

Témoignage et film documentaire

Résumé

Ce chapitre est consacré à la lecture du film du cinéaste égyptien Mohammad Bayoumi, *Le peuple égyptien salue son chef Saad Zaghloul Pacha*, sorti en 1923. Cette lecture est menée à partir des théories littéraires développées autour de la notion de témoignage. Ce transfert a permis de reposer la question du statut de vérité des images documentaires dans le champ de la pensée cinématographique et à montrer que le débat sur la dichotomie documentaire/fiction présente une analogie avec une antithèse littéraire : témoignage/fiction. Cette interaction a permis également de voir que le dépassement des oppositions ne dépend pas des propriétés spécifiques au discours littéraire ni cinématographique, mais que ce dépassement se situe à un niveau supérieur, celui de l'énonciation artistique. L'étude du documentaire de M. Bayoumi a révélé les lieux de l'énonciation dans le discours filmique et a contribué à rendre moins étanches les démarcations entre les pôles des oppositions classiques.

La réflexion sur les espaces d'entrecroisement entre témoignage et film documentaire relève de la question des transferts théoriques qui acquiert une portée croissante au sein des études comparées. De plus en plus des « *champs disciplinaires tendent à assimiler des pratiques qui leur sont traditionnellement extérieures* »¹ : La naissance de la critique cinématographique dans les années 70 et son prolongement ultérieur n'en est-elle pas une preuve ? Christian Metz, Marie Claire Roppars, André Gardies, André Gaudreault ont fondé leurs recherches sur l'héritage de Genette, Bremond, Greimas et d'autres. Paul Ricoeur, dans sa préface à l'ouvrage d'A. Gaudreault : *Du littéraire au filmique*², évoque la conquête d'une abstraction qui a permis d'élever les catégories du récit au dessus de leur investissement dans l'écrit littéraire pour donner un traité de narratologie filmique. Pierre Bayard et Christian Doumet avancent dans *Le détour par les autres arts* que le meilleur point de vue pour parler de certains arts devient par moments celui qu'en offre un autre³. Avec Gilles Deleuze, l'investissement de la pensée de Bergson dans le cinéma a donné lieu à deux ouvrages monuments : *L'image temps* et *L'image mouvement*. Ces exemples et bien d'autres démontrent

¹ - Appel à contribution de la Revue *Marges*, n. 10: *Déplacements des pratiques artistiques*, sortie en juin 2010 : <http://www.fabula.org/actualites/article23883.php>

² - André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris, Merdiens Klincksiek, 1989, p. IX.

³ - *Le détour par les autres arts*, textes réunis et présentés par Pierre Bayard et Christian Doumet, Paris, L'Improviste, 2004, p. 7.

que les transferts théoriques ne sont pas à concevoir comme des exercices d'errance interdisciplinaire, mais qu'ils se révèlent à l'origine d'une ouverture sur un nouvel espace de l'«entre», espace générateur de concepts.⁴

Pour le rapport témoignage et film documentaire, avançons que «*certaines notions ne p[euvent] véritablement être mises en jeu qu'à la condition d'être, dans le même temps, soumises à un déplacement entre plusieurs arts, non seulement pour permettre à chacun d'en éclairer les virtualités, mais parce que ce déplacement est d'une certaine manière constitutif de ces notions, accessibles au terme d'un échange qui n'en ouvre l'accès qu'au prix d'en modifier sans cesse les contours*»⁵

Le rapport entre témoignage et film documentaire sera exploré dans cette perspective comparatiste qui cherche à investir dans la lecture filmique des outils élaborés dans le champ de la critique littéraire. Cette entreprise tend à plusieurs objectifs : d'abord elle vise à éclairer le texte cinématographique d'une lumière venant d'un ailleurs et révélant des zones que le cloisonnement disciplinaire garde dans l'ombre. D'un autre côté, l'étude du témoignage notion née dans la littérature et forgée théoriquement par la critique littéraire ne peut que bénéficier de l'apport que présenterait la mise en rapport avec un art différent. La réflexion sur le témoignage déliée du support livresque et étendue au champ cinématographique reconstituerait la notion dans le sens de la transversalité et contribuerait à en repenser les contours.

