

CINECRITS
a t e l i e r
A . T . P . C . C .

Spécial Festivals



JERBA & KELIBIA



Editions Sahar



N° 4

SOMMAIRE

INTRODUCTION

par Jean-Claude...

*S*ommaire des...
de la...
de la...

INDEX

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DE TUNISIE
15343
Par. 1

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de la Faculté de lettres de la Manouba et du Service Culturel de l'ambassade de France

SOMMAIRE

Editorial P. 3

Kélibia pour quoi ? P. 4
par Lamia Horrigue

Le FIFAK est en panne P. 6
par Adel Jelassi

Le cinéaste amateur: le passage à l'acte P. 10
par Raja Amari

Cinéma amateur et vidéo P. 13
par Thouraya Ben Amor

**عن الدورة الرابعة لمهرجان
الفيلم الأسطوري والتاريخي...** P. 22

**من «الشخصية التاريخية والسينما»
إلى «السينما والواقع»...** p. 15

اسماء الهلالي

Editorial

par Tahar Chikhaoui

Il n'est pas aisé, quand on en est à ses premiers pas de critique, de faire le bilan d'un festival de cinéma.

Nous avons tout de même tenté cette expérience. Et plutôt qu'un seul, nous en avons pris deux: celui du FIFAK et celui de Jerba. Des membres de Cinécrits ont été envoyés pour "couvrir" ces deux manifestations. Tout le monde n'a pas pu s'y rendre pour des raisons évidentes de moyens et pour d'autres moins compréhensibles de reconnaissance. Mais peu importe.

Un autre jalon s'ajoute au difficile chemin que nous avons décidé de frayer dans ce désert dont l'immensité nous effraie parfois. Avec l'espoir de pouvoir continuer et la résolution de ne céder que lorsque tout cela nous paraîtra définitivement vain. Mais, Dieu merci, nous n'en sommes pas encore là...



KÉLIBIA POUR QUOI ?

Drôle d'aventure que celle d'être critique amateur pénétrant pour la première fois dans un festival du film d'amateur: le XVIème FIFAK '93, une vraie baffe !

Nous étions quatre jeunes critiques en quête d'un cinéma ouvert, subversif et qui dit subversif dit créatif, jeune et surtout vif. Nous étions convaincus que le cinéma est toute une pensée, une vraie "conception du monde", c'est pour cette raison que nous nous étions décidés à nous embarquer sur le sentier de la guerre, armés de nos sacs à dos, cartes et bouquins en main, nous avons pris le chemin de Kélibia.

Dès l'arrivée, nous avons été confrontés à un problème, nous ne savions pas où nous allions loger; le pire est que personne des organisateurs de la FIFAK n'était à l'horizon...

Bref c'était dur au début parce qu'il avait fallu que nous dénichions le rare bijou qui allait nous permettre d'avoir le logement...

Trêve de lamentations ! Là ne se pose pas le vrai problème car tout nous laisse prévoir qu'il s'agit bel et bien d'un problème de fond: le manque de motivation.

"Le festival n'est plus le même",

d'après les paroles des anciens adeptes de la F.T.C.A., car on traîne, chacun se justifie comme il peut, mais les arguments minent les justifications.

Faut-il préciser que le cinéma est un art en quête d'organisateur compétents ?

Faut-il spécifier le fait qu'un court-métrage en 16 mm ou en super 8, est un court-métrage prêt à se vendre - mais non à se prostituer ?

Etre amateur n'implique pas être médiocre. Il est vrai que dans un festival pour cinéastes amateurs, on pourrait s'attendre à ce que ces derniers commettent quelques fautes. mais si le festival est destiné à des cinéastes amateurs ceci n'implique pas que les organisateurs le soient aussi.

Les films super 8 ont, pour ainsi dire, connu un massacre sans précédent (l'inexistence des deux pistes nécessaires à la bonne projection, l'appareil en question devrait être approché d'au moins deux mètres de l'écran afin que les films soient plus visibles).

La surprise était générale, quelques

••••

••••

cinéastes se sont révoltés à la suite d'une telle mauvaise projection de leurs films. Le constat est révoltant. Le déclin d'un tel festival suppose-t-il le déclin de toute une ère, de toute une pensée tombée en désuétude ? Les pionniers de cette manifestation cinématographique créée grâce à une grande passion, s'en trouvent déçus, voire même amers vis à vis d'une telle déchéance. Qu'en est-il des années 83-85 ? Où sont passés les précurseurs d'un cinéma "pensée" et "réflexion" ?

Hélas, seule l'amertume demeure, l'enthousiasme est mort !

Vous pouvez imaginer la surprise, la déception du quartette que nous sommes à la vue d'un court-métrage tel que "la septième heure", "le film-générique" de Mohamed ben Tabib. Sachant l'explication du cinéaste en question... brouiller les pistes est très louable mais d'en effacer les traces, c'en est trop !

"Il fallait lire le synopsis", répliqua A. Ben Yaghlane quand on lui avait demandé: "où est passé le son ?" Le dialogue au sein de "L'envie de vivre" existe, priver le film du son, c'est lui ôter une tranche de "vie".

Pour ma part, je m'attendais à ce que ces jeunes cinéastes soient ouverts et plus disponibles. Je croyais qu'étant amateurs, ils étaient enthousiastes, au moins assez pour éprouver l'envie de parler de leurs projets. Mais j'avais été surprise de voir des gens qui malgré

leur handicap à traduire leurs idées et à faire des petits films à la grande, soient d'une prétention qui, si elle était à la hauteur de leur réelle capacité, aurait pu nous faire savourer de très bons films !

Quant aux débats, là c'est le gros lot, du jamais vu, il s'agit bien d'incriminer, de se jeter la pierre à la face du club rival. Car il s'agit bien de rivalité, d'une certaine monopolisation du festival. La plus grosse pierre était destinée à un invité membre du jury, à savoir Nouri Bouzid. Taxé de sioniste et de charlatan à cause de son "Homme de cendres", Nouri avait été agressé de répliques acerbes. La plupart de ces incriminations venaient de cinéastes amateurs - d'autres clubs régionaux qui veulent faire du festival une manifestation politique plus que culturelle. Peut-on attendre de tels amateurs intolérants vis-à-vis des créations d'autrui, d'être des créateurs subversifs et avant-gardistes à leur tour ? ceci ne justifie pas de toute façon, les cinq prix qu'a obtenu Nokta, une blague désuète qui a perdu tout son sens. A ce point nos jeunes cinéastes sont à court d'idées ? Etonnement, déception, hélas ! Tels sont les sentiments d'une jeune critique à la vue et à l'approche d'une semblable stérilité. L'habitude a fait que le festival oublie son essence première, son emblème: l'enthousiasme.

Toutefois, ceci n'exclue pas le fait

••••

.....

que j'étais agréablement surprise par le film de Liz Hugue "Car's craddle", un chef-d'œuvre. Le cinéaste qui se veut amateur, ne peut être que professionnel. Les contrastes blanc-noir sont d'une admirable limpidité. L'idée de faire d'un mort, un revenant dans la salle obscure du cinéma, la larme qui resplendit aux yeux de celui qu'on voulait enterrer, est un signe de vie: un triomphe pour le cinéma...

