

# CINÉCRITS



BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE

TUNIS

PER 15363

**Abderrahmane SISSAKO**  
**Radhouane EL KASHEF**  
**Abdoulaye ASCOFARÉ**  
**Ziad DOUEIRI**



CINECRITS

**Abderrahmane SISSAKO**

**Radhouane EL KASHEF**

**Abdoulaye ASCOFARÉ**

**Ziad DOUEIRI**



M a r s 1 9 9 9



## SOMMAIRE

<b>Avant-Propos</b> .....	p. 5
Hajer Bouden	
<b>A corps perdu</b> .....	p. 7
Hajer Bouden	
<b>Entretien avec Radhouane El Kashef</b> .....	p. 13
<b>Juste courageuse, la mère</b> .....	p. 23
Tahar Chikhaoui	
<b>West Beyhrouth ou l'expérience de la limite</b> .....	p.26
Insaf Machta	
<b>La vie sur terre : analyse du pré-générique</b> .....	p.33
Tahar Chikhaoui	
<b>Une variante paradoxale du film de Vertov</b> .....	p.37
Tahar Chikhaoui	
<b>Entretien avec Abderrahmane Sissako</b> .....	p.43
<b>Sissako ou l'appareil circulatoire</b> .....	p.58
Hajer Bouden	
<b>Fiches techniques des films analysés</b> .....	p.72
<b>Les cinéastes</b> .....	p.74
<b>حوار مع رضوان الكاشف</b> .....	p.87
<b>على سعيد الموهوود</b> .....	p.93
هاجر بouden	



## AVANT-PROPOS

par Hajer Bouden

En octobre dernier, à Cinécrits, nous avons attentivement suivi les Journées Cinématographiques de Carthage, impatients de découvrir des films arabes et africains que nous n'avons malheureusement pas le loisir de voir dans les salles de Tunis en dehors du festival. Cependant, ce numéro ne propose pas un compte rendu des J.C.C 98; il présente une somme de réflexions autour des rares films qui nous ont paru intéressants parce que conformes à la vocation du cinéma : donner du plaisir, créer de l'émotion, inviter à un questionnement sérieux (c'est à dire pas du genre «qu'est-ce diable que ce navet?») et charier du sens. Nous avons donc retenu quatre longs métrages :

- **La sueur des palmiers**, de l'Egyptien Radhouane El Kashef, tanit d'argent : audacieux et tragique.
- **Faraw! mère des sables**, du Malien Abdoulaye Ascofaré, tanit de bronze : simple et essentialiste.
- **La vie sur terre**, du Mauritanien Abderrahmane Sissako, prix spécial du jury : raffiné, drôle et poignant.
- **West Beyrouth**, du Libanais Ziad Doueiri, tanit de la première œuvre : léger et tonique malgré les sombres années auxquelles il renvoie.

En ce qui concerne les courts métrages, **La falaise**, du jeune Marocain Faouzi Ben Saïd (tanit d'argent) et **Ainsi soit-il** du Sénégalais Gaye Ramaka nous ont semblé présenter beaucoup de sensibilité et un intérêt certain mais, ne les ayant vus qu'une seule fois, nous n'aurions pu les accompagner que d'une prose vaguement impressionniste, et nous n'allions tout de même pas nous mettre à notre tour au «flou artistique»!

Nous avons eu également la joie immense d'assister à la première du tout dernier Mohammed Malas : **Sabri Medallal, le semeur de voix**, chef d'œuvre absolu de cette session dont nous parlerons longuement dans un prochain numéro consacré à ce grand cinéaste.

Pour ce qui est du reste... no comment. Du reste, comme disait l'autre qui n'avait pas tort, «le silence est [aussi] une opinion». Et puis, nous n'avons sûrement pas tout vu...■

## **A corps perdu**

*par Hajer Bouden*

Le film de Radhouane El-Kashef *La sueur des palmiers* peut être lu comme un voyage dans les régions extrêmes de l'être, extrêmes d'où il semble impossible de revenir, ou tout au moins de revenir intact. La situation choisie par le cinéaste fait que tous ses personnages dépassent un seuil, celui-là même qui sépare le possible de l'impossible, démontrant ainsi que l'expérience paroxystique peut ouvrir des portes que l'on peut difficilement franchir dans le sens inverse parce qu'elles donnent sur des vérités ambiguës qui sont de l'ordre de l'absolu.

Après le départ des hommes du village vers des lieux inconnus (très certainement la ville), la caméra demeure en compagnie des femmes, d'un vieillard muet (donc frappé d'une certaine impuissance) et d'un jeune adolescent. Le fait d'avoir délibérément éloigné les hommes exprime une volonté d'éloigner les représentants de la force virile pour permettre à une féminité, du coup doublement vouée à la liberté et à la privation, de s'exprimer. Quand le rideau de plastique descend sur les pères et les maris entassés dans le camion, un autre rideau se lève sur un univers féminin mystérieux dont le cinéaste tente, sans agressivité aucune, de saisir les secrets, comme s'il tendait subrepticement le regard et l'ouïe à un langage nouveau. La vie continue bien sûr, mais c'est une vie scandée par l'attente. Les lettres n'apportent pas toutes de bonnes nouvelles, semblent truffées de non-dits. Certaines même n'arrivent pas du tout. Ainsi, la distribution du courrier devient une source de questionnements, d'inquiétudes et même quelquefois de petites explosions de colère.

La séquence qui exprime le plus subtilement cette attente mêlée de désespérance est sans doute celle où l'on voit Chifa (Manal Afifi), la toute dernière mariée au village, se laver en se désolant sur son corps qu'une sorte d'aridité commence à envahir. Car parmi les questions essentielles du film est posée celle du corps quand il impose ses exigences d'une manière souterraine et violente. Mise au pied du mur par l'ardeur d'une féminité intransigeante, Chifa semble avoir été acculée à l'adultère. Sa liaison avec le musicien d'un village voisin est à lire comme le couronnement d'une lutte désespérée, et nous comprenons ce que cet abandon a dû lui coûter de douleurs. Avant de transgresser les lois de l'honneur, Chifa a franchi une limite obscure en elle qui l'a fait basculer dans le "péché", puis dans l'épuisement (la scène de l'avortement est en effet insoutenable), la solitude et enfin la mort. L'acte sexuel devient un acte directement suicidaire. Tout se passe comme si, son corps s'étant déjà embrasé d'une manière toute métaphorique avant qu'elle ne se jette véritablement dans le bûcher, sa première "brûlure" l'avait irrésistiblement poussée à la "faute" puis au sacrifice pour lui avoir laissé entrevoir un éclair de mort, étrange appel auquel elle ne pouvait se soustraire. Et nous nous rappelons les propos de Georges Bataille quand il définit l'érotisme comme "l'approbation de la vie jusque dans la mort".

Le traitement des derniers retranchements du corps se poursuit en parallèle avec le personnage de Tante Salima (un rôle magnifiquement interprété par Abla Kamel). Une nuit, comme mue par une énergie abyssale (à la faveur de l'alcool), elle tente de violer Ahmad, le jeune adolescent. Une fois revenue de ses convulsions de bacchante, nous la voyons sombrer dans des abîmes de silence, ne parlant quasiment plus et fumant beaucoup.

Et nous nous demandons ce qu'elle a bien pu vivre comme remous intérieurs pour qu'il lui devienne impossible de re-

couvrir ses habitudes, pour qu'elle en arrive à repousser les avances de son mari une fois celui-ci revenu. Sa descente progressive dans ses propres profondeurs semble l'avoir extraite du monde et condamnée à un isolement irrémédiable.

Ce qui est intéressant, c'est que dans sa manière de poser la question de l'érotisme, Radhouane El Kashef brise l'équation du besoin et de la satisfaction pour s'aventurer dans une dimension complexe de l'être féminin en particulier et humain en général. Le cinéaste fait du corps le lieu d'une expérience paroxystique susceptible de secouer non seulement les lois sociales mais aussi et surtout les fondements de l'être parce qu'elle pousse, quelquefois avec acuité et violence, à rencontrer en soi ce qu'il y a de plus archaïque. De ce point de vue, ***La sueur des palmiers*** nous conduit à examiner le côté païen en nous, non comme une dimension négative mais comme une source originelle et fondatrice tissée de questionnements et de silences. Le film nous montre ainsi comment chaque retour sur ce qu'il y a de plus enseveli coûte la douleur de parcours cuisants comme celui fait par le jeune homme dans le pré-générique.

A l'expérience des confins de la corporéité et de la nuit des temps dont elles se nourrissent, correspond celle des confins spaciaux. La cime du palmier appelé "la Haute" est l'aboutissement d'une verticalité difficile à escalader. Quand Ahmad l'atteint enfin, il découvre un espace à perte de vue qui menace de le happer, à tel point qu'il a peur de ne pouvoir redescendre, un espace éblouissant de blancheur, pétri de soleil, comme dépourvu d'horizon et qui est la fin d'un Sud infini. D'autre part, cette ascension lui permet de récolter les dattes pour la distillation de l'arak sensé rendre au grand-père muet sa langue (afin de rétablir probablement ne serait-ce qu'un semblant crédible d'autorité masculine). Ce breuvage introduit chez tous une sorte de lucidité qui leur laisse entrevoir un autre monde en eux, un au-dedans secret et mélan-

colique. Dans une très belle séquence, la caméra fait un mouvement latéral extrêmement lent sur les femmes en train de se faire passer le flacon d'arak : les mains se tendent avec lassitude et les yeux sont fixes, comme retournés vers des gouffres intérieurs dont quelque chose nous parvient à travers une musique discrète et diffuse, celle d'un chant magnifique qui a éclaté au milieu du film et dont les prémises puis l'écho en ont irrigué les scènes les plus importantes.

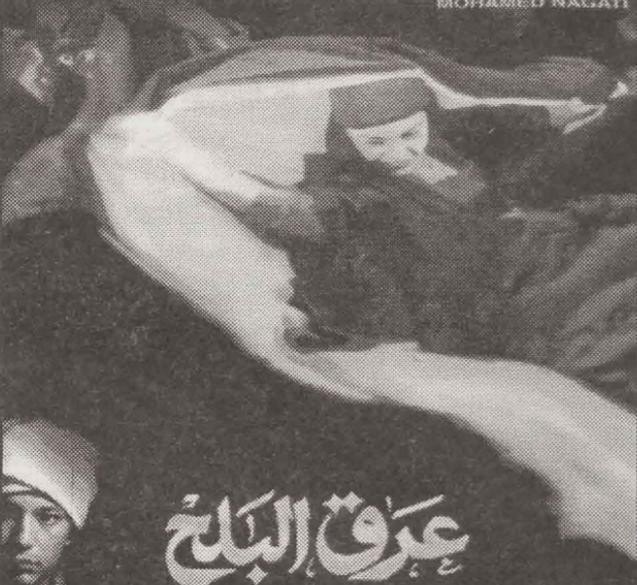


Les limites du Sud dont parle ce chant ne sont pas seulement l'espace incommensurable sur lequel donne le plus haut palmier, mais aussi l'oasis où se déroulent les événements du film ainsi que les derniers retranchements du corps (et donc forcément de l'âme...). Dès lors, il n'est pas étonnant que l'arak n'ait pas rendu la parole au grand-père mais semble lui avoir enjoint, après cette tranche de vie triste et muette auprès des femmes, de partir pour un au-delà lointain empreint d'une lumière mystérieuse. Ahmad ne tarde pas à l'y rejoindre ; les trois hommes revenus au village le convainquent d'escalader la "Haute" une seconde fois puis abattent le tronc du palmier à titre de vengeance. Tout s'est passé comme si l'adolescent avait apporté de cette cime, la première fois, ce qui devait par la suite arrêter son destin : une tendresse au coeur , une jeune

sensualité virile et une capacité naturelle à braver l'interdit, c'est à dire tout ce qui lui a permis de vivre avec Salma une expérience totale et vraie de l'amour. Comme celles qui sont restées, il a vu se déchirer un voile en lui et dans le monde alentour, d'où cette faille impossible à cicatriser entre eux et ceux qui sont de retour. Certains des hommes reviennent mais rien n'est plus comme avant. A la fin du film, nous nous rappelons le prégénérique et cette distance longue et ardue parcourue par le jeune étranger vers le village aux portes closes. Nous nous rappelons que tout le film était venu comme le récit d'une légende déroulée dans un temps et un espace éloignés et incertains mais qui sont, en fait, une partie intégrante d'une réalité sociale et ontologique présente parce qu'ils expriment quelque chose qui tout à la fois est en nous et nous manque. La caméra de Radhouane El Kashef est venue au début de l'histoire se substituer au dispositif sale et pétaradant qui a arraché les hommes à leur village pour filmer un lieu simple, ancien et lointain en nous et que ***La sueur des palmiers*** nous rappelle afin que nous tentions un regard lucide sur nos propres confins.■

Misr International Films  
MARIANNE KHOURY  
PRESENTS

SHERIHAN  
MOHAMED NAGATI



عرق البلح

LA SUEUR DES PALMIERS

UN FILM DE  
RADWAN EL-KASHEF

ABLA KAMEL - MARAL ABY - SEIF ABDEL RAHMAN - ARDALLAM RAHMOUD  
KARAL ISHAK - FARZA AMARASIS - KAMAL SOLIMAN - MAGDHA EL SAYED - AHEBUS ISRAHIM  
et la participation de HANZY AMBEE

encadré: FARHA EL TELMESSANI / Montage: RACHIDA ARDEL SALAM - Secrétaire: EMERSON ABDEL SENIMAN  
Directeur Artistique et Costumes: ONGLIABOU DEBI / Pasquin de distribution: ABDEL RAHMAN EL ANSOUJY

Une production de MISR INTERNATIONAL FILMS avec la participation de la FONDATION  
NUNTEGSEMA VERITEE L'agence de LA COOPERATION CULTURELLE ET TECHNIQUE  
L'AGENCE EL FOND HUMBERT SAUD qui finance l'investissement du film par l'intermédiaire de MISR. Les Plans: Zoya

LES PLANES DE  
MISR INTERNATIONAL FILMS  
Zoya et Elshahed & Co.

## ENTRETIEN AVEC RADHAOUNE EL KASHEF

Lorsque nous avons feuilleté le catalogue des J. C. C. 98, **La sueur des palmiers** n'avait pas, de prime abord, suscité chez nous d'intérêt. Nous nous étions dit qu'il devait s'agir encore d'un film égyptien sirupeux, d'autant que sur sa fiche technique figuraient des noms qui portaient le sceau fatal de la feuilletonite. Puis des échos ont commencé à nous parvenir sur le cinéaste, Radhouane El Kashef, et sur son premier long métrage **Lib ya banafsej**. Une curiosité non dénuée de scepticisme nous a donc poussés à aller voir **La sueur des palmiers**.

