

## **EROS ET THANATOS DANS DEUX FILMS DIFFERENTS EGYPTIENS**

“Quel est ce secret qui rend coupable celui qui le connaît comme celui qui l’ignore ?” La Momie

*Histoire de l’original et de la copie* : Sur une photo, le visage d’une femme. Elle aurait été assassinée. Au commissariat, devant la caméra, dans divers autres lieux, successivement, plusieurs hommes se prétendent l’assassin de la femme qui change de nom à chaque “scénario”. Car nous voilà dans un film – adaptation - en train d’être tourné en même temps que se déroule l’enquête pour déterminer le meurtrier. Ces recherches menées en parallèle nous conduisent du monde étriqué d’un employé aux archives nationales aux hautes sphères de la société, d’un lieu de plaisir à un petit village...

*La Momie* : À la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, des objets provenant d’une tombe royale circulent au marché noir du Caire. Depuis plusieurs générations les membres d’une tribu profanent les momies pour vendre les trésors et se procurer de l’argent. À la mort du père, les deux fils, légataires du secret, refusent ce trafic. Le puîné Wannis livre la tombe aux archéologues.

Si l’érologène est un lieu susceptible d’offrir du plaisir, alors le cinéma, sous presque toutes ses formes, à travers la plupart de ses composants, serait érologène puisqu’il a été créé autant pour nous distraire et nous apporter du plaisir que pour nous informer, associant le cas échéant distraction et apprentissage.

Pourtant, cette définition générale relègue trop facilement au ban du cinéma toute une part de la création artistique dans laquelle sont mis en place, en demeure ou en exergue les processus vitaux de cet art, je veux bien sûr parler du cinéma expérimental, pour nous faire réfléchir sur l’évolution possible de ses finalités et de ses moyens.

Or, précisément, cette distinction, voire mon approche de l’érologène qui y a présidé est une erreur que j’oserai qualifier de grossière, d’une part parce que personnellement je prends énormément de plaisir à regarder et à voir des films indépendants, de recherche, voire tout simplement à les réaliser - ah ! embraser le corps du film, chatouiller la peau de la pellicule, faire jouir l’émulsion sous la caresse des couleurs et le va-et-vient régulier du poinçon... !- d’autre part parce que, cela va de soi, la notion de plaisir est

aussi vague et fluctuante qu'il y a d'individus à sa recherche et enfin tout simplement parce que la définition de l'expérimentation varie selon le lieu et le contexte dans lequel cette notion se situe, rendant donc également floue et variable la zone de plaisir et de tempérance qui lui est associée.

En conséquence, pour ne pas m'égarer dans des tentatives pour circonscrire l'érogène, je retiendrai d'une part une définition simple, d'autre part je réfléchirai sur deux films qui m'ont procuré un vrai plaisir car ils ont été pour moi une *révélation* que je ne peux qu'avoir envie de partager, pour ne pas me cantonner, par-devers moi, à un "onanisme intellectuel". Or, le hasard sert toujours ceux qui croient en lui : parmi les nombreuses analyses que l'on peut faire de ces deux œuvres extrêmement riches en symboles, au niveau formel ou dans son contenu, qu'on appréhende son aspect esthétique ou politique... on croise sans cesse la métaphorisation de la quête du plaisir, en tous cas du *profit qui génère le plaisir* et comble un manque, réel ou vécu comme tel.

Et surtout, par leur importance dans la cinématographie égyptienne, ces films méritent plus que tout autre d'être connus en France et répertoriés dans les annales des cinéastes expérimentaux. Ainsi pourrions-nous élargir la définition de ce cinéma qui peut être, nous le savons tous, narratif et expérimental <sup>1</sup>, la présence d'une histoire n'excluant pas, bien au contraire, qu'il y ait une recherche et une novation aussi importante que dans un travail plus formel.