Le témoignage en tant que notion a commencé à prendre consistance dans le champ des études littéraires vers la fin des années 1990 avec le regain critique d'un intérêt à l'histoire et au réel longtemps dénigrés au profit des aspects formels de la littérature. Et bien que le terme «témoignage» semble assez extensible pour inclure des types d'écrits d'une grande diversité appartenant aussi bien à la fiction qu'à la diction, au littéraire et au non littéraire ; extensible aussi pour recouvrir des domaines distants allant de l'historiographie à l'écriture de soi, rapportant toute sorte d'expériences vues ou/et vécues par le témoin, on s'aperçoit que dans la pratique, la notion de témoignage a été l'objet de ce que Randa Sabry appelle une «étonnante confiscation» : «*La confiscation du terme au bénéfice d'un référent majeur : les textes touchants aux camps de concentration, à l'Holocauste, voire aux horreurs de la Première Guerre mondiale...*»⁶

⁴ - Sur cette pensée de l'«entre», voir l'article en ligne de Gilles Deleuze : «Les intercesseurs», <http://bibliolibertaire.org/Textes/Gilles%20Deleuze%20=%20Les%20intercesseurs.pdf>

⁵ - Op.cit., *Le détour par les autres arts*, p. 10.

⁶ - «Fiction et témoignage : une relation d'exclusion ?» in *Mélanges offerts à Amina Rachid*, Textes recueillis et présentés par Randa Sabry avec la collaboration de Rania Fathy, le Caire, Elain Publishing House, 2010, p. 148.

Indépendamment de l'aspect idéologique de cette confiscation, le fait de forger une notion en référence à un type de récit majeur, celui des catastrophes de guerres dans le cas du témoignage, ne peut avoir que des résultats négatifs sur le plan de la théorie littéraire qui consistent à voir disparaître la notion derrière son objet. Les passions liées aux écrits testimoniaux ainsi que leur valeur de « vérité » vont parfois à l'encontre d'une critique esthétique qui cherche à se frayer timidement un chemin dans ce domaine d'étude. En effet, définir le témoignage comme une catégorie esthétique ne va pas sans soulever des reproches.

Voulant Justifier l'entreprise d'un livre consacré à l'esthétique du témoignage, Carole Dornier et Renauld Dulong, les co-directeurs de l'ouvrage commencent par relever une accusation : « *Apparié au terme témoignage, celui d'esthétique apparaît provocateur.* »⁷ Pour rejeter l'accusation et fonder l'entreprise esthétique sur le fond éthique qui leur paraît convenable, ils avancent : « *L'écriture est d'abord attention à la forme dans l'écriture d'un texte ou dans l'élaboration d'une œuvre. L'interrogation esthétique pourrait ainsi partir de la question : pour quelle raison le roman *Les croix de bois* de Roland Dorgelès, ou le récit *Si c'est un homme* de Primo Levi sont-ils devenus des références par rapport à la quantité des témoignages sur la grande guerre ou sur Auschwitz ?* »⁸

Face à cet état de la recherche, le chercheur intéressé par la poétique du témoignage n'a que deux possibilités : ou bien essayer d'extraire dans la littérature critique présente un fond théorique qui transcende les objets d'étude presque toujours les mêmes, ou bien orienter la recherche sur le témoignage vers de nouveaux horizons qui permettent de changer son objet référentiel ainsi que le genre de questions qu'on lui pose. C'est vers ce second choix que je me suis dirigée.

Le travail sur un film documentaire aura dans cette perspective un double intérêt : d'une part, il permet de changer la discipline qui a vu la naissance de la notion de témoignage et réfléchir aux effets de ce déplacement sur son acception théorique. D'autre part, le film que nous nous proposons d'étudier : *Retour du leader Saad Zaghloul Pacha*⁹ ou *Le peuple égyptien salue son chef Saad Zaghloul Pacha*¹⁰ filmé le 18 septembre 1923 au Caire par Mohammad Bayoumi, pionnier du cinéma

⁷ - *Esthétique du témoignage*, Paris, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005, p. 13.

⁸ - Ibid., p. 14.

⁹ - Titre français donné au film dans *Egypte 100 de cinéma*, sous direction de Magda Wassef, Paris, Institut du Monde Arabe, 1995.