A la fin du film, nos avis étaient mitigés mais quelque chose avait touché la sensibilité des uns et des autres : une sincérité manifeste dans le propos, un son de cloche audacieux, des séquences d'une grande beauté. Nous avons donc pris rendez-vous avec le cinéaste. Dans l'atmosphère enfumée et bruyante du café de l'hôtel Africa, nous avons eu la bonne surprise de découvrir un homme sensible, passionné et drôle qui nous a livré, le plus spontanément du monde, ce qu'il avait à dire sur son film et sur la société égyptienne d'aujourd'hui.

**C :** Pouvez-vous nous parler de vos débuts au cinéma, de votre parcours cinématographique?

**R. K. :** Quand j'étais au lycée, j'avais envie de faire, après le bac, des études de cinéma. J'avais même écrit deux scénari, un court et un long. Mais mon père avait un autre point de vue et voulait que j'aille en fac. J'ai donc fait la fac de philo, ce qui a été pour moi une expérience importante. Il y a eu le mouvement étudiant dans les années 70 auquel j'ai participé. Ce mouvement avait une dimension culturelle et littéraire de taille. Mon intérêt pour les arts et les lettres s'est accentué et mes choix se sont précisés dans cette période. Puis j'ai terminé mes études de philo et intégré l'école de cinéma où, dès la 1ère année, j'ai commencé à travailler comme assistant à la réalisa-

tion sur les tournages de cinéastes importants tels que Raafat Mihi et Youssef Chahine.

J'ai grandi dans le Saïd où l'expression essentielle des sentiments et de l'imaginaire est le conte. J'aimais beaucoup les cérémonies et les fêtes populaires. J'y allais souvent afin d'écouter les conteurs, les récitants et les poètes. Mon recours au cinéma vient de mon désir d'exprimer un patrimoine narratif riche en images.

*C: L'histoire du film existe déjà dans ce patrimoine ou pas?*

**R. K:** L'histoire en tant que telle, non. Seulement certains de ses éléments, la manière de narrer par exemple.

*C: Comment avez-vous eu l'idée de traiter ce problème qui se pose avec acuité dans nos sociétés arabes, à savoir l'exode et l'émigration, de le traiter avec une sorte d'extrémisme puisque vous avez éloigné tous les hommes du village ?*

**R. K:** Dans les années 70, l'Égypte a connu un mouvement d'émigration extrêmement violent, une émigration soit provisoire soit définitive. Cela a eu un impact énorme sur la société égyptienne, un impact plutôt négatif. Cette émigration ne s'est pas produite d'une manière naturelle et volontaire. Elle a été vécue sur le mode du cauchemar! D'un seul coup, les gens se sont retrouvés soit partis soit sur le départ. Ils se sont mis à considérer leur pays comme des pays provisoires et passagers. Ils portaient constamment leurs passeports sur eux et attendaient devant les consulats pour obtenir leurs visas. Des sociétés parallèles se sont constituées autour des ambassades. C'est comme si tout le peuple était sur le départ, et du coup, le pays, devenu un lieu momentané, a été négligé, dédaigné. Cela a détruit villes et villages. Cela a eu des conséquences négatives sur les familles: les enfants vivaient sans leurs pères, les femmes sans leurs maris. Cette situation a créé beaucoup d'his-

toires pas très belles et les crimes se sont multipliés.

Puis a commencé la tragédie de ceux qui étaient partis. Toutes les semaines, des dizaines de cercueils étaient ramenés en Egypte, les cercueils de gens morts dans des circonstances mystérieuses.

Ceux qui revenaient, eux, se mettaient à construire des maisons contre la nature des lieux. Dans le Saïd, les habitations étaient conçues en harmonie avec le climat, avant. Maintenant, mon village a incroyablement changé comme tous les villages de la région qui sont devenus de vraies caricatures!

Ceux qui étaient partis ont, à leur retour, apposé des empreintes violentes sur la société.

*C : Le paradoxe du film réside dans le fait que le sujet est réaliste tandis que la mise en scène, surtout au début, a une dimension irréelle qui relève de la légende.*

**R. K :** Comme je l'ai déjà dit, ce qui s'est passé était comme un cauchemar, puisé d'ailleurs dans les légendes anciennes.

Il y a une légende pharaonique qui raconte l'histoire d'un village que les hommes ont déserté pour aller à la guerre, y laissant les femmes et un adolescent. Cet enfant s'est transformé en un dieu de la fécondité. La société égyptienne est une société agricole et sédentaire dont les villages et les temples sont construits autour du Nil. Je ne me suis donc pas comporté avec ce phénomène brutal de l'émigration d'une manière réaliste, d'autant plus que ses conséquences ont été globales et ont influencé la culture et le rapport au religieux. La situation en elle-même était frappée d'irréalité et ressemblait à ce qu'on trouve dans le théâtre de l'absurde.

*C : Est-ce ce mélange qui a été créé dans la vie en Egypte qui a fait que le film comporte une sorte de mélange dans la tonalité, la structure dramatique et l'écriture cinématographique?*

*Car on a des séquences poétiques, d'autres violemment mélodramatiques, d'autres comiques ou qui contiennent une satire sociale.*

**R. K.** La structure se développe dans un seul sens. Au début, il y a des séquences surréalistes puis, après le départ des hommes, on se dirige vers la tragédie. C'est le mélange de la vie en elle-même. Le mélodrame, c'est différent, ça a d'autres critères sur lesquels je ne me suis pas basé pour faire le film, comme le hasard par exemple. La tristesse fait partie intégrante de notre culture. Dans le Saïd, quand un jeune homme meurt, toutes les femmes de la famille se jettent dans la boue tout habillées. Elles demeurent ainsi enduites de boue pendant quarante jours et ne mangent qu'une datte par jour avec un peu de lait. Il est donc naturel que les séquences qui peignent la tristesse et le deuil dans ce milieu prennent des proportions excessives.

*C: En ce qui concerne les acteurs, vous avez choisi des célébrités comme Sherihane qui ont joué dans beaucoup de films et de feuilletons égyptiens. Pourquoi? Est-ce une manière d'attirer le spectateur vers un autre type de cinéma ou est-ce un désir de votre part de remodeler l'acteur pour l'amener à une forme nouvelle d'expression?*

**R. K.** Le scénario de *La sueur des palmiers* a été proposé à Sherihane il y a fort longtemps, il y a dix ans. Personnellement, je la considérais faite pour le rôle. Je pense que Sherihane est une bonne actrice, et puis son type correspond au Saïd. Le réalisateur a un rôle décisif dans la direction de l'acteur. Je n'ai pas eu de problèmes avec elle car j'avais travaillé comme assistant dans des films où elle avait joué, et je savais pouvoir parvenir à tirer d'elle ce que je souhaitais en tirer. Quand j'ai enfin commencé le film, Sherihane avait pris de l'âge par rapport au personnage mais, comme

elle est devenue une star, sa présence était nécessaire pour que je puisse réaliser le film car je pense qu'elle fait partie des stars les plus convenables. Quand à Abla Kamel, le 1er film de sa vie était **EL Janoubia (La sudiste)** et c'est mon amie depuis l'époque de l'université. Quand elle a lu le scénario, elle l'a beaucoup aimé et a voulu le rôle malgré quelques séquences qui auraient pu l'amener à refuser, comme celle du viol. J'aime beaucoup cette actrice et j'ai essayé de trouver une expression qui n'est pas directe pour dire le désir sexuel.

Sherihane a été très accommodante avec moi, et puis elle a beaucoup de présence. Quand aux autres acteurs, pour la plupart, ce sont leurs premiers rôles, comme Arij Ibrahim et Madiha Essaïed, la grand-mère, qui est soudanaise. C'est la première fois que le cinéma égyptien fait appel à une actrice soudanaise. Ce sont des amis Soudanais qui ont fait avec moi l'école de cinéma qui m'ont envoyé des photos d'elle.

*C : Vous avez une manière de filmer les femmes qui n'est pas habituelle dans le cinéma arabe.*

**R. K :** C'est parce que j'aime les femmes!

En ce qui concerne le jeune homme, c'est la première fois qu'il joue un rôle principal, et ce n'est pas facile dans le cinéma égyptien. N'eût été le soutien de Marianne Khoury, la productrice, qui est la nièce et l'associée de Yousef Chahine, je n'aurais pas pu faire le film.

*C : Il y a beaucoup d'audace dans la manière que vous avez eue de filmer la libido féminine.*

**R. K :** Cette question nous conduit à un point important dans le film. Il y a un critique égyptien qui a dit que j'ai représenté l'érotisme d'une manière folklorique!

Quand on décide de soulever les questions réellement, on peut arriver à des choses vraies dans l'homme. Cela a à voir

avec le degré d'imprégnation de sa propre culture et de celles des autres peuples. Pour moi, la femme n'est pas taboue. C'est un être complet et profond et sa beauté vient de son ambiguïté car dans nos sociétés, la femme n'a pas le droit à l'expression directe. C'est pourquoi elle sait formuler ses désirs d'une manière complexe et mystérieuse qui lui donne de la magie.

Dans le film, il n'y a pas de scènes d'amour. Elles sont toutes suggérées. Je crois que dans les sociétés arabes, la sexualité est le lieu essentiel de l'expressivité féminine. Dans le film *El Janoubia*, la jeune fille, pour refuser de se marier, s'est tondu les cheveux. Dans les quartiers populaires du Caire beaucoup de filles se sont jetées dans le feu parce qu'elles refusaient le mariage. Le corps est sujet d'expression et non pas uniquement objet de désir.

*C : Cela apparaît notamment dans la séquence dansée. Qui, à propos, a écrit la chanson?*

**R. K.** : Ce sont des paroles prises dans le patrimoine mais que Abderrahmane Abnoudi a remodelées. C'est une chanson étrange!

*C : Qui a composé la chorégraphie?*

**R. K.** : Moi-même. Je suis allé pour réaliser la séquence mais ne savais comment la découper. Soudain, j'ai trouvé la gestuelle qu'il fallait car dans ma jeunesse j'ai été rompu à ce genre de cérémonies. Je suivais les musiciens et je dansais. J'ai donc puisé dans ma mémoire pour cette séquence dont je ne voulais pas faire un tableau dansant mais le véhicule de quelques sentiments. Je voulais arriver à travers cette séquence à «*la mort du Saïd*» et aux femmes seules en train de chanter et de boire. Un cinéaste fidèle à son film ne pense pas à utiliser sa caméra dans le seul but de l'exposition. J'ai voulu montrer les femmes en train de défier l'isolement et la société en décidant d'enlever les musiciens. Mais leur tris-

tesse apparaît dans la chanson. «*Le Saïd est mort*» sont des paroles qui, quand je les entends, me terrifient. Le Saïd maintenant est accusé de violence et moi je ne peux pas admettre l'interprétation simpliste et officielle de cette violence. Les jeunes de cette région sont des jeunes dont les rêves se sont brisés. Leur délinquance a des raisons objectives.

*C :* Est-ce que le film a été projeté en Egypte?

**R. K :** Seulement à l'ouverture du Festival National du Cinéma. Il a suscité des réactions contradictoires: certains l'ont beaucoup aimé, d'autres violemment rejeté, surtout des hommes, parce qu'il a révélé leur virilité blessée. Dans le film, les hommes rentrent brisés et décident de recouvrer leur virilité en tuant ce qu'ils avaient de plus beau, ce jeune garçon. C'est ce qui arrive effectivement dans notre société où nous tuons ce que nous avons de meilleur. Ce qui s'est passé en Egypte est étonnant, comme si notre pays nous avait glissé entre les doigts. Ce pays s'est mis à trahir sa mémoire et tout a été troqué d'une façon terrifiante. Avant, l'ennemi était clairement défini: les Anglais, puis, à l'époque de Nasser ça a été le sionisme. Aujourd'hui, plus rien n'est clair et il n'y a même pas de projet national.

*C :* Les personnages du film sont des personnages complexes. Tous tendent vers une sorte de libération mais les femmes portent toutes en elles la loi sociale.

**R. K :** Oui. Prenons l'exemple de Chifa. Quand les femmes ont découvert sa liaison avec le musicien du village voisin, elles sont allées vers elle et ont alimenté le feu pour qu'elle se jette dedans. Il y a une loi incontournable qui doit être appliquée.

*C :* Ce qui est nouveau dans le film, c'est qu'il n'y a pas de discours direct. Un autre cinéaste aurait peut-être fait en sorte

*que les femmes se solidarisent avec Chifa.*

**R. K.** Moi, je parle de ma société. La solidarité existe à condition de demeurer clandestine et de ne pas amener à affronter la loi rigoureuse des hommes. La sortie des femmes à la fin du film n'est pas une manifestation de révolte mais un adieu. Il y a une loi qui est plus forte que toutes. La vengeance dans le Saïd est une loi de vie et non une loi de mort. Pour pouvoir vivre, je dois tirer vengeance. C'est ce que j'ai essayé de montrer. C'est une société vraiment complexe. Quand Chifa se jette dans le brasier, Salma l'appelle puis va dans la chambre de Chifa qui est si différente de celles des autres et c'est là qu'on observe à quel point elle était d'une sensibilité autre, à quel point elle était fière de sa propre beauté.

*C : Quels sont les films qui vous ont marqué ?*

**R. K.** Le cinéma italien m'a beaucoup influencé: les films de Fellini, Visconti, Rossellini sont d'un réalisme envoûtant. Par exemple **Amarcord** de Fellini et **Mort à Venise** de Visconti.

Dans le cinéma américain, j'aime beaucoup Coppola et Stanley Kubrik. Il y a **Bonnie & Clyde** d'Arthur Penn et aussi **A l'est d'Eden** d'Elia Kazan.

Kurosawa m'a beaucoup influencé avec sa manière d'utiliser une caméra fixe et méditative. Dans le cinéma égyptien, j'ai été influencé par Chadi Abdessalam, Hussein Kamel et Youssef Chahine.

J'aime beaucoup **Les rêves de la ville** de Mohammed Malas. **Le porteur d'eau est mort**, de Salah Abou Seïf, est à mon avis un film important, tout comme **Alexandrie pourquoi** et **Alexandrie encore et toujours**.