L'un - *Histoire de l'original et de la copie*, Madkhour Thabet, 1969 -, comme l'autre - *La Momie*, Abd As-Salâm, 1970 - rompent indéniablement avec les modes narratifs traditionnels pour s'intéresser, à des niveaux différents, à l'évolution des formes, à leurs meilleures transcriptions possibles et à l'amélioration consécutive de la façon de transmettre un message. Le second est toutefois plus narratif, beaucoup plus connu et plus diffusé que le premier. Ajoutons à cela que Madkhour Thabet et 'Abd As-Salâme ont joué un rôle fondamental dans l'évolution du cinéma égyptien <sup>2</sup>.

\*

Dans les deux films coexistent la pulsion de mort (Thanatos) et la pulsion de vie ou de survie (Éros) : le film de M. Thabet prend comme

---

<sup>1</sup> N'en déplaise peut-être à certains, il peut même être formel et pas du tout expérimental...

<sup>2</sup> Madkhour Thabet est réalisateur, écrivain de cinéma, enseignant à l'Institut Supérieur du Cinéma, avec de nombreuses responsabilités à l'Académie des Arts. Il est très actif au Centre Egyptien du Cinéma; 'Abd As-Salâm († 1986), assistant décorateur entre autres sur *Cléopâtre* de Mankiewicz, directeur artistique en particulier de Rossellini, a dirigé dès sa création en 1968, le Centre Expérimental du film.

pré-texte la photo d'une femme assassinée. À partir d'elle, chaque meurtrier supposé va tisser sa trajectoire d'amant. L'œuvre de Abd As Salâm traite de la violation des sépultures des momies. Ce secret n'est dévoilé aux descendants qu'à la mort du père de la tribu, ce qui met les fils dans la position de choisir (choix impossible) entre le respect pour les morts (momies) ou le respect pour le mort (le père) dans le cas où ils préservent le secret, la charge et la tradition de la tribu.

- À chaque fois, la perte de la vie induit un questionnement sur le Nom : la défunte a un prénom différent pour chaque nouvel amant et l'on ne sait pas au bout du compte comment elle s'appelait. Le spectateur va jusqu'à douter de sa mort donc de son existence. Une des problématiques de *La Momie* est de renommer les défunts, de leur rendre le pouvoir de se rappeler leur nom (extrait du *Livre des Morts*) puisqu'une âme sans nom est condamnée à l'errance perpétuelle.

L'œuvre s'achève sur cet exergue :

*“Réveille-toi tu ne périras point*

*Tu as été appelé par ton nom Tu es ressuscité”*

- Les deux films posent surtout la question du droit de (s)(a)voir. L'initiation<sup>3</sup>, de l'instinct à la raison, se ferait plutôt, nous semble-t-il, dans le sens : voir, avoir, savoir. Par la photographie à la base de l'enquête policière et de l'adaptation cinématographique<sup>4</sup> (l'enquête de police et l'investigation de la caméra sont assimilées), l'insertion du film dans le film, l'interrogation permanente de la caméra qui va, vient, vole dans la foule, viole le regard inerte de la femme, les questions posées en hors champ par les techniciens - sont-ce les techniciens du film dans le film ou ceux du film ? -, la suite contrastée d'anecdotes sur la défunte, bref par tous les éléments formels et esthétiques inhabituels posés sans fioriture par Thabet, *Histoire de l'original* interpelle notre incapacité à voir l'autre pour ce qu'il est, notre faculté à posséder même une once de son essence, à découvrir le sens de l'existence. Car chacun vit aux côtés d'étrangers soumis à son bon plaisir. De même, sur un tournage, l'autre est, pour certains réalisateurs, un élément parmi d'autres dédié au futur plaisir du spectateur. En même temps, chacun a une responsabilité précise dans

---

<sup>3</sup> Un des chefs de tribu précise au fils, qu'ayant visité la grotte, il est devenu un homme différent.

<sup>4</sup> *Histoire de l'original et de la copie* est une adaptation du roman *Image* de Naguib Mahfouz. C'est la troisième partie du film *Images défendues*. Le film dans le film qui constitue le film que nous voyons est donné comme une adaptation. La mise en œuvre dans la mise en images est un des fils rouges formels tout autant que thématiques de cette histoire.

l'élaboration du processus cinématographique... Quelles sont les conséquences de mon ignorance ou de ma méconnaissance que je confonds avec un savoir ? nous demande Thabet.

