

REVELATION(S) DE L'IMAGE
ou
UNE POSSIBLE LECTURE
du film *Histoire de l'original et de la copie*
de Madkhour Thabet

Histoire de l'original et de la copie peut-être appréhendé, entre autres modes, comme un questionnement sur le pouvoir, les pouvoirs de l'image qui existe par la puissance de l'imaginaire humain, sans toutefois témoigner objectivement de ce qui fut, au-delà de ce que l'humain projette sur sa surface plane. Car, sans l'imaginaire de l'homme l'image n'est rien; en retour, sans l'image, image de soi et image de l'autre, l'homme n'existerait peut-être pas, en tous cas il ne serait plus un être social et socialisable. Mais de quelle(s) images s'agit-il ? Celles-ci s'inscrivent-elles dans la tradition iconographique du cinéma narratif traditionnel ?

La surprise vient en tout premier lieu pour un spectateur occidental du fait que *Histoire de l'original et de la copie* comme le film précédent de Madkhour Thabet *La Révolution des machines* se rattachent à de grands classiques de l'histoire du cinéma, entre autres à *L'homme à la caméra* du Soviétique Dziga Vertov ou à la *Mélodie du monde* de l'Allemand Walter Ruttmann - tous deux de 1929-. Cette parenté est inscrite en particulier dans la musique visuelle des mécaniques de *La révolution des machines*. Dans *Histoire de l'original*, elle tient au "film dans le film" inauguré par Dziga Vertov. La thématique traitée - la relativité des jugements, l'individu comme maillon inaliénable de la chaîne humaine - nous conduit aussi vers l'américain Frank Capra pour *La vie et belle* (1946); on pense également au français Jean-Luc Godard auteur des *Carabiniers* (1963) qui offre pour seule richesse à ses personnages de posséder le monde à travers des images (cartes postales) c'est-à-dire des reflets inertes et dérisoires animés par l'imaginaire et le désir. Dans le film de Madkhour Thabet, chaque homme a été amoureux d'une image plus ou moins soumise à ses fantasmes et adaptée à ses besoins.

À partir de l'esquisse puis de la photo de son cadavre, la morte recouvre une vie entièrement dédiée à l'autre -("je mets ma vie entre tes mains" aurait-elle dit au patron de la filature), et retourne à un état qu'elle n'a jamais quitté, hors de toute psychologie, exempt de souhaits; elle fut un corps borné par le plaisir de l'autre, au mieux un motif dans les décors masculins qui se succèdent à travers les mises en scène mentales de ces hommes...

Passée cette réflexion, on reste suspendu aux cinq premières minutes d'*Histoire de l'original et de la copie* qui suffiraient à résumer le film, c'est-à-dire l'ensemble des problématiques de cette œuvre non orthodoxe, si précisément ce regard singulier ne puisait sa valeur dans la durée de l'intrigue et la variété des approches formelles et thématiques qui en découlent.

Au demeurant la ligne narrative générale peut se comprendre sans que le film soit traduit, tant la forme moule le fond, adhère au contenu et crée une émotion pure, en soi. Cette adéquation parfaite, si rare donc tellement précieuse, est sans doute une des marques du chef-d'œuvre; elle constitue l'apanage des plus grandes réalisations de l'histoire du cinéma et ce n'est pas un hasard si la plupart des œuvres pérennes du 7ème art ont été réalisées à l'époque du cinéma muet.

Dans *Histoire de l'original et de la copie*, le son fait progresser les nuances de l'histoire qui s'échappe dès la première séquence de ses ancrages singuliers pour atteindre à l'universel et à une atemporalité grâce aux formes adoptées et adaptées pour décrire le processus cinématographique en train d'édifier une histoire devant nos yeux. *Histoire de l'original...* est donc unique après le manifeste du cinéma dans le cinéma le plus fascinant et le plus généreux de toute l'histoire de cet art, je veux parler de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov.

En cela aussi, et c'est ce qui nous interpelle et nous fascine, *Histoire de l'original...* s'inscrit dans les pas de l'avant-garde passée, à l'orée d'un cinéma narratif et distrayant. Car, *La Révolution des machines* et *Histoire de l'original...* s'écartent tellement de la tradition fictionnelle pourtant bien ancrée et de sa linéarité habituelle - pour le second, par ses flash-back, ses sauts dans le temps

et l'espace, ses récurrences inexplicables, c'est-à-dire sa discontinuité narrative et pour le premier cité par son absence de récit entendu dans le sens traditionnel - qu'on peut, même d'Europe, même de ces pays qui ont une longue histoire d'images animées, les qualifier d'expérimentaux, de différents et d'œuvres novatrices.