Les influences les plus importantes dans ma vie me viennent de la littérature. Le plus beau moment de ma vie est celui dans lequel je lis un bon roman. Quelque chose d'étrange se passe en moi car je n'arrive plus à savoir si je vis dans la réa-

lité ou dans le roman. Les romanciers américains m'ont beaucoup influencé: Steinbeck, Faulkner qui a changé ma vie avec son livre **Le bruit et la fureur**, Tennessee Williams. Puis, il y a les écrivains latino-américains et leur folie comme Gabriel Garcia Márquez. Il y a aussi l'étrange littérature japonaise comme celle de Mishima. Nous avons aussi des écrivains importants tels que Sanaâllah Ibrahim et Youssef Idriss. Cette culture littéraire a marqué l'écriture cinématographique. Faulkner, par exemple, quand il a utilisé la phrase dans laquelle s'entremêlent les temps et dans laquelle il n'y a pas une conscience unique. Cela annonçait que le cinéma allait s'écrire d'une manière différente. Personne n'aurait peut-être osé ces découpages aigus sans Faulkner. Il y a aussi la poésie. J'aurais voulu être un poète, seul avec mon papier. Mais le cinéma est malheureusement une industrie. Le cinéaste doit travailler avec beaucoup de partenaires et beaucoup d'argent. J'essaie de travailler dans le cinéma comme le poète travaille sa poésie. Pour moi, les meilleurs films sont ceux qui sont les plus proches de la poésie dans leur structure. La poésie embrasse dans une même structure ce qui relève de la légende, de la réalité et de la subjectivité.

C: Si vous nous parliez de votre premier long métrage, **Lib ya banafsej** ?

R. K : Je l'ai réalisé en 1992 et il a été projeté pour la première fois au Festival du Caire où il a obtenu le prix spécial du jury. A Paris, il a eu le prix du meilleur film. C'est un film sur les marginaux du Caire et qui est très différent de **La sueur des palmiers**. Il a été écrit après celui-ci. Je l'ai écrit avec Sami Siwi, un ami très cher. Au Caire, il y a au moins cinq millions de marginaux dont la société n'admet pas l'existence. Le cinéma égyptien les présentait toujours comme des criminels, des meurtriers, des violeurs. **Lib ya banafsej** les a montrés comme des gens ordinaires qui font partie de la race

des hommes. Le titre bien sûr, je l'ai pris de la chanson du même nom.

*C : La chanson figure dans le film?*

**R. K :** Oui. Quand aux acteurs, il y a Farouk Fichoui, feu Najeh Mouji, Lucy, Boutheïna Rachouane ...

Il a eu beaucoup de succès au Caire. Il comporte un côté comique et un côté triste. La télévision a refusé de le diffuser parce qu'il dévoile les défauts de la société.

Je pense que mes films, aussi bien que ceux de Yousri Nasrallah, sont constamment aux prises avec une réalité immédiate. *Lib ya benafsej* a intégré les marginaux dans le cinéma. Après la projection du film, les gens m'arrêtaient dans la rue pour me remercier. On a tendance à dire que la violence a atteint son paroxysme au Caire. Mais la société brutalise ces marginaux jusqu'à les traiter comme des animaux. Un tel comportement les pousse inévitablement à la violence.

Le Caire est devenu étrange. Il y a des constructions anarchiques qui ont poussé tout autour. C'est comme si la ville était assiégée. Les riches ont déserté la ville, ils ont édifié des villes en plein désert qu'ils font garder avec vigilance. Et le Caire est assiégé par ses habitants qui ont été marginalisés.

*C : Qu'auriez-vous envie d'ajouter ?*

**R.K :** Mon père m'a dit, après avoir vu *La sueur des palmiers* : "Pourquoi toute cette détresse qu'il y a au fond de toi?"

Il y a dans le film un côté chiite. Les lamentations dans le Saïd rappellent les Husseïniètes des chiites qui évoquent la mort d'El Hussein.

Je pense que cette sensibilité du deuil est également caractéristique du Saïd.■

*Propos recueillis par Amna Guellali, Insaf Machta et Hajer Bouden*

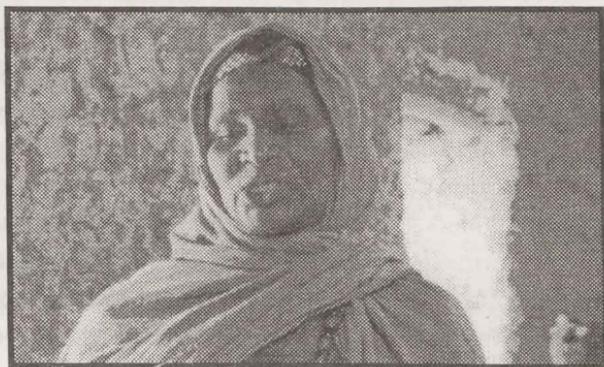
***Faraw! mère des sables***, de Abdoulaye Ascofaré  
**Juste courageuse, la mère.**

*Par Tabar Chikhaoui*

Le premier mérite de ***Faraw*** est sa simplicité, non pas son simplisme mais la simplicité qui découle de la justesse de ton avec laquelle Ascofaré a traité son sujet. Car il n'est pas facile d'éviter la lourdeur idéologique ou mélodramatique quand on a choisi de parler d'une femme africaine qui souffre. Faraw est désormais seule à assurer la prise en charge de toute une famille, un mari impotent, une jeune fille en âge de travailler mais qui ne travaille pas et deux jeunes garçons turbulents. Au lieu de crouler, impuissante, sous le terrible poids de la double tâche de s'occuper du foyer et de subvenir aux besoins de la famille, au lieu de se laisser abattre, elle affrontera avec courage son destin. Mais le caractère exceptionnel de cette femme n'a jamais entraîné le réalisateur, comme on pouvait s'y attendre, à l'emphase triomphaliste ou à l'ostentation militante. Malgré son courage, Faraw demeure une femme ordinaire. Elle n'est ni au-dessus ni au-dessous de sa condition. Pourtant le mal dont souffre son mari a à voir avec l'injustice politique, pourtant sa jeune fille n'est pas à l'abri de la convoitise oppressive d'une société masculine (en l'occurrence blanche) sans foi ni loi. Ni le cynisme de l'administration ni l'indifférence de la société ni la misère matérielle n'ont autorisé le réalisateur à édulcorer le propos. Il a choisi de rester le plus près possible de son personnage, de le suivre pas à pas sans jamais le quitter, sans jamais l'écraser, sans jamais le mépriser. Peut-être tenons-nous là la véritable définition de ***Faraw*** : plutôt qu'un film d'auteur, c'est un film de personnage.

La première partie du film commence chez elle. Entre un mari, devenu une véritable loque dont l'autonomie motrice est complètement anéantie, deux enfants dont l'agitation est permanente et une fille peu débrouillarde, Faraw déploie une éner-

gie peu habituelle. Nous avons pourtant le sentiment qu'elle le fait d'une manière très naturelle. Elle est souvent filmée en contre-plongée mais une contre-plongée suffisamment légère pour que sa supériorité reste sienne et ne soit pas imputable à un réalisateur condescendant. La misère de Faraw ne la traîne pas dans la boue mais son courage ne l'élève pas trop loin dans le ciel. C'est une femme du peuple mais fière, mais debout. Peut-être la foi y est-elle pour quelque chose parce qu'elle croit en Dieu et y pense toujours.



La séquence au cours de laquelle elle s'efforce de s'interposer entre ses deux enfants qui se bagarrent est un des grands moments du film. L'incroyable énergie qu'elle y déploie contraste curieusement avec le manque absolu de pathos ; elle est filmée avec un réalisme cru, en temps quasi-réel et sans aucun effet psychologique ou mélodramatique. Elle porte, condensée, toute la démarche d'Ascofaré : ne jamais quitter Faraw, lui tenir compagnie jusqu'au bout mais avec la distance nécessaire au respect. Dès lors, ses actes les plus courageux sont montrés sans la rhétorique ostentatoire dont les hommes masquent en général leur mauvaise conscience quand ils parlent des femmes. L'inscription de sa volonté libératrice dans sa réalité environnante donne sens au moindre de ses actes. Quand elle sort de la maison, on ne sait pas où elle va parce qu'elle n'obéit à aucune autre instance que sa conscien-

ce. Elle frappe à toutes les portes sans préjugé, va jusqu'au bout de la logique de ses adversaires et les pousse dans leur derniers retranchements. Si l'on pouvait perdre de vue le caractère caricatural, voire franchement manichéiste, avec laquelle les Blancs ont été filmés (ce que du reste on a du mal à accepter étant donné précisément le ton du film), on verrait mieux à quel point cette femme est ouverte au monde. Chaque obstacle apparaît comme une épreuve intérieure, non pas comme une force maléfique entravant sa quête, mais comme à chaque fois une étape naturelle, l'occasion de se ressourcer pour aller de l'avant. Du coup, son itinéraire n'est pas linéaire ; elle ne va pas de difficulté en difficulté selon une logique temporelle positive mais plus elle avance dans l'espace plus elle revient pour ainsi dire vers elle-même, vers son propre passé.

Aussi, le début de son salut viendra-t-il lorsqu'elle retrouve cet ancien ami qu'elle a aimé jadis. Les retrouvailles sont traitées avec beaucoup de simplicité et une tendresse d'autant plus touchante qu'elle est pudique. C'est à cette occasion qu'on apprend que **Faraw** a un passé de musicienne. Mais malgré les supplications de son ancien amant, elle ne joue pas, le remercie de son aide ( il lui donne un âne, une outre et unealebasse) et continue son chemin. La solution est simple : elle vendra de l'eau aux ouvriers de la carrière et aux caravanes de bédouins. Oui elle vendra de l'eau grâce aux instruments que lui a donnés son ancien amant. C'est tout. En revenant chez elle le soir tombant, un pan de son passé reviendra avec elle sur le mode onirique. Le réalisme du film est de plus en plus intérieur, ce qui est normal étant donné la nature de l'itinéraire du personnage, mais le dosage de tonalité ne semble pas toujours réussi. Ce ne sont là que maladresses sans importance, sans doute imputables au manque d'expérience. Il n'en reste pas moins que **Faraw** demeure un film important du cinéma africain de ces dernières années.■

## **West Beyrouth ou l'expérience de la limite**

*par Insaf Machta*

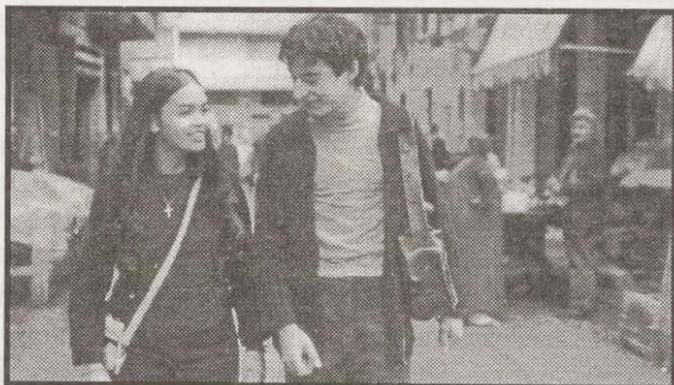
*"Nous étions des enfants debout sur une chaise, fiers de dépasser d'une tête les grandes personnes. Les circonstances nous bissaient, mais nous restions incapables."*

*Raymond Radiguet, **Le Diable au corps**.*

Sans être franchement autobiographique, **West-Beyrouth** s'inscrit de prime abord dans une tendance intimiste du cinéma arabe. Un épisode de l'histoire du Moyen-Orient est perçu à travers une subjectivité ; celle d'un adolescent ayant vécu les premiers événements de la guerre civile au Liban. Ce que nous voyons de la guerre passe essentiellement par le regard de Tarek. Dès la première séquence, il se détache de la foule des élèves. Il est mû par une sorte de quête identitaire (vécue plutôt sur un mode primaire et ludique) et qui se manifeste par cette volonté constante de faire le pitre. Il se trouve d'ailleurs exclu, ce qui fait de lui un spectateur privilégié. Sorti de la salle de classe, il choisit involontairement l'angle qui lui permet d'assister aux préparatifs d'une attaque armée accomplie par l'une des milices ; c'est apparemment l'événement qui a ouvert le bal de la guerre civile.

L'angle choisi par Tarek conditionne le point de vue du spectateur tout au long du film. Il lui permet en outre de se situer à mi-chemin entre la salle de classe où se trouve son meilleur ami et cet univers incompréhensible et intrigant de la guerre. Etant malgré lui témoin des prémisses de la guerre civile, Tarek éprouve le besoin de communiquer cette découverte à son ami qui se situe dans le prolongement de cet angle

privilegié. Il lui fait un clin d'oeil empreint à la fois de complicité et d'incompréhension. L'expression de Tarek révèle cette curiosité à la fois inquiète et légère, aussi bien que ce plaisir d'assister à quelque chose de grave qui est, du reste, vécu dans une sorte de clandestinité. La thématique du film se trouve de ce fait esquissée dans la première séquence grâce au choix de cet angle qui réunit les deux amis aux prises avec l'étrange réalité de la guerre, réalité vécue d'ailleurs



comme un spectacle à la fois amusant et déroutant.

Les premières images nous placent au centre de la thématique du spectacle. Ces images en noir et blanc prises par une caméra super-8 nous montrent des avions sillonnant le ciel. Elles sont prises (nous ne tarderons pas à le vérifier) par Tarek et Omar à partir de la cour de l'école où les élèves se sont rassemblés pour assister au "manège des avions" (ne sachant pas alors qu'il s'agit de guerre) et à l'enregistrement de ce spectacle par leurs camarades. Le spectacle se situe ainsi à un double niveau, suggérant par là même une adéquation entre la représentation et la chose représentée, entre la guerre et l'image de la guerre. Omar dira plus tard : "Si je n'avais pas acheté cette caméra, peut-être qu'il n'y aurait pas eu cette guerre!". Ce qui est à l'origine de cette dimension

spectaculaire, c'est justement l'incapacité de voir au-delà du spectacle. Ce que l'on voit au début peut être donc interprété comme une représentation anticipée de la guerre qui entre, pour ainsi dire à son insu, dans le champ d'une caméra super-8 maniée par des adolescents. Cette dimension spectaculaire va de pair également avec la distance qu'introduit la présence de la caméra, distance soulignée par le noir et blanc et traduisant l'ignorance des enjeux du spectacle transformé en images. Ces enjeux ne tarderont pas en partie à être dévoilés grâce au regard de Tarek qui embrasse également à son insu le champ d'une opération qui dépasse de loin les limites de sa curiosité.

