Porte du soleil, qui a fait couler l'encre de cinq journalistes en raison de sa représentation du peuple palestinien trop manichéenne et obscure au public français, a reçu les louanges de 14 critiques sur ce sujet. On peut ainsi observer que le sujet de la représentation du

²¹⁹ Annie Coppermann, *op. cit.*, 1988 : « Nous ouvre les fenêtres d'un pays, d'un climat inconnu (...) En plongeant dans la réalité concrète, on comprend mieux bcp d'attitudes, d'erreurs, de pesanteurs »

²²⁰ Anne Andreu, « Vols d'été », *L'événement du Jeudi*, 1er décembre 1988 : « Yousry Nasrallah a des choses à nous dire sur la difficulté de survivre pour les intellectuels du monde arabe »

²²¹ Colette Godard, « Vols d'été de Yousry nasrallah (La mort ne m'intéresse pas) », *Le Monde*, 15 mai 1988 : « On se rend compte à quel point on connaît mal l'Égypte »

²²² Michèle Levieux, « Sous les pyramides », *Révolution*, 2 décembre 1988 : « l'Atmosphère est nourrie de vérité »

²²³ Raphael Bassan, *op. cit.* : « Qu'y a-t-il de mieux pour prendre le pouls d'une société que de décrire le microcosme d'une cellule familiale »

²²⁴ « Yousry Nasrallah : l'enfance réinventé », *Le Figaro*, 2 décembre 1988

²²⁵ C.G., *op. cit.* : « Fait remarquable : Yousry Nasrallah n'est pas tombé dans le folklore, ni dans la pédagogie militante, l'histoire demeure en arrière-plan »

²²⁶ Joel Magny, *op. cit.* : « Empêchant le film de glisser dans la complaisance sirupeuse du film d'enfance Ou dans le didactisme laborieux de l'analyse politique »

²²⁷ Béatrice Bocard, *op. cit.* : « Portrait du Caire »

²²⁸ Jean-Louise Mingalon, *op. cit.* : « Brosse le tableau de la société »

²²⁹ Philippe Azoury, « Rêverie au kiff », *Les Inrockuptibles*, 4 juillet 2000

²³⁰ Philippe Azoury, *op. cit.*, 8 juillet 2000 : « Abreuvé de séduction et de fierté »

²³¹ Michel Berjon, *op. cit.*, janvier 2001 : « Capitale peinte avec improvisation et sensualité »

²³² Claire Vassé, *op. cit.*

²³³ Philippe Azoury *op. cit.*, 4 juillet 2000

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Claire Vassé, *op. cit.* : « Valeurs humanistes »

peuple palestinien et de son histoire implique une plus grande part d'analyse du discours du film auprès de la critique, tant positive que négative. D'une part, c'est la pertinence historique du propos qui a été mise en avant dans *Télérama*²³⁶, la revue *Jeune Cinéma*²³⁷ et *Les Cahiers du cinéma*²³⁸. *Le Monde*²³⁹ note l'universalisme de l'œuvre. Trois critiques, provenant de la revue *Jeune Cinéma*²⁴⁰ et de deux critiques du journal *Libération*²⁴¹, saluent les valeurs humaines du film. Six critiques valorisent le traitement du propos du film en félicitant le film d'échapper au militantisme et au manichéisme. Il s'agit du *Point*²⁴², de *Libération*²⁴³, des *Inrocks*²⁴⁴, de la revue *Positif*²⁴⁵ et de deux critiques de la revue *Jeune Cinéma*²⁴⁶. Ainsi, on voit bien que ce sont sur les mêmes arguments que les critiques positives et négatives s'opposent. Tandis que les critiques négatives reprochent le didactisme et l'ésotérisme du propos pour un spectateur français, d'autres critiques félicitent le fait que le cinéaste échappe au militantisme et que son film est universel et construit sur des valeurs humaines communes à tous. Il est à noter que, comme ce film a donné lieu à des analyses de la

politique israélo-palestinienne dans les critiques négatives, dans les critiques positives il a mené à des questions philosophiques sur l'humanité provenant des *Cahiers du cinéma*²⁴⁷ et de *Libération*²⁴⁸.

Pour le film *Femmes du Caire*, le film qui n'a fait aucun objet d'incompréhension ou de mésentente avec le discours du film, 15 critiques ont produit une analyse positive de ce dernier.

²³⁶ Nicolas Delasalle, « Autant en emporte la Palestine », *Télérama*, 29 septembre 2004 : « peindre l'épopée du peuple palestinien, lui rendre une mémoire en image et en couleurs »

²³⁷ Heike Hurst, « La Porte du Soleil », *Jeune Cinéma*, n°290, juillet 2004, p.44 : « Un grand film d'amour et un grand film historique »

²³⁸ Mia Hansen-Love, *op. cit.* : « Mais intérêt ne relève pas seulement de pertinence historique »

²³⁹ Thomas Sotinel, « Le conte tragique de l'épopée de la Palestine », *Le Monde*, 6 octobre 2004 : « Une œuvre universelle »

²⁴⁰ René Prédal, *op. cit.* : « Beauté et humanité ne se trouvent pas que chez les vaincus »

²⁴¹ Philippe Azoury, Didier Peron, *op. cit.* : « Le public occidental, pour qui le conflit israélo-palestinien n'est plus qu'une litanie quotidienne d'opérations commandos et de vengeances cycliques, recevra le film comme un contre-champ humanisé de la situation (...) L'amour est la seule religion qui vaille aux yeux de Yousry Nasrallah, qui donne au film sa respiration humaine »

²⁴² Olivier de Bruyn, *op. cit.*, 7 octobre 2004 : « Engagé mais échappant aux ornières du militantisme »

²⁴³ Olivier Séguret, *op. cit.*, 18 mai 2004 : « Jamais antisioniste ou anti-israélien (...) Nasrallah insiste avec une fermeté identique sur les irresponsabilités et les trahisures avérées du camp vaincu »

²⁴⁴ Serge Kaganski, *op. cit.*, 6 octobre 2004 : « Loin du filtre réducteur de l'actualité et des manichéismes épuisants du pour/contre. *La Porte du soleil* est avant tout une œuvre de cinéaste »

²⁴⁵ Franck Garbarz, *op. cit.* : « Pas de séquence allégorique ou de propagande s'avançant masquée ici »

²⁴⁶ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2004 : « un grand film historique sur la beauté et non sur le manichéisme / Beauté et humanité ne se trouvent pas que chez les vaincus »

²⁴⁷ Mia Hansen-Love, *op. cit.* : « Néanmoins, la question qu'elle a soulevé – l'amour me donne t'il ou me cache t'il le monde- est bien celle que *La porte du soleil* répercute en un long écho »

²⁴⁸ Olivier Séguret, *op. cit.*, 18 mai 2004 : « L'amour est la seule religion qui vaille aux yeux de Yousry Nasrallah, qui donne au film sa respiration humaine et où se cache son plus beau secret »

Dix d'entre-elles l'ont évalué comme engagé et politiquement modéré. En effet, les qualificatifs associés au film sont les suivants : « un film engagé »²⁴⁹, « politiquement juste, acéré »²⁵⁰, « un cinéma contemporain engagé »²⁵¹, « une réalité hautement politique »²⁵², « un drame violent aux accents politiques et sociaux »²⁵³, une critique sociale »²⁵⁴, « volontairement engagé dans son propos »²⁵⁵, « ambitieux écheveau politique »²⁵⁶ et « une vision en coupe de la société cairote »²⁵⁷. A fortiori, six critiques ont pointé le traitement de la question féminine au-delà du traitement de la question politique. *Le Figaro madame* évoque en effet le fait que le film est féministe. *Les Inrocks*, quant à eux, indiquent qu'il offre « un regard féministe sur les relations hommes-femmes ». *Ouest France* note l'analyse de « la condition de la femme en général » et *Chronixart.com* la question de « l'émancipation ». Deux journaux intègrent à ce traitement de la question féministe une dimension d'admiration pour le courage du réalisateur. En effet, *Le Canard enchaîné* applaudit « la dénonciation courageuse et ciblée des violences faites aux femmes » et *Télérama* admet : « Avec, fait exceptionnel et courageux dans une prod arabe, une évocation sans fard de l'avortement ». Enfin, une critique fait remarquer que le réalisateur propose une réflexion sur les rapports entre la télévision et la réalité²⁵⁸.

Pour ce qui est de *18 Jours*, dont trois critiques sur son discours ont été recensées, seules deux journalistes ont valorisé le discours du film. *Films Actu* pointe la capacité du réalisateur à broser un portrait de la société²⁵⁹ et *Critikat.com* salue la distance posée entre les événements et la caméra²⁶⁰. Par là même, le journaliste contredit le principal reproche qui lui est fait par les trois critiques citées précédemment.

Après La bataille, qui a fait l'objet de commentaires péjoratifs appuyés sur son aspect « ciné-tract » et son manque de distance par rapport aux événements de la place Tahrir, compte tout de même 17 critiques qui témoignent en faveur d'un discours modéré. Tout d'abord, le film

²⁴⁹ S.G, « Cinéma : Femmes du Caire », *Le Figaro madame*, 1 mai 2010

²⁵⁰ F.F, « Femmes du Caire », *Le Nouvel Observateur*, 6 mai 2010

²⁵¹ « Femmes du Caire », *Figaroscope*, 5 mai 2010

²⁵² Dominique Widemann, *op. cit.*, 5 mai 2010

²⁵³ Olivier Séguret, *op. cit.*, 5 mai 2010

²⁵⁴ Marie-Noelle Tranchant, *op. cit.*, 5 mai 2010

²⁵⁵ Marine Quinchon, *op. cit.*

²⁵⁶ Mathieu Macheret, *op. cit.*, s.d. Disponible sur le site <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/femmes-du-caire/> (consultation le 2 avril 2023)

²⁵⁷ Florence Maillard, *op. cit.*, mai 2010

²⁵⁸ Thomas Sotinel, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « Femmes du Caire est aussi une étude des rapports pervers entre télévision et réalité »

²⁵⁹ Assia Hamdi, « 18 jours », *Films Actu*, 7 septembre 2011. Disponible sur le site <https://cinema.jeuxactu.com/critique-cinema-critique-18-jours-15839.htm> (consultation le 2 avril 2023) : « une œuvre complète, émouvante, un véritable puzzle de la société égyptienne »

²⁶⁰ Camille Polas, « 18 jours », *Critikat.Com*, 13 septembre 2011 : « Les médias ont joué leur rôle à plein, le cinéma suit ici le sien, bien souvent oublié, de respecter une distance entre les événements et la caméra »

est décrit comme une analyse du portrait de la société égyptienne par trois textes. *Les Inrocks* parlent du « portrait de la société post-moubarak »²⁶¹ et *Les Cahiers du cinéma* d'un « portrait aux plus délicates nuances »²⁶². *La Croix* recense dans sa critique tous les thèmes sociétaux abordés par le réalisateur comme pour montrer à quel point le portrait est précis et complet : « Place de la femme dans la société accès à l'éducation, pauvreté, dépendance de pouvoirs claniques, fossé entre les classes sociales, défiances religieuses, violences et frustrations »²⁶³. Au-delà de ce portrait, six journalistes remarquent le traitement des contradictions et des complexités de la société égyptienne. *La Croix* parle ainsi d'un passage en revue des maux du pays²⁶⁴, *L'Humanité* des contradictions politiques et ethniques²⁶⁵, *Libération* des tensions entre l'espoir et les déceptions et l'archaïsme²⁶⁶ et la modernité du pays, *Télérama* de l'archaïsme et des mutations de l'Égypte²⁶⁷, *Le Monde* des bouleversements de la société²⁶⁸ et la revue *Jeune Cinéma* des désirs contradictoires des acteurs de la société égyptienne²⁶⁹. Deux textes critiques mentionnent une qualification testimoniale du film²⁷⁰. Cinq journalistes voient dans ce film un moyen, pour le spectateur français, de mieux saisir la société égyptienne. En effet, *Écran large* écrit :

Après la Bataille place le spectateur au cœur de la révolution égyptienne (...) Nombre de thèmes passionnants, événements oubliés ou ignorés par les médias occidentaux sont pourtant abordés²⁷¹.

²⁶¹ Serge Kaganski, *op. cit.*, 19 septembre 2012

²⁶² Vincent Malausa, *op. cit.*, septembre 2012

²⁶³ Arnaud Schwartz, *op. cit.*

²⁶⁴ A.S, « Après la bataille », *La croix*, 19 septembre 2012 : « Yousry Nasrallah passe en revue les maux de son pays »

²⁶⁵ Jean Roy, « Les cavaliers de la Place Tahrir », *L'humanité*, 18 mai 2012 : « C'est toute une révolution qui revit sous nos yeux avec ses multiples contradictions, tant politiques qu'ethniques »

²⁶⁶ O.M, « En Caire et en os », *Libération*, 17 mai 2012 : « On y voit l'espoir et les déceptions, l'élan et les pesanteurs, l'archaïsme et la modernité de l'Égypte »

²⁶⁷ Aurélien Ferenczi, *op. cit.*, 2012 : « Le cinéma égyptien prouve une fois de plus son talent à faire des archaïsmes et des mutations d'un pays un geste passionnant »

²⁶⁸ Y.P, Les Cavaliers de Tahrir », *op. cit.* : « les bouleversements en œuvre dans une société qui craque de partout »

²⁶⁹ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2012 : « Comme dans *Femmes du Caire*, chaque incident devient un récit à tiroirs qui nous emmène vers une plus grande compréhension des désirs contradictoires qui agitent ces acteurs de l'histoire égyptienne »

²⁷⁰ Gérard Delorme, « Après la bataille », *Première*, s.d. : « Ce film est plus qu'un témoignage », Xavier Leherpeur, « Après la Bataille », *Le Nouvel observateur*, 20 septembre 2012 : « Yousry Nasrallah essaye de concilier les codes du cinéma populaire et la force du témoignage politique »

²⁷¹ Simon Riaux, *op. cit.*

Deux critiques de *L'Humanité*²⁷², une des *Inrockuptibles*²⁷³ et une de *Libération*²⁷⁴ relaient cette idée plaçant le spectateur français au cœur de l'analyse du propos du film.

Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage, qui a fait l'objet d'une unique critique lui reprochant de ne pas parvenir à approcher la réalité politique de l'Égypte, a recensé 16 critiques positives sur la transmission de son propos. Quatre commentaires font l'état de l'impression d'une fresque sociale. *Transfuge* mentionne en effet « une toile impressionniste d'un peuple »²⁷⁵, *Critikat.com* « un miroir déformant à ses compatriotes »²⁷⁶, *Les Inrocks* une « fresque sociale »²⁷⁷ et *La Croix* note « une attention particulière aux relations entre les classes »²⁷⁸. De plus, six journalistes expliquent que le film rend compte de la situation politique actuelle de l'Égypte. On compte parmi eux *Les Inrockuptibles*²⁷⁹, *Télérama*²⁸⁰, *Les Fiches du cinéma*²⁸¹, la revue *Positif*²⁸², *Critikat.com*²⁸³ et *Le Figaro*²⁸⁴. Deux de ces commentaires marquent une ambivalence dans la représentation de la société égyptienne entre l'évocation d'une politique violente et des plaisirs du peuple. Il s'agit des *Inrocks* et des *Fiches du cinéma*. La justesse d'un portrait de la société est évoquée par *Libération*²⁸⁵ et *Transfuge*²⁸⁶. L'engagement féministe est

²⁷² Jean Roy, *op. cit.*, 18 mai 2012 : « c'est toute une révolution qui revit sous nos yeux », « Après La bataille », *L'humanité*, 19 septembre 2012 : « Le cinéaste remonte aux sources allant chercher, au-delà du docu, une vérité occultée »

²⁷³ Serge Kaganski, *op. cit.*, 19 septembre 2012 : « Yousry Nasrallah et son film propose justement d'y voir un peu plus clair »

²⁷⁴ Didier Péron, « Cheval de Bataille », *Libération*, 19 septembre 2012 : « Pour qui ne vit pas au quotidien les tensions et contradictions de la société survoltée égyptienne, le film est constamment déroutant »

²⁷⁵ Ilan Malka, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Transfuge*, 19 mars 2020

²⁷⁶ Clément Graminiès, *op. cit.*

²⁷⁷ Vincent Ostria, *op. cit.*, 14 décembre 2016

²⁷⁸ Marie Soyeux, *op. cit.*

²⁷⁹ Vincent Ostria, *op. cit.*, 14 décembre 2016 : « Cette manière généreuse de mêler l'amour, l'humour et la gourmandise mais aussi, ponctuellement la violence, pendant que se trament à l'arrière-plan des manœuvres politico-financières »

²⁸⁰ Pierre Murat, *op. cit.* : « Sa volonté d'approcher la réalité politique et sociale de son pays »

²⁸¹ Michel Berjon, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Annuel du cinéma*, janvier 2017, p.549 : « Occasion de dénoncer l'affairisme brutal des puissants et leur mépris pour le peuple, qui au contraire, désirent vivre dans le plaisir et la liberté »

²⁸² Bernard Génin, *op. cit.*, 2016, p.58 : « En témoin engagé depuis toujours, Yousry Nasrallah tient à évoquer la violence de l'Égypte »

²⁸³ Clément Graminiès, *op. cit.* : « Le film n'est pas pour autant déconnecté des réalités sociales et politiques de son pays »

²⁸⁴ Marie-Noëlle Tranchant, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Le Figaroscope*, 14 décembre 2016 : « Rapports de pouvoirs, loyauté et trahison, cupidité et volupté, traités avec une vitalité truculente à la Boccace »

²⁸⁵ Luc Chessel, *op. cit.* : « Yousry Nasrallah livre un portrait étincelant de l'Égypte contemporaine »

²⁸⁶ Ilan Malka, *op. cit.* : « Signe une toile impressionniste d'un peuple »

noté par *Le Monde*²⁸⁷, la revue *Positif*²⁸⁸ et *Critikat.com*²⁸⁹. *Critikat.com*²⁹⁰ et *Slate*²⁹¹ font remarquer l'humanisme du film. Quant à *Positif*, le journaliste commence sa critique en posant l'idée que Yousry Nasrallah fait figure de témoin pour le récepteur du film. Il dit : « En témoin engagé depuis toujours, Yousry Nasrallah tient à évoquer la violence de l'Égypte »²⁹². La caractéristique du regard français est aussi présente notamment dans la critique du *Monde* qui oppose les canons occidentaux aux canons orientaux en analysant la représentation des femmes dans le film²⁹³. Enfin, il est intéressant de noter que pour la première fois au sein des critiques recensées, on rencontre la mention d'un cinéma d'auteur. Il s'agit du journal *Le Monde* qui introduit sa critique du *Ruisseau, le pré vert et le doux visage* en effectuant un bilan de la carrière du cinéaste comme pour montrer à quel point de sa carrière le cinéaste se trouve :

De *Vols d'été* (1988), variation tchékhovienne sur fond de nassérisme triomphant, à *Après La bataille*, récit retors sur les événements de la place Tahrir, Yousry Nasrallah, 64 ans, s'est construit, dans le sillage de son mentor, Youssef Chahine, comme la grande voix du cinéma d'auteur égyptien²⁹⁴.

Ainsi, la réception positive du discours des films de Yousry Nasrallah est de loin celle qui a, en termes de quantité, été la plus importante. C'est particulièrement le cas pour les films *Vols d'été*, *La Ville*, *La Porte du soleil*, *Femmes du Caire*, *Après la Bataille* et *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*. C'est principalement pour sa qualité de témoignage de vérité, de justesse de la description de l'Égypte, son engagement politique et l'ambition de ses projets que le réalisateur a fait l'objet de louanges.

Pour conclure, cette analyse des critiques faites aux films de Yousry Nasrallah a permis de se rendre compte des grandes attentes de la critique française face aux films de Yousry Nasrallah. D'une part, d'un point de vue narratif, les films ont été taxés de brouillons mais ont aussi été décrits comme originaux dans leur construction. D'autre part, la mise en scène a été

²⁸⁷ Mathieu Macheret, *op. cit.*, 21 décembre 2016 : « ce n'est pas sa moindre audace politique que de replacer la femme orientale dans sa pleine visibilité »

²⁸⁸ Bernard Génin, *op. cit.*, 2016 : « danse sensuelles, couplets coquins chantés, qui plus est par des femmes »

²⁸⁹ Clément Graminiès, *op. cit.* : « Loin du conservatisme religieux et en féministe éclairé qu'il est »

²⁹⁰ *Ibid.* : « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage offre quelques contrepoints d'une dureté inattendue qui contrastent sévèrement avec l'humanisme serein et bienveillant de l'ensemble »

²⁹¹ Jean Michel Frodon, *op. cit.*, 21 décembre 2016 : « Yousry Nasrallah a filmé ce qu'il y a encore de beau chez les humains : tout le contraire d'une facilité »

²⁹² Bernard Génin, *op. cit.*, 2016

²⁹³ Mathieu Macheret, *op. cit.*, 21 décembre 2016 : « A l'encontre des canons occidentaux, les personnages féminins, femmes, sœurs, filles, mères, parées de couleurs éclatantes et de mille ornements, affichent des courbes affolantes, une corporalité emphatique et saillante »

²⁹⁴ Jacques Mandelbaum, « Yousry Nasrallah : un film sur le plaisir, libre et subversif », *Le Monde*, 21 décembre 2016

soit qualifiée de peu maîtrisée et sans rythme soit de sensuelle et capable d'imbriquer différents styles. Enfin, en ce qui concerne le discours du film, l'écueil du didactisme et de l'opacité s'est opposé aux commentaires qui ont valorisé l'engagement politique et l'ambition des films.