Abd As-Salām pose la même question puisque le jeune Wannis refuse le profit immédiat (il vient de voir pour la première fois une profanation), donc il s'interroge sur les limites de l'avoir (il ne possédera même pas la femme qui lui est offerte et qui dit valoir mieux que la pierre) avant de confier ces corps millénaires aux hommes de science (savoir) c'est-à-dire après une initiation douloureuse au secret séculaire de la tribu.

- D'où l'importance de l'œil (violé par les mouvements de caméra de M. Thabet. Le bijou volé au mort est un œil, chez Abd As-Salām) donc du *voir*

Or, ce point nous semble essentiel pour différencier notre cinéma différent et le cinéma différent égyptien en particulier. Européens ou Américains, nous nous posons fréquemment la question de notre positionnement par rapport à l'objet à (sur)prendre, comment et jusqu'où voir, comment voir, que voir (cf. entre autres l'emblématique *The act of seeing* de Stan Brakhage, le cinéma français dit "corporel" ou même les expériences d'un Sharits) là où *voir est un droit a priori*, et même un devoir. M Thabet ou 'Abd As-Salām nous interrogent eux - après Vertov - sur le *droit de voir* et ses conséquences. Voir est-ce savoir ? Voir n'est-ce pas déjà un viol de l'intégrité? voir serait-il parfois un acte défendu qui ne nous convient qu'à nous même et détruit peut-être l'autre, celui qui est donné à voir et celui à qui je donne ainsi à voir ?

- Car dans les deux œuvres, voir est un interdit ou un acte impossible, destructeur, un viol de l'autre qui apporte un plaisir non négligeable mais coupable (Wannis qui a vu ces corps spoliés ne peut plus toucher un corps vivant, il ne peut que coucher son corps sur la terre pour l'embrasser).

- Le voir est associé à un secret et à sa transgression : secret de la femme-icône rendue muette par la mort et qui n'a de voix qu'à travers celles des hommes; secret de la tribu qui lie à tout jamais ses membres entre eux par le silence et les met au ban et au-dessus de la communauté.

- Le corps comptable de ces méfaits est barré de part et d'autre. Le corps de la femme qui va avorter est interdit à notre regard par les barreaux du lit. Le corps de Wannis est barré au moment où il est vu par le fonctionnaire - à travers une embrasure de porte comme sont montrés

souvent les autres corps - puis barré par l'escalier avant de s'enfoncer dans les entrailles du bateau pour se délivrer du secret <sup>5</sup>.

Dans *La Momie*, les corps sont voilés de noir, seuls les corps de pierre reçoivent les rayons du soleil et les longues caresses de la caméra.

Dans l'œuvre de Thabet, le corps danse pourtant mais sans exulter. Même mort, il se prête encore aux fantasmes des hommes. Alors que la chevelure est le lieu érogène par excellence sur lequel s'effectuent les raccords de plans<sup>6</sup>, le corps s'émeut jusque dans ses moindres soubresauts (danse de Salomé qui fait "perdre la tête" de Jean Baptiste, danse du petit doigt que l'on peut aussi noter comme un clin d'œil au cliché du corps ondulant sous la danse du ventre).

- La femme est, ici comme là, un corps, un avoir. Elle n'est jamais un être, une âme (d'ailleurs elle ne parle pas dans *Histoire de l'original...* Seule la mère a droit à la parole dans *La Momie*). Elle ressemble à la terre violée dans ses entrailles (un des personnages de *La Momie* explique que dans la montagne, les ruines des temples mortuaires constituent les blessures de la vallée) sans qu'il soit possible de dénoncer cet attentat.

- Autre point commun entre les deux œuvres : la mise en abyme. Au film dans le film chez M. Thabet, répond dans *la Momie* la profanation passée inscrite sur le corps des momies présentement visitées et volées comme si les deux auteurs avaient à cœur de dédramatiser leurs dires tout en dépassant le présent du propos. Ce procédé de réflexion inscrit entre nous et notre émotion une distance sur ce que nous sommes en train de voir, traduisant chez M. Thabet notre impuissance et le désir de voir la vie comme une farce, chez 'Abd As-Salām la prédominance de la raison sur la folie et l'instinct aveugles.