¹⁰ - Traduction littérale du titre arabe.

égyptien, n'est pas susceptible de remuer les passions du spectateur d'aujourd'hui, passions souvent responsables de bloquer l'intérêt que le chercheur voudrait accorder à la dimension artistique de l'œuvre. Ce film documentaire représente l'accueil du peuple voué au grand leader Saad Zaghloul, après son retour de l'exil aux îles Seychelles où il a été renvoyé par l'occupant anglais. Même s'il a constitué pour son auteur et dans le contexte d'une Egypte occupée, un acte de résistance, aux yeux du spectateur contemporain que nous représentons, il renvoie à une histoire ancienne déchargée du pathétique provoqué d'habitude par les événements élus pour faire objet d'actes testimoniaux : les grands événements qui bouleversent les consciences.

A cela, il faudra ajouter que ce film qui témoigne d'un événement de l'histoire nationale a aussi sa valeur artistique étant donné qu'il est considéré comme le premier film du cinéma égyptien, premier volet également du ciné-journal *Amon* fondé en 1923 par M. Bayoumi. Perdu avec la mort du cinéaste (1963) ruiné et méconnu, puis retrouvé en 1990 par M. Kamel. El Kalioubi, pièce d'une histoire égarée, mythe fondateur qui devient réalité, le film acquiert de par cette trajectoire un charme spécial, celui de faire revivre une histoire des origines provenant de la nuit des temps.

Les figures du témoin et le dialogue Je/Monde

*« Il existe deux grandes figures du témoin. La première est celle du témoin juridique, du témoin oculaire, celui qui témoigne de ce qu'il a vu. Ce témoin là est le témoin de quelque chose. C'est un «témoin de». La seconde figure est celle du témoin qui ne témoigne pas de quelque chose, mais au nom de quelque chose : au nom d'une croyance, ou au nom d'un groupe, envers lequel le journaliste pratique une éthique de l'engagement. Il s'agit pour lui de «témoigner pour».*¹¹

Ces deux figures sont présentes dans le film de Bayoumi ; la première est celle du cinéaste témoin qui a vu et vécu un moment capté par la caméra et reconstitué visuellement par le discours filmique ; la seconde est signifiée par ces espaces et visages défilant devant l'objectif et témoignant au nom de la ville et de ses habitants. C'est autour de ces deux figures que les remarques suivantes seront rassemblées.

* * *

¹¹ - Daniel Dayan, présentation du colloque *Images de l'information et éthique du témoignage, "Images justes" ou "juste des images"*, tenu le samedi 14 février 2009 au Centre Georges Pompidou : http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=2983

« *Etre témoin oculaire, ce n'est pas tellement avoir été spectateur d'un événement que déclarer qu'on l'a vu.* »¹² Par cette idée, l'acte testimonial se trouve décomposé entre le fait de voir et la déclaration d'avoir vu, à laquelle s'ajoute le geste de montrer ce qu'on voit. La définition met en rapport le spectateur et l'événement, le moi et le monde. Entre ces deux pôles, se tisse souvent un rapport d'opposition dont nous retrouvons les retentissements dans le système binaire témoignage/fiction. La même dichotomie est à retrouver dans les théories du cinéma : documentaire /fiction constituant les deux pôles entre lesquels oscille toute la production du cinéma depuis sa naissance jusqu'aujourd'hui. Dans les deux champs du littéraire et du cinématographique, on range le réel qui donne lieu à la « vérité » du côté du témoignage-documentaire, domaine de l'Histoire, par cloisonnement à la fiction, domaine de l'invention subjective.