De manière générale, on peut remarquer que c'est le premier film, *Vols d'été* et *Après la bataille*, qui ont essuyé le plus de critiques négatives sur leur construction et leur mise en scène. Nous l'avons déjà dit, il s'agit soit d'un premier film, soit d'un film qui a été réalisé dans des conditions de tournage particulières. En ce qui concerne la mauvaise réception du discours porté sur le monde, *La Porte du soleil*, *18 jours* et *Après la bataille* sont les films les plus incriminés. Abordant des événements politiques complexes, ils sont en effet plus à même de diviser l'opinion.

Concernant la réception positive, on observe une évolution entre son premier film qualifié de « charmant » et « émouvant » alors que sur son dernier film, les commentaires mélioratifs rendent compte d'une réelle maîtrise de l'art de la narration de la part du cinéaste. En outre, on peut retenir que c'est principalement pour la sensualité dans le cadre et son mélange des styles que la mise en scène est louée principalement pour le film *Femmes du Caire*. Enfin, la réception positive du discours des films de Yousry Nasrallah est de loin celle qui a, en termes de quantité, été la plus importante. C'est l'engagement politique de ses films qui a nourri ces éloges.

A présent que le corpus des critiques a été décortiqué, classé et analysé, il s'agit de définir de quelle manière ces attentes sont conditionnées par l'histoire du cinéma français et comment certains réflexes d'analyse sont à l'œuvre dans ces analyses.

Partie III : Les prédéterminations de la réception critique française

L'hypothèse de cette recherche est de montrer que, consciemment ou inconsciemment, l'horizon d'attente des films de Yousry Nasrallah de la part de la critique française est déterminé par plusieurs mécanismes émanant de l'histoire du cinéma français et de la cinéphilie inhérente à celle-ci.

Que ce soit d'un point de vue esthétique ou d'un point de vue discursif, la critique semble être prédéterminée, de manière paradoxale, d'une part par son aspiration à l'exotisme égyptien et d'autre part, par son besoin de références familières.

I) L'horizon d'attente esthétique du cinéma de Yousry Nasrallah : des référents et des modes de lecture liés à l'histoire du cinéma français

a) L'affiliation à Youssef Chahine comme référence de la cinéphilie française

Dans un article consacré à l'étude de la critique occidentale des cinémas africains, Michel Serceau, écrivain d'ouvrages théoriques, critique et professeur de cinéma part d'un postulat. Il affirme en parlant de la critique :

Elle continue à élire des cinéastes d'exception, et ce au sein même de ces autres industries. Elle ne les pointe souvent que pour y élire des cinéastes d'exception, ou présentés comme d'exception, sur lesquels elle continue à focaliser l'attention du public²⁹⁵.

A la suite de cette affirmation, Michel Serceau donne un exemple :

Quoique justifiée, leur promotion d'un Satyajit Ray faisait écran à la cinématographie de l'Inde, de la même façon que la promotion de Youssef Chahine faisait écran à la cinématographie égyptienne²⁹⁶.

En effet, le chercheur pointe l'exemple emblématique de Youssef Chahine qui, on peut l'affirmer, a fait et fait encore écran à la cinématographie égyptienne. Parce qu'il a été élu comme représentant du cinéma égyptien, il fait figure de référent familier pour la critique française.

Sur un corpus de 138 critiques des films de Yousry Nasrallah, 47 d'entre elles mentionnent le nom « Youssef Chahine ». L'objectif n'est pas ici de prouver que l'œuvre de ces deux

²⁹⁵ Michel Serceau, *op. cit.*

²⁹⁶ Michel Serceau, *op. cit.*

protagonistes est intrinsèquement différente ou opposée, ou que la référence des journalistes à Youssef Chahine n'est pas pertinente, mais de montrer que ce souci récurrent de référence à Youssef Chahine n'apporte pas nécessairement une plus-value dans la critique. Ainsi, presque un tiers des critiques renvoient au célèbre cinéaste égyptien. A titre de comparaison, il est intéressant de rappeler que Yousry Nasrallah a aussi et d'abord été l'assistant du réalisateur allemand Volker Schlöndorff sur le film *Le Faussaire* (1981) et qu'aucune critique ne fait mention de ce dernier.

Nous l'avons vu, Youssef Chahine a été une rencontre décisive pour Yousry Nasrallah puisqu'il lui a notamment permis de rencontrer, par son intermédiaire, le producteur Humbert Balsan qui a produit ses premiers films. Youssef Chahine est une légende du cinéma égyptien. Hadj Dahmane, maître de conférences à l'Université de Haute-Alsace, a publié un ouvrage en 2020 édité par la Chaire de l'Institut du Monde arabe sur Youssef Chahine²⁹⁷. Le titre du livre : « *Youssef Chahine : l'homme visionnaire* » indique la réputation que le réalisateur a en France. L'auteur du livre l'introduit de la manière suivante : « Youssef Chahine est parmi les cinéastes ayant marqué de leur grande empreinte indélébile le cinéma, pas seulement égyptien, mais aussi arabe »²⁹⁸. L'idée d'une « empreinte indélébile » est particulièrement intéressante à analyser à la lumière de la réception des films de Yousry Nasrallah. En effet, il semblerait que l'ombre d'une telle figure ait plané tout au long de sa carrière. Pas une seule interview ne s'est faite sans une référence à Youssef Chahine de la part des journalistes et un tiers de ses critiques renvoient à un autre cinéaste que lui-même.

Même si c'est pour son premier film que les références à Youssef Chahine ont été les plus nombreuses avec 14 sur 25 critiques le mentionnant, tous ses autres films ont donné lieu aussi à des critiques renvoyant à ce dernier. Nous l'avons déjà vu, Yousry Nasrallah a fait ses premiers pas dans le milieu du cinéma en étant l'assistant de Youssef Chahine. Ce qui pose question dans cette référence quasi systématique au cinéaste Youssef Chahine, c'est que même après dix films, le dernier film de Yousry Nasrallah, qui recense 19 critiques, *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, fait dans sept critiques l'objet d'une mention de Youssef Chahine par la presse. En effet, on peut supposer qu'à la sortie du premier film de Yousry Nasrallah, les journalistes souhaitent introduire le nouveau venu afin de le situer au lecteur de la critique, voire de le légitimer. Pour son premier film *Vols d'été*, les critiques mentionnent, principalement à titre indicatif, que Yousry Nasrallah était l'assistant de Youssef Chahine. Ce qui est plus

²⁹⁷ Hadj Dahmane, *Youssef Chahine, L'homme visionnaire*, Centre culturel du livre, 2020

²⁹⁸ Hadj Dahmane, op. cit., p.19

étonnant cependant, c'est que ce référencement est répété tout au long de sa carrière. Par ordre chronologiques de sortie des films, 14 critiques ont fait mention de Youssef Chahine pour *Vols d'été*, deux pour *Mercedes*, 6 pour *La Ville*, 7 pour *La Porte du soleil*, 5 pour *Femmes du Caire*, aucune pour *18 Jours*²⁹⁹, 6 pour *Après la Bataille* et 7 pour *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*.

Dès son premier film et pour les suivants, les mentions de Youssef Chahine ne sont pas uniquement « Yousry Nasrallah, ancien assistant de Youssef Chahine » mais évoluent au fur et à mesure vers des affirmations plus appuyées tel que « Yousry Nasrallah le fils spirituel de Youssef Chahine »³⁰⁰ ou encore « fidèle héritier de Youssef Chahine »³⁰¹. Cette idée que Yousry Nasrallah n'est pas seulement l'ancien assistant de Youssef Chahine mais son disciple, son héritier, son continuateur s'affirment tout le long de sa carrière. La majorité de ces références sont écrites pour affirmer le talent de Yousry Nasrallah. Une seule critique utilise la référence « Youssef Chahine » pour déprécier le travail de Yousry Nasrallah. C'est une critique de *L'Express* pour le film *Après La bataille* qui indique que : « Yousry Nasrallah n'a pas l'aisance de Youssef Chahine, qu'il envie de toute évidence, et encore moins le talent de Roberto Rossellini, dont il se réclame ouvertement »³⁰². Hormis cette unique critique négative, les commentaires sont similaires dans tous les autres textes critiques. Il est intéressant de noter qu'une unique critique, pour son cinquième film, évoque l'idée que Yousry Nasrallah aurait « peut-être dépassé le maître »³⁰³. Elle vient du journal *Les Inrocks* et dit : « Celui que l'on a souvent présenté comme l'héritier de Youssef Chahine a peut-être dépassé le maître du cinéma égyptien, ou du moins s'en est affranchi »³⁰⁴. Cette idée prouve bien que Youssef Chahine est la grande figure, aux yeux de la critique, qu'il s'agit de « dépasser ».

Au-delà de l'aspect informatif sur leur ancienne collaboration, certaines critiques comparent leurs œuvres d'un point de vue esthétique ou sur le discours des films. Au total, 12 critiques développent et cherchent à argumenter une ressemblance entre les deux cinéastes. Sur ces 12 critiques, aucune ne les affine pour les mêmes raisons. Alors que *Positif* voit une

²⁹⁹ Cette exception s'explique principalement parce que *Interior/exterior* est un court métrage au sein d'un film collectif et que les journalistes ne se sont pas attardés sur la présentation des dix cinéastes auteurs des courts métrages.

³⁰⁰ Philippe Azoury, *op. cit.*, 8 juillet 2000

³⁰¹ Olivier Séguret, *op. cit.*, 18 mai 2004

³⁰² Christophe Carrière, *op. cit.*

³⁰³ Serge Kaganski, *op. cit.*, 5 mai 2010

³⁰⁴ *Ibid.*

ressemblance dans la chaleur humaine que les films des deux cinéastes dégagent³⁰⁵, *Les Cahiers du cinéma* rapprochent les deux cinéastes pour leur talent commun de conteur³⁰⁶. *Libération* reconnaît au cinéma de Yousry Nasrallah une définition plastique d'un esprit de studio comme chez Youssef Chahine³⁰⁷. Quant aux *Inrocks*, ils les associent pour leur féminisme³⁰⁸ alors qu'un autre article des *Cahiers du cinéma* trouve que c'est l'érotisation des corps qui leur est commune³⁰⁹.

Ainsi, on se rend bien compte que même si des influences de Youssef Chahine sur le cinéma de Yousry Nasrallah sont évidentes, et s'expliquent principalement par leur collaboration cinématographique, les arguments évoqués par la critique française quant à leur affiliation sont diverses.

Youssef Chahine est une référence pour la critique française. Il fait figure d'autorité auprès de cette dernière. Youssef Chahine, nous l'avons dit, avait un lien particulier avec la France. Officier de la Légion d'Honneur française, la plupart de ses films, comme ceux de Yousry Nasrallah, ont été produits ou co-produits par la France, l'ancrant ainsi véritablement dans l'industrie cinématographique française. Youssef Chahine est une référence ultime pour la génération de journalistes qui a rédigé la critique des films de Yousry Nasrallah. En effet, une grande part de la génération de journalistes qui a écrit sur les films de Yousry Nasrallah est la même génération que celle qui a écrit sur Youssef Chahine. A titre d'exemples, Tewfik Hakem, journaliste chez *Les Inrocks*, *Télérama* et *Mediapart*, et qui a rédigé une critique sur le film *18 jours* de Yousry Nasrallah, a rédigé un ouvrage sur la carrière de Youssef Chahine³¹⁰. Olivier Séguret, lui aussi, journaliste pour *Libération*, qui a rédigé la critique de *Femmes du Caire* et de *La Porte du soleil*, écrit à l'occasion de la sortie de *L'émigré* en 1995 un article dithyrambique³¹¹ sur le film de Youssef Chahine. Il en va de même pour les journalistes Vincent

³⁰⁵ Michel Ciment, « Vols d'été », *Positif*, n°329-330, juillet 1988, p.84 : « Il retrouve les qualités des anciens films de son maître : une chaleur humaine »

³⁰⁶ Jérôme Larcher, *op. cit.*, juillet- août 2000 : « le cinéma de Nasrallah est décidément le seul à partager avec celui de Chahine cet art précieux du conteur »

³⁰⁷ Olivier Séguret, *op. cit.*, 18 mai 2004 : « tout en gardant une définition plastique d'un esprit de studio : Nasrallah, en ce sens fidèle héritier de Chahine »

³⁰⁸ Serge Kaganski, *op. cit.*, 19 septembre 2012 : « Digne héritier de Youssef Chahine, Nasrallah se place ici résolument aux coté des femmes »

³⁰⁹ Florence Maillard, *op. cit.*, décembre 2016 : « L'érotisation des hommes comme des femmes est ici constante, pour tous et de tous les plans : filiation évidente avec Youssef Chahine »

³¹⁰ Tewfik Hakem, *Youssef Chahine, Le révolutionnaire tranquille : Entretien avec Tewfik Hakem*, Capricci, 2019

³¹¹ Olivier Séguret, « l'Emigré », *Libération*, 10 mars 1999 « Ainsi peut-être, n'est-ce pas tout à fait un hasard si Chahine se retrouve aujourd'hui, parmi les tous derniers cinéastes hollywoodiens avec Straub-Huillet, c'est-à-dire l'un des derniers à envisager le cinéma comme la conjugaison d'un acte de foi et d'un artisanat, et à pouvoir planter, tel Ford ou Lang autrefois, une caméra en plein désert sans jamais y sembler se déplacer. Exemple, l'émigré, son dernier film. »

Ostria³¹², Antoine de Baecque³¹³, Jean Michel Frodon³¹⁴ et bien d'autres. Le fait que ces journalistes aient écrit sur les films de Youssef Chahine avant d'émettre des critiques sur les films de Yousry Nasrallah, n'implique pas nécessairement qu'ils associent la cinématographie des deux cinéastes, mais y participe.

Dans les interviews de Yousry Nasrallah, les questions sur Youssef Chahine aussi sont très présentes. A l'occasion de la sortie de son premier film *Vols d'été*, la revue *Cinéma* interviewe le cinéaste et la journaliste Anne-Marie Baron l'interroge : « Je vais vous poser la question que tout le monde a envie de vous poser, en quoi Youssef Chahine a-t-il influé sur votre façon de regarder ou de travailler ? ». Yousry Nasrallah lui répond alors que c'est au niveau très concret de l'économie du travail que se traduit son influence, plus qu'au niveau du style. Ce qu'il entend par « économie du travail » c'est ce qu'il a appris d'un point de vue pratique en tant qu'assistant. Il mentionne à titre d'exemple l'utilité d'aller repérer à l'avance l'endroit précis où l'on va poser la caméra.³¹⁵ De manière encore plus directe, une journaliste des *Cahiers du cinéma* a demandé à Yousry Nasrallah s'il se définissait comme un fils spirituel de Youssef Chahine. A cette question, le réalisateur répond par la négative. Il ajoute cependant qu'il a « une énorme dette envers Chahine » parce qu'il lui a permis d'apprendre le métier et qu'il est par ailleurs le fondateur de la société *Misr*, qui a produit tous ses films³¹⁶.

Effectivement, on a déjà montré dans la première partie qu'il est évident que Youssef Chahine a introduit Yousry Nasrallah dans une économie du cinéma indépendant en lui faisant rencontrer des producteurs français et en finançant lui-même ses films. Pourtant, cela ne signifie pas qu'il est son héritier ou fils spirituel d'un point de vue cinématographique. Dans une autre interview, il explique qu'une différence majeure éloigne significativement leurs deux œuvres. Celle-ci réside dans le fait que contrairement à Youssef Chahine, Yousry Nasrallah préfère montrer dans ses films son rapport à « son voisin qui est intégriste ou la fille ou le garçon avec qui il a envie de faire l'amour » lorsque Youssef Chahine, lui, raconte son rapport direct au pouvoir³¹⁷.

Ainsi, on voit bien que la référence à Youssef Chahine relève plus de l'automatisme et de l'objectif de renvoyer au plus célèbre des cinéastes égyptiens qu'une véritable référence stylistique ou narrative. La théorie de Michel Serceau selon laquelle la critique élit une figure

³¹² Vincent Ostria, « Les bruits du sourd », *Les Cahiers du cinéma*, n° 506 Supplément, octobre 1996

³¹³ Antoine de Baecque, « Chahine, destin croisé », *Les Cahiers du cinéma*, n° 517, 1997

³¹⁴ Jean Michel Frodon, *op. cit.*, septembre 2008

³¹⁵ Anne-Marie Baron, *op. cit.*

³¹⁶ Elisabeth Lequeret, *op. cit.*, septembre 2008

³¹⁷ Jérôme Larcher, *op. cit.*, octobre 1999

représentative d'un pays et a du mal à en déroger semble être à l'œuvre. Cette manière d'élire des représentants comme les références fait directement écho à la fameuse « politique des auteurs » initiée dans les années 1950 par *Les Cahiers du cinéma*. Michel Serceau explique que « l'attitude critique vis-à-vis des cinématographies africaines a été, et est encore largement le reflet de cette attitude générale : reproduisant sans la justifier, sans la penser, une politique des auteurs »³¹⁸. Ce qu'on pourrait qualifier de réflexe révèle ainsi une lecture traditionnelle française, qui s'extirpe difficilement des paradigmes de la cinéphilie et de la politique des auteurs qui a construit son histoire.

b) Les références au cinéma et à la littérature occidentale

Pour le film *Vols d'été*, le journal *Le quotidien de Paris* écrit que le film frappe par son « immédiate familiarité, toutes les références culturelles qu'il suscite chez le spectateur hexagonal »³¹⁹.

Cette idée illustre bien une prédisposition à recevoir les films du cinéaste par le filtre de la culture cinématographique française. Ici, il s'agit d'étudier le mécanisme de référence quasi systématique des journalistes aux grandes références de la culture occidentale. Lorsqu'ils analysent les films de Yousry Nasrallah, ils cherchent à les situer dans un cadre de référence familier, en les comparant à des réalisateurs ou des mouvements qu'ils connaissent bien. On peut ici analyser ce phénomène.

Dans son article *La critique occidentale des cinémas africains entre cinéphilie et universalisme*, Michel Serceau admet que si la critique française a promu des figures particulières, c'est « parce qu'elle s'y est reconnue, parce qu'elle a projeté sur ces personnalités ce qui allait dans le sens, non seulement de son goût, mais de son esprit, de sa culture, de sa conception de la civilisation »³²⁰.

Effectivement, il est intéressant d'observer, dans la majorité des critiques des films de Yousry Nasrallah, des références à la culture cinématographique et à la littérature française et occidentale. Sur 138 critiques, 36 font mention de cinéastes ou d'écrivains qui ont marqué l'histoire de la culture occidentale et de la culture cinéphile française. Soit un quart de la critique, journaux généraux et revues spécialisées confondus.

³¹⁸ Michel Serceau, *op. cit.*

³¹⁹ Aurélien Ferenczi, *op. cit.*, 1988

³²⁰ Michel Serceau, *op. cit.*

Il est important de rappeler que Yousry Nasrallah lui-même mentionne des inspirations liées à la culture littéraire et cinématographique française et européennes. Walid el Khachab, dans un chapitre d'un livre consacré aux liens entre cinémas arabes et littérature, rappelle que le cinéma égyptien a été pendant les trente premières années de son histoire largement inspirée par le roman et le théâtre français³²¹. Dès les origines du cinéma égyptien, l'influence de la culture française et européenne s'est opérée par le premier vecteur de la littérature. De plus, Yousry Nasrallah a aussi construit sa culture cinématographique autour du cinéma français et européen et revendique ces références dans ses interviews. Renoir, Rossellini, Pasolini sont tant de références qu'il mentionne durant celles-ci. D'ailleurs, dans le dossier de presse d'*Après La bataille*, le cinéaste affirme : « C'était évident. La référence pour moi ce sont les premiers films de Rossellini, sa manière de raconter des faits historiques au présent, grâce à la fiction »³²².

Pourtant, c'est encore une fois dans la récurrence de l'utilisation de la référence à une culture cinématographique française que l'on remarque que les journalistes tentent de trouver des ressemblances. Deux hypothèses à ce référencement systématique peuvent être évoquées. D'une part, cette façon de faire a pour objectif, conscient ou inconscient, de légitimer la valeur cinématographique du cinéaste en le reliant à l'histoire du cinéma européen et occidental. D'autre part, ce mécanisme peut aussi s'enclencher dans l'objectif de se rapprocher de cultures familières afin de pouvoir avoir l'illusion que ces référents aident à mieux saisir l'œuvre du cinéaste.

Pour son premier film, *Vols d'été*, deux critiques ont fait mention de Proust³²³, deux de Tchekhov³²⁴ et un de Bertolucci³²⁵. La référence à Proust renvoie à la question de la nostalgie qui traverse le film. Quant à Tchekhov, les journalistes le justifient parce qu'il y a « une notion très forte de la famille, englobants parents, enfants, proches et domestiques »³²⁶. Le journaliste précise d'ailleurs que Yousry Nasrallah n'a pas pensé à Tchekhov en réalisant le film. Enfin, la référence à Bertolucci est intéressante dans la mesure où le journaliste des *Cahiers du cinéma* utilise la référence en la justifiant de la manière suivante :

³²¹ Walid El Khachab, « Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle », in Ahmed Bedjaoui, *Littérature et cinémas arabes*. Chihab Éditions, 2016, p.49

³²² Dossier de presse en annexe 6

³²³ Anne Andreu, *op. cit.*, Vincent Mario, *op. cit.*

³²⁴ A.F, « Nasser sous l'œil de Tchekov », *Le Quotidien de Paris*, 12 mai 1988, Colette Godard, *op. cit.*

³²⁵ Joel Magny, *op. cit.*

³²⁶ Colette Godard, *op. cit.*

On ne peut s'empêcher d'évoquer même si le style est sans commune mesure, le Bertolucci de *prima della rivoluzione* (pour ce que le titre évoque) et de la stratégie de l'araignée (pour la situation)³²⁷.