L'irruption d'une guerre dont on ignore les enjeux dans le champ d'une caméra est à l'image de son irruption dans la réalité. Du coup, tout est vécu comme un spectacle. De même, l'ignorance où se trouvent les jeunes est à l'image de cette attitude désespérée des adultes dont les propos soulignent l'incapacité de comprendre et même de se repérer dans cette nouvelle géographie de la ville imposée par les milices. C'est dire que les gens qui vivent la réalité d'une guerre dont ils ignorent les tenants et les aboutissants deviennent souvent spectateurs de leurs propres destinées. Ils sont par là même amenés à endosser des rôles imposés par la contingence. Tarek et Omar participent à une manifestation après la mort de Kamal Joumbat ne sachant même pas de qui il s'agit. Ainsi, le désir de jouer aux adultes se double du désir de se voir jouer aux adultes (ils ne participent à la manifestation que pour se filmer). Ce mimétisme nous place devant une attitude oscillant sans cesse entre l'incompréhension et le désir de se donner en spectacle en dépit, voire à cause, de cette incompréhension. Le jeu des adolescents débouche souvent sur une représentation caricaturale des adultes.

A la faveur de cette lecture inversée du mimétisme des jeunes, on est en mesure de se représenter la guerre comme

un jeu qui met en scène des attitudes primaires confinant souvent à la folie. Le mimétisme correspond également à une suspension de l'autorité ; la guerre est d'abord vécue comme une fête. Les jeunes tenus en laisse par l'école se retrouvent dans la rue ; ils laissent libre cours à leurs désirs et partent à la découverte d'espaces frappés souvent d'interdit. Au coeur de ce mimétisme, il y a cette tentation constante de la transgression, sans doute parce que ce jeu est fondé sur le désir de brouiller les limites entre le monde des adolescents et celui des adultes. Ceci apparaît dès le début ; quand les deux amis filment à travers l'entrebaillement d'une porte la plantrice épouse de l'oncle Badie au cours d'une soirée familiale . Le désir de filmer prend en charge l'expérience naissante du désir charnel, et la volonté de développer le film les poussera à sillonner la ville jusqu'à tenter le passage de l'autre côté. L'accès par effraction dans le monde des adultes entraîne un deuxième franchissement de la limite, franchissement dont nos adolescents ignorent la véritable portée. Quand ils se retrouvent sur la frontière qui sépare les deux parties de la ville, ils découvrent une réalité qui les dépasse et qui leur permet d'entrevoir dans ce personnage du milicien en proie à sa fureur la folie de la guerre. *West-Beyrouth* permet en fait de réfléchir sur la notion de la frontière qui n'est du reste qu'un appel à la transgression. Tout se passe comme si le fait d'avoir partagé la ville en deux était à l'origine de ces dépassements multiples de la limite. Le mimétisme des jeunes déjoue la séparation entre ceux qui sont censés maîtriser la situation et ceux qui sont tenus dans l'ignorance ; adultes et adolescents sont renvoyés de ce fait dos à dos, chacun vivant son désarroi sur le mode qui lui sied.

La présence du bordel procède également de ce même désir de déjouer la limite. Dans le cinéma arabe, cet espace est souvent placé sous le signe de l'initiation. Tout se passe

comme si l'accès à l'âge adulte se réalisait à la faveur de ce passage par un espace interdit et voué à la marginalité. Dans **West-Beyrouth**, l'interdit se situe à un double niveau. Tarek s'aventure dans un lieu qui lui est interdit en raison de son âge. Avant de franchir la frontière de l'âge, il a dû franchir la frontière qui sépare les deux parties de la ville. On notera au passage que cette transgression est le fruit du hasard. Après avoir participé à une manifestation, Tarek s'est réfugié dans une voiture qui avait pour destination le bordel de Oum Walid, situé dans la partie Est de la ville. Cependant, l'accès au bordel n'est pas à mettre sur le compte de l'initiation. Tarek ne pourrait en tirer que le plaisir d'être entré par effraction dans un espace interdit. La transgression est essentiellement liée à la découverte d'un espace qui jusque là était promu au rang du mythe dans l'imaginaire de l'adolescent. Tout l'épisode du bordel est d'ailleurs placé sous le signe de l'éblouissement. Tarek découvre le plaisir d'être enveloppé par les regards maternels de cette féminité qui règne dans cet espace magique et qui échappe d'ailleurs à la réalité de la guerre : "Moi je ne marche pas Est-Ouest, disait Oum Walid, chez moi, c'est Beyrouth tout court!". Cette remarque semble confiner l'espace dans sa marginalité, puisque la limite Est-Ouest n'est plus opératoire ; elle suggère un dépassement de la logique de la guerre civile et une dénonciation de l'arbitraire lié à la notion de frontière. Cependant, la magie de ce premier contact avec le monde de la féminité ne tardera pas à se dissiper. L'euphorie de la découverte amène Tarek à tenter une véritable transgression en compagnie de May et Omar. Mais à partir de là les choses vont basculer. Le bordel n'est plus à l'abri de la guerre : "On m'a ramené leur guerre ici!", s'écrie Oum Walid.

Paradoxalement, cet espace qui échappe de prime abord à la réalité de la guerre permet de mesurer la gravité de la

situation. Le passage de l'euphorie à l'impasse est à l'image de ce passage d'une situation où l'on fait semblant d'ignorer la réalité de la guerre en profitant de cette atmosphère de licence morale qu'elle favorise à une situation où l'on s'enlise de plus en plus dans cette réalité. De même, à l'occasion de ce deuxième passage par le bordel, on se rend compte qu'il n'est plus possible de jouer : "Je pensais qu'il y avait encore un espoir à Beyrouth!", s'écrie-t-il en sortant de chez Oum Walid. La limite de l'espoir n'est autre que celle du jeu qui devient désormais impossible. Les confidences qui viennent après la scène du bordel mettent fin à l'euphorie du début. A la fin de **West-Beyrouth**, L'humour s'essoufle, laissant la place à une tonalité plus sombre qui nous rapproche progressivement de l'événement le plus douloureux : il s'agit de la mort de la mère, suggérée d'ailleurs d'une manière très subtile qui, au demeurant, n'est pas très évidente pour le spectateur.

Le traitement de la guerre semble s'éclairer dans le film à la lumière de cet événement. La perte de la mère est étroitement liée à la réalité d'une guerre déchirante où l'on s'enlise progressivement. Cependant, cette tonalité sombre ne déteint pas sur l'ensemble du film. Nous passons progressivement de l'euphorie (dont l'humour libanais est la principale illustration) à ce versant sombre où l'on se rend compte de plus en plus du poids de la réalité. **West-Beyrouth** semble de ce fait déjouer la limite entre la légèreté et la gravité. L'idylle amoureuse des parents se situe également entre l'euphorie et la mélancolie. L'idylle est conçue d'abord comme un refuge; la tendresse que dégage le couple parental tend à contrecarrer les atrocités de la guerre (qui demeurent du reste dans le hors-champ). L'idylle s'explique également par la mort de la mère ; elle est le fait de la nostalgie, de ce regard de l'adolescent outré par la violence de l'arrachement et pour qui l'idéalisation est la seule voie vers la consola-

tion.

L'intérêt du film réside en partie dans ce travail constant sur des tonalités qui correspondent à des postures différentes. **West Beyrouth** semble de ce fait dépasser une certaine représentation tragique de la guerre et de l'histoire du Moyen-Orient. Le jeu sur des registres différents se fait l'écho d'une attitude distanciée qui se situe au-delà du pathos et qui semble correspondre à un souci de pudeur : la mort de la mère n'est pas filmée, elle est seulement suggérée.

Cette représentation intimiste de la guerre est placée sous le signe de cette correspondance entre le drame familial et le drame d'une ville martyrisée, correspondance qui ne sombre à un aucun moment dans le tragique et qui s'avère plutôt être à l'origine de cette oscillation entre nostalgie et humour.■

*La vie sur terre*, de Abderrahmane Sissako

## Analyse du prégénérique

Dans les sept plans du prégénérique, se trouve, condensé et comme sur le mode de la préfiguration, tout le sens du film.

**1er plan** : panoramique latéral bas/haut sur un rayon de jouets, dans un supermarché. On voit des canards en plastique ; le mouvement aboutit sur Abderrahmane dont on n'aperçoit que le visage et une partie du buste. Les yeux baissés, il semble examiner quelque produit en faisant la moue.

**2ème plan** : un travelling gauche/droite, balayant le rayon des fromages, des dizaines de marques de fromages, dans des boîtes ou des paquets ronds, carrés, rectangulaires, alignées sur deux étages de rayons. La lenteur du mouvement donne une impression d'abondance interminable. La proximité de la caméra fait que tout le champ est rempli de fromages.

**3ème plan** : léger mouvement latéral sur une autre partie du supermarché. Le plan se fixe sur une vue plus dégagée en profondeur mais obstruée à des endroits différents par les pancartes indiquant les prix qui pendent, créant un effet d'encombrement. Abderrahmane réapparaît en sortant du côté gauche, avance latéralement avec un panier à la main gauche et s'éloigne pour disparaître à gauche derrière les rayons.

**4ème plan** : plan fixe, un autre angle de prise de vue depuis le rayon des chaussures. Deux grandes affiches publicitaires balisent verticalement le champ, créant un surcadrage d'autant plus frappant que les affiches sont rouges. Après le

passage de deux consommateurs, un homme et une femme, arrive Abderrahmane et s'arrête entre les deux affiches.

**5ème plan** : plan fixe à partir d'un autre angle du supermarché. Même composition en surcadrage avec d'autres éléments, non pas des affiches mais des rayons non colorés, ils semblent transparents. Celui de droite est en forme de cylindre qui porte des montres ; il est tournant. Cette fois, dans le surcadre, on voit une femme qui essaye un chapeau ; arrive du côté droit Abderrahmane, s'approche de la femme, semble lui dire quelque chose et repart. Le mouvement des personnages est au ralenti.

**6ème plan** : de nouveau Abderrahmane avec, en plus du panier à la main gauche, un ours blanc en peluche à la main droite. Toujours au ralenti, la caméra recule en *traveling* arrière suivant Abderrahmane qui monte l'escalator. La caméra monte également avant lui. Une musique commence accompagnant un mouvement des yeux vers le haut.

**7ème plan** : sur la même musique qui continue, la caméra opère un *zoom* avant sur un arbre, s'en approche jusqu'à ce que tout le champ soit rempli par le branchage de l'arbre, détaché sur le ciel.

On l'aura compris : ce dernier plan s'oppose à toute la séquence du supermarché. C'est la première grande ligne de démarcation du pré-générique. D'abord en termes de découpage, l'opposition est nette. La séquence du supermarché est composée de six plans, celle de l'arbre comporte un seul plan. Du point de vue de la composition du cadre, la différence est également notable. Alors que le champ, durant toute la séquence du grand magasin, se trouve rempli de produits de consommation, encombré d'articles artificiels, le

plan final est rempli d'éléments naturels. Mieux encore : les multiples branches avec ses différentes tailles, des plus fines aux plus épaisses, tissent le champ et se présentent comme une tapisserie tandis que les six plans précédents sont tout simplement surchargés et comme obstrués. Le sentiment d'étouffement dû au cloisonnement est contrecarré, dans le plan de l'arbre, par le fait que celui-ci est détaché sur le ciel, ce qui ajoute à la beauté naturelle une dimension d'élévation. Ainsi, à l'atmosphère pesante de l'abondance des biens de consommation, s'oppose l'atmosphère légère, aérienne, naturelle de cet arbre inscrivant les mouvements de ses branches sur l'espace céleste. N'insistons pas sur le contraste entre l'aspect éphémère de tous ces produits et l'aspect durable, séculaire de l'arbre.

Il faut noter que le passage ne s'est pas fait brutalement. La musique commencée au milieu du sixième plan et continuant au plan de l'arbre assure la transition ; mais elle n'est que l'élément sonore de toute une série d'éléments visuels participant à l'articulation. En fait, dès le cinquième plan, un changement se fait sentir, bien que nous restions dans le même lieu. Le ratenti dont on pourrait s'étonner introduit une dilatation de l'action qui, liée au personnage de Abderrahmane, accompagne en réalité un mouvement intérieur perceptible sur le visage de celui-ci. Cette mise en sourdine du monde extérieur est accompagné d'une ascension. La montée de l'escalator, au-delà de sa signification anecdotique, connote l'élévation, soulignée du reste par le mouvement du regard de Abderrahmane vers le haut. Le retour du personnage au Mali n'est pas seulement assimilé à un passage de l'artificiel au naturel mais aussi à un mouvement ascensionnel. Abderrahmane a toujours été aperçu enserré, presque coincé, entre les rayons surchargés du magasin. A Sokolo, il touchera à peine la terre. La bicyclette servira à créer

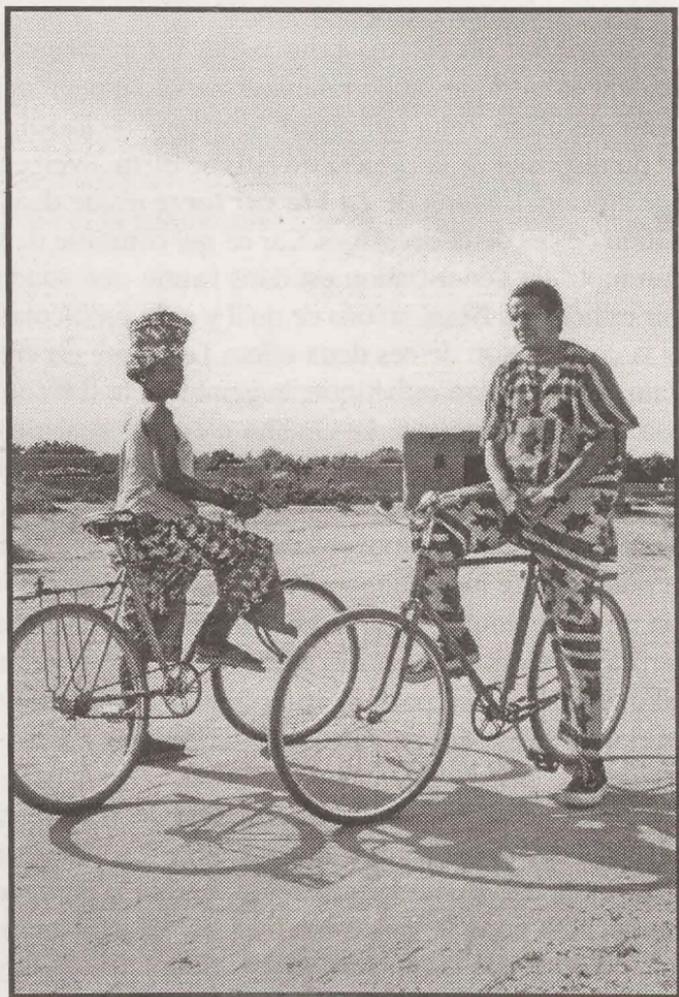
cet effet de fluidité aérienne. Ce qui est plus curieux encore, c'est que cet appel de l'Afrique a peut-être commencé dès la rencontre furtive avec cette femme mystérieuse au chapeau. Ne serait-elle pas la préfiguration de Nana ? Peut-être pas. En tout cas, si les sept premiers plans sont situés avant le générique, c'est qu'ils annoncent tout le film et fondent notamment l'opposition qu'on ne cessera pas de sentir entre l'Afrique et l'Occident. Principalement dans la bande son et secondairement à travers quelques photos furtives de la princesse Diana et sa famille ainsi que de quelques autres stars. ■

## UNE VARIANTE PARADOXALE DU FILM DE VERTOV

Par Tahar Chikhaoui

En se servant du cinéma pour parler du décalage entre l'Occident et l'Afrique, Abderrahmane Sissako met en oeuvre un autre décalage, celui qui sépare le rythme de fonctionnement du dispositif de la caméra du rythme de mouvement du village africain. L'intérêt de *La Vie sur terre* réside dans l'articulation de ces deux décalages. Car ce qui constitue dans un cas un motif de dénonciation est dans l'autre une source de plaisir esthétique. Nous savons ce qu'il y a de problématique dans la conjugaison de ces deux effets. Le drame du cinéma africain tient, au plan esthétique, largement à la difficulté de réussir cette combinaison. Le cinéma n'est pas seulement le fruit d'un développement de la vitesse dont il porte dans son dispositif même l'empreinte, mais il s'est développé dans une sorte de rivalité avec les moyens de communication. Son histoire pourrait être lue comme un accompagnement de l'évolution de la communication. Le cheval, le train, l'automobile, l'avion, la fusée ont structuré des genres entiers. Abderrahmane Sissako est bien placé pour mesurer toute l'ampleur de cette question, lui qui a fait ses études de cinéma en URSS.