Cependant dans les deux champs, la séparation entre les pôles de ces systèmes est de plus en plus fragilisée. Ainsi dans *Le documentaire un autre cinéma*¹³, Guy Gauthier consacre plusieurs pages à la démonstration du malaise que le chercheur aura s'il reprend la classification oppositionnelle documentaire fiction, et la difficulté, voire l'impossibilité tout de même à l'écarter vu son ancrage profond dans les pratiques. Jean-Louis Comolli arrive aux mêmes résultats en affirmant que le cinéma a une double nature, qu'il est à la fois documentaire et fictionnel et que les premiers films Lumière démontrent, même avec une caméra fixe qui se place simplement dans une rue, que quelque chose dans l'ordre du monde se transforme quand la caméra est là : « *le monde se change pour être filmé.* »¹⁴

Dans la littérature sur le témoignage et malgré une tendance ancrée à magnifier dans ce genre d'écrits la valeur de vérité par rapport à la fiction mensongère et falsificatrice, d'autres tendances réticentes aux schémas préétablis qui virent aux lieux communs se méfient des classifications. « *Nous sommes tous les artisans du mensonge. Nous racontons mal ou faussement ce que nous avons vu. C'est un résultat inéluctable de notre suffisance et de notre incapacité. Ce que nous n'avons pas gravé immédiatement sur un métal indélébile, se meurt dans notre mémoire. Ce que nous fixons, à l'instant même se déforme en entrant dans le moule rigide des mots.* »¹⁵

¹² - Renaud Dulong, *Le témoin oculaire*, Paris, EHESS, 1989, p. 12.

¹³ - Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005

¹⁴ - Jean-Louis Comolli, « Films Lumière, Regards critiques » : *Histoire du cinéma sous influence documentaire*, Les archives sonore de la Bibliothèque Centre Georges Pompidou : http://archives-sonores.bpi.fr/index.php?urlaction=doc&id_doc=2656

¹⁵ - Jean-Norton Cru, cité par Luc Vigier, dans son article : « Figure et portée du témoin au XXe siècle » : http://www.fabula.org/atelier.php?Figure_et_port%26acute%3Be_du_t%26acute%3Bmoin_au_XXe_si%26egrave%3Bcle

Des oppositions précédentes et de la mise en doute de leur fondement dans les deux champs de l'écrit et du filmé naîtra une tentative de conciliation. A la place d'un rapport d'exclusion entre ce qui se veut factuel et ce qui se déclare fictionnel, je propose de voir dans le discours testimonial du film documentaire d'une part, un lieu dialectique entre le Je et le Monde, entre une tendance à la transparence et à la neutralisation du médium (tendance d'autant plus forte avec l'illusion du réel provoquée par l'image cinématographique) et traduite par une croyance spontanée inscrite dans le processus de réception du film documentaire, et d'autre part, une implication essentielle (d'essence) du destinataire dans son discours.

*« Si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure. C'est-à-dire aussi de la littérature, qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut en son for intérieur, la possibilité, au moins, de la littérature. »*¹⁶

Après ces considérations théoriques, il est temps de revenir à l'objet de cette étude : le discours testimonial dans le film documentaire de M. Bayoumi, pour l'examiner sous l'éclairage de cette dialectique du Moi/ Monde. Rappelons la triple structure constitutive de l'acte testimonial: Voir, déclarer qu'on voit, montrer ce qui est vu, et suivons les moyens par lesquels ce rapport dialectique est investi dans chacune de ces étapes.

Voir

Dans quelle mesure la question du «voir» est-elle significative du dialogue Je/Monde ? Cette interrogation nous introduit dans le débat tenu par les psychologues sur «*l'aptitude humaine à restituer des traits d'une scène vécue.*»¹⁷ Plusieurs ont en démontré la fragilité attestant qu' «*on voit mal ce qu'on a vu, on ne voit pas certains détails essentiels, ou encore ce que l'on croit avoir vu ne correspond à rien dans la réalité.*»¹⁸ Cette inaptitude propre à l'œil humain peut-elle être corrigée par la machine ? Celle-ci est-elle capable de représenter

¹⁶ - Jacques Derrida, cité par Luc Vigier dans son article : « Figure et portée du témoin au XXe siècle », Ibid.

¹⁷ - Op.cit., *Le témoin oculaire*, p. 9

¹⁸ - Ibid.

«l'idéal de l'observateur désengagé»¹⁹ et produire «l'objectivité rêvée par les épistémologues du XVII^e siècle»²⁰ ? L'image est-elle en mesure d'apporter les garanties suffisantes concrétisant la capacité du médium cinématographique à donner une image «vraie» de la réalité ? Nombre de critiques contestent cette pensée et voient que la caméra pas plus que la plume n'est capable de transmettre un surplus de «vérité».