Il est intéressant d'observer que le journaliste a employé la comparaison d'un cinéaste italien qui, pour la critique française, s'inscrit pleinement dans la Nouvelle Vague italienne des années 1960. L'historien Michel Marie, dans un ouvrage consacré à la Nouvelle Vague, indique : « Les effets de la Nouvelle Vague française sont observables dans les premières œuvres de jeunes cinéastes comme Bernardo Bertolucci (...) C'est partiellement une conséquence directe de la réception internationale des films français de la Nouvelle Vague à partir de 1960 »³²⁸. On voit donc bien qu'une nouvelle fois une référence auteuriste a été faite. Ce qui est surprenant, c'est que le journaliste renvoie à ce cinéaste mais précise que c'est surtout pour son titre et pour la situation qu'il le fait et pas nécessairement pour le style qu'il qualifie de « sans commune mesure ». S'appuyer sur une citation d'un autre auteur dans une critique journalistique étant censée guider le spectateur sur un style qui pourrait ou non lui plaire, et le faire au sujet d'un titre - tout en précisant que le style est incomparable - interroge.

Pour le film, *Mercedes*, seule la revue *Positif* a fait une référence cinématographique occidentale. Le journaliste écrit : « Yousry Nasrallah manie avec une verve proche d'Almodovar les sujets et les formes du cinéma égyptien, non sans complaisance parfois ». Ce n'est d'ailleurs pas la seule fois où la critique rapproche les deux réalisateurs en raison de certaines similitudes thématiques et stylistiques. Et même s'il ne s'agit pas d'opposer le discours de Yousry Nasrallah à ceux des journalistes, il reste pertinent de noter que lors d'une interview faite par *Les Inrockuptibles* pour son dernier film, le journaliste tente de rapprocher l'esthétique du réalisateur à celle d'Almodovar et que le cinéaste répond : « Je dirais plutôt comme à Bollywood ! »³²⁹. Pour le film *Femmes du Caire*, le journal *Les Inrocks* écrit : « *Femmes du Caire* doit autant au défunt « Jo » qu'à Sirk, Bergman ou Almodovar ». Cette idée montre que Yousry Nasrallah est certes influencé par le cinéma égyptien, via Youssef Chahine (dont le surnom est Jo), mais qu'il se nourrit aussi des héritages laissés par les grands cinéastes allemand, suédois ou espagnol. Il est à noter que Ingmar Bergman est un cinéaste qui, aux yeux de la cinéphilie française, s'inscrit pleinement dans les représentants de La Nouvelle Vague.

³²⁷ Joel Magny, *op. cit.*

³²⁸ Michel Marie, « 6. La Nouvelle Vague et les nouveaux cinémas dans le monde », in *La nouvelle vague, une école artistique*, Armand Colin, 2017, p.127 à 142

³²⁹ Serge Kaganski, « Yousry Nasrallah : la sensualité existe encore en Égypte mais on n'a pas le droit de le montrer », *Les Inrockuptibles*, 28 décembre 2016

Enfin, *Télérama* écrit au sujet de *Femmes du Caire* : « Dès le générique, somptueux, Yousry Nasrallah lorgne vers le cinéma d'Almodovar »³³⁰. Il justifie cette affirmation en ajoutant qu'il y a la même décoration flamboyante, le même goût pour les récits gigognes, le même jeu de miroir entre la réalité et sa représentation et la même tendresse pour le mélodrame. Il ajoute cependant : « Le réalisateur égyptien n'a certes pas toujours la maîtrise narrative ni l'habileté esthétique du maître espagnol ». On voit bien que le journaliste qui compare quasiment tous les aspects du film à celui d'Almodovar finit naturellement par admettre que Yousry Nasrallah ne possède pas les mêmes caractéristiques que le cinéaste espagnol.

Le Troisième film de Yousry Nasrallah *La Ville* a donné lieu à une critique des *Inrockuptibles* faisant référence au cinéma de Pasolini de même que *Mercedes* en a fait l'objet par *Le Monde*.

Alors que *Le Monde* a simplement décrit le film de *Mercedes* comme pasolinien sans le justifier, *Les Inrockuptibles* au sujet de *La Ville* expliquent :

Il flirte avec les limites et renoue avec le cinéma de banlieue que nous connaissons : celui, pasolinien, qui s'abrite dans les régions exclues de l'esthétique, longe les ruelles sombres et brave les interdits³³¹.

Le journaliste des *Inrocks*, en associant le film de Yousry Nasrallah à un « cinéma de banlieue pasolinien », indique une nouvelle fois la recherche d'un aspect familier de la cinéphilie française. En disant « le cinéma que nous connaissons », il sous-entend ici en fait par le « nous » le spectateur cinéphile qui pourra reconnaître le regard singulier et novateur que Pier Paolo Pasolini porte sur les banlieues romaines dans le milieu des années 1950³³².

Brecht est mentionné dans deux critiques. L'une est faite pour le film *La Porte du soleil*, et l'autre pour le film *Après la bataille*. Les deux critiques proviennent du journal *Libération* sous la plume du même journaliste Didier Péron. Si cette référence est utilisée, c'est parce que Yousry Nasrallah tente de susciter une réflexion politique et sociale chez le spectateur en utilisant des éléments tels que la rupture de la narration linéaire et l'incorporation d'éléments documentaires ou de commentaires directs sur l'action³³³. En effet, le journaliste de *Libération* au sujet du film *Après La bataille* écrit :

³³⁰ Samuel Douhaire, *op. cit.*

³³¹ Philippe Azoury *op. cit.*, 4 juillet 2000

³³² Léa Passerone, "À la redécouverte des banlieues romaines : la tension entre *humilis* et *sublimis* chez Pasolini", *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), juin 2018. Disponible sur le site :URL: <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/a-la-redecouverte-des-banlieues-romaines-la-tension-entre-humilis-et-sublimis-chez-pasolini> (Consulté le 6 juin 2023)

³³³ Raymond Heitz, Bertolt Brecht, *La théorie dramatique*, Klincksieck, 2012, p.155

Parce que Nasrallah use d'archétypes quasi brechtiens où le prolo et la bourgeoisie se parlent à travers des discours de leur classes respectives (...) et parce que les codes de la telenovela hirsute croise sans cesse un effort documentaire politico-poétique³³⁴.

Cette référence permet aussi de renvoyer aux origines de la culture théâtrale européenne. De plus, dans leur volonté de se démarquer du mode de production cinématographique traditionnel, perçu comme réactionnaire et évasif, les réalisateurs français de la Nouvelle Vague, notamment Godard et Varda, ont embrassé cette esthétique brechtienne³³⁵.

Pour son film, *La Porte du soleil*, trois critiques ont mentionné *Autant emporte le vent*. Il s'agit des *Inrockuptibles*, de *Télérama* et de la revue *Positif*. La référence s'explique parce qu'*Autant emporte le vent*, film américain de Victor Fleming, est aussi l'adaptation d'une œuvre romanesque qui évoque une partie de l'histoire du peuple américain sur le mode d'une fiction épique, tout comme *La Porte du soleil* le fait pour le peuple palestinien. Pour effectuer la comparaison, *Les Inrockuptibles* écrivent un article qui indiquent que « *La Porte du soleil*, c'est un peu l'équivalent des westerns, d'*Autant emporte le vent* ou de *Naissance d'une Nation*. La version arabe de ces films »³³⁶. Cette idée que Yousry Nasrallah réalise des films « version orientale » est d'ailleurs reprise dans une autre critique de l'observateur cette fois ci, qui dit au sujet du dernier film du cinéaste : « On pense parfois à Pagnol version orientale »³³⁷ ou encore dans une critique de *Femmes du Caire* par *Le Monde* : « Une version méditerranéenne d'un roman de James M. Cain »³³⁸. Cette manière d'appréhender les films comme l'application d'un modèle occidental traduit à la manière orientale laisse à penser que la critique française peut considérer les films de Yousry Nasrallah comme des films qui suivent la recette de ce qui a déjà été fait en Occident.

Toujours pour le film *La Porte du soleil*, une référence est faite par le journal *Libération* à l'écrivain français Pierre Guyotat. Ce dernier, détenteur de multiples prix littéraires français est décrit par la critique littéraire Véronique Bergen, dans un ouvrage dédié à l'œuvre de l'écrivain de la manière suivante :

Auteur d'une œuvre majeure proprement inouïe (...) embrassant l'Histoire, le politique, la langue, les corps, a déconstruit les usages formatés du vivre (vivre esthétique, politique, sexuel, social...) et inventé sa propre forme. Dans son

³³⁴ Didier Péron, *op. cit.*, 19 septembre 2012

³³⁵ Karim Tartoussieh, *op. cit.*

³³⁶ Serge Kaganski, *op. cit.*, 6 octobre 2004

³³⁷ F.F, *op. cit.*, 22 décembre 2016

³³⁸ Thomas Sotinel, *op. cit.*, 5 mai 2010

œuvre, qui fait toujours scandale, il invente un monde de sexe et de guerre et des formes nouvelles d'expression³³⁹.

Effectivement, Pierre Guyotat est à la littérature ce que François Truffaut est au cinéma. Le journaliste de *Libération* écrit en effet que le film est un « coup de chaud érotico-martial à la Guyotat »³⁴⁰.

En ce qui concerne son film *Après La bataille*, il est comparé deux fois, par *Libération*³⁴¹ et par *L'Humanité*³⁴², au néoréalisme de Rossellini. Yousry Nasrallah fait d'ailleurs la mention du réalisateur italien dans le dossier de presse du film³⁴³. En effet, il affirme que Rossellini est une référence en ce qu'il raconte des faits historiques au présent, grâce à la fiction. Il est à noter que dans les deux comparaisons faites avec le cinéaste italien, celle de *Libération* considère que « Le film ne peut pas se comparer au modèle qu'il se donne (rien de moins que le Rossellini de *Rome, Ville ouverte* et de *Paisa*) »³⁴⁴.

Enfin, pour son dernier film, trois références ont été convoquées dans les critiques. Il s'agit tout d'abord de Bollywood. En effet, pour les journalistes, l'esthétique de ce film renvoie à celle de Bollywood en raison des couleurs vives et de la danse présentes dans le film. *La Croix*³⁴⁵, *Les Inrockuptibles*³⁴⁶, *Télérama*³⁴⁷, *Studio Ciné Live*³⁴⁸ et *Transfuge*³⁴⁹ mentionnent tous cette référence. Il est intéressant de constater que lorsque le rapprochement entre les deux esthétiques est fait dans une interview du cinéaste, pour le dossier de presse du film, ce dernier répond : « je n'ai rien inventé : pendant les repérages, j'ai vu plein de filles vêtues de couleurs vives, pas dans des tenues grises ou beiges »³⁵⁰. Il est aussi pertinent de rappeler que la tradition des comédies musicales égyptiennes a pu influencer le cinéaste. En effet, l'histoire des comédies musicales égyptiennes remonte aux années 1920, a connu son apogée dans les années 1940 et 1950³⁵¹ et nourrit toujours les imaginaires.

³³⁹ Véronique Bergen, « Visions de Pierre Guyotat », *Lignes*, vol° 64, 2021, p.49

³⁴⁰ Philippe Azoury, Didier Peron, *op. cit.*

³⁴¹ Didier Péron, « Le flou prend le cavalier », *Libération*, 17 mai 2012 : « Le film ne peut pas se comparer au modèle qu'il se donne (rien moins que le Rossellini de *Rome, Ville ouverte* et de *Paisa*) »

³⁴² « Après La bataille », *L'humanité*, 19 septembre 2012 : « Marqué par néoréalisme et Rossellini en particulier »

³⁴³ Dossier de presse en annexe 6

³⁴⁴ Didier Péron, *op. cit.* 17 mai 2012

³⁴⁵ Marie Soyeux, *op. cit.* : « Inspiré par la palette (parfois criarde) des films bollywoodiens »

³⁴⁶ Vincent Ostria, *op. cit.*, 14 décembre 2016 : « L'un dans l'autre Yousry Nasrallah réussit une synthèse parfaite entre l'influence de cinéma de Bollywood, qui affleure dans le décorum en général (et dans la musique de façon évidente et celle de La Règle du jeu de Renoir, avec l'enchevêtrement des classes sociales) »

³⁴⁷ Frédéric Strauss, « Le 69e festival de Locarno prime l'audace », *Télérama*, 13 août 2016 : « Avec des actrices belles comme à Hollywood, des numéros de danse comme à Bollywood »

³⁴⁸ Thierry Cheze, *op. cit.* : « Esthétique bollywoodienne »

³⁴⁹ Ilan Malka, *op. cit.* : « Ce pourrait être un scénario de Marcel Pagnol tourné à la sauce Bollywood »

³⁵⁰ Dossier presse en annexe 7

³⁵¹ Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*, Presse de l'Université américaine du Caire, trad. Juliette Smets, 1961, p57

Ainsi, toutes les références à la littérature française et occidentale sont évidemment pertinentes, et pourtant elles posent question. Ces rapprochements faits à des modèles connus peuvent amener les journalistes à occulter la question des codes culturels spécifiquement égyptiens et arabes. En effet, pourquoi aucun cinéaste égyptien, hormis Youssef Chahine, n'est utilisé à titre de comparaison ? Alors que la comparaison à, par exemple, Almodovar est récurrente, pourquoi ne pas rapprocher le cinéma de Yousry Nasrallah de celui d'Ibrahim El Batout ? Ce cinéaste égyptien a notamment réalisé *Eye of the sun* (2008) un film qu'il serait intéressant de mettre en parallèle avec *La Ville* de Yousry Nasrallah³⁵². Mohammed Diab, qui est aussi distribué en France et qui a réalisé notamment *Clash* (2016) et *Les Femmes du bus 678* (2012) serait aussi un point de comparaison et de perspective d'étude intéressant face au cinéma de Yousry Nasrallah. D'autant plus que ces cinéastes sont contemporains du réalisateur. De fait, même si la référence aux modèles familiers est plus évidente, elle a tendance à circonscrire la réflexion autour des films de Yousry Nasrallah aux modèles de pensée occidentaux.

c) L'attente d'une réinvention de la manière de filmer : la figure de l'auteur

Aux yeux de la critique cinéophile française, la question du renouvellement de la mise en scène est majeure. Dans un processus auteuriste, selon Steven Bernas, l'auteur n'est auteur que s'il instaure une œuvre qui rompt avec le « déjà dit » ou le « déjà-là » de l'expérience esthétique³⁵³. En effet, un film d'auteur est attendu pour sa capacité à apporter une vision nouvelle, des approches narratives ou esthétiques différentes. Il faut aussi situer cette attente dans le cas de la figure d'auteur cette fois ci exportée aux cinématographies étrangères. Nolwenn Le Minez, dans un ouvrage consacré à la figure de l'auteur indique que « si l'exotisme n'est qu'artifice culturel, il instaure un changement interne au niveau de l'œuvre qui participe à rompre avec la conception cinématographique traditionnelle ». En effet, Yousry Nasrallah propose « un chemin transversal à la dichotomie occidentale, en multipliant les propositions esthétiques en fonction de son histoire, de sa géographie et de ses origines culturelles »³⁵⁴. Pour l'autrice, cette transversalité permet une certaine modernisation de la mise en scène qui séduit des critiques.

³⁵² En effet, *Eye of the sun* (2008) de Ibrahim El Batout, raconte à travers les yeux de Shams, une fillette de 11 ans habitant le quartier, la tristesse et la magie qui entoure la vie quotidienne en Égypte. Yousry Nasrallah, dans *La Ville*, raconte aussi les errances de son personnage dans sa vie quotidienne au Caire.

³⁵³ Cité dans Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (sous la dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, AFRHC, 2013, p.211

³⁵⁴ Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (sous la dir.), *op. cit.*, p.211

Il a déjà été montré dans la deuxième partie de ce mémoire que pour son premier film *Vols d'été* et le film *Après La bataille*, Yousry Nasrallah a essuyé plusieurs critiques négatives du point de vue de sa mise en scène. Néanmoins, la majorité de la critique de son œuvre a donné lieu à des remarques très positives sur sa forme. C'est notamment, nous l'avons vu, sur ses films *Mercedes*, *La Ville*, *La Porte du soleil*, *Femmes du Caire* et *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, que le cinéaste a été loué pour sa maîtrise de la mise en scène. Sur le corpus des critiques, dix critiques sortent du lot et proposent une lecture de la mise en scène de Yousry Nasrallah qui s'apparente à la pratique d'un renouveau esthétique.

La première de ces critiques est dithyrambique et provient des *Cahiers du cinéma* pour le film *Mercedes*. Le journaliste admet que

Yousry Nasrallah marque une franche rupture avec son film précédent et bouscule de la sorte les codes du cinéma en inversant les extrêmes, sur la foi de quoi une fin vaut bien un début, pour nous plonger d'emblée dans le grand bain du cinéma³⁵⁵.

Cette idée de rupture et de bousculement des codes du cinéma affirme bien la thèse de recherche auteuristique dans le cinéma de Yousry Nasrallah de la part de la critique. A cette affirmation sur la construction du récit, le journaliste ajoute :

Cela donne ce sentiment étrange que le film invente sa propre mise en scène au fur et à mesure qu'il se déroule sous nos yeux, chaque scène y trouvant la liberté de sa forme³⁵⁶.

Ici, on voit bien que le journaliste affirme que le film crée activement sa propre mise en scène au fil de son déroulement, offrant à chaque scène la liberté de se façonner selon sa propre forme. Autrement dit, le film est en rupture avec ce qui a été produit avant et par là même il est un film d'auteur.

Pour son film *La Ville*, deux journalistes rendent compte de cette attente exaucée de la part de la critique d'une mise en scène originale. *Libération* sort le cinéma de Yousry Nasrallah du lot en affirmant qu'il est « celui qui sait mieux que quiconque installer deux corps dans un plan en se jouant des vides et des distances »³⁵⁷. Quant aux *Cahiers du cinéma*, le journaliste fait remarquer que le cinéaste parvient avec « un aplomb sidérant à contourner un petit budget »³⁵⁸ et qu'il parvient malgré tout à faire en sorte que chaque plan soit « animé par une

³⁵⁵ Vincent Vatrican, *op. cit.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Philippe Azoury, *op. cit.*, 8 juillet 2000

³⁵⁸ Jérôme Larcher, *op. cit.*, juillet- aout 2000

rare croyance en ce qu'il montre »³⁵⁹. Cette idée selon laquelle un petit budget ne devrait pas limiter une œuvre mais au contraire être motrice de son originalité trouve son origine dans La Nouvelle Vague et la conception d'un film d'auteur. Michel Marie, dans son analyse portant sur les paramètres de production des films de la Nouvelle Vague, a avancé l'idée que le recours à un budget restreint est devenu une référence positive en raison de considérations de rationalisation financière³⁶⁰.

La Porte du soleil a obtenu une critique similaire de la part des *Inrockuptibles* qui considèrent que Yousry Nasrallah « réinvente ici un cinéma spectaculaire « à l'ancienne » »³⁶¹. Quant à *Femmes du Caire*, le film qui a reçu le plus de commentaires valorisant sa mise en scène, trois critiques mentionnent la mise en scène remarquable du cinéaste. En effet, *Les Inrockuptibles* louent « son inspiration constante »³⁶² et *Libération* « sa fureur inspirée du cinéaste »³⁶³. L'idée du "souffle inspiré" suggère que l'auteur est animé par une force créatrice qui le guide et lui permet de produire des œuvres remarquables et hors norme. Quant aux *Fiches du cinéma*, elles mentionnent « une mise en scène virtuose, où le gros plan dispute le plan séquence, avec un sens du cadre très efficace »³⁶⁴.

Pour son film *Après La bataille*, la revue *Jeune Cinéma* indique que « Nasrallah fait à chaque plan un travail de cinéaste »³⁶⁵, légitimant ainsi la qualification de cinéaste en tant qu'auteur d'une œuvre singulière. A cette affirmation, le journaliste ajoute :

Comme dans ses *Femmes du Caire*, chaque incident devient un récit à tiroirs qui nous emmène vers une plus grande compréhension des désirs contradictoires qui agitent ces acteurs de l'histoire égyptienne³⁶⁶.

Il est intéressant d'observer que dans le cas du cinéma de Yousry Nasrallah, la question du récit enchâssé, du récit à tiroir interroge la critique et l'amène à produire toute une série d'interprétations de ce mode de récit et de montage. Il a été vu dans la deuxième partie de ce mémoire que la forme de la narration en récit enchâssé a fait couler l'encre de la critique. Souvent, les journalistes percevaient cette pratique comme un désordre ou un procédé « brouillon ». Dans ce texte critique, le journaliste de la revue *Jeune cinéma* montre que ce récit enchâssé est un motif récurrent du cinéaste en rappelant qu'il a utilisé la même technique pour

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Michel Marie, *op. cit.*, p.46 à 65

³⁶¹ Serge Kaganski, *op. cit.*, 6 octobre 2004

³⁶² Serge Kaganski, *op. cit.*, 5 mai 2010

³⁶³ Olivier Séguret, *op. cit.*, 5 mai 2010

³⁶⁴ Marine Quinchon, *op. cit.*

³⁶⁵ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2012

³⁶⁶ *Ibid.*

le film *Femmes du Caire*. Ce motif qui revient et pointé par la critique devient alors une caractéristique positive et propre à l'auteur. Ce phénomène atteste de la lecture auteuristique de l'œuvre de Yousry Nasrallah. En effet, on observe une recherche par la critique d'une représentation du tempérament du cinéaste. *Cinéma et théories de la réception* est un ouvrage écrit par Christophe Gelly et David Roche qui fait le point sur l'état de la recherche actuelle des théories de la réception. Dans cet ouvrage, les auteurs expliquent que, dans une perspective auteuristique, les critiques disposent d'une conception précise de la production d'un film. Cette conception précise, cette attente est le résultat de la transformation de la personnalité d'un cinéaste en formes audiovisuelles et en narrations à travers l'opération de mise en scène. De cette manière, « les marques dans le film de la présence de l'auteur guident le critique dans son interprétation »³⁶⁷. Dans le cas présent, c'est le motif répété du récit enchâssé qui rend compte de la personnalité artistique du cinéaste aux yeux de la critique.