**

On entre dans le film un peu par effraction : le premier plan est rien moins qu'évident puisque l'image n'étant pas totalement révélée (au sens photographique du terme), le réalisateur nous offre ce que l'on croit être l'esquisse d'un dessin blanc sur noir. Alors que c'est nous spectateur qui, par notre méconnaissance, créons la première illusion, même le mouvement arrière de la caméra accompagné d'une musique ne nous dévoile rien de notre erreur. Seul, un subtil, car imperceptible, fondu enchaîné dans l'image fait émerger les valeurs (inversées) de noir/blanc/gris pour *incarner* un visage de femme qui emplît tout le cadre. Ainsi est posée la problématique centrale du film qui consiste à nous conter l'histoire d'une morte, uniquement *incarnée* dans l'imaginaire de ceux qui l'ont connue et qui vont lui redonner chair et vie le temps de dérouler leurs souvenirs ou leurs fantasmes. Mais, au final, nous nous rendons compte que l'image, bien que porteuse de suggestion est incapable de témoigner de l'existence, c'est-à-dire de l'essence, de l'être dont on ne sait même plus s'il a existé, quand et comment il a disparu tant les points de vue et les témoignages divergent, tant il est le fruit de ces projections * mentales... Or, cette première image a d'autant plus de force que, nous le savons tous, la représentation de la figure humaine, est interdite dans certaines civilisations, ou à d'aucuns moments de l'histoire des hommes -en France, avec l'ordre cistercien, par exemple.

Mais cette première figure formelle fait également émerger d'autres sens en relation avec l'histoire portée par le film : ainsi, Thabet nous livre tout au long de cette œuvre - et dans cette première séquence avec un étonnant brio - un questionnement sur la trajectoire qui relie, dans l'histoire des hommes, les premiers dessins, au mouvement de l'image – cinéma - en passant par la photographie,

A la suite de ces premières vues, sur une musique langoureuse, voici une tête d'homme posé sur le plancher - à son arrière des flammèches - surmonté de la photographie de la femme, qui préfigure la future séquence de (la danse de) Salomé, cette femme fatale qui, après avoir dansé devant son beau-père a exigé la tête de Jean-Baptiste. Par cette rupture de ton, l'auteur instaure une première distance avec le récit, à travers une iconographie qui appartient à notre panthéon imaginaire et culturel. Ces visages immobiles, placés sur la gauche, focalisent une part de notre attention et contrastent avec la sensualité environnante - l'image de la disparue en est la conséquence ultime - suggérée par la métonymie des jambes d'un homme et d'une femme qui dansent. Sur le portrait de la morte, dernier témoignage de son existence passée, ruissellent des gouttes d'eau comme si la défunte pleurait les plaisirs et les désirs qui pour elle, ne sont plus. Sont ainsi présents deux éléments importants du film : l'eau (comme flux de vie, sans doute et élément féminin au même titre que la lune qui apparaît plus tard) et le feu - de la passion et d'une vie que l'homme consume sans y prendre garde - qui symbolise aussi l'ardeur masculine (beaucoup plus loin la chéchia de l'amant prend feu * en même temps que le lait déborde de la casserole !) et sa recherche du pouvoir **. Puis les lettres du générique et de la dédicace (entre autres "à ce monde misérable") se muent en un gribouillis informel, jusqu'à devenir une tache blanche, effectuant le chemin inverse de celui de l'esquisse, qui du rien, c'est-à-dire d'une ossature de traits blancs - est devenu visage, nous rappelant ainsi que poussière devenue homme avec ou sans volonté divine, l'humain retournera à la poussière, au chaos, au néant.

^{1*} Nous verrons plus loin que cette idée de projection est commune à l'histoire singulière racontée ici et au processus cinématographique. En français, le mot "projection" a un double sens : se projeter dans l'autre ou dans quelque chose, projeter un film sur un écran.