Ailleurs, dans le film de Frank Wolff et d'Yvan Petit: "Anne et les bombes", la caméra se fait révolte, car tout bouge dans ce film, tout traduit la tension générale. Et au regard soumis d'Anne, s'oppose le trouble de son ami, la bête passion d'un partisan du Front National...

Les travellings se font multiples, nerveux, pris de secousses afin de nous transmettre ce dimanche fictif fatidique: la gloire de Jean-Marie le Pen.

Quant à "Sabarès", mégots en égyptien, Ahmed Atef a été un réalisateur des plus réalistes, jamais une misère, une enfance n'ont été aussi bien filmés. Car c'est bien un cri filmé car les victimes ont eux aussi droit à la vie, à l'espoir...

Plus loin encore, apparaît "Oumek tangou", là on retrouve notre enfance, limpidité et transparence au niveau

d'une lumière, d'un cadrage bien réalisés. L'ensemble fait qu'il soit le meilleur court-métrage tunisien. Là le super 8 a été bien sauvé !

Comme il a été bien sauvé avec Ahmed Zir. Que peut-on dire d'"Après les moissons" ?Sauf que là aussi on reconnaît une force dans le montage; le plus original était peut-être la bande sonore !

Excellente était la participation des allemands: là il s'agit bien d'une célébration du noir et blanc. Il est vrai que là il n'y a que des nuances de gris. Seulement au niveau du cadrage, du montage aussi, les allemands ont la plupart du temps excellé.

Aux autrichiens, on doit "Passage à l'acte", là par contre le contraste noir-blanc est bien visible. Le film est bien expérimental puisque le tout se joue sur le replay successif du moindre acte. Ce qui attribue au film une certaine originalité, surtout sur le plan technique.

Somme toute, du festival on n'en sort pas vraiment mutilé, quelques satisfactions il y en a ! Toutefois une question se pose: qu'en est-il de l'avenir de ce festival ? ■

Lamia Horrigue

LE FIFAK EST EN PANNE

Depuis sa création en 1964, le FIFAK, tel Sisyphe poussant son rocher de bas en haut, n'a pas cessé d'alterner les bonnes et mauvaises sessions. De l'avis de tout le monde, le festival semble être bloqué et ne fait que collectionner de mauvaises sessions et cela depuis quelques années déjà.

Incapable de surmonter ses problèmes internes et externes, le FIFAK ne possède plus la force ou l'imagination qui lui permettent de pousser le rocher (devenu très lourd et très cher) jusqu'au sommet de la colline.

Parmi les manifestations de ce blocage dans la XVIème session, il en existe une très significative. Aussi bien les anciens de la FTCA que ceux qui en font partie aujourd'hui pensent que l'âge d'or du festival est révolu. Autrement dit, le festival est malade, voire agonisant. Tout le monde le pense, le dit même, mais personne, ou presque, ne va plus loin; c'est-à-dire personne ne veut (ou n'ose) proposer un remède fût-il momentanément en attendant des réformes plus radicales.

Mais avant d'en arriver aux réformes, ayons l'audace de chercher à comprendre pourquoi en sommes-nous arrivés là. Pourquoi pense-t-on au sein de la F.T.C.A. que le fait d'avouer qu'il y a un mal suffit à l'éliminer ?

Bref, le salut du FIFAK demeure possible une fois qu'on aura localisé le mal avant de le guérir aussi douloureuse que cette opération puisse être. A moins que la F.T.C.A. ne pense qu'elle est la victime d'une fatalité devant laquelle elle ne peut rien. J'espère qu'on en est

pas encore là.

À mon avis, la F.T.C.A. ne fait que pratiquer la politique de la fuite en avant, ou comment expliquer qu'au lieu d'avoir comme credo la formule suivante: "on ne change pas une équipe qui gagne", la F.T.C.A. s'obstine à penser le contraire, c'est-à-dire: "on ne change pas une équipe qui ne gagne pas" ? [Pourquoi chercher le mal ailleurs (là où il n'existe pas) alors qu'il est au sein du fonctionnement de la F.T.C.A. ?]

Certes je ne suis pas le mieux placé pour en savoir davantage sur ce fonctionnement, mais il y a quand même des choses qui sautent aux yeux et qu'on ne peut plus tolérer, car c'est la crédibilité de la F.T.C.A. qui est en jeu auprès de ses membres partout dans le pays. Après tout ce sont ses membres qui risquent d'être les perdants dans tout ça. Cela devient plus grave lorsqu'on admet que presque tous les cinéastes professionnels tunisiens sont passés par l'expérience de la F.T.C.A. et que par conséquent c'est toute une nouvelle génération de futurs cinéastes qu'on laissera tomber, privant ainsi le cinéma tunisien d'une éventuelle relève dont il a besoin pour continuer à vivre. ■

Adel Jelassi

LE CINÉASTE AMATEUR: LE PASSAGE À L'ACTE

La XVIème session du festival du film amateur de Kélibia a pris fin en nous laissant non sans inquiétude concernant l'avenir du cinéma amateur en Tunisie.

Tout d'abord, le nombre fort réduit de films figurant dans la compétition nationale témoigne d'un sérieux problème; ce fait serait passé inaperçu si les films avaient la qualité requise. Seulement, tous ceux qui ont assisté au festival ont jugé ces films en dessous du niveau espéré. Ainsi, cela nous mène-t-il à nous interroger sur les causes de cette "régression" et sur les difficultés inhérentes à la réalisation d'un film d'amateurs en Tunisie.

Il faut dire que le parcours qu'effectue un jeune cinéaste est assez pénible, ce premier, après avoir suivi la formation traditionnelle que lui offre la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs, décide de faire son premier film.

N'ayant pour seul adjuvant, la plupart du temps, que sa volonté, il se heurte à un nombre infini d'opposants.

Le premier obstacle est de faire accepter son projet par la commission de sélection des scénaris, car l'idée doit être adéquate à l'idéologie de la fédération (militantisme pour la réalité sociale), idéologie qui découle du crédo qui a régi autrefois la fédé-

ration et qui semble encore aujourd'hui constituer un facteur essentiel puisque la structure même de la fédération reste fidèle à ce crédo idéologique de base et semble plutôt appropriée à celle d'un parti politique.

Mohamed Ben Tebib, en tant que cinéaste amateur, pense que la structure de la fédération doit être un objet de réflexion car elle découle d'une conception et d'une situation politique et historique donnée.

Donc, cette structure ne semble pas faciliter le bon fonctionnement des choses à l'intérieur de la F.T.C.A. Seulement, des obstacles aussi importants peuvent bloquer l'activité tel que le manque de matériel nécessaire mais pas toujours disponible. Quand bien même la fédération mettrait à la disposition un soupçon d'appareils et de pellicules, il se trouve toujours que ce n'est pas suffisant, ou le peu qu'il y a est des fois mal entretenu. Mais, supposons que notre jeune amateur arrive à surmonter cette difficulté, alors silence: il va tourner. Soudain, coupé ! Problème technique: la caméra a endommagé la pellicule, tel a été le cas de Makem Rast, film qui était prévu

• • • • •
pour le festival.

L'autre difficulté à l'affût, peut-être aussi le casting, car il est toujours difficile de trouver les acteurs qu'il faut, surtout qu'on ne peut pas se permettre d'engager des acteurs professionnels: on a donc recours aux amis, aux autres membres de la fédération et si, en plus de cela, ils sont mal dirigés, il en résulte de vraies catastrophes.