Qu'est-ce que *L'Homme à la caméra* sinon une exaltation lyrique de l'osmose entre la dynamique du cinéma naissant au montage et celle du développement d'une société «nouvelle»? On pourrait même voir dans *La Vie sur terre* une variante paradoxale du film de Vertov. L'euphorie de la mise en scène est en raison inverse de la tristesse du mis en scène. Le film chante doucement ce que son dispositif peut avoir de lyrique ; Il y a dans le cadrage, les mouvements de la caméra, le montage un souci formel évident. La poésie du filmage



est due à un surcadrage récurrent. Qu'il s'agisse de l'enfant au ballon, de Nana se faisant prendre ses mensurations, le cadre du champ est repris par un cadre intérieur créant une véritable harmonie. La musique faisant le reste. Mais par-dessus tout, le rythme des plans, la reprise des mêmes situations, la scansion de l'image par des personnages se déplaçant en série soit à pied soit à dos d'âne, créent un effet lyrique remarquable ; le jeu du montage et du cadrage renvoie moins à la réalité décrite, dont le drame consiste précisément dans l'immobilisme, qu'aux possibilités qu'un cinéaste habile peut tirer de la caméra. Les quelques personnages ou animaux qui de temps en temps traversent la place du village servent moins de contrepoint aux jeunes oisifs assis immobiles contre le mur qu'ils ne sont servis par eux. L'alignement de ces jeunes semble au contraire servir d'arrière fond contrapuntique au rythme latéral créé par ces passants.

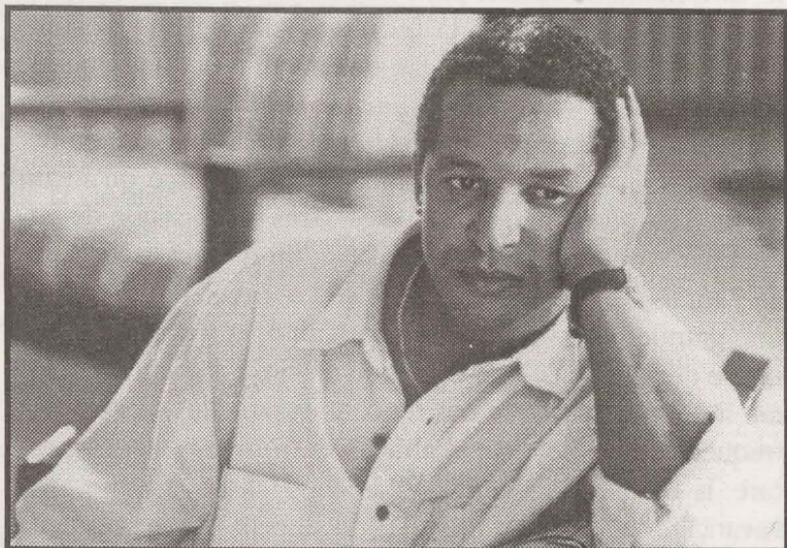
La question que nous pose en fin de compte *La Vie sur terre* est de savoir comment aujourd'hui cette machine si bien huilée peut en une seconde tirer 24 images d'une réalité « bloquée », vivant en dehors du temps ? Le film est au coeur du drame de l'Afrique d'aujourd'hui. La réponse de Abderrahmane ne manque pas de beauté mais elle est problématique. Entendons-nous bien : il ne s'agit pas de faire à Sissako le classique faux procès qui consisterait à lui reprocher son savoir-faire dans un continent où on est habitué à la médiocrité. Il faudrait au contraire saluer la délicatesse du regard qui fait tant défaut à nos cinéastes ; mais le parti pris de combiner une esthétique fondée sur le lyrisme de la virtuosité technique avec une réalité dénuée de toute technique crée une situation paradoxale, non pas contradictoire mais malheureuse. Il faut avouer que la rencontre de la caméra et de la réalité africaine est déjà paradoxale. Le résultat peut en être une ironie tendre comme dans toutes les scènes du téléphone.

Devant le stoïcisme (magistral comme celui de Cheikh

Bouya ou langoureux comme celui de Nana) la caméra a eu la position juste d'enregistrer, de prendre le temps nécessaire d'enregistrer, dignement, simplement, sans céder à aucune forme de perversion. L'ironie qui s'en dégage n'est pas surfaite ; elle est naturelle : on s'émerveille devant un bébé qui mange sa soupe, on panique devant un train qui semble nous rentrer dedans, on applaudit à une ville qui s'éveille, mais il est normal que l'on sourie quand, à la veille du troisième millénaire, on voit un homme et une femme trouver presque normal qu'ils ne puissent pas communiquer par téléphone. La justesse du ton vient de ce que la caméra a trouvé la bonne posture pour rendre compte de cette ironie. La panne de communication n'est pas assortie du texte de Césaire qui n'a pas toujours allégé le propos du film. Ce tableau de la vie africaine quotidienne est en soi trop pertinent pour avoir besoin de discours de justification. Le spectateur est ainsi placé dans une posture d'autant plus libre qu'elle ne peut être que critique.

Par l'ambiguïté généreuse de son point de vue, le cinéaste nous installe dans une sorte de disponibilité, une liberté de regard dont la dimension critique ne fait pas perdre de vue l'humanité concernée. Parce qu'ajouter (un effet plastique, musical, idéologique) n'est pas toujours ajouter du sens ; cela conduit aussi à en retrancher. Sissako semble avoir eu peur d'aller jusqu'au bout de la cruauté. Peut-être trop s'arrêter devant cette réalité aurait été trop dur, trop douloureux. Sissako nous paraît avoir péché par un excès de pudeur. Sinon pourquoi tous ces mouvements de bicyclette ? L'avantage que présente le véhicule à deux roues est qu'il roule sans faire de bruit. Léger, il circule sans provoquer d'accident (lors de la rencontre avec Nana, celle-ci a eu plus de peur que de mal). Délicat, il permet le déplacement sans ni couper son conducteur du monde extérieur ni le laisser s'y intégrer. L'on est

même en droit de se demander jusqu'à quel point il assure une véritable communication. Abderrahmane arrive de loin ; il ne fait pas partie du village. Ses liens avec ses habitants sont lâches. La bicyclette maintient la distance et permet l'observation. Elle évite le heurt. Il n'est pas indifférent que Nana, elle aussi étrangère au village, se déplace à vélo. Elle partage avec Abderrahmane le privilège de circuler tout en observant. Le cinéaste se filmant bouger avec autant de fluidité, sans heurt, ne semble pas s'inscrire tout à fait dans le propos. Dans ce contexte, la bicyclette donne une posture gênante : on n'est ni tout à fait dedans ni tout à fait dehors. A force d'éviter les accidents, aucune véritable rencontre n'a vraiment eu lieu ; cette atmosphère feutrée est toute en délicatesse mais elle présente l'inconvénient, parce qu'aucun risque n'est possible, de nous placer dans une position de respect par rapport aux gens du village, un respect lisse, craintif. J'aurais ajouté condescendant si il n'y avait pas l'ironie et une grande dose de sincérité. En réalité, la tendresse réelle qui se dégage de ce film s'accorde mal avec la peur de heurter. Il est vrai aussi que des rencontres pareilles ne sont pas fréquentes dans le cinéma africain et trouver la bonne posture, la bonne distance n'est pas chose aisée. Sissako a eu l'avantage de l'essai, le mérite de la sincérité, et le don de la délicatesse. ■



*photo: Anaïs Jeanneret*

## Entretien avec Abderrahmane Sissako

*C'est en Mars 98, au festival du film africain de Milan que nous avons fait connaissance avec le cinéma de Abderrahmane Sissako (**Sabrya, Rostov-Luanda**) et avec le cinéaste lui-même, un garçon discret et élégant, d'une grande finesse et dans la parole et dans le geste. Les échos de son dernier film, **La vie sur terre** (tourné dans le cadre de la série produite par Arte et la société Haut et Court : "L'an 2000 vu par ....") nous sont parvenus par la suite, précédant ainsi le film aux J.C.C. En octobre, nous l'avons découvert et nous l'avons aimé. A partir de là, l'idée d'une interview était chose naturelle.*

*Nous nous sommes rencontrés dans le hall de l'hôtel International, à 10 h du matin, le jour de la clôture. Aussi bien Abderrahmane que nous avions un peu le trac et étions un brin mélancoliques, peut-être bien parce que les Journées tiraient à leur fin et que c'était l'automne. Nos hésitations du début ont fini par donner une conversation truffée de silences et émaillée de rires, un condensé d'émotion complice dans laquelle chacun était à la fois avec les autres et absorbé en lui-même, ce qui n'a pas toujours laissé place à une parole facile, tant du côté des questions que de celui des réponses. Un moment fort dont les lignes qui suivent réussiront peut-être à rendre compte.*

*Rires*

**A.S.** : S'il y a une interview à inventer, on devrait commencer par : "Rires" !

*Rires*

**C.** : Oui : "Rires ... angoisse". Non, on lui demande la définition de certains mots, comme chez Bernard Pivot ! Alors, que signifie, par exemple, le mot "tristesse" pour toi ?

**A.S.** : C'est un mot qu'on ressent plutôt, qui est difficile, impossible à définir. Mon vrai sentiment ? J'ai l'impression

que la tristesse est toujours accompagnée de nostalgie. Voilà.

*C : Question très banale : Comment es-tu venu au cinéma ?*

**A.S.** : Je ne voudrais pas le dire ...

*C : C'est vrai ? Pourquoi ?*

**A.S.** : Je pense qu'il y aura peut-être une séquence dans mon prochain film qui parlera un peu de ça. Non pas que je ne veuille pas le dire mais je n'ai pas le sentiment, en ce moment, d'être dans une disponibilité pour dire comment je suis arrivé au cinéma.

*C : Tu avais envie de faire du cinéma depuis ... enfin, c'était un projet ou ...*

**A.S.** : Non, ce n'était pas un projet, c'est ce que j'ai toujours dit. Mais plus j'avance, plus le temps passe, plus que comprends que c'est quelque chose qui était quand même dans mon inconscient et qui, sans que je le sache vraiment, a dû commencer assez tôt. Donc, je n'étais pas cinéphile et je n'arrivais peut-être pas à me formuler. Mais il y a toujours un facteur qui déclenche les choses. Ce facteur - là, c'est peut-être, je dirai pour ne pas trop le raconter, que c'était une phase nouvelle dans ma relation avec ma mère.

On était devenus assez proches par des circonstances qui ont fait que l'attention que je lui portais a doublé. Je commençais à être beaucoup plus sensible à elle, aux choses, à ce que c'est que la tristesse (*petit rire*) comme on a dit au début, et là, je devenais de plus en plus conscient peut-être des êtres et de ce qu'ils ont de caché.

*C : C'était quand tu étais adolescent alors ?*

**A.S.** : Oui, j'avais dix-huit, dix-neuf ans. Et je crois qu'à partir de ce moment - là peut-être, je suis triste, jusqu'à présent. Mais pas malheureux, ce sont des choses différentes ! Mais

porté par quelque chose qui a fait qu'à partir de ce moment - là, l'euphorie ne m'intéresse plus. Je suis de plus en plus attiré par les choses dans le regard, qui se captent dans la présence de quelqu'un, peu important les raisons. Ce qui m'intéresse chez les gens, c'est leur état actuel, le moment où je suis en face de quelqu'un. Si j'ai tendance à parler de choses quelquepart un peut tristes, c'est parce que ...

*Silence*

**A.S.** : ... J'ai failli dire quelque chose d'un peu philosophique et j'aime pas.

**C.** : *C'est pas grave, vas-y.*

**A.S.** : C'est que tout ce qui est en dehors de la tristesse et du questionnement ne m'intéresse pas. Les choses qui sont du domaine de la joie et de la normalité m'intéressent peu. Parce que ce ne doit pas être un cadeau. Pour moi, c'est un état qui devrait être donné à tout le monde. Malheureusement, ce n'est pas le cas, bien sûr, et donc, tout ce qui est différent de la joie, du bonheur, m'intéresse à explorer. Peut-être parce que la joie ne se raconte pas, elle se voit. Il est évident que quand je vois quelqu'un rire, ça ne m'intéresse pas pourquoi il rit. Par contre, quand je vois quelqu'un qui a un air différent, même si je ne lui pose pas de questions, ça m'intéresse.

**C.** : *Pourquoi, parce que ça exprimerait quelque chose de plus profond ?*

**A.S.** : Je pense que parce que c'est une ressemblance. On va souvent vers ce qu'on connaît, vers ce qu'on est, sans se l'avouer, quelquepart. C'est parce que c'est un peu vers soi-même qu'on va.

**C.** : *C'est une sorte de reconnaissance ?*

**A.S.** : Oui.

Silence

*C* : Pourtant, dans **La vie sur terre**, il y a beaucoup de moments d'humour.