*« Le film (tout comme l'écrit qui a ...perdu son innocence supposée) n'est pas transparent au réel. Ce qu'affronte le spectateur, c'est le signifiant, l'écran où se reconstitue selon des codes, ... un univers de formes et de couleurs en mouvement. »*²¹

Cet univers de formes et de couleurs est enfin une création artistique qui même dans un discours tendant à la connaissance scientifique ne peut échapper au conditionnement du Je. Ainsi le fait de «voir» - première opération de l'acte testimonial - constitue déjà un lieu où interagissent les signes du monde extérieur et les empreintes du Moi.

Déclarer qu'on a vu

Le second geste constitutif du processus testimonial est la déclaration de voir. Dans *Le peuple égyptien salue son chef Saad Zaghloul Pacha*, à quel endroit cette déclaration est-elle perceptible ? Comment le « j'ai vu » de l'émetteur du discours verbal se trouve-t-il transposé à l'écran ? Par quel moyen le dispositif cinématographique passe-t-il de la position d'observateur de l'événement à celle de l'engagement de sa divulgation ?

La déclaration de voir se manifeste premièrement dans l'inscription dans un genre : les actualités cinématographiques, en fonction duquel le Je filmeur conclut un pacte avec le spectateur et s'engage à lui transmettre des vues réelles. Le témoignage requiert donc une fonction informative et le statut du témoin s'investit de celui de reporter, celui dont le discours visuel signifie sans le dire « Je vous rapporte... ».

Deuxièmement, la déclaration de voir se trouve dans le geste d'auto-désignation par lequel le film signale la nature du dispositif visuel mis en place et détermine sa place dans l'histoire du cinéma. Sur le carton inaugural, on lit :

¹⁹ - Ibid. p. 36

²⁰ - Ibid.

²¹ - Op.cit., *Le documentaire un autre cinéma*, p. 12

« *Première bande enregistrée par un Egyptien* » Ce carton configure-t-il, ainsi, un acte de naissance et témoigne de la place consacrée au film dans l'histoire du 7^e art. Pour Bayoumi, comme pour les cinéastes des premiers temps l'intérêt accordé au cinématographe correspond à ce que Jean Louis Comolli appelle « la pulsion scopique », ²² héritée du 19^e siècle et qui s'est laissée voir dans l'intérêt à la photographie propre à l'époque ²³. Cette obsession du visuel en ces débuts de la modernité artistique était ainsi originaire du développement d'une industrie du regard qui relevait autant de l'art que de la recherche scientifique et dont le cas Bayoumi, fabriquant lui-même ses propres appareils cinématographiques, présente une preuve indéniable.

Les marques de l'énonciation contenues dans le discours scriptural sont aussi confirmées par un élément visuel: le regard à la caméra adressé par nombre de passants, attestation de l'existence publique du témoin. A celui-ci qui déclare avoir vu, répond ce regard disant : « Moi aussi je vous vois », regard qui témoigne de l'avènement du cinématographe et de la réaction du premier spectateur arrêté par la vue inhabituelle de l'appareil cinématographique dressé dans la rue.



Montrer ce qu'on a vu
Témoigner sur...

²² - Op.cit. , Jean Louis Comolli.

²³ - Avant de se manifester dans le cinématographe, cette « pulsion scopique » a été perceptible dans l'art photographique où Bayoumi a excellé avant de devenir cinéaste, illustrant l'idée de W. Benjamin que la photographie contenait virtuellement le cinéma, comme la lithographie qui contenait virtuellement le journal illustré : Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Edition Allia, 2006, p. 11.

A travers le discours du témoin transparait la réalité extérieure. Derrière sa caméra, le cinéaste devient « *un observateur tourné vers un dehors* »²⁴ et le spectateur reçoit ces images documentaires en se laissant aller à l'effet de réel qu'elles produisent : images uniques de Saad Zaghloul, de la ville cairote, sa foule et ses véhicules, l'homme de la rue dans son anonymat, sa traversée affairée ou son désœuvrement, son attention à la caméra ou l'indifférence qu'il oppose au spectacle urbain.