Reste enfin, un problème de taille, c'est celui de la maîtrise de la technique qui n'est pas toujours chose évidente, donc, si en plus notre jeune cinéaste n'a pas assez de compétence, l'échec du film n'est que certain: ce fut le cas pour "la septième heure" de M. Ben Tebib du club. Tahar Haddad (Tunis), il a expliqué l'échec de son film par son manque d'expérience: "mon film (dit-il) a été bien étudié dès le départ, tout y est voulu, mais ce qui fait que le contenu n'est pas passé aux spectateurs c'est mon manque d'expérience, en plus de cela, l'actrice n'a pas su traduire le

sens profond du film et l'intensité de la situation, et puis il ne faut pas oublier que c'est mon premier film."

Une fois que ces obstacles sont surmontés, les films arrivent in extremis au festival, des fois même avec le montage ou le générique faits la veille, ou parfois même sans montage comme ce fut le cas pour "Oasis" (club de Gafsa) qui a été projeté en rushes.

Certes, la "régression du niveau" déclamée par tout le monde est due, en grande partie, à ce genre de problèmes qui à la rigueur peuvent être tolérés chez des cinéastes amateurs. Ceci dit, on a bien trouvé au cours de cette session des films réussis techniquement tels que "Ommok tango" et "Nokta" mais ce qui est inadmissible c'est le manque d'originalité et de recherche qui ont fait défaut dans la compétition nationale. ❁

Raja Amari

LE CINÉMA AMATEUR ET LA VIDÉO

Toutes les sessions de la FIFAK (Festival International du Film Amateur de Kélibia) se suivent mais ne se ressemblent pas. En voulant édifier et consacrer un cinéma dit amateur, la F.T.C.A. (Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs), qui organise ce festival, tente d'accorder un profil particulier à chaque session par la précision de ses objectifs, les hommages rendus à des cinéastes ou des cinémas de renommée certaine, enfin par le choix des thèmes des colloques. Toutefois, il arrive que ces orientations prises en amont ne coïncident ni avec les attentes du public fidèle à cette manifestation cinématographique, ni avec les réalisations effectives que les spectateurs recueillent en aval. La XVIème session n'échappe pas à ce schéma. En effet, le programme comportait un hommage au cinéma africain et offrait un grand choix de films documentaires qui ont illustré le colloque intitulé: "Cinéma direct ou cinéma du réel".

Or, la grande absente de cette session demeure la vidéo. Même si Hassan Aliliche a développé le rapport entre le "cinéma direct et la vidéo", et "l'expérience de la F.T.C.A." d'autre part, et si Nouri Bouzid a

suggéré l'adoption du 16 mm ou de la vidéo comme moyen d'atteindre un public plus large que celui du super 8, la référence à la vidéo reste néanmoins rare. La plupart des interventions, à ce sujet, considéraient la vidéo exclusivement comme un moyen technique d'enregistrement de l'image et du son.

Ainsi, les difficultés techniques rencontrées et les témoignages unanimes des participants quant à la désuétude du super 8 (format qui n'a d'ailleurs plus rien de super) on fait de la vidéo un moyen de substitution adéquat.

Ce choix est d'autant plus vrai que le passage de la vidéo au film est devenu une vérité qui peut être généralisée à l'avenir grâce au génie nippon qui ne cesse d'améliorer les performances de cet appareil. Toutefois, le glas n'ayant pas sonné pour le 16 mm, la vidéo n'a pas encore atteint sa vitesse de croisière: le 16 et le 35 mm étant des formats propre au cinéma, alors que la vidéo semi-professionnelle est assez souvent au service de la télévision.

Finalement, le rapport des cinéastes amateurs à la vidéo est complexe et paradoxal puisqu'il est motivé tant par un désir d'adoption que par une nécessité d'aban-

don, d'ailleurs aucun des films de la XVIème session n'a fait appel (exclusive-ment) à la vidéo.

Outre cette polémique technique, il semble que la particularité de la vidéo en tant que mode d'expression et les rapports qu'elle entretient avec le cinéma n'aient pas soulevé d'interrogations. Pourtant, parmi les films primés dans cette première session, deux courts-métrages soulèvent, dans leur contenu, quelques particularités du support vidéo. Nous citerons "Anne et les bombes", 3ème prix (section super 8), et "Nicolae et Elena", 1er prix (section 16 mm).

Dans "Anne et les bombes", les réalisateurs Frank Wolf et Ivan Petit font intervenir la vidéo par le biais de la télévision. Le film raconte, sous le mode de la fiction, la réussite aux élections présidentielles de Jean-Marie le Pen. La fin du court-métrage comprend un document vidéo montrant le Pen hors de lui, gesticulant et grognant contre le mauvais accueil qu'on lui a réservé dans une région française: "je m'en souviendrai" crie-t-il avant de regagner sa voiture. Ce reportage présenté dans le cadre d'un journal télévisé est assez typique du rapport vidéo/télévision et vidéo/cinéma.

La vidéo est, à priori, un moyen d'expression plus léger et instantané par rapport à la télévision aux lourdes normes techniques et bureaucratiques. De plus, et toujours en comparaison avec la télévision qui est un des moyens de représentation officielle, la vidéo apparaît comme un mode d'expression plus libre. Or, dans

"Anne et les bombes" comme dans le monde réel des communications, la vidéo est presque totalement dépendante de la télévision, car bien que la vidéo d'artiste puisse avoir en partie le même équipement que la télévision - caméra, enregistreur de bande vidéo, récepteur- elle n'est pas pourvue de dispositifs pour la télédiffusion. Elle se trouve, par conséquent, asservie à la télévision si elle veut atteindre le grand public. Quant à l'intégration des ces séquences "vidéo-télévisées" dans un court-métrage et en l'occurrence celles qui figurent dans "Anne et les bombes", elles ont pour fonction d'ancrer dans la réalité une certaine fiction. C'est ainsi que le document-vidéo peut avoir plus d'impact et de crédibilité que le montage cinématographique ou le direct de la télévision. Son caractère aléatoire et fragile peut lui accorder une dimension contestataire surtout s'il ne répond à aucune commande. Par ailleurs, par la disparition du cadre de la télévision dans la séquence-reportage de le Pen, l'image vidéo est libérée de l'emprise de la télévision. Ainsi la vidéo acquiert ses lettres de noblesse grâce au grand écran.

Si dans "Anne et les bombes", le cinéma illustre la dépendance d'une vidéo -qui se veut crédible qui est privée d'accès aux ondes d'Etat- à l'institution qui constitue la télévision, le rapport entre ces trois modes d'expression est d'un autre ordre dans "Nicolae and Elena".

Ce court-métrage est une reprise du film-document devenu témoignage historique du jugement et de l'exécution du cé-

••••

lèbre couple roumain. Communiqué à toutes les agences de presse et diffusé par toutes les télévisions, ce document vidéo est repris presque intégralement par le réalisateur. Cependant le découpage et le montage auxquels il est soumis font de lui un nouveau document. En effet, un montage alterné fait que des scènes représentant des enfants en train de jouer soient intégrées au document initial. Cet agencement n'est pas sans provoquer un effet de dédramatisation par le statut des personnages filmés et l'aspect ludique de leur action. Par ailleurs, plusieurs prises de vue ont été effectuées par une caméra portée qui semble mimer l'appareil portatif léger que constitue le camescope à usage domestique. De plus, cette caméra n'évite singulièrement aucun mouvement de l'épaule comme pour mieux rappeler sa présence. Richard Vetterli, le réalisateur, éprouve assurément un malin plaisir à ne rater aucune occasion pour multiplier les effets de distanciation en dévoilant toute illusion réaliste jusqu'à détruire l'effet scoop, désir suprême de tout journaliste et satisfaction habituelle de tout spectateur ou téléspectateur.