**A.S.** : Oui. Parce que dans un film, on cherche à passer un moment d'1h, 1h30 avec les gens, à communiquer avec eux. Pour dire les choses qui nous intéressent vraiment, il faut passer par des astuces. Si le cinéma n'était pas accompagné d'humour, en tant que réalisateur on se donnerait une fonction, celle de faire passer une leçon, ce qui n'est pas tellement l'objectif du cinéma. Il est évident pour moi que l'humour doit être présent.

*C* : Peut-être parce que l'humour sert aussi à introduire une distance et met la tristesse encore plus en relief ?

**A.S.** : Absolument.

Silence

*C* : Tu aimes les films de Bergman ?

**A.S.** : Oh oui, beaucoup !

Silence

*C* : Et alors quand le déclic s'est produit et que tu as décidé de faire du cinéma, comment tu en as eu la possibilité ?

**A.S.** : J'ai pu bénéficier d'une bourse d'études.

*C* : A partir du Mali ?

**A.S.** : A partir de Mauritanie. Une bourse soviétique. je suis allé en Russie. Les raisons ... encore une fois, je n'ai pas trop envie de les raconter. Ce n'est pas que ... Peut-être qu'hier j'aurais raconté ou que demain je le pourrais, mais ça touche toujours à ma disponibilité dans certaines choses. Maintenant, je suis disponible mais ...

*C : Pas pour ça ?*

**A.S.** : Oui. Peut-être parce que j'ai le sentiment - ce qui en tout cas m'intéresserait plus - que ce n'est que le début d'une interview, que c'est une introduction à une interview qui se terminera peut-être dans deux ou trois ans. Je ne pense pas que ce soit intéressant de la prendre comme ça, comme une rencontre unique.

*Silence*

*C : Quels sont les films qui t'ont marqué ?*

**A.S.** : **La Strada** de Fellini. **L'enfance d'Ivan** et **Andrei Roublev** de Tarkovski que j'aime beaucoup. **Tout le monde s'appelle Ali** de Fassbinder. **Profession reposter** d'Antonioni est un film pour moi important. J'aime des films et non pas une filmographie totale de quelqu'un.

*C : Par rapport à Tarkovski, est-ce que tu pourrais nous en parler un peu, parce qu'il est vrai que dans **La vie sur terre**, certains éléments viennent peut-être de Tarkovski : cette façon de filmer la Terre, comme dans **Solaris** lorsque les astronautes partent dans cette planète qui les envoûte et que l'image de la terre devient comme une émanation cérébrale. Et bien qu'ils soient éloignés à des millions de kilomètres, il y a toujours, non pas seulement cette nostalgie, mais quelque chose comme une émanation de la terre qu'ils transportent avec eux. C'est pareil dans **La vie sur terre** et le titre lui-même est significatif ...*

**A.S.** : Et, et ... continue !

*Rires*

*C : Quelquefois, on ne sait plus quoi dire ... Dans **Le miroir** aussi il y ça. C'est une manière de filmer la terre tout à fait particulière, pas comme quelque chose d'extérieur. On dirait qu'elle provient de toi, qu'elle devient un fantasme en fait*

*et que c'est du Sokolo qui est en toi qu'il s'agit. Parce que le film commence avec une parole intérieure qui a fait naître toutes les images qui viennent après et a engendré l'espace.*

**A.S.** : Je ne pourrai pas revenir sur la comparaison avec Tarkovski, ce serait trop compliqué pour moi, bien que l'idée de terre ...

Ce que je peux dire, c'est que la parole est effectivement au début de **La vie sur terre**. C'était la seule chose que j'ai pu remettre à la production et à Arte qui, quand même, me demandaient d'apporter au moins deux pages de ce que je voulais faire. La première page, ça a été la lettre à mon père.

C'est vrai que **La vie sur terre** était une chose qui émanait de moi, c'est pourquoi je voulais être dedans. Je ne suis pas un acteur, je n'aime pas jouer et ça m'angoisse d'être devant la caméra. Cette fois-ci, je voulais être là. Je voulais ...

**C.** : *être enveloppé par le regard de la caméra, comme si tu étais à l'intérieur de ton propre regard?*

**A.S.** : Voilà.

**C.** : *Donc c'est ta propre vie à toi qui est sur terre! C'est un titre formidable, très beau. Et puis, c'est un peu comme dans Rostov-Luanda : Au départ, on te voit, quand tu es en Mauritanie dans ton village natal, mais à partir du moment où tu pars à la recherche de Baribanga en Angola, on ne te voit plus beaucoup. Ce quasi effacement fait comme si tu t'étais perdu dans cette quête qui a pris le dessus.*

**A.S.** : Je pense que oui. Et c'est parce que j'ai fait **Rostov-Luanda** que j'ai accepté de faire **La vie sur terre** et que je l'ai fait.

**C.** : *Ce rapport entre la parole et les images dans le film, comment l'as-tu conçu ? Est-ce que c'est venu dès le départ quand tu as pris ce sujet-là ou est-ce que c'était quelque chose comme*

*une nécessité ?*

**A.S.** : C'était une nécessité. Bon, *La vie sur terre* a un ton un peu politique. Je pensais qu'il était important de dire certaines choses, surtout en tant qu'Africain et que même si l'an 2000 n'existe pas vraiment dans le film, c'est quand même le prétexte de la série. Pour moi, il était très important, venant d'un pays, d'un continent esclavagisé, colonisé, pendant que le siècle se ferme, de dire certaines choses.

Il faut avoir quelquepart le courage de donner son identité. J'avais dit à la chaîne : "Vous n'accepterez pas parce que je dirai des choses qui ne plairont pas forcément". Parce que l'Europe ne doit pas être fière d'elle-même, en cette fin de millénaire.

*C. : Et Aimé Césaire dans tout ça ?*

**A.S.** : C'est un auteur que j'aime beaucoup et qui, avec Franz Fanon, a fait partie de mes premières lectures, au moment où je commençais peut-être à penser inconsciemment à raconter des choses dans la vie sans savoir précisément que ce serait dans le cinéma. J'ai lu à cette époque - là Césaire qui a une poésie révolutionnaire. Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est qu'il soit poétique mais forcément révolutionnaire.

*C. : Oui, il y a chez toi ce côté révolutionnaire dont tu parles mais qui n'est pas du tout manichéen, qui ne comporte pas ce simplisme dans lequel tombent pas mal d'autres et qui est devenu presque "normal".*

**A.S.** : Quand on veut se faire entendre, ce n'est jamais à travers le cri. Quelqu'un qui crie ne se fait pas entendre, ce n'est pas possible. Même dans une polémique. Le cinéma, c'est un rapport de couple quelquepart, je veux dire entre le spectateur et moi. Quelquepart, on se parle, et je m'intéresse beaucoup au moment culminant d'une situation, qu'elle soit conflictuelle ou autre. Dans toute relation humaine, les mo-

ments les plus importants sont soit le silence entre deux personnes soit tout ce qui se dit à hauteur d'homme et qui s'entend. Je ne sais pas si j'ai répondu à la question.

*C. : Si si.*

*En ce qui concerne le scénario, tu nous a dit que tu préférerais filmer sur le vif. Ce qu'on a remarqué, c'est que entre **La vie sur terre** et **Rostov-Luanda**, c'est du documentaire, c'est de la fiction, c'est entre les deux, ou les deux à la fois, ou peut-être autre chose ?*

**A.S. :** C'est exactement ça : entre les deux, les deux à la fois, ou autre chose.

*C. : Oui, mais de quoi on va avoir l'air en imprimant ça !*

*Rires*

*C. : Le rapport au temps dans le film a quelque chose de particulier parce que le plus généralement la caméra est fixe, toujours en position d'attente par rapport aux choses et aux gens qui défilent.*

**A.S. :** Il est évident que lorsqu'on est dans une posture statique et qu'on a un cadre qu'on construit, qui est par exemple un cadre moyen, l'objectif, c'est de faire venir le spectateur dans ce cadre-là. Il y a deux sortes de réalisateurs pour moi : celui qui fait venir le spectateur dans son cadre et celui qui amène le cadre au spectateur, et les émotions sont possibles dans les deux cas. Dans mon cas, j'ai l'impression que le statisme c'est pour qu'on vienne vers le personnage, du fait de cette distance que je crée entre lui et moi, parce que lui il m'intéresse mais je ne sais pas si moi, je l'intéresse.

*C. : Justement. En voyant ce film, on a l'impression qu'on se tient à distance par rapport aux personnages alors que ce qui est présent, ce sont plutôt la terre et les éléments. Les personnages baignent dans cette atmosphère mais ne s'appro-*

*chent pas et on se demande si on a vraiment rencontré des personnages.*

**A.S.** : Je peux raconter une chose qui semble n'avoir rien à voir avec ça. Lorsque j'ai été en Union Soviétique, j'ai pensé que l'Afrique y ressemblait beaucoup parce qu'en U.R.S.S. il y avait sur les places beaucoup de monuments qui représentaient des personnages. Je n'ai jamais été attiré par cela et je crois que jusqu'à présent un monument ne m'attire pas parce qu'il désigne un héros. La grandeur humaine est toujours portée par des gens qui sont anonymes et dans ce sens là, je dirai, pour répondre à la question, que dans **La vie sur terre**, il n'y a effectivement pas de personnages précis. Ce sont des symboles de la vie.

*C. : La conception du personnage ne relève-t-elle pas du fait que nous nous situons à mi-chemin entre le documentaire et la fiction ?*

**A.S.** : C'est peut-être ça.

*C. Dire que ce sont des symboles n'est-ce pas priver chacun de son individualité ? parce que chacun des personnages demeure tout de même très particulier !*

**A.S.** : Je veux dire tout simplement qu'à part Nana, personne n'a un nom ... Ce qui m'intéresse, c'est ce que quelqu'un a de plus secret en lui ... Voyons l'exemple de Nana. C'est quelqu'un que j'ai rencontré par hasard. Je filmais; elle est rentrée dans le film, vraiment, dans le champ, et j'ai décidé de la filmer un peu. J'ai pensé que cette fille qui n'était pas de Sokolo mais de Kourouma avait quelque chose de secret, qu'elle était autre que sa beauté qu'on voyait. J'ai voulu construire tout un mystère autour d'elle et faire comprendre aux gens qu'il ne faut pas voir en elle uniquement une fille qui a une jolie coiffe et un beau sourire. Non, elle est portée par quelque chose de secret qui lui appartient, que

je n'ai pas besoin de connaître parce que je respecte son secret.

J'ai construit autour d'elle une histoire qui existe peut-être ou qui lui ressemble. Ce qu'il y a de caché chez les gens, c'est ce qu'il y a de plus magnifique et de plus fort. Contrairement à ce que je pouvais inventer autour de Nana, je n'avais pas du tout envie d'aller dans la fiction et faire par exemple d'elle cette fille qui tombe amoureuse, etc. En tout cas, dans l'espace de temps que j'étais venu passer à Sokolo pour faire ce film, ç'aurait été quelque chose de complètement gratuit et inintéressant.

*C. : Tu as mis combien de temps pour le tourner, ce film ?*

A.S. : On est resté quatre semaines à Sokolo et le film s'est beaucoup fait dans les deux dernières semaines où moi-même je commençais à avoir plus de liberté.

*C. : Dans **La vie sur terre**, on remarque qu'il y a beaucoup de croisements : les bicyclettes qui se croisent, les lignes téléphoniques qui se croisent avec beaucoup de difficultés. Il y a donc quelque chose qui est de l'ordre de la communication-ou de la non-communication- et de l'entrelac. Peux-tu nous en parler ? La question est sans doute mal posée ...*

A.S. : Non, j'ai compris la question (il y en a qui t'amènent à dire des réponses bêtes, même si elles sont de bonnes questions soi-disant, ou qui t'amènent à dire des réponses qui peuvent être prétentieuses ou réfléchies ...). Moi, j'aime raconter tout ce qui ne se passe pas, vraiment : les rencontres qui n'ont pas lieu ou, comme dans **Octobre**, l'amour impossible, tout ce qui se rate à cause d'une seconde. Je pense que ces ratages de la vie, comme avec Nana, encore une fois, c'est plus mystérieux, c'est plus intéressant.

*Silence*

*C. : Dans **Rostov-luanda**, on a vu défiler des paysages du désert mauritanien qui se sont mêlés à ceux de la neige en*

*Russie et ... pourrais-tu nous parler de ça ; la question est difficile à formuler !*

**A.S.** : Je pense qu'il y a des choses qui peuvent être interprétées par celui qui regarde et qui ne peuvent pas l'être par celui qui fait. Quand on fait, c'est beaucoup plus du domaine de l'intuition ou de la sensation et ça s'explique difficilement.

**C.** : *C'est qu'on se pose souvent la question : comment filmer l'Afrique ? Comment filmer le désert ? On voit dans pas mal de films que c'est laborieux. Bien sûr, on pourrait dire cela de n'importe quelle partie du monde, mais à force de voir des films qui veulent, eux, se donner pour mission de montrer le désert, on constate qu'il y a cette volonté de poser cet espace comme le réceptacle d'une identité, de le charger de symboles, ce qui le rend artificiel. Cette façon que tu as eue de mélanger sables et neiges, c'est fort et ça nous a fait sortir du stéréotype.*

**A.S.** : Encore une fois, je ne saurais pas l'expliquer de façon précise. N'est-ce pas que lorsqu'on fait un film on tourne beaucoup et que le film est le résultat d'une épuration ? C'est ce moment d'épuration qui fait retenir certaines choses. A Rostov, j'ai filmé d'autres choses encore que la neige, que ce passage-là ; par exemple le professeur qu'on entend. On se rend compte après qu'on n'a pas besoin de tout ce qu'on a filmé. On passe à un autre degré de compréhension et là, à ce stade extraordinaire du cinéma qu'est le montage, il y a une construction très importante qui se fait. L'interprétation de ce plan de sables et de neiges est du domaine de la personne qui regarde. Ce sont les critiques qui analysent qui diront un peu ce qu'ils ont ressenti.

*Silence*

**C.** : *On sent dans **La vie sur terre** comme un désespoir du*

*passage du temps. Les plans sont très longs, la caméra fixe : on dirait qu'il y a une volonté de saisir le maximum des choses qui passent.*

**A.S.** : C'est oui et non.

**C.** : *En fait, ta conception du temps peut être résumée par le vers de Césaire : «L'oreille collée au sol / J'entendis passer demain». Tu as pu filmer quelque chose qui est de l'ordre de ces paradoxes fondamentaux qui sont à la base de toute vie humaine. C'est plutôt rare dans notre cinéma.*

**A.S.** : Ce qui est rare dans le cinéma aujourd'hui, c'est plutôt d'avoir une grande liberté. Je crois que j'ai eu une grande liberté et c'est ce qui explique que les choses se sont passées de cette façon-là.