Pour son dernier film, *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, deux critiques admirent la mise en scène innovante du cinéaste. *La Croix* écrit : « Le montage lui même ignore les tabous, orchestrant une fluidité entre des espaces habituellement séparés ». C'est ici dans le terme « habituellement » que le critique indique au lecteur que Yousry Nasrallah se désolidarise de ce qui a déjà été fait avant pour créer sa forme cinématographique propre. *Libération* met l'accent sur le flashy de divertissement qui, d'habitude, se rapporte à une conception télévisuelle. Le journaliste indique que ce flashy est « détourné au profit du cinéma, et d'un cinéma refait à neuf ». On voit ici une nouvelle fois l'idée d'un nouveau cinématographique à l'œuvre.

Pour conclure, cette quête d'indices d'un nouveau esthétique, effectuée par les journalistes, est liée à la notion d'exotisme. En effet, comme Nolwen Le Minez l'explique, la critique française faire preuve « d'un manque de discernement suffisant pour permettre de juger, selon des critères occidentaux, de la qualité artistique technique et esthétique du film, animé par une curiosité culturelle, elle en devient exotique »³⁶⁸. Les critiques cherchent à améliorer leur compréhension en explorant les multiples ressemblances présentes dans ces œuvres cinématographiques. Pour pallier ce potentiel « manque de discernement » dont l'autrice parle, les journalistes utilisent des clefs de lecture familières telles que la recherche de nouveau esthétique caractéristique des films d'auteur. En fait, on pourrait considérer que derrière l'étiquette de « nouveau esthétique », la critique est en réalité face à un inconnu

³⁶⁷Christophe Gelly, David Roche (sous la dir.), *Cinéma et théories de la réception*, U.blaise Pascal Clermont-Ferrand, 2012, p.60

³⁶⁸ Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (sous la dir.), *op. cit.*, p.211

esthétique qu'elle tente d'appréhender. Et pour ce faire, elle l'associe à la notion bien maîtrisée de cinéma d'auteur.

d) L'attente paradoxale d'une spécificité égyptienne

Les trois parties précédentes ont tenté de montrer les prédispositions de la critique française à référencer le cinéma de Yousry Nasrallah à des modèles familiers. Pourtant, on peut observer que l'horizon d'attente de la critique française est ambivalent. Elle est tiraillée entre la recherche de formes familières de la culture cinématographique occidentale mais aussi, dans le même temps, d'une spécificité « orientale ». Si la critique française semble se raccrocher aux références occidentales, elle attend que le cinéaste rende compte de caractéristiques proprement égyptiennes issues de la culture arabe. Il est ici question de ce que la critique conçoit comme une forme d'exotisme. Michel Serceau rappelle que l'exotisme est le goût des mœurs, coutumes et formes artistiques des peuples lointains et plus couramment le goût de ce qui est étranger. Il ajoute : « Ce n'est un secret pour personne : la perception du Maghreb a été marquée du sceau de l'orientalisme³⁶⁹. Dans neuf critiques et pour quatre films différents, la mention du conte des *Mille et Une nuits* apparaît. Sur ces neuf mentions du conte des *Mille et Une Nuits*, deux sont faites pour *La Ville*, trois pour *La Porte du soleil*, trois pour *Femmes du Caire* et une pour *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*. La référence au conte est explicite pour deux films. Elle l'est dans *Femmes du Caire* dont le titre égyptien est « Ehky Ya Schahrazad » qui signifie « Schérazade, raconte-moi une histoire ». Elle l'est aussi dans *La Porte du soleil* qui s'inspire du livre *La Porte du soleil* d'Elias Khoury et qui commence notamment par « Il était une fois » comme dans *Les Mille et Une nuits* et s'inspire de sa structure narrative. Pour *La Porte du soleil*, les trois critiques associent le film au conte d'une part pour sa structure narrative³⁷⁰ pour *Libération*, d'une autre part pour son « climat »³⁷¹ pour *Les Inrockuptibles* et enfin pour sa manière de raconter³⁷² pour *Télérama*. Pour *Femmes du Caire* aussi les trois journalistes de

³⁶⁹ Michel Serceau, *op. cit.*

³⁷⁰ Philippe Azoury, Didier Peron, *op. cit.* : « Le style en est bouleversé : à la reconstitution chahinesque en costumes, baigné du climat de Mille et Une nuits, succède un collage alerte et hétérogène brassant vidéo, images d'archives, théâtre brechtien et coup de chaud érotico-martial à la Guyotat »

³⁷¹ Serge Kaganski, *op. cit.*, 6 octobre 2004 : « la grotte utopique où se réfugient régulièrement Younes et son grand amour, Chams, ressemble au jardin féérique d'un palais arabe (Mille et une Nuits encore) »

³⁷² Nicolas Delasalle, *op. cit.* : « Nasrallah revendique le droit de croquer à sens unique, de raconter une histoire à la Mille et Une Nuits et d'échapper au système infernal qui empêche les artistes palestiniens de s'extraire d'un conflit dans lequel ils sont piégés »

*Télérama*³⁷³, *Positif*³⁷⁴ et de *Critikat.com*³⁷⁵ associent le conte au film pour sa structure narrative et son histoire. Cependant, les deux autres films ne renvoient pas à cette référence. Pour le film *La Ville*, les deux renvois au conte des *Mille et Une Nuits* ne sont pas justifiés par une explication. Alors que *Télérama* dit que le film « tient à la fois de l’album de famille et du torchon qui brûle, du conte des mille et une nuits et de la comédie musicale », *Libération* utilise simplement la paraphrase : « Ce conte des 1001 nuits en totale déshérence » comme équivalent de l’utilisation du titre. Pour son dernier film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, le journaliste mentionne le sensualisme de la culture arabe et l’associe, pour cette raison, au conte des mille et une nuits. La référence n’est même pas ici directement associée au film mais à la société égyptienne. On voit bien ici que pour *La Ville* et *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, les références du conte des *Mille et Une Nuits* ne sont pas justifiées esthétiquement ou dans un rapport à la narration. Le conte est même utilisé comme une périphrase du titre du film. Laurent Wauquiez dans *Les Cahiers de l’Orient* rappelle au sujet du conte des *Mille et Une nuits* que : « Aujourd’hui, l’œuvre, véritable pont entre l’Orient et l’Occident, est considérée comme un « classique », et connaît toujours une fortune considérable »³⁷⁶. Les références littéraires et cinématographiques égyptiennes se limitant à quelques références par la France, c’est celle-ci qui est souvent convoquée. On voit d’ailleurs que dans la totalité du corpus de critique aucune mention d’un autre ouvrage ou d’un autre film (hormis ceux de Youssef Chahine) n’est faite.

Au-delà de la mention spécifique au conte des *Mille et Une Nuits*, les mentions de spécificités de la culture arabe ou égyptienne apparaissent aussi. Pour le film *Vols d’été*, le journaliste du *Quotidien de Paris* parle « des orientalismes et des clins d’œil qui ne seront compris que par les égyptiens » et *Le Monde* indique que « Ce qui compte c’est, au-delà de l’exotisme, l’authenticité des détails, des visages ». Quant aux critiques de *La Porte du soleil*, le journaliste des *Inrockuptibles* dit que le film est « un grand spectacle marqué par une sensualité très orientale, une façon gourmande de filmer les corps, les décors, les fruits, les paysages ». Yousry Nasrallah rappelle d’ailleurs dans une interview faite par *Les Inrockuptibles*

³⁷³ Samuel Douhaire, *op. cit.* : « Dans son talk-show, version Mille et Une nuit, la schérazade cathodique recueille les témoignages des femmes victimes de la misogynie et de la violence conjugale. Dès le générique, somptueux »

³⁷⁴ Franck Kausch, *op. cit.*: Duplication des images entre écran et réalité, idéologie et sincérité, cette ligne almodovarienne se teinte pourtant d’une tout autre teneur, puisant aux Mille et Une nuits l’enchâssement d’histoires et d’identifications

³⁷⁵ Mathieu Macheret, *op. cit.*, s.d. Disponible sur le site <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/femmes-du-caire/> (consultation le 2 avril 2023) : « Entre soap-opera et infiltration retorse du régime médiatique, entre la structure du conte populaire (le schème des Mille-et-une nuits) »

³⁷⁶ Laurent Wauquiez « *Les Mille et une nuits* : un best-seller des Lumières », *Les Cahiers de l’Orient*, vol. 105, 2012, pp. 149-156.

que l'« on ne peut pas parler d'individus sans parler de leur sensualité (...) Et ce n'est pas particulièrement oriental »³⁷⁷. Au-delà de la sensualité qui est associée à l'Orient, ce sont aussi les couleurs qui dans ces critiques renvoient aux yeux des journalistes à L'Orient. Dans deux critiques, les journalistes du *Figaro* et des *Inrocks* mentionnent les couleurs fluos et le côté kitsch des comédies orientales »³⁷⁸ et « les chamarrures orientales »³⁷⁹. Quant aux références à l'histoire cinématographique égyptienne, elles sont aussi très présentes dans la critique. Celles-ci permettent de rappeler que le cinéma de Yousry Nasrallah a une spécificité propre qui s'inscrit dans un héritage et une tradition égyptienne. Dix critiques du corpus rappellent que le cinéma de Yousry Nasrallah renvoie à la tradition cinématographique égyptienne. *Télérama* voit une inspiration du cinéma égyptien des années 1950 dans *Vols d'été*³⁸⁰. Cinq critiques provenant de la revue *Positif*³⁸¹ et des journaux *Le Figaroscope*³⁸², *Le Figaro*³⁸³, *Le Canard enchaîné*³⁸⁴ et *La Croix*³⁸⁵ attestent de l'inspiration des mélodrames traditionnels du cinéma égyptien pour les films *Femmes du Caire* et *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*. Quant à l'inspiration du conte oriental, deux critiques issues du *Parisien*³⁸⁶ et de *Slate.com*³⁸⁷ en font mention. Enfin, *Le Monde* évoque la ressemblance avec la comédie musicale égyptienne³⁸⁸ pour *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage* et *Libération* fait mention d'un mélange entre « la dureté moderne et un certain cinéma classique, oriental »³⁸⁹.

³⁷⁷ Serge Kaganski, « Naissance d'une nation », *Les Inrockuptibles*, 29 septembre 2004

³⁷⁸ Marie-Noëlle Tranchant, *op. cit.*, 14 décembre 2016

³⁷⁹ Serge Kaganski, *op. cit.*, 28 décembre 2016

³⁸⁰ Nicolas Delasalle, *op. cit.* : « Inspiré par le cinéma égyptien des années 1950, Nasrallah structure son récit autour d'un long flash-back et construit un mélodrame « national » à travers l'épopée d'une famille déchirée »

³⁸¹ Franck Kausch, *op. cit.* : « Illustrant à la fois les richesses et les ambiguïtés du cinéma populaire, le dernier film de Yousry Nasrallah reprend ouvertement les articulations formelles et scénaristiques du mélo égyptien, mais en l'emboîtant dans un propos réflexif complexe »

³⁸² « Femmes du Caire », *Figaroscope*, 5 mai 2010 : « L'alliance du mélodrame arabe traditionnel et d'un cinéma contemporain engagé, à l'esthétique raffinée »

³⁸³ Marie-Noëlle Tranchant, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « Les péripéties du couple Karim-hebba dans les couloirs dorés du monde politico-médiatique apparaissent comme une variante high-tech des romances égyptiennes qui ont inondé le marché arabe pendant des décennies »

³⁸⁴ D.F., « Femmes du Caire », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 2010 : « Le réalisateur Yousry Nasrallah a délibérément choisi la forme du mélo égyptien, avec ses codes emphatiques ; pour faire passer un message féministe »

³⁸⁵ Corinne Renou-Nativel, *op. cit.* : « Femmes du Caire renoue avec les mélodrames traditionnels du cinéma égyptien, où les personnages principaux sont des femmes »

³⁸⁶ Pierre Vavasseur, *op. cit.* : « Mais il faut épouser l'accent de conte oriental qui la couvre d'un bout à l'autre et peut parfois, dans nos contrées, déconcerter »

³⁸⁷ Jean Michel Frodon, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Slate.fr*, 21 décembre 2016 : « Le film de Yousry Nasrallah emprunte aux contes truculents et à l'énergie du cinéma populaire égyptien pour affronter la dureté des réalités actuelles sans céder à une morosité tentante et sans issue »

³⁸⁸ Mathieu Macheret, *op. cit.*, 21 décembre 2016 : « On reconnaît évidemment l'emberlificotement de la comédie musicale égyptienne, genre populaire par excellence, comme son influence digérée par les escadrons de soap opéras qui pullulent à la télévision »

³⁸⁹ Olivier Séguret, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « La mise en scène réussit à tisser ses liens entre la dureté moderne et un certain cinéma classique, oriental »

Ainsi, on voit bien que la différence de modèle devient un atout dans l'appréciation, le goût et le jugement spectatorial de la critique. De plus, lorsque les références littéraires ou cinématographiques arabes sont convoquées, elles se limitent souvent aux poncifs. Enfin, le fait de parler de « version » orientale d'œuvres déjà réalisées prouve bien une forme d'occidentalocentrisme.

Pour conclure, la critique française est prédéterminée à convoquer des références et des modèles esthétiques et culturels qui lui sont propres. Ceux-ci découlent de son histoire cinéophile. En outre, même lorsqu'elle tente de convoquer des références plus adéquates avec la culture égyptienne, elle se limite aux poncifs. Michel Serceau explique dans son article que la critique est « en phase avec les habitus du public occidental, qui peut voir davantage de films africains et maghrébins, qui en a, éventuellement, davantage le goût, mais qui les promeut toujours de la même manière »³⁹⁰. En effet, sa manière de les promouvoir n'est pas problématique mais elle est toujours similaire et enferme donc la réflexion derrière les mêmes modèles, empêchant par là même de s'y intéresser d'une nouvelle manière : d'où le potentiel intérêt de comparer le cinéma de Yousry Nasrallah à, par exemple, d'autres cinéastes égyptiens contemporains. Une autre notion importante à convoquer est celle de l'exotisme. Car, même si la recherche de l'exotisme est évidente dans le cas d'un spectateur français face à un film égyptien, la conscience de cet attrait permet de saisir comment les journalistes la détournent ou l'exploitent. Enfin, c'est la notion d'occidentalocentrisme qui est aussi partie prenante de la réflexion. Michel Serceau indique, dans son article au sujet de la critique occidentale des films africains, que : « Si occidentalocentrisme il y a eu, il a fonctionné à ce niveau, beaucoup plus philosophique qu'idéologique. Il relève donc plus des mentalités que des préjugés, de réflexes de l'inconscient plus que de décisions intellectuelles »³⁹¹. Effectivement, l'étude des mécanismes de références occidentales ou orientales prouve aussi que ceux-ci se pratiquent principalement parce qu'ils sont ancrés dans les inconscients et dans l'histoire de la cinéphilie française.

³⁹⁰ Michel Serceau, *op. cit.*

³⁹¹ *Ibid.*

II) L'attente de la critique sur le plan du discours du film : une immersion dans la société égyptienne qui doit rester universelle

A présent que l'étude des limites de la réception esthétique des films de Yousry Nasrallah par la critique française a été réalisée, il s'agit d'étudier la réception du discours des films de Yousry Nasrallah par la critique française. Un des termes les plus employés dans ce corpus de critique est le mot « politique » avec 63 occurrences. Ce qui transparaît dans le discours de la critique est l'attente d'un dessin de la société égyptienne et d'une forme de compte-rendu de la situation socio-politique et sociale en Égypte mais pas seulement. Dans son ouvrage *Pour un observateur lointain*, Noël Burch affirme, en parlant du cinéaste japonais Akira Kurosawa en 1982 : « il a déjà été suggéré que la haute réussite de Kurosawa peut être appréciée comme jouant à la fois à l'intérieur et au-delà du mode occidental de représentation filmique ». L'historien du cinéma ajoute une idée essentielle qui va guider la réflexion de cette partie : « autrement dit, elle satisfait aux exigences complémentaires d'originalité et d'accessibilité immédiate »³⁹². En effet, l'objet de cette partie est de s'inspirer du même constat que celui fait par Noël Burch pour Kurosawa : l'œuvre de Yousry Nasrallah est principalement appréciée par la critique parce que cette dernière attend d'elle qu'elle soit originale mais elle attend en même temps qu'elle soit immédiatement accessible au spectateur français.

a) L'attente du portrait de la société égyptienne

Sur un corpus de huit films étudiés, trois films abordent directement des événements politiques de l'histoire égyptienne. Tout d'abord, *La Porte du soleil* explore la *Nakba*, la résistance des combattants palestiniens et leurs déplacements dans des pays arabes, ainsi que la guerre civile au Liban jusqu'aux accords d'Oslo. Ensuite, le court métrage *Interior/exterior* et le film *Après La bataille* abordent directement les événements de la Révolution égyptienne de 2011. Quant aux six autres films, certains rendent compte de contextes politiques en mutation tels que la réforme agraire de Nasser dans *Vols d'été* ou encore l'effondrement du socialisme en Égypte dans *Mercedes*. Cependant, ces événements ne semblent pas être le sujet central des films. Pourtant, dans la critique, tous les films sont qualifiés de politiques, d'engagés et de reflet d'une société égyptienne. L'ouverture de l'introduction de ce mémoire rend d'ailleurs compte

³⁹² Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Gallimard, 1982

de cette prédisposition aux journalistes français à définir le cinéma de Yousry Nasrallah comme un cinéma « engagé ».

La critique fait remarquer que les films de Yousry Nasrallah constituent des portraits et des tableaux d'une société. Cette lecture vise à considérer les films comme un état du monde à la manière d'un document socio-ethnographique. Qualifié tantôt de « puzzle de la société égyptienne »³⁹³, de « fresque sociale »³⁹⁴ de « prise de pouls d'une société »³⁹⁵ ou de « portrait de la société égyptienne »³⁹⁶, les critiques figent en quelque sorte les films dans ces représentations. Chacune de ces mentions est justifiée d'une manière différente même si la finalité est toujours la même : lorsque la critique écrit que le cinéaste peint un portrait, elle part du principe qu'elle est le destinataire de celui-ci. Plusieurs notions sont associées à cette lecture d'un portrait de la société. Ce sont les suivantes :

La première attente de la critique sur le discours du film est celle d'une certaine précision historique et d'un devoir de mémoire. *Les Cahiers du cinéma* parlent de « la pertinence historique du film »³⁹⁷. La revue *Jeune Cinéma* admet même au sujet de *La Porte du soleil* que c'est « un grand film historique »³⁹⁸. Quant à *L'Humanité*, à l'occasion de la sortie du *Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, elle décrit la cinématographie de Yousry Nasrallah comme celle d'un « conteur au présent de l'histoire »³⁹⁹. On voit bien ici que la notion de justesse historique tient au cœur de la critique justement parce qu'étant un portrait de la société dans l'histoire d'un pays à un moment donné, le film doit s'inscrire dans un présent historique véritable. Le journal *Libération* pose même la question au sein de sa critique : « Est-il possible de rapporter l'expérience de *La Porte du soleil* à un cinéma de la conscience historique et de la fresque identitaire ? Certainement »⁴⁰⁰. Dans cette recherche de la retranscription historique, une autre composante transparait dans les discours de la critique, c'est l'argument de la mise en

³⁹³ Assia Hamdi, « 18 jours », *Films Actu*, 7 septembre 2011. Disponible sur le site <https://cinema.jeuxactu.com/critique-cinema-critique-18-jours-15839.htm> (consultation le 2 avril 2023) : « une œuvre complète, émouvante, un véritable puzzle de la société égyptienne, qui fait face à un futur qu'elle n'imaginait pas de sitôt »

³⁹⁴ Vincent Ostria, *op. cit.*, 14 décembre 2016 : « Cette manière généreuse de mêler l'amour, l'humour et la gourmandise amis aussi, ponctuellement la violence, pendant que se trament à l'arrière-plan des manœuvres politico-financière, fait cette fresque sociale une farandole endiablée et grisante »

³⁹⁵ Raphael Bassan, *op. cit.* : « Qu'y a-t-il de mieux pour prendre le pouls d'une société que de décrire le microcosme d'une cellule familiale »

³⁹⁶ Serge Kaganski, *op. cit.*, 19 septembre 2012 : « Yousry Nasrallah brosse le portrait de la société égyptienne post-Moubarak »

³⁹⁷ Mia Hansen-Love, *op. cit.* : « Mais intérêt ne relève pas seulement de pertinence historique »

³⁹⁸ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2004 : « Un grand film d'amour et un grand film historique sur la beauté et non sur le manichéisme »

³⁹⁹ Dominique Wideman, « Ode à la suprématie du désir », *L'humanité*, 21 décembre 2016 : « Yousry Nasrallah décline le principe du plaisir tout en poursuivant sa cinématographie de conteur au présent de l'histoire »

⁴⁰⁰ Olivier Séguret, *op. cit.*, 18 mai 2004

scène de la mémoire d'un pays. C'est pour son film *La Porte du soleil* que cette notion a principalement été convoquée. Effectivement, racontant l'épopée du peuple palestinien et abordant de multiples événements marquants de l'Histoire de la Palestine, les critiques ont salué, au-delà de la précision historique, la représentation que le cinéaste laisse aux Palestiniens dans une perspective mémorielle. Ainsi, *Télérama* affirme que le cinéaste est parvenu à « peindre l'épopée du peuple palestinien, lui rendre une mémoire en image et en couleurs, lui donner une rampe d'élan imaginaire pour un salut collectif loin du réel »⁴⁰¹. Ce qui paraît plus étonnant est la convocation de cette notion de mémoire pour le film *La Ville*. En effet *Les Cahiers du cinéma* écrivent : « Yousry Nasrallah met en scène l'errance et la solitude d'un garçon qui cherche à s'oublier, mais aussi la mémoire d'un pays en panne de souffle nouveau et de modèles ». De cette manière, il semblerait que le journaliste voit aussi dans cette fiction une source historique qui figerait un état du Caire à un moment donné et constituerait ainsi une donnée historique et mémorielle. On comprend bien, dans le cas de *La Porte du soleil*, cette démarche. Néanmoins, pour le film *La Ville*, cette lecture est plus surprenante et témoigne d'une tendance de la critique française à ramener les histoires du film à l'Histoire.