Ce court-métrage qui fait de "Nicolae and Elena" des "héros" est, en réalité, critique à double titre. Le document vidéo initial étant distancié, la vidéo n'est plus ce circuit parallèle et crédible qui s'oppose comme contre-information à l'Etat Roumain encore sous l'emprise de tout l'appareil idéologique de l'Etat. Le monta-

ge fait que la vidéo soit elle aussi récupérée. C'est ainsi que le court-métrage dévoile la supercherie ou du moins la manipulation possible par la vidéo mise au service d'une télévision démagogique.

Si toutes les sessions, surtout celles qui ont suivi les années 70, les années fastes du festival, s'accordent à reconnaître que la FIFAK est de plus en plus en difficultés, force est de constater l'écart entre les discours et la réalité. L'une des raisons de ces difficultés est, peut-être, du côté de l'écart qui se creuse entre le paysage médiatique moderne qui évolue à une vitesse vertigineuse et l'imperméabilité des organisateurs et des participants au FIFAK à cette évolution, surtout si l'on considère l'amateurisme non pas comme un produit mal fini mais un réel choix de création libre.

Thouraya Ben Amor

كالدعوة الإسلامية او قصة اعتلاء لويس 14 الحكم. إن اختيار هذا المفهوم المحدود للسينما التاريخية، باعتبارها تعكس الواقع، أدى في رأينا الى انحصار وجهة التفكير في علاقة السينما بالواقع، وتتمثل محدودية هذا المفهوم الى اقصاهه جملة من الأفلام التي يمكن اعتبارها أفلاما تاريخية، فالتاريخ ليس محصورا في التاريخ السياسي أو في تاريخ المجموعة البشرية، والتالي يمكن ان نعتبر كل الأفلام - بما في ذلك الروائية - منضوية في إطار السينما التاريخية بما أنها - تؤرخ - بأسلوب سينمائي للحظات إبداعية يعيشها المخرج.

وأقصد بهذا القول أن مقياس الأهمية التاريخية يمكن ان يتجاوز مبدأ الاجماع، فيكون هذا المقياس مغرقا في الذاتية. فيكون بذلك مفهوم الفيلم التاريخي لا يشمل فقط الأفلام التي تصور فترة أجمع المؤرخون على اهميتها، وإنما يشمل هذا المفهوم أيضا كل الفترات التي لا تمثل لحظات تاريخية حاسمة بالنسبة للمجموعة ولكنها قد تمثل فترة حاسمة بالنسبة للفرد. إن توسعة مفهوم الفيلم التاريخي باعتماد هذا المقياس النسبي للأهمية التاريخية، من شأنه ان يبتعد بنا عن فكرة المطابقة بين السينما التاريخية والواقع، فالواقع حسب هذا المقياس الأخير، نسبي ومتعدد.

أسماء الهلالي

إن هذا الميل لاعتبار الفيلم التاريخي مرآة للواقع التاريخي عائد الى تصورٍ يعتبر إمكانية تصوير الواقع التاريخي الموضوعي جائزة بل واجبة في السينما التاريخية، وهذا التصور يبدو تصورا مغلوطا لوظيفة السينما، لأنه يغفل جانب الفن في السينما، إضافة إلى أن هذا التصور يؤمن بوجود واقع تاريخي موضوعي والحال ان التاريخ نفسه خاضع لوجهات النظر. وقد عبّر عن هذه الفكرة أحد المتدخلين في الندوة - دون ان يلتزم بها في مداخلته - إذ قال : « إن التاريخ (أي الواقع) محكوم بموقف المؤرخين أي محكوم بقراءة وبوجهة نظر».

هكذا بدت كل عملية ربط بين السينما والواقع تؤول حتما الى تغير جوهر الحديث من حديث عن السينما إلى حديث عن علاقة الإيديولوجيا بالفن أو عن الديمقراطية وهي مواضيع لها علاقة بالسينما ولكن ليس لها علاقة بموضوع الندوة الذي كان من المنتظر ان يكون موضوع تفكير في السينما وأساسا أشكال حضور الشخصية التاريخية في السينما. ونؤكد ان هذا الموضوع حضي بنظر العديد من المداخلات الهامة إلا أن الفضاء المخصص للنقاش اهتم أساسا بالموضوع الثاني، أي مسألة حرية المخرج في الفيلم التاريخي.

يبدو انتقال موضوع الندوة من «الشخصية التاريخية والسينما» الى الديمقراطية والسينما، عائد في وجه من وجوهه الى عنوان المهرجان نفسه الذي يطرح العديد من القضايا، هذه القضايا متعلقة بمفهوم الفيلم التاريخي والأسطوري. فقد بدا من خلال الأفلام المعروضة في المهرجان، أن معنى الفيلم التاريخي يخص الفيلم الذي يصور فترة سياسية أجمع المؤرخون على اهميتها في تاريخ البشرية،

العربي الناتجة عن ضيق قضاء حرية الرأي. ويجب أن تشير إلى أن هذه الفكرة - أي وجوب اعتبار الفيلم التاريخي مرآة للواقع التاريخي - كان اختيارا حدده منسق الندوة حين اعتبر العلاقة بين السينما والواقع هي الاشكالية الأساسية في الندوة على أساس ان الشخصية التاريخية في السينما صورة مجملّة (maquillage) للشخصية التاريخية في الواقع.

وقد أفضى التركيز على هذا الموضوع الى عروج موضوع الندوة من التفكير في الشخصية التاريخية الى التفكير في مسألة استقلال المخرج او تشييعه للسلطة وبالتالي إلى علاقة السينما التاريخية بالواقع، وهي فكرة هامة إلا أن مقاربتها في الندوة كان مقاربة منقوصة لأنها كانت مقاربة حضارية ولم تكن سينمائية وأقصد بذلك ان التساؤل عن علاقة السينما بالسلطة فيه إثارة لمسألة حرية التعبير واستقلال الفن عن السلطة، أي أن هذه الإشكالية التي احتلت جزءا هاما من الحوار، لم تكن تفيكرا في السينما وإنما في الواقع الحضاري العربي الراهن.

إذا كانت حصص الحوار في الندوة قد استبدلت موضوع «الشخصية التاريخية والسينما» بموضوع علاقة السينما بالسلطة ومسألة الصدق والكذب، فإن هذه الموضوع الأخير اتسم بالكثير من الغموض ذلك ان الحديث عن الصدق والكذب في مجال الفن، حديث لا محل له، فمجرد تأطير الحديث في ميدان السينما، يفرض تجاوز طرح قضية الذاتية والموضوعية، إذ من بديهيات العملية الإبداعية، استحالة الموضوعية وبالتالي لا معنى للمطالبة بالأمانة التاريخية في الفيلم التاريخي لأن ذلك يتناقض مع جوهر السينما باعتبارها فنا أي خلقا جديدا.

رأى حول المهرجان

موضوع الندوة :

من « الشخصية التاريخية والسينما » إلى « السينما والواقع » ...