**C.** : *Comment arrives-tu à faire des films, Abderrahmane ?*

**A.S.** : En acceptant de ne pas en faire. J'avais proposé de ne pas participer à cette série.

Comment j'arrive à faire ? C'est un peu comme tout le monde. On a une idée, on cherche les moyens pour la réaliser, on cherche l'argent. Certains ont plus de facilités que d'autres parce qu'ils sont connus. C'est un peu classique. Moi, je ne suis pas pressé de faire un film. Les films se font au moment voulu. Peut-être que je dis ça parce que j'ai la possibilité d'en faire et que, si je ne sentais pas cette possibilité, j'aurais la soif ... Mais en même temps, j'ai soif de faire aussi !

**C.** : *La réception de tes films : les échos qui te viennent ?*

**A.S.** : En général, ce qu'on entend, c'est forcément ce qu'on entend de bien. Ceux qui viennent te voir viennent avec l'intention de te dire qu'ils ont aimé.

**C.** : *Mais nous pouvons entendre d'autres sons de cloche, par exemple : Sissako fait un cinéma exotique ; c'est trop facile de poser des vers de Césaire sur des images du Mali, etc.*

*Qu'aurais-tu à dire par rapport à cela ?*

**A.S.** : Faire un film, c'est inviter à la liberté de l'autre. Donc, je comprends une idée comme ça. Tout ce que je peux dire, c'est que je n'ai pas le sentiment que c'est exotique. On fait moins d'efforts quand on regarde, quand on juge. Voir un film est un exercice qui n'est pas évident. Utiliser les textes de Césaire, pour moi, c'est aussi partager. C'est une façon de dire que ce ne sont pas uniquement mes idées, que les autres m'intéressent, que les choses peuvent se faire ensemble. On est tous plus ou moins inspirés par d'autres. Il y a des gens qui peuvent ne pas avoir compris cela, pas parce qu'ils ne sont pas sincères mais parce que cela ne les a pas touchés, ne les a pas atteints.

*Silence*

**C.** : *Cette interview ressemble au film ...*

*Silence*

**C.** : *Cette distance à laquelle tu te tiens pas rapport à tes personnages n'est-elle pas une attitude confortable ?*

**A.S.** : Je suis entièrement d'accord ; de même qu'il est plus facile de faire un film triste qu'un film comique. Mais je pense, tout en ne cessant pas d'être d'accord avec cela, que cela cesse d'être vrai à partir du moment où on sait qu'on ne peut faire que son propre film. N'est-ce pas qu'un film, c'est du langage et que c'est nous-mêmes, notre sensibilité, notre façon d'être, nos mutismes, nos hésitations ? On ne peut pas faire le film des autres. Si tu te lances dans le cinéma parce que tu aimes par exemple Casavettes et que tu veux faire comme lui, ça ne peut pas fonctionner. Le cinéma n'est pas ça. Ce n'est pas non plus une question de maîtrise de l'image, du rythme, etc. Et même en ayant la maîtrise de la mise en scène, moi je préfère aller vers quelque chose de complètement différent, qui est ce tâtonnement. Quelquepart même, ça peut être maladroit. Je ne pense pas qu'il faille être adroit quand on fait un film.

Pour revenir à Césaire et aux textes de Césaire (c'est un peu dommage qu'ici la projection ne se soit pas bien passée; il y avait des problèmes de son alors que c'était très important de bien entendre): j'ai lu Césaire quinze ans avant de faire le film et je ne l'avais pas relu depuis. Dans la séquence où on voit un petit garçon qui marche, j'avais l'impression que c'était moi qui parlais à travers le texte de Césaire. Tous les jours, à Sokolo, il y avait un enfant qui mourait, tous les jours. Et Césaire dit :

*"De nouveau devant cette vie*

*Non pas cette vie, cette mort sans sens ni piété*

*Cette mort où la grandeur piteusement échoue*

*L'éclatante petitesse de cette mort"*.

C'est une métaphore extraordinaire et qui est toute la dimension de Sokolo! Et là, je pense que la littérature est très importante.

*C. : D'où la dimension littéraire de ton film, ce mariage entre l'image et la littérature. Mohamed Malas l'a dit, lui qui est aussi écrivain.*

*Pour en revenir à cette sorte de tâtonnement, c'est peut-être ce qui a fait qu'on a eu l'impression deux ou trois fois que le film allait se terminer. Mais il rebondissait à chaque fois, bien sûr à ta manière lente et douce. Quand on a vu la citation de Césaire, ou s'est dit c'est la fin ; puis quand on a vu ces hommes traverser le champ. Ce tâtonnement ne va-t-il pas, justement, avec un sens de l'inachevé ?*

**A.S. :** Absolument. Je tenais un peu à cela. Pour moi, c'était aussi la question de comment faire passer l'espoir dans quelque chose de triste. Je tenais à finir le film sur Nana beaucoup plus que sur le plan qui précède. Si j'avais eu un autre plan que celui où l'on voit Nana, je n'aurais pas pu l'utiliser, parce que cela aurait fait trop de fausses fins et à la limite ça peut gâcher quelque chose.

*C. : En fait la question de quand arrêter rejoint celle de la distance et du rapport juste. La distance peut être un confort mais en même temps, elle reste à définir. Ni trop loin ni trop près : la marge de manoeuvre est étroite et la bonne distance tient à un fil ...■*

*Propos recueillis par Amna Guellali, Insaf Machta et Hajer Bouden*

## Sissako ou l'appareil circulatoire

par Hajer Bouden

Ce qui fait la particularité du cinéma de Abderrahmane Sissako, quand on considère l'ensemble de ses films, c'est sans doute, entre autres, cette multiplicité d'espaces qui le traversent. **Octobre** se déroule en Russie, **Sabrya** en Tunisie, **Rostov-Luanda** intègre la Mauritanie, l'Angola, la Russie, l'Allemagne, **La vie sur terre** se passe au Mali et comporte une séquence tournée en France. C'est ce qui explique la diversité des langues dans lesquelles s'expriment ses personnages: le bambara, l'arabe, le français, le russe et le portugais.

Ces différents échos produisent un effet dans lequel au sens de l'étrange se mêle celui du familier. A la question «Où suis-je» que charrie le traitement de la dimension spatiale se greffent les questions «Qui suis-je?» et «Qui est celui que j'ai en face de moi?». Ainsi, parmi les thèmes qui fondent ce cinéma, trouve-t-on ceux du départ, du retour, d'altérités qui se côtoient, de la velléité de communication, de la rencontre, c'est à dire tout ce qui touche (de près ou de loin!) à la circulation, avec tout ce que cela suppose de distances et de rapprochements, de croisements, de va-et-vient et de détours. Cette hétérocliticité de référents n'ouvre pourtant sur nulle cacophonie, surcharge ou frénésie, et ce grâce à un traitement de la temporalité qui laisse une large place à la lenteur, et de l'humain qui laisse une large place au silence, au tâtonnement, à la pudeur. Car qui dit chemins et carrefours dit séparations et certainement douleur. Cette douleur ne se manifeste jamais avec éclat et c'est cette absence d'éclat qui en exprime, justement, toute la profondeur. Dans **Octobre**, à peine voit-on Irina, à la fin, le visage baigné de larmes. L'enfant d'Idriss qu'elle porte, cet embryon de mélange de noir et de blanc (comme le film lui-même, comme les touches du piano qui

est dans son appartement et qu'elle voit en songe) est peut-être voué à l'avortement, et même Idriss en ignore l'existence. «De toute façon, il partira» lui dit son amie, ce à quoi elle acquiesce, ce qui nous renvoie au tableau des départs à l'aéroport entrevu au début du film. Déjà, dans ce court métrage s'esquissent les questions précitées.

Le titre de *Rostov-Luanda* (un documentaire tourné en vidéo en 1997) nomme un trajet, celui d'un aller simple. Mais le trait d'union qui relie ces deux points extrêmement éloignés du globe sert peut-être aussi à la fabrication d'un nom composé pour dire un seul lieu. Rostov-Luanda: un trajet supposé fait par Alfonso Baribanga, un ami Angolais connu en Russie dix-sept ans plus tôt et dont Abderrahmane Sissako a perdu la trace, trajet que le cinéaste fait à son tour non sans avoir emprunté le détour des lieux et des années et qui s'avère pas aussi simple que cela. Il suffit de considérer les points de départs et d'arrivée du film pour le constater puisque celui-ci commence en Mauritanie et s'achève en Allemagne.

Si le film vient se loger à la croisée de ces deux trajets, c'est qu'il procède du croisement de deux volontés: celle de retrouver l'ami et celle de réaliser le documentaire. Le lieu filmique est celui dans lequel la distance séparante est à la fois signalée et résorbée, ainsi qu'on le voit pendant une fraction de seconde lorsque, à un paysage désertique africain succède, à la faveur d'un travelling doublé d'un fondu enchaîné, le défilement d'espaces russes enneigés. Ce raccord voyageur me semble important par son effet fluidement cicatrisant, par cette ressemblance sur laquelle il met subtilement le doigt entre le blanc-sable des dunes et le blanc-gris des neiges, tandis que dans la bande son une conversation téléphonique relie les deux continents. Le film ouvre constamment sur des mondes nouveaux qui se génèrent, les uns transformant les autres, sur des espaces que l'on pourrait

presque qualifier de gigognes, et ces ouvertures se font à travers des gestes coulissants qui sont de l'ordre du fondu et confèrent au cinéma une vertu balsamique. Sissako filme comme pour panser de souterraines ruptures, des plaies enfouies qui ont l'air de s'oublier et sur lesquelles il retourne pourtant. D'où l'épisode mauritanien, le premier du film.

La Mauritanie est le point de départ de tout, le lieu qui précède l'enquête menée en Angola. En cela, il peut être considéré comme une étape fondatrice, à la fois de l'œuvre et du cinéaste puisque c'est de Kiffa, son village natal et maternel, qu'il s'agit. C'est de cela qu'il tire son importance, n'ayant, autrement, aucun rapport direct avec la recherche de Baribanga à proprement parler. Comme si Abderrahmane, avant d'entreprendre un voyage pour retrouver quelqu'un après dix-sept ans de séparation, avait éprouvé le besoin de remonter tout le temps de sa vie en partant à la découverte du lieu de son premier contact avec le monde, lieu qu'il a quitté trop tôt pour qu'il lui soit demeuré tout à fait familier. Revenir à Kiffa, c'est revenir non seulement au moment de la naissance (sa « main d'enfant » dans celle de sa vieille nourrice est assez éloquente sur ce point) mais aussi à celui de son premier départ. Aussi cette étape comporte-t-elle l'explicitation du motif du périple angolais, comme si le nomadisme cinématographique entrepris s'inscrivait en filigrane dans l'antériorité loin-

**Rostov - Luanda** de Abderrahmane Sissako



taine du premier voyage de la vie.

Photo en main, Abderrahmane se perd sciemment dans l'univers qui a été celui d'Alfonso Baribanga et se livre au hasard des routes angolaises. Très vite, on comprend qu'il va être difficile, voire impossible de retrouver l'ami. La photo est vieille, et puis la guerre est passée par-là, brouillant les pistes, éloignant les gens, laissant planer l'ombre cruelle du doute. L'un des hommes interrogés d'ailleurs soulève la possibilité de sa mort et l'impossibilité de la moindre certitude. On se dit que le principal, ce sont les gens interviewés, que Baribanga n'est qu'un prétexte pour découvrir un pays et entrer en contact avec ses habitants. Même si un suspense subsiste, on est tellement pris par les récits successifs qu'on est prêt à abandonner l'idée des retrouvailles et à imaginer le film finissant autrement. De toute façon, la quête n'aurait pas été vaine. A un moment, un monsieur le dit à sa manière: «Baribanga, Ça peut être n'importe qui d'entre nous. Ça peut être moi...». En effet, la recherche d'un seul individu a mis le cinéaste sur la voie d'autres êtres, lui a fait faire des rencontres vraies, vibrantes et qui sont la chair même du film. Les gens, hommes et femmes, enfants, jeunes et vieux, se racontent. Ils parlent de leurs expériences personnelles, de leurs origines diverses («Heureusement, nous avons tous les exemples!» dit une jeune femme), des croisements dont ils sont le fruit, de leurs arrivées, leurs départs, leurs retours, de leur amour du pays, de leurs métiers, de leurs désirs, de leurs familles, de la guerre. Une histoire contemporaine de l'Angola se dessine grâce à ces fragments de discours. Chacun raconte la guerre à travers son prisme personnel, et la caméra enregistre paroles et silences, s'arrête sur les regards, capte les gestes, glisse sur les traits, se détourne parfois vers les objets, les photos, les meubles. Une jeune femme livre son analyse de la situation politique en Afrique; le chauffeur confie sa passion pour la formule1; Silva, le vieil homme au chapeau

s'adonne à des réflexions philosophiques sur l'existence humaine. La guerre est montrée à travers les traces laissées aussi bien sur le vécu des gens que sur celles s'inscrivant sur les bâtiments en ruines et sur les murs troués de balles. Le cinéaste avait envie de voir ce pays qui en 1975, en accédant à l'indépendance, avait représenté pour lui et pour toute sa génération l'espoir de tout un continent. Le mérite d'une illusion réside peut-être dans le fait de se laisser voir comme telle. Juste avant la fin, la jeune fille qui avait été interviewée en premier dresse un état des lieux lucide de toute l'Afrique, et c'est le recul qu'elle a par rapport aux événements historiques qui lui permet de s'interroger sur l'avenir dans un sourire à la fois sceptique et optimiste. On réalise alors que le film est aussi le lieu de circulation d'une expression libre et déliée.



La circulation n'en est pas seulement un thème et un lieu; elle en fonde toute la structure. Il y a une alternance entre une posture statique face à la personne qui parle et une posture itinérante où l'on est dans une voiture qui roule. L'extrême proximité des gens et l'émotion qui s'installe dès qu'ils se mettent à raconter une parcelle de leur vie sont contrebalancées par la distance parcourue à chaque fois d'une étape à une autre, par la route ouverte devant nous ou les paysages verdoyants qui défilent sur le côté. La distance est grande entre le monde et soi mais quand il y a proximité, elle est telle qu'elle confine à la coïncidence. La justesse du film, son équilibre, la fluidité de son rythme viennent de cet ample mouvement respiratoire rapprochement/éloignement, avec, comme un mince filet qui le travaille en profondeur, cette petite rétention du souffle qui accompagne toute quête inscrite dans une durée persévérante. La trace de Baribanga est retrouvée enfin comme il ne reste plus à Abderrahmane qu'un jour à passer dans le pays, trace presque miraculeuse et preuve tangible que «l'instinct d'amitié est un remède contre la perte», selon l'une des réflexions égrénées en voix off à certains moments du film. De sillonner l'Angola nous envoie en Europe (car Baribanga vit en Allemagne), nous montrant comment la vie, dans son jeu combiné d'humour et de hasard, conduit parfois à de curieux ricochets.