La seconde attente de la critique concerne la véracité du propos. La vérité s'opposant par définition à l'ignorance, le critique attend que ses potentielles lacunes culturelles ou historiques soient comblées par une vérité qu'il va ressentir comme totale. Le journal *Révolution* parle d'une « atmosphère nourrie de vérité »⁴⁰². Le journal *L'Humanité* explique que le « cinéaste remonte aux sources allant chercher, au-delà du docu, une vérité occultée »⁴⁰³. Quant au journaliste de *Critikat.com*⁴⁰⁴, il utilise la métaphore du miroir tenu par l'Égypte, comme l'idée d'une vérité transparente qui serait donnée à voir. Cette notion de vérité est d'ailleurs reprise derrière l'expression « une vue en coupe ». Cette expression est utilisée à trois reprises : dans deux critiques des *Cahiers du cinéma*⁴⁰⁵ et une des *Inrockuptibles*⁴⁰⁶. L'expression « une vue en coupe » renvoie au lexique de l'architecte et de l'ingénierie. Elle suppose que le réalisateur est parvenu à fournir une compréhension détaillée de la structure

⁴⁰¹ Nicolas Delasalle, *op. cit.*

⁴⁰² Michèle Levieux, *op. cit.*

⁴⁰³ « Après La bataille », *L'humanité*, 19 septembre 2012

⁴⁰⁴ Clément Graminiès, *op. cit.* : « Le réal prend ici le parti pris de tendre un miroir déformant à ses compatriotes, exaltant leur appétit sensuel et leur désir de résistance »

⁴⁰⁵ Vincent Malausa, *op. cit.*, septembre 2012

: « permet à l'auteur d'opérer une coupe en biais et totalement démythifiée de la société postrévolutionnaire », Florence Maillard, *op. cit.*, mai 2010 : « Proposer une vision en coupe de la société cairote et au-delà égyptienne, et de ses dysfonctionnement, cette fois sous l'angle particulier de l'oppression des femmes »

⁴⁰⁶ Serge Kaganski, *op. cit.*, 5 mai 2010 : « Vue en coupe de la condition féministe dans l'Égypte contemporaine à travers le portrait d'une journaliste télé engagée et féministe »

interne du pays (en ingénierie cela correspond à la structure interne d'un objet). Cette vue en coupe permet de visualiser l'intérieur d'un objet pour en révéler ses différentes couches. Ici, l'idée que Yousry Nasrallah parvient à faire parvenir le spectateur à l'intérieur véritable de la société égyptienne et à lui en partager la vérité est présente. Pour le film *Après La bataille, Les Cahiers du cinéma* écrivent que l'auteur réalise : « une coupe en biais et totalement démystifiée de la société postrévolutionnaire »⁴⁰⁷. Le terme « démystifiée » rend bien compte de cette idée que le spectateur peut approcher la vérité sans artifices..

De plus, un troisième argument qui est souvent évoqué par la critique est celui du « regard privilégié sur l'Égypte actuelle »⁴⁰⁸ de Yousry Nasrallah. Ce dernier est alors associé à la figure d'une personne qui délivrerait son témoignage. En effet, *Les Inrockuptibles* écrivent que le film de Yousry Nasrallah « permet d'y voir un peu plus clair »⁴⁰⁹ et *La Tribune* indique que le réalisateur « regarde son pays en face »⁴¹⁰. *Le Nouvel Obs* associe même le film à un « témoignage politique »⁴¹¹ qui aborderait les « sujets tabous »⁴¹² par des « dialogues crus »⁴¹³. Effectivement, pour un spectateur français loin des préoccupations égyptiennes, Yousry Nasrallah fait figure de témoin et de passeur d'information. Il attend que le réalisateur l'informe sur la réalité politique de l'Égypte. Pour le film *Après La bataille, Les Cahiers du cinéma* montrent que ce qui est intéressant dans le film ce sont « ces instants accrochés au quotidien, loin de Tahrir, formulé à même les tabous et les non-dits du quartier »⁴¹⁴. Ces passages du film donnent l'illusion au spectateur occidental de pouvoir pénétrer une réalité qui lui est obscure. Les images de la manifestation lui sont relayées par les médias mais l'intimité des rapports humains ne le sont pas.

Un autre aspect que la critique exprime au sujet du portrait de la société que Yousry Nasrallah dépeint est le féminisme et la représentation des femmes. *Télérama* écrit au sujet de *Femmes du Caire*: « fait exceptionnel et courageux dans une production arabe, une évocation sans fard de l'avortement »⁴¹⁵ et *Le Canard enchaîné* : « tourne à une dénonciation courageuse et ciblée des violences faites aux femmes »⁴¹⁶. Ces deux phrases reprennent l'adjectif « courage » comme pour dire que ce fait exceptionnel permet de rendre compte au public

⁴⁰⁷ Vincent Malausa, *op. cit.*, septembre 2012

⁴⁰⁸ « Yousry Nasrallah : l'enfance réinventé », *Le Figaro*, 2 décembre 1988

⁴⁰⁹ Serge Kaganski, *op. cit.*, 19 septembre 2012

⁴¹⁰ Y.Y., « Vous les femmes », *La Tribune*, 05/04/10

⁴¹¹ Xavier Leherpeur, *op. cit.*

⁴¹² Y.Y., *op. cit.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ Vincent Malausa, *op. cit.*, septembre 2012

⁴¹⁵ Samuel Douhaire, *op. cit.*

⁴¹⁶ D.F., *op. cit.*

français d'une réalité de la vie quotidienne des femmes en Égypte. Au sujet du *Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, *Le Monde* reprend cette même idée et affirme au sujet du réalisateur que « ce n'est pas sa moindre audace politique que de replacer la femme orientale dans sa pleine visibilité »⁴¹⁷. Il est intéressant de constater que la critique française reçoit ces portraits de femmes comme des réalités hautement politiques aussi parce qu'elle concerne des femmes arabes. *Les Inrockuptibles* expliquent en effet que « dans le contexte égyptien, ce film est un brûlot politique et sensuel-politique parce que sensuel »⁴¹⁸. A cela, le journaliste fait un lien surprenant avec la France. Il dit : « A l'heure des débats occidentaux sur la burqa, c'est aussi un film qui résonne fort chez nous, offrant un regard arabe, laïque et féministe sur les relations homme-femme ». Ce lien est étonnant d'une part parce que la question du voile n'est pas le sujet du film mais aussi parce que l'écrit du journaliste est une critique à l'occasion de la sortie du film et non une réflexion sur l'actualité française. Si ce lien est fait entre la représentation des femmes dans un film égyptien et les débats sur la burqa en France, on peut supposer que c'est parce que le cinéma égyptien est lu par la critique comme une expression hautement politique tandis que le cinéaste parle seulement du quotidien des femmes dans son pays.

Enfin, si le cinéma de Yousry Nasrallah est lu comme un portrait de la société, comme un brûlot politique, comme un témoignage historique, c'est notamment parce qu'il est reçu par un public particulier : la critique française. En effet, ce qui relie toutes ces lectures est l'attente, consciente ou inconsciente, de la part des journalistes que le cinéma de Yousry Nasrallah leur permette de mieux comprendre la société égyptienne dans une logique socio-culturelle. Huit critiques font explicitement part de cette attente. *Les Échos* disent que le film *Vols d'été* « nous ouvre les fenêtres d'un pays, d'un climat inconnu »⁴¹⁹. Le journaliste ajoute : « En plongeant dans la réalité concrète, on comprend mieux beaucoup d'attitudes, d'erreurs, de pesanteurs »⁴²⁰. *L'Événement du Jeudi* affirme au sujet du même film : « Yousry Nasrallah a des choses à nous dire sur la difficulté de survivre pour les intellectuels du monde arabe d'aujourd'hui »⁴²¹ et *Le Monde* poursuit cette idée en disant : « On se rend compte à quel point on connaît mal l'Égypte »⁴²². La revue *Jeune cinéma*, elle aussi, à propos d'*Après La bataille* cette fois ci, exprime cette même idée en concluant sa critique ainsi : « chaque incident devient un récit à tiroirs qui nous emmène vers une plus grande compréhension des désirs contradictoires qui

⁴¹⁷ Mathieu Macheret, *op. cit.*, 21 décembre 2016

⁴¹⁸ Serge Kaganski, *op. cit.*, 5 mai 2010

⁴¹⁹ Annie Coppermann, *op. cit.*, 1988

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Anne Andreu, *op. cit.*

⁴²² Colette Godard, *op. cit.*

agitent ces acteurs de l'histoire égyptienne »⁴²³. Le point commun de tous ces commentaires est l'utilisation du « nous » et du « on » qui sous entendent en fait le spectateur français qui attend un « éclairage »⁴²⁴ sur la situation politique et sociale de la société égyptienne. Par là même, Yousry Nasrallah fait figure de transmission pour le public français qui est à la recherche d'une « vérité occultée »⁴²⁵, qui attend qu'on lui relate « les événements oubliés ou ignorés par les médias occidentaux »⁴²⁶, et qui aimerait qu'on ausculte pour elle « les mécanismes sociétaux de l'Égypte »⁴²⁷. Le journal *Télérama* pour le film *Après La bataille* conclut d'ailleurs son texte avec cette idée : « le cinéma égyptien prouve une fois de plus son talent à faire des archaïsmes et des mutations d'un pays un geste passionnant »⁴²⁸.

Dans le dossier de presse du film *La Porte du soleil*, la note d'intention de Yousry Nasrallah dénonce cette attente. Il écrit :

Du coup, on doit répondre à une attente qui veut qu'on soit ambassadeur, politicien, juge... Tout sauf conteur (...) C'est une forme de répression... de peur de la vie... se priver de raconter des histoires pour ne devenir que chroniqueur⁴²⁹.

Yousry Nasrallah est en effet conscient de cette attente d'une chronique politique de son pays. Le mot chroniqueur, que Yousry Nasrallah emploie, sous-entend l'attente de la part de la critique qu'il partage ses observations, ses réflexions, ses connaissances ou ses opinions sur les événements.

Ainsi, pour le critique français, Yousry Nasrallah semble faire figure de traducteur et de témoin aux yeux d'une société. D'ailleurs, Michel Serceau questionne ce mécanisme. Il dit dans son article au sujet de la critique occidentale des cinéma africains :

De quoi et de qui, donc, le cinéma africain était-il le miroir ? Objet perverti par sa réception, n'était-il pas en fait un miroir du spectateur occidental ? À un second degré bien sûr. Par pure métaphore : un miroir de la crise culturelle autant que politique, que traversait (et que traverse encore) le monde occidental⁴³⁰.

⁴²³ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2012

⁴²⁴ Annie Coppermann, *op. cit.* 2004: « Faire de la fiction sur un thème aussi à vif, c'est apporter un éclairage nécessaire »

⁴²⁵ « Après La bataille », *L'humanité*, 19 septembre 2012 : « Le cinéaste remonte aux sources allant chercher, au-delà du docu, une vérité occultée »

⁴²⁶ Simon Riaux, *op. cit.* : « Place le spectateur au cœur de la révolution égyptienne/ Nombre de thèmes passionnants, événements oubliés ou ignorés par les médias occidentaux sont pourtant abordés »

⁴²⁷ R.B, *op. cit.* : « Qui ausculte les mécanismes de la révolution »

⁴²⁸ Aurélien Ferenczi, *op. cit.*, 2012

⁴²⁹ Dossier de presse en annexe 8

⁴³⁰ Michel Serceau, *op. cit.*

De plus, lorsque le portrait de la société égyptienne est considéré comme lisible par cette critique, alors elle s'attèle à une analyse de sa représentation. En revanche, si ce dessin est trop complexe pour le critique français, il fera remarquer son opacité. Un autre écueil que la critique ne veut pas observer est le militantisme ou le didactisme.

b) La question de l'universalité et des références obscures

Certes la critique française attend que le cinéaste peigne un portrait de la société égyptienne et espère être plongée dans une réalité concrète du pays mais pour autant, cette immersion ne doit pas se faire au détriment de la bonne compréhension des journalistes. Il est ainsi attendu de la part du cinéaste que ses films soient universellement compréhensibles. Michel Serceau dans son article *La critique occidentale des cinémas africains entre cinéphilie et universalisme* démontre qu'au-delà du filtre cinéphile, dont il a été question dans la première partie de ce mémoire, le filtre universaliste est présent dans la lecture des films arabes par la critique française⁴³¹. L'universalisme dans la critique française s'exprime par la quête d'éléments et de thèmes considérés comme universels dans les films. Les critiques occidentaux ont souvent tendance à adopter une approche universaliste lorsqu'ils analysent les films africains, cherchant des aspects qui pourraient être perçus comme communs à toute l'humanité, sans tenir compte des différences culturelles. Une nouvelle fois, cette attente se manifeste dans les critiques par la positive mais aussi par la négative lorsque le journaliste ne considère pas l'œuvre comme assez universelle.

En effet, plusieurs critiques rendent compte de cette attente d'une œuvre universelle. *Le Quotidien de Paris* rédige une critique à la sortie du film *Vols d'été* dans lequel il ressent « une immédiate familiarité »⁴³² notamment grâce à « toutes les références culturelles qu'il suscite chez le spectateur hexagonal »⁴³³. Il conclut sa critique par l'affirmation suivante : « Son message est universel »⁴³⁴. *Le Monde* aussi mentionne l'aspect universel⁴³⁵ de *La Porte du soleil*. Dans cette recherche d'universalité, une qualité est souvent associée à la l'œuvre du cinéaste. C'est celle de l'humanisme. L'universalité se réfère à la notion selon laquelle certaines valeurs sont partagées par tous les individus, peu importe leur culture, leur origine ou leurs croyances. Cela implique une reconnaissance de notre humanité commune et de notre capacité

⁴³¹ Michel Serceau, *op. cit.*

⁴³² Aurélien Ferenczi, *op. cit.*, 1988

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Thomas Sotrtobernel, *op. cit.*, 6 octobre 2004 : « une œuvre universelle »

à comprendre et à apprécier les expériences et les perspectives des autres. Cinq critiques convoquent cette valeur humaniste. *La Ville* est associée par la revue *Positif* à des « valeurs humanistes »⁴³⁶. Pour le film *La Porte du soleil*, une critique de *Libération* indique que « le public occidental (...) recevra le film comme un contre-champ humanisé de la situation »⁴³⁷. Une autre critique de *Libération* au sujet du même film mentionne sa « respiration humaine »⁴³⁸ et *Les Fiches du cinéma* indiquent que le film « touche, au-delà de son manichéisme, par son humanité »⁴³⁹. Le journaliste des *Fiches* montre ainsi que même si son attente concernant la représentation politique n'a pas été exaucée, il reste universellement touchant par son humanisme. Quant à son dernier film, *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, *Critikat.com* salue « un humanisme serein et bienveillant »⁴⁴⁰ et *Slate* affirme que « Yousry Nasrallah a filmé ce qu'il y a encore de beau chez les humains »⁴⁴¹.

Cependant, aux yeux d'une partie de la critique, cet universalisme n'est pas assez présent et certains journalistes regrettent notamment l'utilisation de références obscures qu'ils ne comprennent pas. En effet, Michel Serceau rappelle qu'il existe une croyance répandue selon laquelle le cinéma serait un art universel, mais que cette idée est contredite par les faits. Les cinématographies sont ancrées dans la culture de leurs pays respectifs, avec des fictions qui sont liées à leur histoire. Les films peuvent être vus en dehors des frontières, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'ils sont facilement compréhensibles ou entièrement déchiffrables⁴⁴². Il dit : « Liées à la culture de leurs pays, ne serait-ce que par l'ancrage des fictions dans leurs Histoires, les cinématographies sont en effet toutes codées »⁴⁴³. Cette idée transparaît explicitement dans cinq critiques. A la sortie de *Vols d'été*, *Le Point* décrit ce phénomène de la manière suivante : « Yousry Nasrallah fait économie de toutes les clefs, introductions et étiquettes dont nous Européens nous aurions besoin. Narration téméraire qui risque de passer pour obscure »⁴⁴⁴. Le journaliste du *Quotidien de Paris* mentionne « des clins d'œil compris que par les égyptiens »⁴⁴⁵. Pour le film *La Porte du soleil*, *Les Échos* indique que le film est « parfois un peu ésotérique pour le spectateur occidental »⁴⁴⁶. La Revue *Jeune Cinéma*, au sujet

⁴³⁶ Claire Vassé, *op. cit.*

⁴³⁷ Philippe Azoury, Didier Peron, *op. cit.*

⁴³⁸ Olivier Séguret, *op. cit.*, 18 mai 2004

⁴³⁹ Marguerite Debiesse, « La Porte du Soleil », *Annuel du cinéma 2005*, janvier 2005, p.460

⁴⁴⁰ Clément Graminiès, *op. cit.*

⁴⁴¹ Jean Michel Frodon, *op. cit.*, 21 décembre 2016

⁴⁴² Michel Serceau, *op. cit.*

⁴⁴³ Michel Serceau, *op. cit.*

⁴⁴⁴ Jean Michel Frodon, *op. cit.*, 5 décembre 1988

⁴⁴⁵ Aurélien Ferenczi, *op. cit.*, 1988

⁴⁴⁶ Annie Coppermann, *op. cit.*, 2004

du même film, ajoute que « certains détails resteront obscurs au public français ». Pour le film *Après La bataille*, *Écran large* regrette ce manque d'universalisme :

Nombre de thèmes passionnants, d'évènements oubliés ou ignorés par les médias occidentaux sont pourtant abordés. Hélas souvent via un angle purement égyptien, qui les rendra opaques au spectateur non initié à l'histoire contemporaine du régime de Moubarak ⁴⁴⁷.

Ainsi, on observe bien dans le discours des journalistes, d'une part l'attente d'en apprendre plus que ce que les médias diffusent de la situation politique égyptienne, et d'autre part le doute que tous les enjeux soient compris.

c) Un discours qui ne doit cependant pas être reçu comme militant ou trop didactique

Si la critique attend de Yousry Nasrallah qu'il produise un discours sur la société égyptienne, celui-ci ne doit pas être perçu comme militant ou didactique. En effet, si les journalistes espèrent que le cinéaste leur transmette une connaissance sur le monde, il faut qu'il le fasse de manière implicite. Faire un film sur les événements à chaud de la Révolution est admis mais seulement s'il n'expose pas trop son engagement politique et qu'il ne donne pas trop l'impression au journaliste français qu'on lui explique la situation. Cette idée se manifeste de deux manières dans la critique. Soit les journalistes félicitent le cinéaste de répondre à cette attente, soit ils lui reprochent de ne pas le faire et ainsi d'être trop explicatif.

Ainsi, pour le film *Vols d'été*, le journal *Le Monde* applaudit le cinéaste de ne pas être tombé dans la pédagogie militante et ajoute que cela est un fait remarquable⁴⁴⁸. Le journaliste des *Cahiers du cinéma* semble aussi féliciter Yousry Nasrallah « de ne pas avoir glissé dans le didactisme laborieux de l'analyse politique⁴⁴⁹. *Paris Match* écrit que le film est loin de tout didactisme politique. On voit bien ici la peur de la part de la critique que le cinéaste égyptien prodigue un discours trop explicatif. Au-delà de l'aspect pédagogique, c'est l'engagement politique trop prononcé - qualifié de militantisme - que la critique redoute. Ainsi, pour le film *La Porte du soleil*, *Le Point* et la revue *Positif* saluent respectivement que le film échappe aux ornières du militantisme⁴⁵⁰ et qu'aucune propagande ne s'avance masquée⁴⁵¹. Cet engagement

⁴⁴⁷ Simon Riaux, *op. cit.*

⁴⁴⁸ C.G, r. : Yousry Nasrallah n'est pas tombé dans le folklore, ni dans la pédagogie militante, l'histoire demeure en arrière-plan »

⁴⁴⁹ Joel Magny, *op. cit.* : « Empêchant le film de glisser dans la complaisance sirupeuse du film d'enfance ou dans le didactisme laborieux de l'analyse politique »

⁴⁵⁰ Olivier de Bruyn, *op. cit.*, 7 octobre 2004 : « Engagé mais échappant aux ornières du militantisme »

⁴⁵¹ Franck Garbarz, *op. cit.* : « Pas de séquence allégorique ou de propagande s'avançant masquée ici »

politique est associé à la notion de manichéisme. En effet, quatre critiques du film *La Porte du soleil* venant des *Inrockuptibles*⁴⁵², de *Libération*⁴⁵³ et de deux critiques de la revue *Jeune cinéma*⁴⁵⁴ en font part. Pour eux, Yousry Nasrallah parvient à échapper aux ornières du manichéisme et du pour ou contre que peut apporter la question de la situation géopolitique de la Palestine.