لا شك أن التفكير في « الشخصية التاريخية والسينما » يمكن أن يخضع إلى مقاربات عديدة تختلف باختلاف وجهات النظر، وقد اختار المتدخلون في إطار هذه الندوة، النظر في القضية من جانب معين هو علاقة الشخصية التاريخية بصورتها السينمائية. ويجد هذا الاتجاه تفسيره في إجماع المتدخلين على أن الفيلم التاريخي هو التعبير سينمائي عن الواقع الموضوعي وبالتالي فإن قوة المخرج كامنة في أحد وجوها في مدى صدقه أو مدى وفاءه للوقائع التاريخية.

في هذا الإطار، اتخذ الحوار أي حصص النقاش في الندوة شكل مجموعة من المقابلات بين ما هو كائن وما يجب أن يكون على أساس أن ما هو كائن هو التشبيح الإيديولوجي للسلطة وما يجب أن يكون هو الاستقلال عن السلطة، فمثلا احتل هذا الموضوع كامل حصة النقاش الثانية في اليوم الثاني للندوة حين عبرت الفنانة « منى واصف » عن أزمة الفيلم التاريخي

زهرة اللوتس التي اكلها أصحاب أوليس حين وصلوا إلى جربة في الأسطورة اليونانية، فلم يغادروا الجزيرة.

احتوت هذه النشرة تغطية لنشاط المهرجان، في شكل تلخيص لأهم المداخلات في الندوة وللأفلام المبرجة إضافة إلى إمدادها الحاضرين في المهرجان بالبرامج اليومية. كما تضمنت مجلة لوتس خواطر حول مدينة جربة ومقططات من صور كاريكاتورية للفنان الفلسطيني « ناجي العلي » الذي يخصه المخرج المصري عاطف الطيب بشريط « ناجي العلي » الذي عُرض يوم افتتاح المهرجان.

أما فيما يتعلق بالعروض الفنية التي نظمت على هامش المهرجان، فقد كانت أغلبها عروض رقص كعرض رقمي لمجموعة من جزيرة « إيطاك » اليونانية التي تم توأمتها مع جزيرة جربة على هامش المهرجان السينمائي. كما أنه كان لفرقة الفنون الشعبية التونسية نصيب هام من المهرجان إذ خصص لها جزء هام من حفل الاختتام.

•••••

وهذه لمحة عن فيلم «لويس، الطفل الملك».

«لويس، الطفل الملك» شريط من إخراج Roger Planchon، السيناريو والحوار لـ Roger Planchon، أيضا، وكان الأداء لـ Jocelyn Quivrin - Carmen Maura - Maxime Mansion، ويدوم الفيلم ساعتين و40 دقيقة.

تبدأ أحداث هذا الشريط لحظة تقليد الحكم، للطفل لويس، ويروي القيم كيفية دخول الطفل هذه الحياة الجديدة، حياة الملك. كما تدلّ عليه البنية الثنائية للعنوان، (الطفل، الملك)، يقوم هذا الشريط على بناء ثنائي. ولا تعبر هذه الثنائية عن تكامل بقدر ما تعبر عن انقسام بل تفجّر.

هذه الثنائية أو هذا الانقسام، يتخذ معناه في الإطار الزمني للفيلم وكان هذا الإطار تراوحاً بين طفولة وكهولة فالشريط يروي قصة مزور الطفل من حياة تملئها رغبات الطفولة الى حياة تملئها واجبات المسؤولية السياسية. ولكن ذلك لا يعني ان الفيلم يصف حياة البطل من طفولته حتى كهولته فالمرحج صور هذا المرور من طفولته إلى كهولة في صورة إشكالية ذلك انه لم يعد معنى الكهولة معبرا عن تقدم في الزمن (بما ان الملك بقي طفلاً) وانما اصبح هذا التحول يعني مغادرة نمط حياة الطفولة وتبني نمط حياة جديدة أي ان هذا التحول كان اختراقاً للزمن.

على هذا الأساس، اتخذ هذا التحول شكل علاقة إشكالية، وهي العلاقة التي تربط بطل الفيلم بطفولته من ناحية، وبمسؤولياته السياسية من ناحية أخرى. فهو في ظرف الحرب مثلاً - والحرب أهم لحظات المسؤولية - يلجأ الى النوم فيحلم بالهزيمة ولكنه

يتسفيق فيدرك انه في الواقع منتصر، فالطفل لويس هنا بدأ مستترقا للحظات طفولته من خلال هروبه من مسؤولية الحرب ولجوءه الى النوم. ولكن مشهد الحلم الذي يصور هزيمة لويس، يبين لنا ان علاقة البطل بطفولته لم تعد علاقة عادية إذ أصبحت هذه الطفولة تولد عند الملك شعوراً بالذنب جعله يحلم بالهزيمة. فليس من حق الملك النوم في ظرف الحرب.

هذه الفكرة من شأنها ان تحيلنا الى الحديث عن بعد آخر لهذا الانقسام الذي رأيناه يحكم بنية الشريط وهو انقسام عالم المبادئ في الفيلم (وفي ذهن البطل)، من مبادئ طفولية الى مبادئ أكثر تعقيداً وهي مبادئ الكهول. وإذا أردنا تبسيط المسألة قلنا ان شخصية لويس بدت محكومة بتشوش في تبنيها لقيم جديدة ليس لها علاقة بعالمه الطفولي - البريء - بل انها أحياناً تبدو تشويها لهذا العالم وفكرة التشويه لا تعني ان المخرج يصدر احكاماً سلبية على عالم الكهول وانما تعني ان المخرج يتبنى في الشريط نظرة البطل الطفل، لذلك بدأ الفيلم رغم صيفته التاريخية الواضحة فيلماً ذهنياً. أي أن الأحداً التاريخية لم تكن سوى أدوات تصوير العالم الداخلي للبطل لويس، هذا العالم الذي رأيناه محكوماً بثنائية الطفل - الملك.

على هامش المهرجان

من أهم ما أنجز على هامش المهرجان، مجلة **لوتس** وهي نشرة داخلية يصدرها المهرجان، ينجزها «عبد الكريم قابوس» ويشارك فيها أغلب الصحفيين الحاضرين الى جانب بعض الفنانين الضيوف كالمخرج المصري «صلاح أبو سيف» والممثلة السورية «منى واصف».

أما عن اختيار عنوان المجلة **لوتس**، فهو إسم

يمكن تبادل هذه الأفلام نظرا للتناقضات السياسية القائمة بين البلدان العربية، وفي الوقت نفسه يحول ضيق القطاع الخاص من إمكانية إنتاج هذه الأفلام من ناحية أخرى اعتبرت «منى وأصف» التناقض الذي تعيشه الثقافة العربية نفسها، حائلا دون تطور الفيلم التاريخي والمقصود بهذا التناقض ميل الأفلام التاريخية إلى تصوير التاريخ العربي في صورته الأحسن، وبالتالي عدم مواجهة الذات العربية بتاريخها الحقيقي أي في صورته الحسنة والسيئة.

من جانب آخر، مثلت مشكلة اللغة عائقا هاما أمام إمكانية التواصل بين الحاضرين في الندوة إذ كان الحديث يتراوح بين العربية والفرنسية والإنجليزية، وأدت عمليات الترجمة إلى طول الوقت المخصص للمداخلات على حساب الوقت المخصص للنقاش.