Faut-il vraiment poursuivre cette analyse pour faire comprendre que sont présents, surtout dans *la Momie*, tous les éléments de la *scène primitive* : transgression d'un interdit, vision non autorisée d'une scène secrète derrière le corps voilé ou entouré de bandages, voire physiquement absent (*Histoire...*) et dont il ne subsiste qu'une représentation. De cette transgression, certains tirent un profit condamnable, tenu secret, mais non moins réel.

---

<sup>5</sup> Par opposition, le corps des oncles-initiateurs est filmé en contre-plongée. Ils s'extraitent avec aisance de la matrice-terre. Cette séquence, au début du film, nécessite plusieurs plans alors que plus tard la descente du fonctionnaire a lieu à travers un nombre plus restreint de plans. Il ne s'agit plus alors de faire ressentir et vivre l'attente, la curiosité et le mystère.

<sup>6</sup> L'érogène et la sensualité, c'est-à-dire le désir sont directement, quelques fois violemment, mis en images. Le sexuel est métaphorisé par exemple par une chéchia qui prend feu, une casserole de lait qui déborde...

Sont également donnés, et nous aurions tout aussi bien pu commencer par là, tous les ingrédients de l'*érogène freudien* : une zone de corps ou un corps entier (la défunte n'est plus qu'un visage sur un papier photographique mais elle ressuscite dans l'imaginaire de chacun comme support du plaisir masculin) pris dans son sens réel ou métaphorique (la terre-mère contre laquelle, sur laquelle, Wannis s'écroule après avoir été battu) potentiellement porteur de plaisir mais qui doit être *affecté*, donc stimulé pour procurer un affect (fantasme ou jouissance du viol) et apporter un bénéfice, physique et immédiat (sexuel) ou matériel et à plus long terme (les bijoux volés aux momies ont permis à plusieurs générations de vivre dans cette montagne).

Mais au final, la source durable de plaisir est soit l'analyse "scientifique" donc la connaissance (*La Momie*), soit, et nous voilà retombée sur nos pieds... le cinéma comme lieu ludique, espace d'échanges et de variétés (superbe scène de la danse du petit doigt accompagné de l'éclat de rire, du personnage le plus tragique d'*Histoire de l'original*).

Le plateau de tournage représente donc le lieu d'un plaisir suprême. Cet endroit de fête supplante pour mieux les recréer les divers milieux de la société<sup>7</sup>. Le retour sur le plateau de tournage fait également oublier la hâte maladroite, voire agressive des paparazzi agglutinés autour du corps mort pour en tirer un profit lié à leur métier.

Cela est d'autant plus vrai qu'il s'agit peut-être, il s'agit sans doute, il s'agit surtout, symboliquement -en tous cas c'est ainsi que l'on peut aussi le voir - de tuer le cinéma qui ne (se) réfléchit pas encore ou qui ne (se) réfléchit plus, qui est un lieu de plaisir immédiat et sans lendemain, au profit d'un cinéma différent, seul pérenne, digne d'être étudié et transmis aux générations à venir par la voix et la voie des "effendis" spécialisés dans cette discipline...<sup>8</sup>.

Frédérique Devaux  
août 1999

Ce texte a été publié dans *Exploding* n°4, Paris, 1999

---

<sup>7</sup> La femme monte dans la hiérarchie sociale pour retomber dans le lieu de plaisir. Plus elle touche au faite de la société plus l'ennui règne en maître sur ceux qui l'entourent.

<sup>8</sup> Mais à quel prix ? A la fin de la *Momie*, on ne peut que s'inquiéter du sort réservé au jeune Wannis, d'autant plus que l'on sait que son frère a été tué et que l'un des oncles a précisé que le secret qui lie les membres de la tribu a plus de valeur que la vie de n'importe lequel d'entre eux.