Lorsque cette attente n'est pas retrouvée par la critique, elle donne lieu à des reproches sur le discours que le film porte. Tandis que les louanges faites au cinéaste quant à son évitement du militantisme ont été accordées pour *Vols d'été* et *La Porte du soleil*, les reproches sur le même sujet lui ont été faits sur quatre films : *La Ville*, *La Porte du soleil*, *18 jours* et *Après la bataille*. Pour le film, *La Ville*, le journal *Libération* reproche au film d'être « préoccupé par un discours sur les clandestins qui manque de légèreté »⁴⁵⁵. Ce commentaire est le seul du type pour ce film. Pourtant André Videau, qui a écrit, lui, un article universitaire sur le film dans la revue *Hommes et migrations*, rejoint cette idée et trouve que la saisie du cinéaste de l'air du temps est assez caricaturée. Il l'explique par « l'influence de respectables et contagieux sentiments humanistes dont l'utopie irréfléchie n'est pas sans conséquences néfastes »⁴⁵⁶. A ses yeux donc, et à ceux du journaliste de *Libération*, le cinéaste n'aborderait pas cette question politique avec assez de légèreté et avec une bien-pensance humaniste. Pour le film *La Porte du soleil*, trois critiques reprochent de tomber dans le film-message⁴⁵⁷, d'être manichéen⁴⁵⁸ et militant⁴⁵⁹. La critique de *Libération* qui reproche donc son militantisme écrit : « Le film se coltine les attermoissements d'un militantisme palestinien qui apparaît incroyablement nébuleux et clanique »⁴⁶⁰. Il y a ici une remarque sur le contenu politique du film et sa représentation. L'utilisation du mot « attermoissements » renvoyant au pathos et « nébuleux » à un manque de clarté. On voit bien ici que le journaliste attendait des prises de positions politiques explicites

⁴⁵² Serge Kaganski, *op. cit.*, 6 octobre 2004 : « Loin du filtre réducteur de l'actualité et des manichéismes épuisants du pour/contre »

⁴⁵³ *Ibid.* : « Jamais antisioniste ou anti-israélien. Nasrallah insiste avec une fermeté identique sur les irresponsabilités et les trahisons avérées du camp vaincu »

⁴⁵⁴ Heike Hurst, *op. cit.*, juillet 2004 : « Un grand film d'amour et un grand film historique sur la beauté et non sur le manichéisme », René Prédal, *op. cit.* : « Beauté et humanité ne se trouvent pas que chez les vaincus, douloureux, tour à tour héroïques ou médiocres »

⁴⁵⁵ Philippe Azoury, *op. cit.*, 8 juillet 2000

⁴⁵⁶ André Videau, *La ville*, Film égyptien de Yousry Nasrallah. In : *Hommes et Migrations*, n°1227, Septembre-octobre 2000, p. 118

⁴⁵⁷ Annie Coppermann, *op. cit.*, 2004 : « A voulu tenter d'évoquer destin palestinien sans tomber dans le film message : ce n'est pas facile et ce n'est qu'à moitié convainquant »

⁴⁵⁸ René Prédal, *op. cit.* : « Le manichéisme est inhérent au projet, puisque tout est vu exclusivement du point de vue palestinien »

⁴⁵⁹ Philippe Azoury, Didier Peron, *op. cit.* : « Le film se coltine les attermoissements d'un militantisme palestinien qui apparaît incroyablement nébuleux et clanique »

⁴⁶⁰ *Ibid.*

quant à la situation israélo-palestinienne. Le film *18 jours* compte deux remarques incisives sur son discours. *Les Fiches du cinéma* partent du principe que le film « n'apporte finalement rien de plus que de la bonne conscience de se penser bien informé »⁴⁶¹. En tournant la phrase de cette manière, le journaliste assume par là même qu'il pense l'existence du film en fonction de sa propre réception de spectateur français. En effet, si le cinéaste réalise ce court métrage, ce n'est pas avec l'objectif premier que le spectateur français puisse se tenir informé de ce qui se passe en Égypte pendant la Révolution. *Après La bataille*, au même titre que le film *La Porte du soleil*, a essuyé des critiques sur son discours, le qualifiant de militant⁴⁶², forçant sur ses enjeux sociologiques⁴⁶³ et trop démonstratif⁴⁶⁴. Comparé à un ciné-tract, le film est perçu par ces critiques comme un document plus politique que cinématographique. Pourtant, réaliser un film sur la révolution peut impliquer une forme de didactisme ou de militantisme. Et c'est particulièrement le cas lorsque celui-ci est réalisé par un cinéaste qui sait qu'il va être distribué en Europe; d'autant plus lorsque ce dernier va être tenu pour vitrine officielle de la Révolution égyptienne par les Français.

Ainsi, on observe que la critique attend certes que les films de Yousry Nasrallah constituent un portrait de la situation politique en Égypte et qu'il lui distribue les clefs de la compréhension de celle-ci. Cependant, lorsque les films, particulièrement ceux qui abordent un événement politique, sont perçus comme portant un discours militant ou didactique, les journalistes réproouvent.

Pour conclure, l'horizon d'attente de la critique française vis-à-vis du discours des films s'organise en trois points. Il est attendu des films qu'ils soient d'une part le reflet concret de la société égyptienne, d'autre part qu'ils soient universels et appréhensibles pour le public occidental et enfin qu'ils ne tombent pas dans le discours militant. C'est ce savant équilibre que le cinéaste est supposé atteindre dans l'objectif que la critique y trouve son compte. Il est intéressant de remarquer que *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, le dernier film de Yousry Nasrallah, tend vers cet objectif et qu'il est le film ayant rassemblé le moins de critiques négatives sur la réception de son discours. Et pour cause, le film raconte l'histoire d'une famille de chefs cuisiniers qui se retrouve plongée dans l'effervescence des préparatifs d'un mariage.

⁴⁶¹ Sélim Ammouche, *op. cit.*

⁴⁶² Raphaëlle Pireyre, *op. cit.* : « Si bien qu'après la bataille souffre que sa forme très narrative soit sans cesse trouée d'un discours militant sous-jacent qui transforme le film en un long ciné-tract »

⁴⁶³ Vincent Malausa, *op. cit.*, septembre 2012 : « Trouve ses limites lorsque le dispositif se raidit en forçant quelque peu ses enjeux sociologiques (allers-retours entre fermes et intérieurs cossus) »

⁴⁶⁴ Raphaëlle Pireyre, *op. cit.* : « Tout est démonstratif à l'excès et l'on se sent comme à l'école face à un exposé trop long »

La caméra qui traverse les espaces de vie du lieu de mariage laisse à penser au spectateur qu'il est partie-prenante du mariage et il peut ainsi observer les relations entre les hommes de manière presque voyeuriste. L'attente du portrait des rapports humains est ainsi exaucée. D'autre part, cet effet d'accès à l'intimité d'une famille a été ressenti par la critique comme un partage des valeurs humanistes. Cette impression d'intimité que le spectateur vit avec la famille du film a évincé les commentaires du type : « les références y sont trop obscures pour le public français ». Finalement, les sujets même du film, un mariage et les relations familiales, plus propices à l'identification du spectateur et moins à même de produire un discours politique ou militant, ont permis de satisfaire la dernière exigence.

En définitive, la critique française est prédéterminée par plusieurs manières de lire les films de Yousry Nasrallah. Son horizon d'attente découle de l'histoire du cinéma et de la culture française.

Cette hypothèse se valide tant sur l'appréhension de l'esthétique que sur le discours des films.

Pour ce qui est de l'esthétique des films de Yousry Nasrallah, son interprétation passe par plusieurs filtres. Le premier d'entre eux est la référence et la comparaison à la figure emblématique de Youssef Chahine. Le souci de référence s'étend plus largement aux modèles familiers occidentaux du cinéma et de la littérature. Le réflexe de catégoriser le cinéma derrière les étiquettes de films d'auteur et films commerciaux induit aussi une certaine lecture de la mise en scène du cinéaste. Pourtant, on remarque que la critique apprécie aussi la présence de spécificités égyptiennes ou orientales. La manière de promouvoir les films du cinéaste est toujours similaire et enferme donc la réflexion derrière les mêmes modèles, empêchant par là même de s'y intéresser d'une nouvelle manière. Une autre notion importante à convoquer est celle de l'exotisme. Car même si la recherche de l'exotisme est évidente dans le cas d'un spectateur français face à un film égyptien, la conscience de cet attrait permet de saisir comment les journalistes la détournent ou l'exploitent. Enfin, c'est la notion d'occidentocentrisme qui est aussi partie prenante de la réflexion. Effectivement, l'étude des mécanismes de références occidentales ou orientales prouve aussi que ceux-ci se pratiquent principalement parce qu'ils sont ancrés dans les inconscients et dans l'histoire de la cinéphilie française.

D'un point de vue de la réception du discours des films, les filtres d'interprétations sont l'attente d'une traduction de la situation socio-politique de l'Égypte. Un autre filtre est celui de l'identification et de l'assimilation des enjeux et des références égyptiennes. Par définition, le

portrait doit paraître fidèle et précis mais doit être appréhendé facilement par les Français : il doit être universel. Enfin, dans cette logique d'universalisme, le discours du film ne doit pas être trop didactique ou militant et doit pouvoir être apprécié par tout le monde sans qu'il dévie dans des prises de positions politiques qui peuvent diviser l'opinion. L'exemple de *La Porte du soleil*, qui traite du conflit israélo-palestinien est le plus flagrant. Le discours a été moins bien reçu parce qu'il est orienté politiquement.

Finalement, les tendances de l'interprétation de la critique occidentale se trouvent sur deux niveaux. Elle est à la fois cinéphile et universaliste. La cinéphilie renvoie à l'appréciation et à la connaissance profonde du cinéma en tant qu'art et s'exprime dans l'interprétation de la mise en scène. Quant à l'universalisme, il concerne la recherche d'éléments et de thèmes universels dans le discours du film. Ces deux tendances ont d'ailleurs été étudiées par Michel Serceau dans son article *La critique occidentale des cinémas africains entre cinéphilie et universalisme*.

On peut donc conclure que l'idéologie sous-jacente à la critique occidentale découle de sa dépendance envers les cadres littéraires et philosophiques ancrés dans la culture occidentale.

Conclusion

En conclusion, cette étude a, dans un premier volet, retracé le parcours de la carrière du cinéaste égyptien Yousry Nasrallah et son lien avec la France. Il est apparu que deux types d'influences ont façonné l'évolution de sa carrière en France. D'une part, des influences directes provenant de rencontres significatives avec des figures telles que Humbert Balsan, Pierre Chevalier d'Arte, Claire Denis, la société de production Misr International Films et la société de distribution française Pyramide Films. D'autre part, une influence indirecte s'est exercée à travers les politiques culturelles du gouvernement français des années 1980, promues par Jack Lang. Ces politiques ont soutenu et encouragé les initiatives des professionnels du cinéma et de la télévision, en instaurant des cadres de coproduction avantageux et des systèmes d'aides financières. Enfin, l'analyse de la diffusion et de la circulation de ses œuvres a révélé que son public se limite principalement aux cinéphiles fréquentant les salles de cinéma d'art et d'essai ainsi que les festivals de cinéma internationaux. Cette restriction contribue à limiter la notoriété de ses films à une élite cinéphile, principalement parisienne. Cette analyse, qui a servi d'introduction à cette thèse, a permis d'expliquer les raisons de la présence de Yousry Nasrallah dans le paysage cinématographique français et de justifier l'importance du nombre de critiques portées sur ses œuvres.

Dans un second volet de l'étude, une analyse de la réception critique des films de Yousry Nasrallah a été entreprise. En examinant les discours critiques émanant des journalistes de journaux et de revues spécialisées, l'objectif fondamental de ce mémoire a d'abord été de scruter les enjeux de la réception critique en France dans le contexte des films de Yousry Nasrallah. Pour ce faire, une analyse chronologique des critiques portées sur ses huit films a été réalisée, permettant ainsi d'appréhender la réception de l'ensemble de son œuvre tout en discernant les évolutions perceptibles au fil du temps. Cette analyse a révélé les principales attentes de la critique française à l'égard des films de Yousry Nasrallah. De cette manière, il a été observé que d'un point de vue narratif, ses films ont été à la fois critiqués pour leur aspect brouillon, tout en étant reconnus pour leur originalité dans leur structure narrative. En ce qui concerne la mise en

scène, elle a suscité des avis mitigés, oscillant entre une perception de maîtrise insuffisante et l'appréciation d'une sensualité artistique capable d'explorer divers styles. Quant au contenu des films, la réception critique a également révélé des contradictions. Certains critiques ont pointé du doigt une tendance au didactisme ou à l'obscurantisme, tandis que d'autres ont salué l'engagement politique et l'ambition des films dans leur exploration de thèmes sociaux et politiques. Globalement, il est à noter que les deux premiers films, Vols d'été et Après la bataille, ont été les plus critiqués en ce qui concerne leur construction narrative et aussi leur mise en scène. Cela s'explique en partie par le fait qu'il s'agit soit de premiers films, soit de films réalisés dans des conditions de tournage spécifiques. Parmi les films de Yousry Nasrallah, La Porte du soleil, 18 jours et Après la bataille ont suscité davantage de critiques en ce qui concerne le discours porté sur le monde, en raison de leur exploration de sujets politiques complexes. En ce qui concerne les réceptions positives, une évolution est observable, allant du qualificatif de "charmant" et "émouvant" pour son premier film à des commentaires élogieux saluant une réelle maîtrise de la narration dans ses films les plus récents. C'est notamment le film Femmes du Caire qui a été particulièrement encensé pour sa mise en scène, mettant en lumière sa sensualité visuelle et sa capacité à fusionner différents styles cinématographiques. Enfin, en termes de réception positive du discours des films de Yousry Nasrallah, il est important de noter que l'engagement politique manifeste dans ses œuvres a été le principal facteur alimentant les éloges, ce qui a engendré un nombre significativement élevé de commentaires positifs. Ainsi, cette partie a permis de dégager les grandes attentes de la critique française vis à vis du cinéma de Yousry Nasrallah.

La troisième partie peut être considérée comme l'aboutissement des deux premières parties. Après avoir fait un état des lieux de la carrière du cinéaste et avoir décortiqué et analysé 138 textes critiques, il a fallu définir de quelle manière ces attentes sont conditionnées par l'histoire du cinéma français et comment certains réflexes d'analyse sont à l'œuvre dans ces critiques. Ainsi, il a pu être observé que les horizons d'attente de la critique découlent de l'histoire du cinéma et de la culture française. Cette hypothèse se confirme dans la manière dont l'esthétique et le discours des films de Yousry Nasrallah sont appréhendés. En ce qui concerne

l'esthétique des films, leur interprétation subit plusieurs influences. Tout d'abord, il y a une tendance à les comparer à l'œuvre emblématique de Youssef Chahine. En outre, les modèles occidentaux bien établis du cinéma et de la littérature servent de références importantes. Le besoin de catégoriser les films en tant que films d'auteurs ou commerciaux influence également la perception de la mise en scène du cinéaste. Cependant, il est intéressant de noter que la critique reconnaît également la présence d'éléments spécifiquement égyptiens ou orientaux. Malgré cela, la promotion des films de Yousry Nasrallah suit souvent des schémas similaires, ce qui limite parfois une nouvelle approche de leur analyse. Une autre notion essentielle à considérer est celle de l'exotisme. Même si les spectateurs français sont attirés par l'exotisme des films égyptiens, il a été question de comprendre comment les journalistes détournent ou exploitent cette notion. Enfin, l'idée d'occidentalocentrisme joue également un rôle important dans cette réflexion. Ainsi, l'examen des mécanismes de références occidentales ou orientales montre que ceux-ci prévalent en grande partie en raison de leur enracinement dans l'inconscient collectif et dans l'histoire de la cinéphilie française. En ce qui concerne la réception du discours des films, plusieurs filtres d'interprétation sont à l'œuvre. Il y a d'abord l'attente que les films traduisent la situation socio-politique de l'Égypte. Un autre filtre concerne l'identification et l'assimilation des enjeux et des références égyptiennes, avec l'exigence que le portrait présenté soit à la fois fidèle et compréhensible pour le public français, c'est-à-dire universel. Dans cette perspective d'universalisme, le discours du film ne doit pas être excessivement didactique ou militant, et il doit être accessible à un large public sans prendre des positions politiques susceptibles de diviser l'opinion. Un exemple manifeste de cette dynamique est observé dans la réception mitigée de *La Porte du soleil*, qui aborde le conflit israélo-palestinien avec une orientation politique marquée. En fin de compte, l'interprétation de la critique occidentale repose sur deux axes principaux : la cinéphilie et l'universalisme. La cinéphilie se manifeste par l'appréciation et la profonde connaissance du cinéma en tant qu'art, et se reflète dans l'analyse de la mise en scène. L'universalisme, quant à lui, concerne la quête d'éléments et de thèmes universels dans le discours des films. En conclusion, il est possible d'affirmer que l'idéologie qui sous-tend la critique occidentale trouve en grande partie son origine dans sa reliance aux références littéraires et philosophiques profondément ancrées dans la culture occidentale. Cette

étude a aussi permis de mettre en évidence les ambivalences de la critique française face à une cinématographie étrangère. Sa recherche de repères est parfois bousculée par son besoin d'exotisme, de même que son envie de connaître les enjeux socio-politiques du reste du monde s'oppose parfois à son refus de l'obscurantisme. Ce mémoire a visé à montrer que la critique est en partie bridée par les prénotions qu'elle convoque et s'enferme elle-même inconsciemment dans ses paradigmes de pensées liés à son histoire et à sa culture. Une solution potentielle pour casser cette habitude serait, par exemple, de comparer les films de Yousry Nasrallah à ceux de cinéastes égyptiens, arabes ou encore africains contemporains.

Ce mémoire a permis de pointer un cercle vicieux dans la réception critique française des films égyptiens. D'emblée, il a été montré que le cinéma de Yousry Nasrallah n'est vu que par une petite élite cinéphilie parisienne dans les salles de cinéma art et essai. En promouvant toujours les films égyptiens de la même manière, en les décrivant comme des portraits historiques de la société et en les légitimant grâce à des classiques du cinéma français, les publics de ses films se renouvelleront difficilement. L'exemple concret des 63 occurrences du mot « politique » sur les 138 textes est parlant. Le lecteur des critiques de ses films aura tendance à imaginer ses films comme éminemment politiques et destinés à un public friand de films d'auteurs. Et pourtant, nous l'avons vu, le cinéma de Yousry Nasrallah est d'une richesse et d'une diversité importante. Mélodrames, films documentaires, histoire d'amours, de famille, de politique, ses films ne se ressemblent jamais.

Il est intéressant de constater que l'évolution des films de Yousry Nasrallah prouve que les attentes de la critique ont été de plus en plus comblées. Pour son dernier film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*, les critiques ont été très élogieuses, tant en termes de construction narrative que de mise en scène ou de discours du film. Une forme d'équilibre a été trouvée dans ce portrait de l'Égypte qui n'est pas militant mais universel. Le cinéaste est évidemment pleinement conscient des attentes de la critique et du public français. Ce film, nous l'avons dit, plonge le spectateur dans l'effervescence des préparatifs d'un mariage. L'attente du portrait des rapports humains est ainsi exaucée, de même que celle des valeurs humanistes. Finalement, les sujets du film, un mariage et les relations familiales, sont plus propices à l'identification du spectateur et moins à même de produire un discours politique ou militant.

Yousry Nasrallah ne réalise pas des films pour les Français mais il n'en reste pas moins que c'est en France qu'il est le plus distribué et que ses films sont le plus vus. En 1999, Yousry

Nasrallah fait un appel à la commission d'aide du Fonds Sud Cinéma pour son film *La Ville*. Il se voit refuser l'aide à la production pour le motif que plus de 25 % de *La Ville* se déroule en France, et que cela prive le film de spécificité culturelle. Lorsqu'on pense au fait qu'il n'a pas obtenu l'aide financière de la part du Fonds Sud pour son film *La Ville* pour cause de « spécificité culturelle », on comprend bien que l'attente d'universalisme est prépondérante et que le cinéaste est conduit à respecter les attentes du public français s'il souhaite aboutir voir ses projets.

La réflexion se situe à ce niveau. A quel point, un cinéaste égyptien qui construit sa carrière grâce à l'aide, en termes financier et de rencontres, de l'industrie cinématographique française, peut-il le faire de manière indépendante ? Et à quel point les attentes cinéphile et universaliste du public français induisent elle le cinéaste à réorienter son discours soit dans l'objectif de trouver des financements, soit de satisfaire les publics ?

Bibliographie

- Corpus d'articles des critiques de films

Il est à noter que certains noms complets d'auteurs sont indiqués sous forme d'abréviation puisque ceux-ci étaient inscrits de cette manière sur les revues de presse numérisées de la Cinémathèque française.

VOL D'ETE

A.F, « Nasser sous l'œil de Tchekov », *Le Quotidien de Paris*, 12 mai 1988

André Tournès, « Vols d'été », *Jeune Cinéma*, n°189, juillet 1988, p.25

Anne Andreu, « Vols d'été », *L'événement du Jeudi*, 1er décembre 1988

Annie Coppermann, « Une enfance sous Nasser », *Les Échos*, 2 décembre 1988

Aurélien Ferenczi, « Le retour de l'Égypte », *Le quotidien de Paris*, 30 novembre 1988

Bernard Genin, « Robin du Nil », *Télérama*, 30 novembre 1988

Brigitte Baudin, « Les souvenirs réinventés », *Le Figaro*, 12 mai 1988

C.G, « Vols d'été de Yousry nasrallah, une enfance égyptienne », *Le Monde*, 9 décembre 1988

Colette Godard, « Vols d'été de Yousry nasrallah (La mort ne m'intéresse pas) », *Le Monde*, 15 mai 1988

Frédéric Strauss, « Vols d'été », *Les Cahiers du cinéma*, n°409, juin 1988

G.L.M, « Le chant du départ », *L'Humanité*, 14 mai 1988

Guy Allombert, « Vols d'été », *Image et Son- La Revue Cinéma*, n°443, novembre 1988, p.37

Jean Michel Frodon, « Vols d'été », *Le Point*, 5 décembre 1988

Jean Roy, « Vols d'été de Yousry nasrallah », *L'humanité*, 1 décembre 1988

Jean- Paul Grousset, « Vols d'été (en plein dans le Nil) », *Le Canard enchaîné*, 30 Novembre 1988

Jeanine Baron, « vols d'été », *La Croix*, 1 décembre 1988

Joel Magny, « La vie est un grand fleuve tumultueux », *Les Cahiers du cinéma*, n°413, novembre 1988

M.Perez, « Vols d'été », *Le Nouvel Observateur*, 24 novembre 1988

Michel Ciment, « Vols d'été », *Positif*, n°329-330, juillet 1988, p.84

Michèle Levieux, « Sous les pyramides », *Révolution*, 2 décembre 1988

P-Y. LP, « Vols d'été », *La Croix*, s.d.