عروض الأفلام

وقعت برمجة العديد من الأشرطة التاريخية الهامة في هذه الدورة الرابعة لمهرجان الفيلم الأسطودي والتاريخي إلا أن هذه البرمجة لم تمكن المتفرج من تتبع كل الأفلام نظرا لتزامن العروض الهامة أحيانا، وإلغاء أو إرجاء هذه العروض أحيانا أخرى.

أهم هذه الأفلام التي عرضت، فيلم (لويس)، الطفل الملك)، قد عرض هذا الشريط في ظروف جيدة بما في ذلك ظروف الطقس، فقد عرض الفيلم في «فضاء هارون» بـ «حومة السوق»، وهو فضاء يقع في الهواء الطلق وبالتالي هو معرض للأمطار التي نزلت مثلا في ليلة عرض شريط (Pétain).

فيها، مكّنه من خلق نوع من الانسجام بين الفن السينمائي والفن الإسلامي.

وللاستدلال على هذه الفكرة، يورد المتدخل قوله لـ «صالح ستيتي» يبين فيها أن المخرج السينمائي يمكن أن يكون إخراجا إسلامياً وذلك باحترامه القواعد الإسلامية التالية:

- العالم الخارجي في حركة مستمرة.
- داخل الإنسان فراغ لا يمكن الإمساك به.
- تعاقب الأحداث محكوم بنظام مشوش.
- ويعتبر أن شريط «Sitizen Kane» لـ «Orson Wells» يستجيب لهذه القواعد.

فالفن الإسلامي يهمل التاريخ الإنساني في حركيته المستمرة، لذلك تعتبر فكرة التصوير مرفوضة لأن النسخة لا يمكن أن تكون مطابقة للأصل وكذلك لا يمكن الإمساك بهذه الصورة الأصل أو المثالية المتحركة.

من هنا، اعتبر المتدخل أن الفن الإسلامي يجب على جوهر الحداثة في السينما، وبهذا فسر فراغ الشاشة السينمائية في مشهد غار حراء المظلم.

* * *

اكتملت أعمال الندوة يوم الأحد 29 أوت 1993، وقد تناولت حصة النقاش الأخيرة فكرة نقص الفيلم التاريخي وتدخّل في هذا الصدد «حميدة مخلوف» مبينة أن تلافي نقص الأفلام التاريخية يكون بمصاحبة العربي مع تاريخه أي مع هويته.

من ناحية أخرى، أرجعت الفنانة منى وأصف هذا النقص في إنتاج الأفلام التاريخية العربية، إلى ضيق مجال حرية الرأي في الثقافة العربية، فمثلا لا

ولكن هذه الطريقة في التصوير لا تعني ان المخرج يحاول ان ينزع القداسة عن شخصية محمد، وإنما يحاول مصطفى العقاد المصالحة بين فكرة التصوير السينمائي، وقداسة القصة ويضرب المتدخل لذلك مثالين :

شخصية الرسول في الشريط صامته، بينما ينقل قوله أحد الأوفياء (يقول رسول الله...) فالشخصيات الوفيّة للرسول تضطلع بدور تجاوز هذا النقص في الصورة السينمائية.

والمثال الثاني هو تصوير الكاميرا للرسول داخل غار حراء في إطار مظلم، في هذا الظلام، يوجد حسب «كمال بن ونّاس» أساس الثقافة الإسلامية القائمة على التجريد. ثم تمرّ الكاميرا من الإطار المظلم الى خارج الغار، فننتبين ان الكاميرا تتبنى وجهة نظر شخصية الرسول، أي ننظر بعين هذه الشخصية، بهذه الطريقة تخلص المخرج من فكرة تصوير الشخصية وحافظ في الوقت نفس على قداسة هذه الشخصية.

وقد استنتج المتدخل على هذا الأساس أن المخرج لا يهمل الحدث التاريخي وإنما يصور ظاهرة مقدسة ماورائية.

ولكن هذا القول يثير تساؤلا هاما خلاص له «كمال بن ونّاس» في آخر مداخلته، وهو : هل الرسالة فيلم أسطوري؟ أم انه فيلم تاريخي؟ وقد بدا الشريط في نظره يتسجيب الى السؤالين، فهو فيلم تاريخي لأنه يرسم تاريخ الإسلام. وهو أسطوري في الوقت نفسه لأنه لا يهدف الى تصوير الأحداث التاريخية وإنما هدفه، تصوير ظاهرة مقدسة.

ويعتبر المتدخل أن تصوير المخرج للظاهرة التاريخية الإسلامية مع حفاظه على جانب القداسة

الصورة الخيالية في فيلم «الرسالة» لمصطفى العقاد

(مداخلة لكمال بن ونّاس :
جامعي وناقد سينمائي)

انطلق المتدخل من مبدأ منع تصويري بعض الشخصيات كشخصية محمد باعتبار تصويره مساً بقدسية الشخصية فمحمد حاضر في القصة، غائب في الصورة.

على هذا الأساس، حدّد «كمال بن ونّاس» المحورين الأساسيين في مداخلته وهما :

- كيف جمع ثنائية هذا الغياب والحضور في السينما ؟

- كيف للسينما باعتبارها فنا تصويريا أن تتسجم مع الثقافة الإسلامية ؟

وقد حاول المتدخل الإجابة على هذين السؤالين من خلال شريط «الرسالة» لمصطفى العقاد.

لاحظ المتدخل أنه في المستوى السردّي لهذا الشريط، توجد الشخصيات الوفيّة لحمد كما توجد الشخصيات المضادة له، ولكن شخصية محمد غير حاضرة في الصورة وتعوض الرسالة غياب هذه الشخصية، من هنا يفسّر حسب «كمال بن ونّاس» عنوان الشريط، فمثلا في نهاية الفيلم، نرى جوامع في القرن العشرين تصور الاستجابة لهذه الرسالة.

يعتبر المتدخل من قبيل التناقض انجاز فيلم سينمائي عن شخصية غير مرئية، ففيلم الرسالة عوضا أن يصور الشخصية، يخفيها او يوحي بحضورها من خلال أدوات هي :

ناقة محمد (وحضورها يعني حضوره)

سيف علي بن أبي طالب ذو الحدين.

•••••

: Orsana Bulgakowa (مداخلة لـ)

أستاذة في تاريخ السينما - ألمانيا)

تعرضت المحاضرة الى تدخل ستالين في إخراج صورته السينمائية وانطلقت من قوله ستالين «السينما خيال ولكنه يفرض قوانينه على الواقع». وقد كان لهذا التدخل أشكالاً مختلفة تتبعتها المتدخلة في مشاهد عرضتها بالقاعة.

ففي الأشرطة الوثائقية، يكون إخراج صورة ستالين مضبوطاً بوضع الكاميرا والمسافة التي تفصلها عن موضوع التصوير بالإضافة الى حظر التصوير في الإطار الخاص (العائلي مثلاً).

أما بالنسبة الى تصوير الفيل الروائي، فقد أشارت المتدخلة إلي ان هذا التصوير كان محكوماً بجملة من القيود كمشاركة ستالين في عمل كتاب السيناريو وعمل المخرج، وقد يختار شخصياً الممثلين المرشحين لأداء دور ستالين.