* En français, on dit d'un amant ou d'une amante qu'il ou elle s'enflamme... pour suggérer qu'il ou elle est vraiment épris(e). Il existe également l'expression "déclarer sa flamme"...

** Prométhée a été puni d'avoir voulu voler le feu du ciel pour égaler Dieu

Cette introduction pose sans ambiguïté le passage de l'informe et de l'inanimé à la vie, suivi d'un retour à l'informe dès que les hommes auront oublié la défunte ce qui est également le trajet de toute existence et ... le propre de l'art cinématographique en général, de l'adaptation en particulier. Celle-ci permet de passer des signes uniformes, à l'image - *Histoire de l'original et de la copie* est, ne l'oublions pas une adaptation du texte du romancier, scénariste et prix Nobel Naguib Mahfouz -. L'image animée a d'autre part le pouvoir de ressusciter pour un temps plus ou moins long, ceux qui ne sont plus avant de les reconduire à leur statut d'illusions, d'absences... Car le cinéma, voire le théâtre ne sont rien d'autre qu'un plaisir qui décrit des plaisirs utopiques. L'homme dans le décor citadin puis la femme qui entre à son tour comme sur une scène de théâtre, ce couple qui s'enlace, à peine abrité des regards indiscrets par le paravent et déjà dévoilé par le pouvoir d'une caméra mobile, s'avèrent un leurre, une photographie déchirée, éventrée par une lame de couteau, alors que l'élargissement du cadre semblait nous libérer de l'enfermement précédent (dû au gros plan en particulier et à l'arrière-plan sonore d'où sourdent les basses...). Ces existences se résument au final, à un simple poster que l'on cloue.

La vie serait donc ce théâtre shakespearien de bruit et de fureur, ce lieu de représentation où d'aucuns s'ébattent, d'autres dansent, cloués au pilori du plaisir et du désœuvrement, sans trouver pour autant de sens ni à leur propre vie ni à celle des autres. Face à ces autres, nous voilà tous, aussi indifférents qu'impuissants (Magda remarquera que devant les grandes questions politiques - Cuba, Vietnam...- "chacun va son chemin"). L'image décline elle-même ces faux-semblants, cette impossibilité de VOIR : par exemple, la photographie sur la droite du cadre est nette cependant que dans la profondeur de champ à gauche, des hommes et des femmes poursuivent, tels des ombres, leur danse solitaire. Ils sont rendus flous par la mise au point sur le premier plan. Qui, de la morte ou des vivants, sont les véritables fantômes, nous demande peut-être Thabet ? Quelques secondes plus tard, la caméra se focalise sur l'image du visage de la défunte qu'il viole presque, par son insistance à vouloir percer son mystère, par des mouvements avant répétés plutôt dirigés vers l'œil comme s'il cherchait à *voir* ce que cache cette face inerte qui a aimé, souffert, et qui n'est plus que ce bout de papier si fragile qui loge sous un bras, dans une poche... Au passage, la chevelure féminine représentant probablement dans cette œuvre comme dans les plus grandes mythologies, la parure suprême de la féminité, les raccords de plans s'effectuent fréquemment à partir de cette toison-symbole.

La multiplicité des fondus enchaînés qui se succèdent avec une apparente maladresse, conclut cette introduction - et le générique - en nous abandonnant à un malaise. Ce mal-être provient de toute évidence des enchaînements rapides, à première vue injustifiés, mais en fait aussi nombreux que les hommes qui ont "aimé" la défunte, aussi divers que les prénoms dont chacun va vêtir et comme recouvrir une dernière fois la disparue, aussi mal ajustés les uns aux autres que les histoires successives révélées par ce décès.

Presque sans transition, nous voici plongés dans les coulisses de la réalisation du film que nous sommes en train de voir et qui se confond avec une enquête policière. Réaliser un film serait accéder au cœur d'un drame pour y fouiller avec plus ou moins de discrétion et de talent les tenants et les aboutissants d'une histoire écoulée. Au cinéma, comme dans le langage des policiers, on parle en français de *révélation(s)* et de *reconstitution* et ce n'est pas un hasard si dans notre langue ces mots sont communs aux deux domaines que Thabet très subtilement rapproche entre eux**.