Raphael Bassan, « Vols d'été », *L'Avant-Scène Cinéma*, n°374, octobre 1988, p.134

Vincent Mario, « Vols d'été », *Cinéma*, n°443, 25 mai 1988, p.25

« Vols d'été », *Libération*, 30 novembre 1988

« Yousry Nasrallah : l'enfance réinventé », *Le Figaro*, 2 décembre 1988

MERCEDES

Béatrice Bocard, « critique Mercédès », *Libération*, 6 novembre 1995

Jean-Louise Mingalon, « téléfilm », *Le Monde*, 24 octobre 1993

Vincent Vatrican, « Ainsi va l'amour », *Les Cahiers du cinéma*, n°473, novembre 1993

« Mercédès », *Positif*, n°407, janvier 1995, p.56

LA VILLE

Bernard Génin, « El medina », *Télérama*, 5 juillet 2000

Brigitte Baudin, « Le Caire au cœur », *Le Figaro*, 6 juillet 2000

Claire Vassé, « La Ville », *Positif*, n°475, septembre 2000, p.48

J.M, « Voyage immobile et charnel entre Le Caire et Paris », *Le Monde*, le 5 juillet 2000

Jérôme Larcher, « La ville », *Les Cahiers du cinéma*, n°548, juillet- août 2000

Michel Berjon, « La Ville », *Annuel du cinéma 2001*, janvier 2001, p.609

Philippe Azoury, « Les Néants de La Ville », *Libération*, 8 juillet 2000

Philippe Azoury, « Rêverie au kiff », *Les Inrockuptibles*, 4 juillet 2000

« La Ville », *Le Monde*, 5 juillet 2000

LA PORTE DU SOLEIL

Annie Coppermann, « Saga palestinienne », *Les Échos*, 13 octobre 2004

Antoine De Baecque, « L'actrice Rim Turki enfin aux premières loges », *Libération*, 6 octobre 2004

Antoine De Baecque, « Yousry Nasrallah raconte la première projection de « La Porte du soleil », *Libération*, 6 octobre 2004

Bi.A, « La Porte du Soleil », *Téléobs Cinéma*, 7 octobre 2004

Dominique Le Guilledoux, « Doutes et amours des Palestiniens de Beyrouth », *Le Monde*, 23 août 2003

Dominique Le Guilledoux, « Yousri Nasrallah dénonce le « négationnisme arabe » », *Le Monde*, 23 août 2003

Franck Garbarz, « La Porte du Soleil », *Positif*, n°521-522, juillet 2004, p.79

Françoise Maupin, « Autant en emporte la Palestine », *Le Figaroscope*, 6 octobre 2004

Heike Hurst, « La Porte du Soleil », *Jeune Cinéma*, n°290, juillet 2004, p.44

Isabelle Regnier, « Hiam Abbas « j'ai le désir d'ouvrir les yeux aux gens », *Le Monde*, 6 octobre 2004

Isabelle Regnier, « Les chants d'amour d'un couple palestinien », *Le Monde*, 20 mai 2004

Joelle Touma, « Réfugiés palestiniens par la grande « Porte », *Télérama*, 9 mai 2003

Marguerite Debiesse, « La Porte du Soleil », *Annuel du cinéma 2005*, janvier 2005, p.460

Mia Hansen-Love, « Le rêve éveillé », *Les Cahiers du cinéma*, n°594, octobre 2004

Michael Melinard, « Ouvrir la porte du soleil », *L'Humanité Hebdo*, 9 octobre 2004

Nicolas Delasalle, « Autant en emporte la Palestine », *Télérama*, 29 septembre 2004

Olivier de Bruyn, « la Porte du Soleil », *Le Point*, 7 octobre 2004

Olivier Séguret, « Il était une fois la Palestine », *Libération*, 18 mai 2004

Pascal Sennequier, « La Porte du Soleil », *Positif*, n°525, novembre 2004, p.59

Philippe Azoury, Didier Peron, « La Palestine en mille et une vies », *Libération*, 06 octobre 2004

René Prédal, « La Porte du Soleil », *Jeune Cinéma*, n°292, novembre 2004, p.49
Serge Kaganski, « De bruit et de fureur », *Les Inrockuptibles*, 6 octobre 2004
Serge Kaganski, « La Porte du Soleil », *Les Inrockuptibles*, 6 octobre 2004
Serge Kaganski, « Naissance d'une nation », *Les Inrockuptibles*, 29 septembre 2004
Thomas Sotinel, « Le conte tragique de l'épopée de la Palestine », *Le Monde*, le 6 octobre 2004
« L'Iliade d'Elias Khoury », *Télérama*, 9 avril 2003
« La Porte du Soleil », *Le Monde*, 6 octobre 2004
« La Porte du Soleil de youri nasrallah », *Les Cahiers du cinéma*, n°590, mai 2004

FEMMES DU CAIRE

Corinne Renou-nativel, « L'Égypte des Shéhérazades malmenées », *La Croix*, 5 mai 2010
D.F, « Femmes du Caire », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 2010
Dominique Widemann, « Femmes du Caire », *L'Humanité*, 5 mai 2010
F.F, « Femmes du Caire », *Le Nouvel Observateur*, 6 mai 2010
Florence Maillard, Love is politics, *Les Cahiers du cinéma*, n°656, mai 2010
Franck Kausch, « Femmes du Caire », *Positif*, n°591, mai 2010, p.47
Marie-Noelle Tranchant, « La réalité sans voile », *Le Figaro*, 5 mai 2010
Marine Quinchon, « Femmes du Caire », *Annuel du cinéma 2011*, janvier 2011, p.271
Mathieu Macheret, « Femmes du Caire », *Critikat.com*, s.d. Disponible sur le site <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/femmes-du-caire/> (consultation le 2 avril 2023)
Olivier Séguret, « Les Caiotes drapées de Nasrallah », *Libération*, 5 mai 2010
S.G, « Cinéma : Femmes du Caire », *Le Figaro madame*, 1 mai 2010
Samuel Douhaire, « Femmes du Caire », *Télérama*, 5 mai 2010
Serge Kaganski, « Femmes du Caire », *Les Inrockuptibles*, 5 mai 2010
Thomas Pietros-Chabassier, « Femmes du Caire », *Chronic'art.com*, s.d. Disponible sur le site <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-170594/critiques/presse/> (consultation le 2 avril 2023)
Thomas Sotinel, « Quand Schérazade conte la vie des égyptiennes », *Le Monde*, 5 mai 2010
Y.Y, « Vous les femmes », *La Tribune*, 05/04/10
« Femmes du Caire », *Figaroscope*, 5 mai 2010
« Femmes du Caire », *Ouest France*, s.d. Disponible sur le site <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-170594/critiques/presse/> (consultation le 2 avril 2023)

18 JOURS

AI.C. « 18 jours », *Le Journal de dimanche*, 4 septembre 2011
Assia Hamdi, « 18 jours », *Films Actu*, 7 septembre 2011. Disponible sur le site <https://cinema.jeuxactu.com/critique-cinema-critique-18-jours-15839.htm> (consultation le 2 avril 2023)
Camille Polas, « 18 jours », *Critikat.Com*, 13 septembre 2011
Christelle Grania, « 18 jours opération à Caire ouvert », *Libération*, 7 septembre 11

Fabien Baumann, « 18 jours », *Positif*, n°607, septembre 2011, p.49

Guillaume Loison, « 18 jours », *Première*, s.d. Disponible sur le site <https://www.premiere.fr/film/18-Jours> (consultation le 2 avril 2023)

JM, « 18 Jours », *Le Monde*, 7 septembre 2011

Marjolaine Jarry, « 18 jours », *Nouvel Obs*, s.d. Disponible sur le site <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-193284/critiques/presse/> (consultation le 3 avril 2023)

Pierre Murat, « 18 jours collectif », *Télérama*, 7 septembre 2011

Sélim Ammouche, « 18 jours », *Annuel du cinéma 2012*, janvier 2012, p.214

Tewfik Hakem, « Trois films, trois reflets des révolutions arabes », *Mediapart*, 23 mai 2011

Vincent Malausa, « 18 jours », *Les Cahiers du cinéma*, n°670, septembre 2011

APRES LA BATAILLE

A.S, « Après la bataille », *La croix*, 19 septembre 2012

Arnaud Schwartz, « Égypte, la révolution et après », *La Croix*, 18 mai 2012

Aurélien Ferenczi, « Après la bataille », *Télérama*, 19 septembre 2012

Christophe Carrière, « Après la bataille », *L'express*, 18 septembre 2012

D.F, « Après la bataille », *Le Canard enchaîné*, 19 septembre 2012

Didier Péron, « Cheval de Bataille », *Libération*, 19 septembre 2012

Didier Péron, « Le flou prend le cavalier », *Libération*, 17 mai 2012

Gérard Delorme, « Après la bataille », *Première*, s.d.

Heike Hurst, « Après la bataille », *Jeune Cinéma*, n°346, juillet 2012, p.27

Jean Roy, « Les cavaliers de la Place Tahrir », *L'humanité*, 18 mai 2012

Jean-Baptiste Morel, « Après la bataille », *Annuel du cinéma 2013*, janvier 2013, p.98

Nicolas Gilli, « Après la bataille », *Excessif*, s.d.

O.M, « En Caire et en os », *Libération*, 17 mai 2012

Olivier De Bruyn, « Après la bataille », *Positif*, n°617-618, juillet 2012, p.90

R.B, « Nahed El Sebai, Bassem Samra, Menna Chalaby », *Les Inrockuptibles*, 23 mai 2012

Raphaëlle Pireyre, « Après la bataille », *Critikat.com*, 18 septembre 2012

Serge Kaganski, « Après la bataille », *Les Inrockuptibles*, 19 septembre 2012

Simon Riaux, « Après la bataille », *Écran large*, 17 mai 2012

Vincent Malausa, « Après la bataille », *Les Cahiers du cinéma*, n°681, septembre 2012

Xavier Leherpeur, « Après la Bataille », *Le Nouvel observateur*, 20 septembre 2012

Y.P, Les Cavaliers de Tahrir », *Le magazine du Monde*, 22 septembre 2012

Yanick Vely, « Après la bataille », *Paris-Match*, 19 septembre 2012

« Après La bataille », *L'humanité*, 19 septembre 2012

LE RUISSEAU LE PRE VERT ET LE DOUX VISAGE

Bernard Génin, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Positif*, n°670, 2016, p.58

Clément Graminiès, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Critikat.com*, 20 décembre 2016

Dominique Wideman, « Ode à la suprématie du désir », *L'humanité*, 21 décembre 2016

F.F, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *L'Obs*, 22 décembre 2016

Florence Maillard, « Aimer, boire et chanter », *Les Cahiers du cinéma*, n°728, décembre 2016

Frédéric Strauss, « Le 69e festival de Locarno prime l'audace », *Télérama*, 13 août 2016

Ilan Malka, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Transfuge*, 19 mars 2020

Jacques Mandelbaum, « Yousry Nasrallah : un film sur le plaisir, libre et subversif », *Le Monde*, 21 décembre 2016

Jean Michel Frodon, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Slate.fr*, 21 décembre 2016

Luc Chessel, « Le ruisseau, le pré vert et le doux visage, recette miracle », *Libération*, 21 décembre 2016

Marie Soyeux, « Paradis perdu aux couleurs chatoyantes », *La Croix*, 21 décembre 2016

Marie-Noelle. Tranchant, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Le Figaroscope*, 14 décembre 2016

Mathieu Macheret, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage : Yousry Nasrallah fait bouillir de désir et d'ivresse la marmite égyptienne », *Le Monde*, 21 décembre 2016

Michel Berjon, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Annuel du cinéma*, janvier 2017, p.549

Pierre Murat, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Télérama*, 21 décembre 2016

Pierre Vavasseur, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Le Parisien*, 21 décembre 2016

Serge Kaganski, « Yousry Nasrallah : la sensualité existe encore en Égypte mais on n'a pas le droit de le montrer », *Les Inrockuptibles*, 28 décembre 2016

Thierry Cheze, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Studio Ciné Live*, s.d.

Vincent Ostria, « Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage », *Les Inrockuptibles*, 14 décembre 2016

- **Ouvrages**

Théorie de la réception

Christophe Gelly, David Roche (sous la dir.), *Cinéma et théories de la réception*, U.blaise Pascal Clermont-Ferrand, 2012

Dominika Topa-Bryniarska, *La réalisation du movere rhétorique dans le discours journalistique sur l'exemple des titres de la critique de cinéma*, Études romanes de Brno. 2020

Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, PUF, coll. « Quadrige Grands textes », 2007

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, 1972

Michel Ciment, Jacques Zimmer (sous la dir.), *La critique de cinéma en France : Histoire, anthologie, dictionnaire*, Nouveau Monde, 1997

Michel Condé, *Cinéma et fiction : essai sur la réception filmique*, L'Harmattan, 2016

Noel Burch, *Pour un observateur lointain*, Gallimard, 1982

Raymond Heitz, *Bertolt Brecht, La théorie dramatique*, Klincksieck, 2012

Umberto Eco, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset, 1979

Nouvelle vague et films d'auteur

Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, 2019

Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou (sous la dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, AFRHC, 2013, p.13

Figueroa Ferreira, *La vague du cinéma n'iv en France fut-elle une invention de la critique ?*, L'Harmattan, 2000

Karim Tartoussieh,, « Life Is Like a Bowl of Fish : The Aquarium, the French New Wave and the Urban Reflection of the Cairene Self », in Anastasia Valassopoulos, *Arab Cultural Studies : History, politics and the popular*, trad. Juliette Smets, s.l., Routledge, 2012

Michel Marie, *La nouvelle vague, une école artistique*, Armand Colin, 2017

Production et distribution

Benjamin Geer, « Yousry Nasrallah, the pursuit of autonomy in the Arab and European film markets » in Joseph Gugler, *Ten Arab Filmmakers : political dissent and social critique*, trad. Juliette Smets, Harrogate, Com- bined Academic Publishers / Indiana University Press, 2015

Christine Delorme, « Première coproduction franco-égyptienne : *Adieu Bonaparte* (1984). Un producteur atypique et un cinéaste prolifique » in Claude Forest, *et al., L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, s.l, Presses Universitaires du Septentrion, 2017

Karine PrevotEAU, « co-productions internationales de films de cinéma entre la France et les pays émergents », in Laurent Creton, *et al, Les Producteurs : Enjeux créatifs, enjeux financiers*, s.l., Nouveau Monde, 2011

Cinéma égyptien

Hadj Dahmane, *Youssef Chahine, L'homme visionnaire*, Centre culturel du livre, 2020

Walid El Khachab, « Les adaptations d'œuvres littéraires dans le cinéma égyptien : transferts de la modernité, réalisme et valorisation culturelle », in Ahmed Bedjaoui, *Littérature et cinémas arabes*. Chihab Éditions, 2016

Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*, Presse de l'Université américaine du Caire, trad. Juliette Smets, 1961

Tewfik Hakem, *Youssef Chahine, Le révolutionnaire tranquille : Entretien avec Tewfik Hakem*, Capricci, 2019

- Articles

André Videau, *La ville*, Film égyptien de Yousry Nasrallah. In : *Hommes et Migrations*, n°1227, Septembre-octobre 2000, p. 118

Anne-Marie Baron, « Vols d'été », *Cinéma*, n° 452, décembre 1988

Antoine de Baecque, « Chahine, destin croisé », *Les Cahiers du cinéma*, n° 517, 1997

Elisabeth Lequeret, « Faire des films à la première personne », *Les Cahiers du cinéma*, n°637, Septembre 2008

Elisabeth Lequeret, « La bataille d'Égypte », *Les Cahiers du cinéma*, n°678, 2012, p. 34

Emmanuelle Galiennie, Jean-Philippe Renouard, « La joie de l'insoumission. Entretien avec Yousry Nasrallah », *Vacarme*, n°20, 2002

François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, n°31, 1954

Héloïse Pourtier, « Discours cinématographique ou discours politique », *Quaderni*, n°60, Printemps 2006

Jean Michel Frodon, « Construire un imaginaire », *Les Cahiers du cinéma*, n°594, 2004, p. 48.

Jean Michel Frodon, « Fabienne Vonier : Avec aussi le souvenir d'Humbert Balsan », *Les Cahiers du cinéma*, n° 637, septembre 2008

Jean Michel Frodon, « Gabriel Khoury : Un studio au service des réalisateurs », *Les Cahiers du cinéma*, n°637, 2008

Jérôme Larcher, « Pour l'amour d'une ville par Yousry Nasrallah », *Les Cahiers du cinéma*, n°539, octobre 1999

Julie Amiot, « Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentin », *Cinemas d'Amérique latine*, n°26, 2018

Karine Prevoteau, « Le cinéma art et essai en France : Politique publique - économie - circulation des inédits du Maghreb en Salle », *Africultures*, n°89-90, 2012

Olivier Séguret, « l'Emigré », *Libération*, 10 mars 1999

Serge Kaganski, « Yousry Nasrallah : la sensualité existe encore en Égypte mais on n'a pas le droit de le montrer », *Les Inrockuptibles*, 28 décembre 2016

Thierry Jousse, Frédéric Strauss, « Entretien avec Pierre Chevalier », *Les Cahiers du Cinéma*, n°473, novembre 1993

Véronique Bergen, « Visions de Pierre Guyotat », *Lignes*, vol° 64, 2021

Vincent Ostria, « Les bruits du sourd », *Les Cahiers du cinéma*, n° 506 Supplément, octobre 1996

- Articles en ligne

Agnès Buiche, *La filiale de coproduction Cinéma d'Arte*, s.d., <http://download.pro.arte.tv/uploads/Presentation-ARTE-France-Cinema-2011-20123.pdf> (consulté le 8 mai 2023)

Amal Guerhazi, *Chahine dans tous ses états*, s.d., <https://www.cinematheque.fr/cycle/youssef-chahine-474.html> (consulté le 21 mars 2023)

Gautier Roods, « Interview Charles Tesson », *So Chao*, s.d., <https://www.chaosreign.fr/60-ans-de-la-semaine-de-la-critique-a-cannes-interview-charles-tesson-delegue-general/5/> (consulté le 20 avril)

Jean-Marc Lalanne, *Pierre Chevalier, L'homme des possibles*, s.d., <https://www.cinematheque.fr/cycle/pierre-chevalier-373.html> (consulté le 30 avril 2023)

Jérôme Begle, « Benamou producteur au long cours », *Le Point*, 21 mai 2012, https://www.lepoint.fr/cinema/benamou-producteur-au-long-cours-21-05-2012-1463467_35.php (consulté le 8 avril 2023)

Léa Passerone, "À la redécouverte des banlieues romaines : la tension entre *humilis* et *sublimis* chez Pasolini", *La Clé des Langues*, Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), juin 2018. Disponible sur le site : URL: <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/a-la-redecouverte-des-banlieues-romaines-la-tension-entre-humilis-et-sublimis-chez-pasolini> (Consulté le 6 juin 2023)

Marc Cerisuelo, « CINÉMA La cinéphilie », *Encyclopædia Universalis*, Disponible sur le site <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-la-cinephilie> (consulté le 9 juin 2023)

Michel Serceau, « La critique occidentale des cinémas africains entre cinéphilie et universalisme », *Africultures*, 2010 Disponible sous le lien : <https://africultures.com/la-critique-occidentale-des-cinemas-africains-entre-cinephilie-et-universalisme-9329/> (consulté le 21 avril 2023)

Serge Toubiana, *Hommage à un producteur*, s.d., <https://www.cinematheque.fr/cycle/humbert-balsan-241.html> (consulté le 30 avril 2023)

Wilson Fache « Dix ans après la révolution, le cinéma égyptien dans une logique de survie », *L'Orient-Le Jour*, 26 janvier 2021, <https://www.lorientlejour.com/article/1249482/dix-ans-apres-la-revolution-le-cinema-egyptien-dans-une-logique-de-survie-.html> (consulté le 29 avril 2023)

Annexes

Annexe 1 : Tableau des producteurs et des distributeurs des films du cinéaste Yousry Nasrallah.