ومن مظاهر تدخل ستالين في إخراج صورته السينمائية في الأفلام التاريخية، تغيير التاريخ السوفياتي في أفلام ستالين، واتخاذ هذه الأفلام طابعاً أسطورياً.

إضافة الى ذلك، درست المتدخلة صورة ستالين في فضاء الشريط، فلاحظت ان هذه الصورة مرتبطة بجملة من الخصائص التي وضعت الشخصية في شكل شخصية نموذجية كاستعراض مظاهر السلطة، ونفي التضاد بين الفيلسوف والجندي، وأسطورية اللباس الستاليني الموحد، كما ان من الأدوات التي كانت تُصوّر شخصية ستالين، تقديم وجوه أهم الشخصيات التاريخية على أساس اعتبارها مرایاً لشخصية ستالين.

* هذه المداخلة الهامة للجزائري الهاشمي زرطال، أثارت في حصة النقاش تدخلاً هاماً من قبل «عبد الفتاح فخفاخ» (عضو في جمعية النهوض بالنقد السينمائي) التي اعتبر مداخلة الهاشمي زرطال مقتصرة على وجهة نظر واحدة وهي تشويه صورة العربي في السينما الاستعمارية دون ان ينظر الى الموضوع نفسه من وجهة نظر أخرى كالحديث عن صورة اليهودي في السينما العربية، هذه الصورة المحكومة بخلفية عنصرية.

الإيديولوجيا في الفيلم الأسطوري

(مداخلة لحميدة مخلوف :

جامعي وناقد سينمائي)

تناول المتدخل مسألة الذاتية والموضوعية في السينما، فاعتبر ان الشخصية التاريخية خاضعة لاختلاف رؤى المؤرخين كما انها تخضع لاختلاف رؤى المخرجين. لذلك يعتبر الموضوعية مستحيلة سواء بالنسبة الى مجال التاريخ او السينما. وتعني الذاتية في التصوير السينمائي، حضور تشييع المخرج الإيديولوجي في الفيلم. ويضرب المتدخل مثلاً لذلك صورة نابوليون في فيلم «وداعاً بوناپارت»، ومقاربة المخرج نفسه - أي يوسف شاهين - لشخصية صلاح الدين الأيوبي في فيلم «الناصر صلاح الدين» ويعتبر «حميدة مخلوف» ان تمويل الدولة - أي المسؤول السياسي - للفيلم يؤدي حتماً الى فرض إيديولوجية السلطة على الفيلم.

ستالين : أسطورة السينما

السوفياتية

•••••

(مداخلة لحسين عبد القادر :

أستاذ بمعهد السينما بمصر)

كما يدل على ذلك عنوان مداخلته، ركز الناقد المصري حسين عبد القادر، على فكرة مدى مطابقة السينما للواقع والصعوبات التي تعترض المخرج في تصويره الشخصية التاريخية بالاستعانة بالمصادر التاريخية المتوفرة والمطبوعة هي نفسها بموقف المؤرخ. وفي هذا الاتجاه، حاول المتدخل ربط أعمال «صلاح أبو سيف» بحياة هذا الأخير بهدف ان يبرز استحالة الموضوعية في التصوير السينمائي.

صورة العربي في السينما

الاستعمارية المثال الجزائري

(مداخلة لهاشمي زرطال :

ناقد سينمائي جزائري)

لئن استغلت السينما الاستعمارية شمال إفريقيا وأساس الجزائر ديكورا طبيعيا لأفلامها، فإن هذه الأفلام لم تكن تهدف الى رسم صورة وقيّة للشخصية العربية وإنما كان العربي مهما في هذه السينما حتى ان دور المتمرد مثلا كان فيه قراءة سلبية، الى جانب هذه الأفلام التي تهدف الى تقزيم الشخصية العربية، يوجد صنف آخر من الأفلام الاستعمارية وهي الأفلام المضحكة التي تهدف الى تسلية الجمهور وقد اعتبرها المتدخل منضوية في اطار مبدأ «إذا أردت ان تستعمر شعبا، فأضحك».

هكذا بدت السينما الاستعمارية في الجزائر محكومة بهدف السيطرة الثقافية والسياسية والتي لا تتحقق إلا بطمس الشخصية العربية، وكانت الأفلام السينمائية وسيلة هامة في عملية الحق هذه.

توثيقية وروح روائية، وإذا كان الفيلم التاريخي يعتمد المشابهة مع الواقع، فإن الفيلم الروائي يعتمد التواطؤ والمقصود بالتواطؤ، التعامل مع القصة الخيالية على أساس أنها حقيقة.

لذلك اعتبر المتدخل السينما والتاريخ لغتين متضادتين، فالسينما لا تبحث عن الحقيقة وإنما عن قراءة للحقيقة إذ ليست الحقيقة هي الأساس في السينما وإنما الأساس هو الوهم بالحقيقة، على هذا الأساس لا توجد أفلام تاريخية تحترم الأحداث التاريخية.

وقد ختم Victorio Ciacci مداخلته بقوله :

إن الفيلم ليس إعادة للأحداث التاريخية وإنما هو تكثيف للذاكرة فالمهم في الشخصية التاريخية، الجانب الجمالي فيها لاناالسينما جمالية قبل كل شيء.

* وقد أثار مداخلة Victorio Ciacci

تساؤلات هامة في حصة النقاش تناولت هذه التساؤلات قضية هامة وهي مدى إمكانية الحديث عن حقيقة مطلقة أو واقع موضوعي. وقد قال أحد المتدخلين في النقاش (حسين عبد القادر. أستاذ في معهد السينما بمصر) «لقد صنعنا من تلك الأشياء التي صنعت منها الأحلام» معبرا بذلك عن استحالة التزام الموضوعية في تصوير الشخصية التاريخية سواء بالنسبة إلى المؤرخ أو السينمائي. فالمؤرخ والسينمائي كلاهما الإنسان، لذلك فالمؤرخ أيضا محكوم بالتخيّل.

الشخصية التاريخية في السينما

بين المصادر المتاحة

وحاضر السينما

•••••

السينما والشخصية التاريخية

أي علاقة الشخصية التاريخية في الواقع بصورتها السينمائية.

**صورة الغالب والمغلوب بين
فيلم «الناصر صلاح الدين»
و«وداعا بونابارت»**

ليوسف شاهين

(مداخلة لعبد الكريم فابوس :

جامعي وناقد سينمائي)

ينطلق المتدخل من المقارنة بين العنوانين (الناصر صلاح الدين ووداعا بونابارت) فيلاحظ ان كلا من العنوانين لا يقوم على تقديم الحدث التاريخي وإنما عن موقف المخرج من هذا الحديث. على هذا الأساس، مثلت الفكرة الأساسية لهذه المداخلة، أن المخرج المصري يوسف شاهين لا يتعامل مع شخصيات تاريخية بل مع مفاهيم، فهو لا يصور التاريخ بل يقرأه.