Vont s'ensuivre un certain nombre d'interrogations sur le pouvoir du réalisateur, les limites de son outil de travail, entendons surtout la caméra, sur la capacité du cinéma à restituer l'œuvre écrite d'un autre par le biais de l'adaptation, voire l'étanchéité de l'une à l'autre - un des amants sait que l'histoire et le script le déclarent meurtrier...-; les questions relatives au scénario - entre autres comment déterminer les personnages principaux et les personnages secondaires; la question de la

** Il y aurait beaucoup à dire sur le lien entre linguistique et image. Pour commencer, rappelons-nous que certains rapprochements par le montage ont été inspirés à Vertov par des métaphores, des homophonies, des homologies langagières. Or, Thabet retrouve ici et nous l'avons déjà dit, l'universel de la condition humaine. Tout naturellement, sa quête croise et déploie les découvertes les plus singulières et en même temps les plus générales de l'essence humaine, ce qui suffit déjà à faire la preuve de la valeur de ce film.

vraisemblance (pas de meurtre et de mort sans meurtrier); le droit de voir et de prendre possession de l'autre par l'image - présence des paparazzi -, rappel constant dans l'image et le son de la fiction cinématographique - présence du clapman, il est dit en hors champ "action", panoramique et travelling étourdissants par instants, rappel du fait que le plan sera peut-être coupé, qu'il y aura donc montage -, bref... Tous les artifices de la narration y sont énoncés, égrenés, donc tour à tour *dénoncés* pour permettre une prise de distance, accentuée par le croisement des diverses prises de parole et des multiples points de vue sur la défunte...

La caméra est en effet cette tête chercheuse qui sait travailler dans l'urgence. Pour l'enquête, elle fouille dans la foule et nous donne à voir un document en prise directe, ainsi que l'illustre la séquence d'intronisation de l'employé des archives nationales. Mais les pouvoirs de cet outil sont parfois limités, soit physiquement -la caméra ne saurait, malgré les souhaits d'omnipotence du réalisateur, filmer l'intériorité, c'est-à-dire les pensées, aller dans la tête de ses personnages - soit ils sont amoindris par les conventions qui régissent le récit cinématographique - « ne laisse personne regarder la caméra ou ce sera mauvais » prévient un technicien alors qu'un enfant jette un regard caméra -, soit encore au-delà de sa mobilité extrême, la caméra ne peut tout capter. Car cadrer c'est éliminer, c'est choisir d'abandonner le hors champ, mettre au point c'est accepter que nous échappe à jamais ce que le même geste rend flou, filmer c'est se soumettre à la perte de pans entiers de réalité, laissés pour compte par l'objectif. Cette évidence est accentuée chez Thabet par le fait que les divers filages et les mouvements variés qui témoignent de la boulimie de la caméra et de sa célérité ne suffisent pas à tout cadrer et enfermer dans l'image. Cette impossibilité est souvent confirmée par des voix en hors champ.

Chacun des hommes rencontrés par l'enquêteur veut être le meurtrier, donc la vedette car le responsable exclusif de la mort de la femme, en fait le personnage principal du drame. Ce décès devient le prétexte à s'exposer et à mettre en exergue des désirs et des sentiments pourtant étrangers à la monotonie et à la banalité de l'existence réelle de ces mâles conquérants. Car si Thabet ne juge pas la défunte, il ironise un peu sur ses contemporains. Il les égratigne avec une dose d'amertume et d'ironie tout en laissant poindre à leur égard une bienveillance distante.

Il est aussi indulgent envers ses personnages que pudique pour suggérer la rencontre sensuelle ou sexuelle et le cas échéant la solitude des partenaires dans cet acte intime - des jambes qui dansent, un corps qui ondule, une chéchia enflammée en même temps que le lait déborde, un piston qui va et vient, un soutien-gorge et un slip suspendus sur un fil à linge dans un lieu "de joie"...-, alors que le désir fantasmagique des hommes - et le discours qui porte cet imaginaire - est tout entier tourné vers ces instants de rencontre. Nous ne connaissons jamais le point de vue de la femme sur ces amants puisqu'elle est décédée ou parce que tout simplement au-delà de cette mort symbolique, dans ce monde masculin, elle n'a pas accès à cette parole-là...