Films	Dates	Production	Distribution
<i>Vol d'été</i>	1987	<p style="text-align: center;">Égypte :</p> <p style="text-align: center;"><i>Misr International Films</i> (Youssef Chahine, Gabriel et Marianne Khoury)</p>	<i>Lasa Films</i> (Charles Tesson)
<i>Mercedes</i>	1993	<p style="text-align: center;">Égypte :</p> <p style="text-align: center;"><i>Misr International Films</i> <i>Le Caire Classic Production</i></p> <p style="text-align: center;">France :</p> <p style="text-align: center;"><i>La Sept Cinéma</i> (Pierre Chevalier)</p> <p style="text-align: center;"><i>Ognon Pictures</i> (Humbert Balsan)</p>	<i>Misr International Film</i>
<i>À propos des garçons, des filles et du voile</i>	1995	<p style="text-align: center;">Égypte :</p> <p style="text-align: center;"><i>Misr International Films</i></p> <p style="text-align: center;">France :</p> <p style="text-align: center;">La Sept Cinéma (Pierre Chevalier)</p> <p style="text-align: center;"><i>Ognon Pictures</i> (Humbert balsan)</p>	Pas de sortie cinéma en France
<i>La Ville</i>	1999	<p style="text-align: center;">Égypte :</p>	<i>Pyramide Films</i>

		<p><i>Misr International films</i></p> <p>France :</p> <p><i>La sept Cinéma</i> (Pierre Chevalier)</p> <p><i>Ognon Picture</i> (Humbert Balsan)</p>	
<i>La Porte du soleil</i>	2004	<p>Égypte :</p> <p><i>Misr International Films</i></p> <p>France :</p> <p><i>Ognon Pictures</i> (Humbert Balsan)</p> <p><i>La Sept Cinéma</i> (Pierre Chevalier)</p> <p><i>France Soread 2M</i></p> <p><i>Gimages Films</i></p>	<i>Pyramide Films</i>
<i>L'Aquarium</i>	2008	<p>Égypte :</p> <p><i>Misr International Films</i></p> <p>France :</p> <p><i>Archipel 33</i></p> <p><i>Pandora Films</i></p>	Pas de sortie cinéma en France
<i>Femmes du Caire</i>	2009	<p>Égypte :</p> <p><i>Misr international Films</i></p> <p>Kamel Abou Ali</p>	<i>Pyramide Films</i>

<i>18 jours</i>	2010	Aucun	<i>Eurozoom Distribution</i>
<i>Après la bataille</i>	2012	<p>Égypte :</p> <p><i>New Century Production/ Dollar film</i> (Walid Al Kurdi)</p> <p>France :</p> <p><i>Siècle Productions</i> (Georges Marc Benamou)</p> <p><i>France 3 Cinéma</i></p> <p><i>Studio 37 (Orange Studio)</i></p>	<i>mk2</i>
<i>Le Ruisseau, le Pré vert et le Doux Visage</i>	2016	<p>Égypte :</p> <p><i>El Sobky Film For Cinema Production</i></p>	<i>Pyramide Films</i>

Source : Les informations de ce tableau ont été collectées par l’auteurice de ce mémoire.

Il est important de noter que Yousry Nasrallah a aussi réalisé le film *Immondiabilsable* en 2000. Celui-ci a été produit aux États-Unis. Le peu d’informations dont j’ai disposé sur la production et la distribution de ce film ne m’a pas permis de l’intégrer au corpus d’œuvres étudiées.

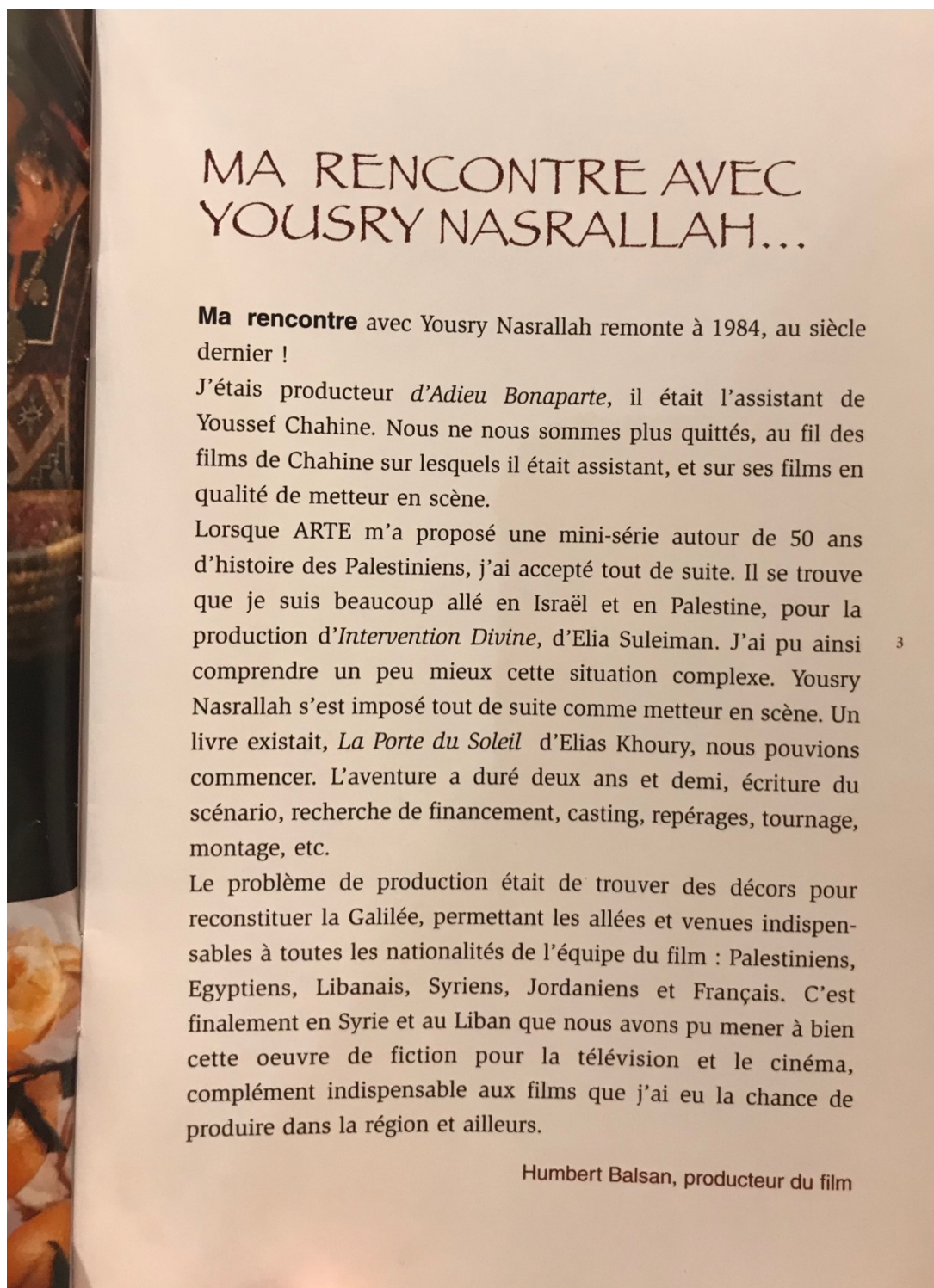
Annexe 2 : Photographie de tournage du film *Adieu Bonaparte* de Youssef Chahine



Source : DELORME, Christine, « Première coproduction franco-égyptienne: *Adieu Bonaparte* (1984). Un producteur atypique et un cinéaste prolifique » in Claude Forest, *et al.*, *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, s.l, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 111.

Christine Delorme décrit la photo :« Sur le tournage du film *Adieu Bonaparte* de Youssef Chahine. A gauche, Humbert Balsan (Général Dupuy), au centre Patrice Chéreau (Bonaparte), à droite, Youssef Chahine en train de répéter avec les acteurs. Collection Donna Balsan ».

Annexe 3 : Photographie d'un fascicule, issu des archives de la Bibliothèque François Truffaut, sur le film *La Porte du Soleil* (2004).



Source de l'archive :

PARIS, Bibliothèque du cinéma François Truffaut

Cote : RP 3 749

Titre : [Recueil. Nasrallah, Yousry. Revue de presse]

Ce fascicule n'a pas de date, de titre ou d'éditeur.

Annexe 4 : Accord de coproduction et d'échanges cinématographiques entre le gouvernement de la République française et le gouvernement de la République arabe d'Égypte

**ACCORD DE COPRODUCTION ET D'ECHANGES CINEMATOGRAPHIQUES ENTRE LE
GOUVERNEMENT DE LA REPUBLIQUE FRANÇAISE ET LE GOUVERNEMENT DE LA
REPUBLIQUE ARABE D'EGYPTE**

signé au Caire le 31 janvier 1983
Décret n° 87-758 du 9 septembre 1987
(J.O. du 16 septembre 1987)

Le Gouvernement de la République Française,
Le Gouvernement de la République Arabe d'Égypte,
Conscients de la place privilégiée du cinéma dans l'expression et la diffusion des cultures nationales ainsi que du rôle éminent qu'il joue dans les relations entre les peuples, attachés à la mise en valeur de leurs patrimoines artistiques et à l'affirmation de leur identité culturelle, soucieux, en conséquence, de développer la coopération entre leurs cinématographies, de favoriser la réalisation en coproduction de films servant le prestige des deux pays et d'accroître leurs échanges de films, sont convenus, à ces fins, de ce qui suit :

I. COPRODUCTION

Article 1er

Les films réalisés en coproduction et admis au bénéfice du présent accord sont considérés comme films nationaux par les Autorités des deux pays conformément aux dispositions législatives et réglementaires applicables dans leur pays.
Ils bénéficient de plein droit des avantages réservés aux films nationaux qui résultent des textes en vigueur ou qui pourraient être édictés dans chaque pays.
La réalisation de films en coproduction entre les deux pays doit recevoir l'approbation, après consultation entre elles, des Autorités compétentes des deux pays :

- en France : Le Centre National de la Cinématographie
- en Égypte : Le Ministère des Affaires Culturelles.

Article 2

Pour être admis au bénéfice de la coproduction, les films doivent être entrepris par des producteurs ayant une organisation et une expérience reconnues par l'Autorité nationale.

Article 3

Les demandes d'admission au bénéfice de la coproduction par les producteurs de chacun des deux pays sont établies en vue de leur agrément selon les dispositions de la procédure d'application prévue dans l'annexe du présent Accord, laquelle fait partie intégrante dudit Accord.

L'agrément donné à la coproduction d'un film déterminé par les Autorités compétentes de chacun des deux pays ne peut être subordonné à la présentation d'éléments impressionnés dudit film.

Lorsque les Autorités compétentes des deux pays ont donné leur agrément à la coproduction d'un film déterminé, cet agrément ne peut être ultérieurement retiré sauf accord entre lesdites Autorités compétentes.

Article 4

La proportion des apports respectifs des producteurs des deux pays dans un film de coproduction peut varier de 30 à 70 %. Toutefois, avec l'accord des Autorités compétentes des deux pays, l'apport du coproducteur minoritaire peut être réduit à 20 %.

En principe, un équilibre général doit être réalisé entre les deux pays en ce qui concerne tant les contributions respectives que la participation des artistes et des techniciens.

Les films doivent être réalisés par des metteurs en scène, techniciens et interprètes ayant la qualité soit de national français ou de résident en France, soit de national égyptien ou d'étranger résidant et travaillant habituellement en Egypte ou relevant de son expression culturelle.

La participation d'un interprète ne remplissant pas les conditions fixées à l'alinéa précédent peut être admise, compte tenu des exigences du film, après entente entre les Autorités compétentes des deux pays.

Article 5

Les travaux de prises de vues en studio, de sonorisation et de laboratoire doivent être réalisés en se référant aux dispositions ci-après.

Les prises de vues en studio doivent avoir lieu de préférence, dans le pays du coproducteur majoritaire.

Chaque coproducteur est, en tout état de cause, copropriétaire du négatif original image et son quel que soit le lieu où le négatif est déposé.

Chaque coproducteur a droit, en tout état de cause, à un internégatif dans sa propre version. Si l'un des coproducteurs renonce à ce droit, le négatif sera déposé en un lieu choisi d'un commun accord par les coproducteurs.

En principe, le développement du négatif est effectué dans un laboratoire du pays majoritaire ainsi que le tirage des copies destinées à l'exploitation dans ce pays, les copies destinées à l'exploitation dans le pays minoritaire étant tirées dans un laboratoire de ce pays.

Article 6

Les Autorités compétentes des deux pays examineront périodiquement si l'équilibre des contributions, sur les plans artistique et technique, entre les deux pays, résultant des dispositions du présent Accord a été assuré et, à défaut, arrêteront les mesures jugées nécessaires.

Article 7

La répartition des recettes est faite en principe proportionnellement à l'apport total de chacun des coproducteurs. Les dispositions financières, adoptées par les coproducteurs et les zones de partage des recettes, sont soumises à l'approbation des Autorités compétentes des deux pays.

Article 8

Sauf dispositions contraires du contrat de coproduction l'exportation des films coproduits est assurée par le coproducteur majoritaire avec l'accord du coproducteur minoritaire. Pour les films à participation égale, l'exportation est assurée, sauf convention contraire entre les Parties, par le coproducteur ayant la nationalité du metteur en scène. Dans le cas d'exportation vers un pays appliquant des restrictions à l'importation, le film est, dans la mesure du possible, imputé sur le contingent de celui des deux pays associés par la coproduction qui bénéficie du régime le plus favorable.

Article 9

Les génériques, films annonces et matériel publicitaire des films réalisés en coproduction doivent mentionner la coproduction entre la France et l'Egypte.

Article 10

Dans les festivals et compétitions, les films coproduits sont présentés avec la nationalité de l'Etat auquel appartient le coproducteur majoritaire sauf disposition différente prise par les coproducteurs et approuvée par les Autorités compétentes des deux pays.

Article 11

En matière de coproduction de films de court métrage, chaque film doit être réalisé avec le souci d'atteindre un équilibre général sur les plans artistique, technique et financier.

Article 12

Les Autorités compétentes des deux pays examineront cas par cas la réalisation en coproduction de films entre la France, l'Egypte et les pays avec lesquels l'un ou l'autre Etat est lié par des accords de coproduction.

Les participations financières à la coproduction en provenance d'Etats tiers pourront être admises après entente entre les Autorités compétentes des deux pays.

Article 13

Sous réserve de la législation et de la réglementation en vigueur, toutes facilités sont accordées pour la circulation et le séjour du personnel artistique et technique collaborant aux films réalisés en coproduction ainsi que pour l'importation et l'exportation dans chaque pays du matériel nécessaire à leur fabrication et à leur exploitation (pellicules, matériel technique, costumes, éléments de décors, matériel de publicité, etc.).

II. ECHANGE DE FILMS

Article 14

Sous réserve de la législation et de la réglementation en vigueur, la vente, l'importation, l'exploitation et d'une manière générale, la diffusion des films impressionnés nationaux ne sont soumises de part et d'autre à aucune restriction.

Les transferts de recettes provenant de la vente et de l'exploitation des films importés dans le cadre du présent Accord sont effectués en exécution des contrats conclus entre les producteurs conformément à la législation et à la réglementation en vigueur dans chacun des deux pays.

III. DISPOSITIONS GENERALES

Article 15

Les Autorités compétentes des deux pays se communiquent toutes informations sur les questions financières et techniques concernant les coproductions et les échanges de films, et, en général, toutes précisions relatives aux relations cinématographiques entre les deux pays ou aux modifications intervenues dans la législation ou la réglementation pouvant les affecter.

Article 16

Les Autorités compétentes des deux pays examineront au besoin les conditions d'application du présent Accord afin de résoudre les difficultés éventuelles soulevées par la mise en oeuvre de ses dispositions.

Elles étudieront les modifications souhaitables en vue de développer la coopération cinématographique dans l'intérêt commun des deux pays.

Elles se réuniront, dans le cadre d'une commission mixte cinématographique, à la demande de l'une d'entre elles, notamment en cas de modifications importantes soit de la législation, soit de la réglementation applicables à l'industrie cinématographique.

Article 17

Les deux Gouvernements se notifient réciproquement leur approbation du présent Accord ; celui-ci entre en vigueur le premier jour du deuxième mois suivant la date de la dernière de ces notifications.

L'Accord est conclu pour une durée de deux années à dater de son entrée en vigueur. Il est renouvelable par période de deux ans par tacite reconduction, sauf dénonciation par l'une des Parties trois mois avant son échéance.

En foi de quoi, les représentants des deux Gouvernements, dûment autorisés à cet effet, ont signé le présent accord et y ont apposé leur sceau.

Fait au Caire, le 31 janvier 1983, en double exemplaires en langues française et arabe, les deux textes faisant également foi en cas de contestation.

Signataires :

Pour le Gouvernement de la République française : Philippe Cuvilliers, ambassadeur de France.

Pour le Gouvernement de la République arabe d'Egypte : Mohammed Abdel Radouan,
ministre d'Etat à la culture.

Procédure d'application

Les producteurs de chacun des pays doivent, pour bénéficier des dispositions de l'Accord, joindre à leurs demandes d'administration au bénéfice de la coproduction, adressées un mois avant le tournage à leurs Autorités respectives, un dossier comportant :

- un document concernant l'acquisition des droits d'auteurs pour l'utilisation économique de l'oeuvre ;
- un scénario détaillé ;
- la liste des éléments techniques et artistiques des deux pays ;
- un devis et un plan de financement détaillés ;
- un plan de travail du film ;
- le contrat de coproduction passé entre les sociétés coproductrices.

Les Autorités compétentes du pays à participation financière minoritaire ne donnent leur agrément qu'après avoir reçu l'avis des Autorités compétentes du pays à participation financière majoritaire.

Source : site internet du CNC, https://www.cnc.fr/cinema/reglementation/egyptefrance--accord-de-coproduction--du-31-janvier-1983_125183, consulté de 30 février 2022.

Annexe 5 : Tableau de fréquentation des films de Yousry Nasrallah dans les salles de cinéma en France jusqu'au 07/04/2022.

Date de sortie	Films	séances	spectateurs
23/11/1988	<i>Vol d'été</i>	965	11 188
Non communiquée	<i>Mercedes</i>	15	153
05/07/2000	<i>La Ville</i>	471	5 768
06/10/2004	<i>La Porte du Soleil</i>	243	2 971
05/05/2010	<i>Femmes du Caire</i>	4 376	72 720
07/09/2011	<i>18 jours</i>	680	4 563
19/09/2012	<i>Après la Bataille</i>	1 409	13 745
21/12/2016	<i>Le Ruisseau, le pré vet et le doux visage</i>	1 926	28 436

Source : Tableau réalisé par l'auteur du mémoire avec les informations du CNC sur la fréquentation des films de Yousry Nasrallah dans les salles de cinéma Français. Ces informations m'ont été transmises par Madame Catherine Verliac, cheffe de service des entrées en salle au CNC.

Annexe 6 : Passages du dossier de presse du film *Après La bataille*

« LE TOURNAGE S'EST FAIT EN RELATION AVEC LES ÉVÉNEMENTS QUI AGITAIENT L'EGYPTE DURANT CETTE PÉRIODE ?

Nous avons travaillé sous l'influence des événements réels, en réagissant à ce qui se passait, mais aussi en faisant naître des situations, en mettant en place des ateliers de discussion entre l'équipe du film et les habitants de Nazlet El-Samman, voire en organisant de véritables meetings au cours desquels des idées, et des paroles, émergeaient. Les habitants ont beaucoup contribué à ce que raconte le film, et à la manière dont il le raconte. Ils avaient des choses à exprimer, et il fallait qu'ils puissent le faire. La mise en scène se réglait sur place. Tous les dialogues sont écrits, mais parfois la veille du tournage, ou même seulement une heure avant. »

« POURQUOI ?

C'était évident. La référence pour moi ce sont les premiers films de Rossellini, sa manière de raconter des faits historiques au présent, grâce à la fiction. Rome ville ouverte, Païsa, Allemagne année zéro savent penser la dimension de la grande histoire et la dimension personnelle en même temps, dans le temps même de l'événement, grâce à la fiction. Europe 51 arrive à parler de l'âme meurtrie d'un pays, un pays qui a été du mauvais côté de l'histoire, qui a perdu sa dignité. Or moi ce qui m'avait bouleversé dans notre révolution c'était ce slogan : « pain, liberté, dignité », qu'on a entendu chaque jour. Comment on fait pour avoir tout ça, comment on retrouve une dignité perdue ? Y compris pour ceux qui ont, eux aussi, été du mauvais côté à un moment. »

Annexe 7 : Passage du dossier de presse du film *Le Ruisseau, le pré vert et le doux visage*

« Bien sûr, j'ai demandé à ma costumière des couleurs comme dans les films de Bollywood, mais je n'ai rien inventé : pendant les repérages, j'ai vu plein de filles vêtues de couleurs vives, pas dans des tenues grises ou beiges. Et puisqu'on est dans un mariage, allons-y ! Je voulais aussi que le mariage ait lieu en extérieurs, dans une vraie maison qu'on a trouvée à Belqas et qui a imposé une mise en scène respectant l'espace. Je tenais à cette vérité, pour montrer aux gens que ce que je montre existe vraiment et fait partie de nos vies. Il n'y a pas que l'austérité, la servilité, le manque de dignité que nous racontent les films plus dramatiques. »

Annexe 8 : Passage du dossier de presse du film *La Porte du soleil*

« Note d'intention

Un Égyptien qui fait un film sur les Palestiniens. Forcément ça doit « manquer de réalisme ». « Et tant mieux », je me suis dit en entamant l'écriture avec Elias Khoury et Mohamed Soueid : « On va faire une fiction ». Pourquoi s'en empêcher dès qu'il s'agit des Palestiniens ? Au fait, la fiction, c'est pas très bien vu quand ça vient de chez nous. Depuis « Les Mille et une Nuits », on a du mal à raconter des histoires, l'Histoire est trop pesante. « On », c'est les Arabes. Les Juifs aussi depuis la création d'Israël. Du coup, on doit répondre à une attente qui veut qu'on soit ambassadeur, politicien, juge... Tout sauf conteur.

C'est une forme de répression... de peur de la vie... se priver de raconter des histoires pour ne devenir que chroniqueur... Car rien ne trouble et ne déroute autant que la fiction. Heureusement. C'est ce que nous avons essayé de faire, Elias, Mohamed et moi en écrivant le scénario, et c'est ce que j'ai essayé de respecter en tournant le film. »