Avant de procéder à l'analyse de ces images, arrêtons-nous d'abord au sujet du film et à son titre : *Le peuple égyptien salue son chef Saad Zaghloul Pacha*. Les adjectifs « *Egyptien* » et « *patriotique* » figurant sur le carton inaugural placent le discours filmique sous le chapeau d'une cause nationale et dote ainsi le cinéma égyptien d'une naissance patriotique. Le sens de ce choix s'éclaircit lorsqu'on situe le film dans la thématique développée par le cinéma des premiers temps. Montrant des sujets et des objets appartenant au monde de l'industrie : les ouvrières, l'usine, le train, la gare, les premiers films Lumière ont voulu saluer la modernité industrielle. Plus tardivement dans les années 20, le documentaire européen explorait les continents pour capturer des images exotiques. « *Les films d'exploration saharienne vont constituer au cours des années 20, et pendant la décennie suivante, une part importante de l'activité des documentaristes français.* »²⁵ ... *Des Etats Unis également on voyage dans le monde entier ; Aux français le désert, particulièrement d'Afrique ; aux Américains, la jungle... Il est évident que cette répartition doit beaucoup aux politiques coloniales des deux puissances, le cinéma documentaire étant investi de surcroît de.* »²⁶

Avec la figure du leader national, chef de la révolution de 1919, en lutte contre les représentants de cet empire colonial mondial - sujet de son premier film - Bayoumi donne une réponse historique à la question du colonialisme et fournit un acte de résistance. Ce premier produit cinématographique est à lire ainsi, non seulement dans le contexte de la rivalité avec l'Autre dans l'Egypte des années 20 dominée par une présence européenne hégémonique, mais aussi dans un contexte mondial où les grandes puissances utilisent le cinéma documentaire dans des politiques de propagande. La preuve est que Bayoumi, en lançant son journal cinématographique, a tenté de le distribuer à l'étranger : « *Il fait paraître des publicités pour Amon Films dans les magazines de cinéma allemands en y*

²⁴ - Op.cit., « Fiction et témoignage : une relation d'exclusion ? » in *Mélanges offerts à Amina Rachid*, p. 157.

²⁵ - Op.cit., *Le documentaire un autre cinéma*, p.40.

²⁶ - Ibid. p.43.

*affichant son intention de vendre et de distribuer les films produits par sa firme. »*²⁷

Ceci dit, cette première œuvre ne manquait pas de s'inscrire dans un mouvement du cinéma local : 1923 a vu la sortie de treize films documentaires produits en Egypte par des étrangers, destinés tous à filmer des événements et des personnalités officiels dont six consacrés au Roi Fouad dans des visites et des réceptions officielles.²⁸ Tant par cette première œuvre qui témoigne d'une tendance révolutionnaire que par ses fictions ultérieures, ce cinéaste a ouvert la voie à un cinéma égyptien engagé dont la valeur constitue encore aujourd'hui un canon fondamental dans l'échelle des valeurs retenues pour l'appréciation des œuvres du 7^e art.

Cependant la vie capturée par les images de Bayoumi et en dépit de l'illusion du réel qu'elles engendrent reste une reconstitution régie par un ensemble de choix narratifs et optiques.

Témoigner c'est aussi raconter artistiquement

La composante narrative est fondamentale dans le témoignage où un récit occupe toujours le premier plan,²⁹ et le récit même s'il rapporte des faits vrais reste une construction. Le capteur d'images décide du moment où commence le film, cet instant qui possède un intérêt que l'instant le précédant dans la réalité filmée n'avait pas. Il décide aussi du moment où la caméra cesse de tourner, fixé par la « fin » : mot disant qu'il n'y a plus rien à voir. Le choix de ces deux moments constitue un premier procédé de la mise en récit du réel.

Le film de Bayoumi commence avant le passage du cortège par un plan qui montre la foule en train de se rassembler au pied de la statue Ibrahim Pacha. Le boulevard est encore calme avec peu de mouvements et des espaces libres entre les masses des sujets filmés. L'évolution du récit épouse un rythme ascendant avec l'intensification des mouvements, la variation des directions et l'affluence de la foule qui s'accroît de plus en plus. Le sommet du récit intervient au moment où se produit un double mouvement, celui de la caméra qui bouge pour la première fois dans un travelling latéral, tentant de suivre le déplacement du cortège et les mouvements de la foule qui atteignent le plus haut degré de frénésie. Petit à petit la

²⁷ - Op.cit., *Egypte 100 ans de cinéma*, p.44.