Tout le film décline d'ailleurs en images, en sons et en paroles la relativité des jugements. Ceux-ci dépendent en fin de compte de la manière dont chaque acteur du drame se positionne, fait le tri devant une histoire passée ou présente, la façon dont chacun la restitue pour en porter témoignage, ce qui revient à dire que tout n'est qu'affaire de *point de vue*. De même, au cinéma l'autre n'existe que par l'angle et l'axe choisis par le cameraman. Tel plan, par sa situation dans la suite de vues, par sa longueur et le rythme que lui offrira le montage, acquerra un sens variable et apportera une vision particulière du monde, qu'accentuent ou que minorent un cache sur l'image, un son supplémentaire, un flou plus ou moins persistant, la présence plus ou moins prolongée de tel ou tel personnage, bref.

Chaque composant cinématographique a sa responsabilité dans la narration et dans la manière d'appréhender l'histoire. Filmer - comme témoigner sur ce qui fut - est donc une affaire de morale^{***}, une question d'éthique par rapport à soi et à ceux que je filme. De même chaque acteur de la représentation sociale influe les jugements que l'on peut porter sur l'autre, avec d'autant plus de force que cet autre n'a pas ou n'a plus - comme ici la femme - droit à la parole.

*** bien au-delà du travelling qui, pour Jean-Luc Godard "est une affaire de morale"...

Envisagé sous cet angle, le film de Thabet est moins *une fiction qu'un manifeste des pouvoirs et des limites du cinéma, de son impact sur la société et sur l'évolution des mentalités*. En se faisant filmer en train de filmer, l'artiste met en évidence la *responsabilité fondamentale du cinéaste-auteur* dans la prise de position et de conscience de ses contemporains. C'est pour cela sans doute qu'il ne nous cache rien des rouages du 7ème art permettant de construire la fiction offerte en pâture au public.

Pourtant, juste revanche, si l'imaginaire des hommes a édifié une image toute relative, néanmoins cohérente de la morte, ce portrait explose à la fin du film dans le rire de l'un de ses amants plongé dans l'euphorie du tournage, et conjugue ce destin achevé en une ultime et dérisoire farce qui se résume à ça, c'est-à-dire à n'être que du cinéma, donc un puéril jeu social qui n'est qu'une fiction

En cela enfin, *Histoire de l'original* expérimente des sentes très peu usitées, menant du *film au cinéma*, c'est-à-dire d'un élément particulier - le film - à un dispositif général -le tournage, - et dans le film lui-même, de la photo - élément singulier - à la narration, fiction ou documentaire - mise en œuvre globale-

Car un plateau de tournage constitue une micro-société. Une mise en scène est le lieu d'une responsabilité et d'un effort collectifs. Ce thème est déjà en filigrane dans le superbe ballet de mécaniques que Thabet a intitulé en 1967 *La Révolution des machines*.

Outre quelques ingénieux rappels entre elles (en particulier les rouages, le ruissellement de l'eau, les voix off, l'utilisation du fondu enchaîné), les deux œuvres ont en commun leur extraordinaire pouvoir d'évocation (politique surtout, sociologique aussi) tout en soutenant la comparaison, ainsi que nous l'avons précisé, avec de grands classiques du cinéma ****. Ceci est dû entre autres à la rythmique précise de chacun de leurs composants qui permet de qualifier le film de 1967 de symphonie concertante et *Histoire de l'original* (1969) de conte moral et de film de recherche dans lequel le spectateur (se) réfléchit grâce à un incessant va-et-vient entre le réel et la fiction, la fiction dans le réel, la fiction dans la fiction, le discours et le récit, l'image dans l'image... Tel un miroir, les vues sur l'écran nous révèlent à nous-mêmes en train de voir, notre incapacité à vivre l'autre au-delà de son apparence et de nos propres fantasmes.

Le cinéma serait donc un miroir déformant. Mais c'est aussi notre plus fidèle allié quand il réfléchit le théâtre humain avec autant de profondeur et de talent que dans cette *Histoire de l'original* qui n'en finit pas de nous confondre.

Frédérique DEVAUX
août 1999

Ce texte a été édité dans un ouvrage sur Le cinéma de Madkhour Thabet, Le Caire 2001

**** L'utilisation du son dans *La Révolution des machines* nous fait penser au travail de l'arménien Artavazd Pelechian et en particulier à son film *Les Habitants* dans lequel, comme ici, la continuité puis la rupture se produisent avant tout à travers la bande sonore.