السينما والتاريخ

(مداخلة للناقد السينمائي الإيطالي :

(Victorio Ciacci

تعتبر الفكرة الأساسية لهذه المداخلة، عجز السينمائي عن أن يكون مؤرخاً لأن السينما محكومة بالجانب الذاتي للمخرج. فللسينما روحان، روح

لماذا موضوع

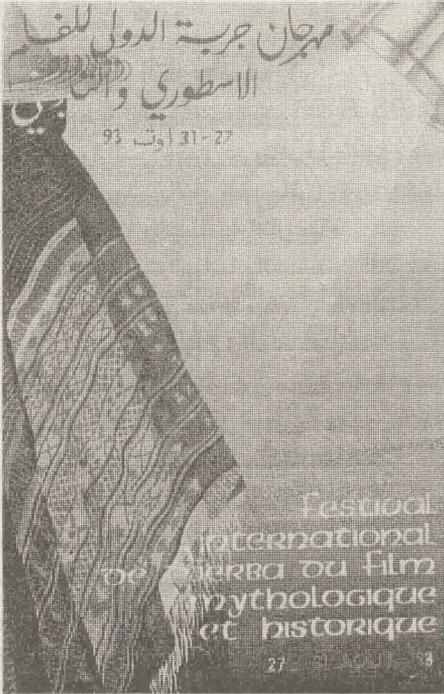
«الشخصية التاريخية» ؟

في الحصة الأولى للندوة يوم 28-8-93، قام منسق الندوة السيد «كمال بن وناس» (جامعي وعضو في جمعية النهوض بالنقد السينمائي) بتبرير اختيار موضوع «السينما والشخصية التاريخية».

وقد تعلق حديثه أساساً بالشخصية التاريخية السياسية إذ لاحظ في هذا الصدد أن هذه الشخصية غالباً ما تكون صورتها السينمائية مجمّلة (maquillée) بل أحياناً تكون صورة مغلوطة ويعود ذلك حسب المتدخل إلى أن السينما كثيراً ما كان دورها استمداد المشروعية للسلطة السياسية. على هذا الأساس اتخذت الشخصيات التاريخية السياسية بعداً أسطورياً في الأفلام السينمائية يعبر عن توق هذه الشخصية إلى الخلود. لذلك اعتبر «كمال بن وناس» أن الحديث عن الشخصية التاريخية في مقاربتها السينمائية تهدف أساساً إلى امتحان هذه الشخصية، بمعنى أن التفكير في هذا الموضوع يهدف إلى التساؤل عن مدى انفصال السينمائي واستقلاله عن المسؤول السياسي.

إن تقديم منسق الندوة لموضوع «الشخصية التاريخية في السينما» على أساس ربطه بفكرة الصدق والكذب أو التشيع والاستقلال عن المسؤول السياسي، يعبر عن الاتجاه العام الذي اتخذته المداخلات الأساسية في الندوة والتي طرحت أساساً فكرة العلاقة بين الواقع الموضوعي والواقع السينمائي

عن الدورة الرابعة لمهرجان الفيلم الأسطوري والتاريخي...



نظمت الدورة الرابعة للمهرجان الدولي للفيلم الأسطوري والتاريخي بجربة من 27 إلى 31 أوت 1993.

برنامج المهرجان

- ندوة حول «الشخصية التاريخية والسينما»
- عروض أفلام تاريخية، وقد خصص جزء هام من العروض لأفلام المخرج المصري «صلاح أبو سيف» الذي تم تكريمه خلال المهرجان.

- الحاضرون في المهرجان :

صحفيون تونسيون وأجانب
فنانون تونسيون :
«طيب وحيشي» (مخرج)
«فتحي الهداوي» (ممثل).

فنانون أجانب :

«صلاح أبو سيف» (مخرج)
«عاطف الطيب» (مخرج)
«عزت العلايلي» (ممثل)
«منى واصف» (ممثلة)
«Maxime Mansion» (ممثل فرنسي صاحب الدور الأول في شريط «لويس الطفل الملك»).

Journées d'études

On a beau dire - il est vrai aussi que le thème a quelque chose d'un peu ressassé - le cinéma apparaît, aujourd'hui plus que jamais, comme le champ naturel du déploiement du corps.

Certes cela ne fut pas de tout temps également pareil: aussitôt après sa découverte (pourtant déjà porteuse, à l'état virtuel, de ses capacités futures, y compris celle-là, la corporéité, qui nous intéresse) le cinématographe, pressé de devenir un "art", a sombré pendant des années (en gros des années 30 aux années 40) dans l'abstraction romanesque, comme s'il avait été destabilisé par la rapidité de sa croissance.

C'est autour de la deuxième guerre mondiale, juste avant, pendant et surtout après, que le cinéma a pu percevoir "le monde" dans sa matérialité, en largeur (Jean Renoir), en profondeur (Orson Welles) et en bloc (le néoréalisme).

Et nous le savons, l'histoire du cinéma américain des années 50 (celui qui compte) a été en partie celle de la dé-marche de ses personnages de plus en plus proches des acteurs (nous pensons en particulier à l'Actor's Studio).

Avec les années 60, nous passons d'une esthétique où se relâchent, comme dit Deleuze, "les schèmes sensori-moteurs" à une esthétique de la "ballade" où (avec la Nouvelle Vague notamment) les corps se détachent de leur milieu, flottent, se meuvent sous l'effet de leur propre poids.

Durant la décennie des années 70, nous sommes déjà dans une autre ère, la vidéosphère comme aime à la désigner Régis Debray, toute dominée par le visuel où le personnage - et l'épaisseur de son milieu - a quitté le champ. Le cinéma - à l'exception de quelques îlots de résistance - s'est noyé dans de nouveaux océans d'abstraction, le militantisme (les années 70) et de plus en plus le publicitaire ou le toutculturel (les années 80).

Evidemment cette histoire présente un visage plus grimaçant en Tunisie où le cinéma est né en même temps que la télévision. Aussi, la tâche de celle-ci n'a pas été difficile. Pas de corps à effacer; il n'y était pas. Et l'histoire (du cinéma) est partie de là - de cette absence de personnage - pour en recréer d'autres trop collectifs pour être matériels (le peuple, la misère, l'exode, l'immigration, ...). C'est au milieu des années 80 que s'est faite la véritable rencontre avec des personnages ayant corps. Corps cependant blessés (*L'homme de cendres*) et la découverte a été celle de cette blessure - Farid Boughedir en a tiré le parti que l'on sait et l'histoire continue...

Il est curieux, d'ailleurs, mais pas aussi paradoxal que ça en a l'air, que c'est de ce côté-là, en Afrique en particulier avec Ouedraogo, mais aussi plus en Orient avec Kiarostami, que, après tout, réapparaît le corps (du cinéma).

C'est comme si, dans un ultime réflexe de sauvetage le cinéma d'Afrique soutenu par la mauvaise conscience d'arriver en retard se saisissait du 7ème art par là où il semble le plus menacé: sa corporéité.

Autour de ces questions du corps, de ses manifestations, de son histoire, de sa valeur cinématographique, nous vous invitons à venir réfléchir avec nous au cours des deux journées d'étude que nous organiserons à la Maison de la Culture Ibn Khaldoun à la fin du mois de mai 94.

Nous vous saurions gré de nous faire parvenir, le cas échéant, votre accord de principe avant le 30 décembre 93 et un condensé de votre communication avant la fin du mois de février.

la décision de publier les actes étant d'ores et déjà prise, nous vous prions de nous faire parvenir votre communication avant le 30 avril 1994.

Siège: A.T.P.C.C : Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

RÉALISATION: **AGRAPHES** 790 081

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Principale

Novembre 94

Tous droits réservés aux Editions Sahar



ISBN : 9973 - 763 - 30 - 0

Siège **A.T.P.C.**

Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

Maquette & Composition: *Agraphes* © 790 081