²⁸ - Ibid., p.23.

²⁹ - Op.cit., «Fiction et témoignage : une relation d'exclusion ? » in *Mélanges offerts à Amina Rachid*, p. 153.

densité des masses et des foules s'allège. Le plan final cadre la rue après le passage du cortège lorsque la circulation reprend son cours normal.

Cette construction narrative est un autre lieu où se dévoile le dialogue entre le travail du cinéaste sur le réel et la vérité qu'engendrent les images. Ajuster le début, le sommet et la fin du récit sur une portion du réel, c'est l'amputer de son contexte d'origine pour l'introduire dans un discours ; faire du récit c'est recentrer ce réel dans un cadre et créer des relations entre ses éléments. Quant aux choix esthétiques, ils se révèlent dans la composition des plans. Bien que le film semble s'organiser autour de la figure du héros, on pourrait penser que Bayoumi inverse la hiérarchie traditionnelle qui consiste à mettre au devant de la scène les éléments les plus importants.



Ainsi voit-on l'avant plan occupé par la foule animée, tandis que le chef national est perçu de très loin dans des vues d'ensemble brumeuses pendant quelques secondes fuyantes. La distance qui sépare l'objectif du lieu du passage du chef et de sa figure minuscule serait-elle à lire comme une marginalisation du héros ? Non, il s'agirait plutôt d'une dialectique entre divers éléments visuels qui favorisent le dialogue entre la figure du héros et la foule. Si ce héros occupe juste un point dans la profondeur reculée du champ, la composition du cadre va en faire son centre de gravité : la direction des regards et le mouvement de la foule tracent des lignes virtuelles convergeant vers la petite masse d'espace occupée par le lieu du passage du chef.



Ces lignes retracent une forme triangulaire dont la base serait formée par l'ensemble des têtes vues de dos obscurcissant l'avant plan, tandis que la partie la plus dégagée et la plus éclairée du cadre constitue le sommet du triangle occupé par la silhouette de S. Zaghloul. La mise à distance du chef est compensée par un autre élément : Au moment où la caméra est dépassée par le défilé et en voulant suivre l'avancée du chef, cette caméra va offrir au cinéma égyptien son premier travelling latéral, lourd et saccadé mais préfigurant un double témoignage : celui de l'amour voué au leader hypnotisant les regards et du dynamisme de cette jeune caméra assoiffée de mouvement, de progrès et avide de liberté.

La place choisie par le Je filmeur prend sa véritable dimension lorsqu'on compare ces plans aux images d'un autre film tourné le 17 septembre 1923 et qui montre l'accueil de Saad Zaghloul à Alexandrie, film faussement attribué à Bayoumi. Le documentaire alexandrin donne à voir des images « *beaucoup plus froides, avec des prises de vue de face du grand leader tandis que la foule distante apparaît au loin dans les arrières fond du cadre.* »³⁰ Par contre dans le film de Bayoumi, la chaleur humaine provenant des masses populaires emplit les avant-plans du cadre, le mouvement vertical des corps qui se lancent pour mieux voir le chef lointain disent « la bonne place » choisie par Bayoumi à son appareil cinématographique.

³⁰ - Mohamad Kamel El kalyoubi, *Mohamad Bayoumi*, Le Caire, Akdademeyat Al Founoun, 1994, p. 65



Témoigner au nom de...

Il reste un témoignage d'un autre type, celui fait par les sujets de cette foule au nom des autres, ceux qu'on ne voit pas à l'image. Les centaines de têtes et de corps mouvants pris de dos ou de face ralentissent devant l'objectif pour regarder, faire des signes de main, ou bien ils continuent leur marche dépassant la caméra indifféremment. Ce passant anonyme traverse l'espace de l'écran et donne vie au chronotope de la grande ville qui s'étend au-delà des bords du cadre fixe. C'est par sa fixité que le hors-champ se met à exister et à palpiter : les entrées et les sorties « prennent alors une force exceptionnelle justement parce que la caméra ne bouge pas. »³¹ La vie est engendrée ainsi par l'image, et sa « vérité » lance « un défi à la mort »³² : « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, dans leur action, dans leur gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. »³³ Ces personnages « vraies » qui sourient à la caméra et nous regardent dans les yeux évoluent aussi dans un espace dont l'effet de vérité saisit le spectateur : la ville, le grand boulevard, les bâtiments modernes du début du siècle ; c'est la place de l'Opéra, c'est le Caire khédivial que nous reconnaissons mesurant l'œuvre du temps et son effet.

Pourtant les effets de réel ne doivent pas masquer l'existence du filmeur qui a composé l'image avec ces lignes droites la parcourant verticalement, avec l'étendue centrale qui occupe la profondeur du champ, avec la symétrie des immeubles et des masses populaires répartis des deux côtés du cadre, tandis qu'au centre, la chaussée est libérée pour le passage du chef. Ces éléments visuels sont

³¹ - Op.cit., Jean Louis Comolli.

³² - Ibid.

³³ - Cité par Joel Magny, « 1896-1930 Premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac », in *Histoire des théories du cinéma*, CinémAction, Paris, Corlet-Télérama, juillet 1991, p. 14

significatifs d'un pouvoir régissant la morphologie de l'espace, un espace urbain dégagé et modernisé. Le Caire exhibé n'est donc pas la vieille ville millénaire des espaces traditionnels, des lignes courbes et des vides tortueux, mais les jeunes quartiers nés de l'aménagement urbain du début du 20^e siècle.



Cet espace «rationnel» est aussi un espace dynamique, traversé par toute sorte de mouvements : celui des passants, des chevaliers, des cyclistes, des motocyclistes, des voitures et du cortège qui s'avancent dans le champ ou bien le coupent par les entrées et les sorties du cadre. Dans le cinéma des premiers temps ce déplacement s'avère un motif fondamental. Les films Lumière montraient des sorties de l'usine, l'entrée d'un train en gare, la traversée d'un canal... Marche, passage, locomotion, caméra fixe et objets animés : Sous cette étiquette se range nombre des premiers films du cinéma mondial, hommage à la dynamique urbaine du début du siècle qui semble prendre la relève de l'exercice de la marche et de la figure du marcheur des images et textes du XIX^e siècle. Le Caire khédivial de Haussmann n'était pas loin du Paris de la même époque et le flâneur de Baudelaire trouverait son homologue dans le flâneur d'Al Muwaylihî³⁴, ce personnage ressuscité d'une époque révolue et venant découvrir les temps modernes en cheminant dans la grande ville.

Au terme de cette étude, nous pouvons conclure que la lecture du film de Bayoumi à partir des théories littéraires développées autour de la notion de témoignage a permis de reposer la question du statut de vérité des images documentaires dans le champ de la pensée cinématographique et à montrer que le débat sur la dichotomie documentaire/fiction présente une analogie avec une antithèse littéraire : témoignage/fiction. Cette interaction a permis également de voir que le

³⁴ - Voir Mohammad Muwaylihî , *Ce que nous conta 'Îsâ Ibn Hichâm*, traduit par Randa Sabry, Paris, Editions du Jasmin, 2005.

dépassement des conflits ne dépend pas des propriétés spécifiques au discours littéraire ou cinématographique, mais que ce dépassement se situe à un niveau supérieur, celui de l'énonciation artistique. L'étude du documentaire de M. Bayoumi a révélé les lieux de l'énonciation dans le discours filmique et a contribué à rendre moins étanches les démarcations entre les pôles des oppositions classiques.

D'un autre côté étudier le film documentaire en tant qu'acte testimonial a permis de présenter l'apport du cinéma dans la constitution de la notion de témoignage. Malgré la puissance de l'illusion de réalité spécifique au cinéma documentaire, la mise en scène et la mise en récit du réel montrent que le témoignage visuel bénéficiant du potentiel de transparence propre à l'image n'est en fin de compte qu'un lieu de discours où se reconstitue le réel à travers le dialogue du Moi et du Monde, de la subjectivité du témoin manifeste dans ses choix esthétiques et idéologiques, et la tendance des images à créer l'illusion de vérité.

Salma Mobarak
Université du Caire