Avec *La vie sur terre*, nous passons d'une «poétique de l'espace» à une sorte de «poétique de la rêverie». En effet, le dernier film de Sissako peut être lu comme une succession d'images, de situations, de phrases et de sons se déroulant dans la tête, comme une rêverie déclenchée par le désir de retrouver un lieu et se développant au gré des sentiments éprouvés. C'est un moment où se confondent désir et nostalgie et que connaissent bien ceux qui, vivant dans un exil

quelconque, portent un espace ou plusieurs dans l'intimité de leur conscience et s'y trouvent quelquefois plongés, pris par un instant de distraction. Sur l'escalator d'un supermarché parisien, le personnage principal (le cinéaste), à la faveur de cette lenteur ascendante (accentuée par le ralenti) se déconnecte de la réalité. Nous le voyons monter vers nous, les yeux perdus dans le vague. Le plan suivant, celui de l'arbre, apparaît comme un plan «hyper-subjectif» même si (et puisque) il ne nous montre pas ce qui, logiquement, est dans le hors-champ. A mesure que l'escalier mécanique s'approche de l'étage supérieur de la grande surface, nous nous rapprochons en contre plongée d'un enchevêtrement de branchages nus, une image qui éclipse celle à laquelle on s'attendait. La bande sonore nous donne à entendre une improvisation au luth (saluons au passage le toucher subtil d'Anouar Braham), une musique méditative pour illustrer le fruit d'un regard absorbé. Le pré-générique sert à placer le film dans la perspective d'un œil tourné vers l'intériorité d'un désir, à dire qu'il procède d'un autre type de lucidité, à en faire un acte d'imagination, de fiction par excellence. La vision s'évanouit dans le noir sur un bruit d'oiseaux puis un court meuglement s'estompant comme une réminiscence.

Ensuite, il y a la lettre au père. Elle me semble essentielle parce qu'elle participe à définir le film comme l'expression d'un désir nostalgique et comme une interrogation. La voix qui lit (celle du fils) est murmurante, voilée, comme le destinataire lui-même sur son lit derrière la moustiquaire de mousseline blanche à mi-chemin entre opacité et transparence. Le mouvement de la caméra est un travelling lentement circulaire, lentement enveloppant. Tout, depuis le départ, est mis sous le signe de la fragilité, de la délicatesse. C'est que nous sommes dans un domaine intime où le cinéaste semble avancer à pas de loup, et rien qu'à cela, nous devinons l'im-

portance de l'enjeu. Cela fait bien longtemps qu'il n'a pas vu son père, semble-t-il, et d'après la première phrase de la lettre, nous comprenons qu'il ne lui écrit pour ainsi dire jamais: «Tu seras un peu surpris, peut-être même inquiet, de recevoir une lettre de moi.» Et le texte continue où à la prose épistolaire du fils (entre temps revenu à l'écran) se mêle la poésie d'Aimé Césaire. Cette identification du cinéaste au poète (surréaliste de surcroît) va dans le sens de l'interprétation du film comme une manière de récit de rêve, mais d'un rêve éveillé, idée que vient renforcer l'absence préalable de scénario.

Une autre phrase attire l'attention par l'humble sincérité de sa forme interrogative: «Ce que j'apprends loin de toi vaut-il ce que j'oublie de nous ?». Cette poignante mise en balance nous place devant le doute insoluble de tout être ayant vécu (donc forcément vivant encore!) dans les distances et, ne pouvant être partout en même temps, se retrouve habité de divers lieux à la fois. Dans cette lettre, les verbes «partir» et «revenir» apparaissent comme synonymes car la fin d'une errance est sans doute le début d'une autre. Le personnage de Dramane est travaillé par une étrangeté et une étrangéité qu'il portera toujours en lui. A la poste de Sokolo, quand il essaie de joindre Paris, il a le même regard perdu qu'il avait sur la marche de l'escalier mécanique au début du film. «Tu n'es pas d'ici» lui dit Nana dès qu'elle le rencontre. Et même s'il répond: «Si, je suis d'ici», elle déclare ne pas le croire. A partir de là, un petit échange a lieu entre eux. Nana aussi est de passage à Sokolo, et même si son village n'est pas loin, elle partage avec Dramane l'imminence d'un départ. Tout comme Danté d'ailleurs, et c'est peut-être bien pour cela que ce sont les deux seuls personnages avec lesquels Dramane a une brève conversation et auxquels on le voit sourire. Autrement et hormis un salut lancé au passage ou une réplique donnée au fonctionnaire du bureau de poste, il demeure silencieux et taciturne.

Etre d'ici et d'ailleurs, c'est sur ce point-là, précisément, que le film a le discret courage de poser le doigt pour dire, tout en observant une sorte de mutisme obstiné, tout ce que cette expérience a d'incommunicable, pour dire ce seuil sur lequel peut se tenir un corps prêt à porter avec la même aisance, selon l'espace, aussi bien le chapeau mou que le chapeau de paille, aussi bien l'imperméable austère qu'un costume africain bariolé, seuil grâce auquel ou à cause duquel un individu est amené à tenter une réflexion sur les rapports entre deux continents et sur la vie sur cette terre en général. Le traitement de cette question épineuse (qui nous a si souvent donné à voir, à lire et à entendre de belles tartes à la crème d'un consternant simplisme) par Sissako est d'une grande subtilité parce que, sans chercher à nier l'étrangéité de celui qui a quitté le village, à escamoter la distance qui le sépare des autres, il revient sur les blessures de l'Afrique, note les injustices de la situation dans le monde aujourd'hui, fait rejaillir la voix de la Négritude pour donner à appréhender cette fin de siècle à la lueur de ses débuts quasiment. Cela n'empêche ni l'humour ni la ferveur, car la poésie de Césaire se fait parfois prière et exigence de rigueur: «Mon dieu, ne faites pas de moi cet homme de haine, pour qui je n'ai que haine». C'est que le fil est mince à partir duquel on peut basculer; c'est un mérite de le reconnaître. La communication difficile à partir de et vers Sokolo est une manière de dire que la communication est difficile tout court, entre les individus, entre les peuples, que le monde regorge de mal-entendus. Mais ces discours qui n'aboutissent pas n'excluent ni les tentatives réitérées, ni une patience à toute épreuve. Vouloir n'équivaut peut-être pas à pouvoir, mais il est un geste qui intègre une sorte de capacité à espérer.

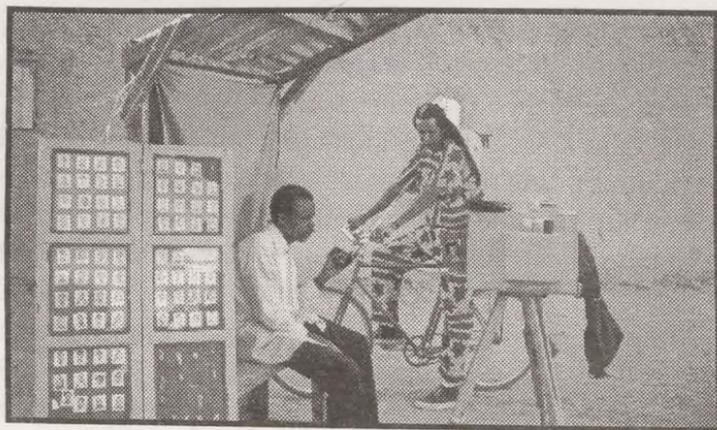
La lettre au père contient un autre propos qui me paraît extrêmement signifiant: «Je tenterai donc de filmer ce désir là:

être avec toi, être à Sokolo». Entre un désir et sa réalisation, il y a une marge, et c'est dans cet intervalle que le film vient se loger. Sokolo apparaît comme l'émanation d'un moi, un espace intérieur forgé à partir du souvenir indélébile d'un espace réel. La lenteur du rythme, la multitude des plans fixes souvent assez longs sont le fruit de ce prime regard qui semble fixer le vide. C'est cette même staticité que l'on retrouve dans la répétition du verbe être. L'éloignement des personnages, la rareté des plans rapprochés et la quasi-absence de gros plans sont également dus à cela. Comme convoqués par l'imagination, les personnages apparaissent davantage comme des silhouettes. Le lyrisme des images s'explique par l'effet du regard nostalgique qui, se posant sur un lieu aimé et lointain, le transfigure, comme pour illustrer ce vers: «Les yeux fixés sur cette ville que je prophétise belle». Quand on est à l'étranger, on a tendance à convoquer la beauté du sol originel, l'humour et la gentillesse des gens, d'où cette épuration qui caractérise le film et cet aspect lisse que le motif de la bicyclette vient renforcer. D'ailleurs, la staticité met en valeur le mouvement déambulatoire de la bicyclette qui, outre le fait qu'elle permet un contact huilé, sans heurts avec le sol, exprime une douce circulation du désir (celui d'être, «avec toi, à Sokolo») et une quête inlassable de sens. Cette façon d'arpenter et d'embrasser le village dénote aussi une tendance à vouloir des retrouvailles sans fracas, pudiques, en dehors de toute convulsivité comme de toute euphorie, dans lesquelles on risque moins de s'emmêler les pédales. Ce qui est peut-être pénible n'est pas, pour Sissako, à crier sur les toits. Le retour à Sokolo est, d'une certaine manière, une mise à l'épreuve d'un temps rompu, et il n'y a pas de mal à garder pour soi ce que cette tentative de conjurer l'absence a d'insoutenable. Il est très intéressant que ce retour se fasse également dans le but de faire un film. Là, on réalise à quel point le cinéma est intrinsèque à la propre intimité du ci-

néaste, d'où un traitement très particulier de la dimension autobiographique. Très lié dans le sens où il lui sert à la fois de prétexte et de révélateur: je pars pour tourner et c'est ce qui me permet de poursuivre une quête toute personnelle. Le cinéma et le réel se fondent ainsi en une même instance; la démarche artistique et la démarche autobiographique sont les deux faces de la même médaille. C'était déjà le cas avec la recherche de l'ami dans **Rostov-Luanda**. La tranche de vie «racontée» coïncide avec celle où le film se fait, entre guillemets parce que ce qui relève du domaine intime est marqué par une grande retenue, comme s'il y avait à la fois un besoin de se filmer et de parler de soi pour mieux se saisir et une exigence qui lui est consubstantielle de ne pas déborder. Le cinéma offre ainsi fondamentalement un cadre (dans les sens propre et figuré) susceptible d'endiguer, depuis le départ (également dans les deux sens du terme) d'éventuels débordements et devient une sorte d'appareil doseur permettant de réaliser la justesse et la distance requises.

C'est pourquoi la rencontre de Dramane avec son père se fait à la faveur d'une simple mise en présence et non d'un contact physique ou d'un échange verbal. L'un lit, l'autre écrit. Deux fois nous voyons cette image, sauf que la seconde fois le travelling latéral se fait dans le sens inverse. La réciprocité s'est produite grâce à un mouvement de caméra. Cette mise en présence silencieuse aboutit finalement à un parcours parallèle à l'avant-dernier plan du film où les deux personnages sont plus proches: la traversée du champ, au loin, par le père et le fils. Peut-être là causent-ils ensemble par-dessous la très belle chanson de Salif Keïta (*Folon*) qui avait accompagné l'arrivée de Dramane à Sokolo. Quoiqu'il en soit, c'est une unité de temps et de lieu vécue à deux, et une position du corps, un cheminement qui sont les mêmes. Il aura fallu tout le temps du film pour que ce rapprochement soit possible,

toutes ces déambulations à vélo, tous ces glissements devant les êtres et les choses que Dramane ne cherche pas à fouiller, laissant leurs apparences révéler ce qu'elles peuvent. En cela, le dispositif cinématographique dans *La vie sur terre* fonctionne comme le vieil appareil photo planté sur la place du village. Il capte les visages et, dans la foulée d'un regard plus attentif que les autres, capte également une mélancolie solitaire par delà les traits. Nana est belle, coquette et souriante mais, dit un passant après avoir jeté un œil sur sa photo: «Je ne savais pas qu'elle était si triste!». Ce pourrait être la métaphore de tout le film: de belles images, un humour pincans-rire distillé ça et là, mais accompagné d'une tristesse profonde qui semble sourdre sous la peau de la pellicule et qui va lentement crescendo pour imperceptiblement s'atténuer vers la fin.



Ce film, fait de pas constamment arrêtés à leurs seuils et qui signifient déjà beaucoup est en effet travaillé par une grande solitude dont la figure la plus importante peut-être est celle de l'enfant qui pousse son ballon à travers rues, s'arrête, regarde. L'attention particulière et soutenue que lui accorde le cinéaste suggère qu'il a peut-être vu en lui l'incarnation d'une

enfance solitaire qui l'habite encore.

C'est que la souffrance des hommes, d'une communauté, est plus poignante quand elle transparaît à travers celle, toute personnelle, d'un individu unique. Rappelons-nous cet homme qui arrive seul de l'arrière plan, boitant péniblement avec ses deux béquilles. La foule que l'on voit défiler par la suite est comme investie de son clopinement. Tout est comme de plus en plus frappé du signe moins. Le film développe une sorte d'esthétique du bémol que l'on retrouve jusque dans le traitement de la musique puisque la plupart des morceaux appartiennent au mode mineur. On peut également noter que les improvisations se font d'abord au luth, puis au violon et enfin au nay: le violon est plus proche de la voix humaine que le luth et le nay est une incarnation mélodique du souffle dans ce qu'il a de plus profond et de plus fragile.

Par touches minimales, à mesure que le film se déroule, toutes les petites histoires ébauchées se mettent à fonctionner en réseau, comme un fin entrelac d'attitudes, d'expressions, de gestes, dans une sorte de montage multi-parallèle: le défilé des hommes, l'enfant au ballon, Nana au bureau de poste attendant son coup de fil (l'un des plans les plus émouvants du film à mon sens), la lettre du couturier à son frère, les jeunes mis littéralement au pied du mur par un soleil de plomb. Cela nous rappelle l'arbre du début et ses fines branches enchevêtrées. Puis, cela se dénoue, subrepticement, selon le même système de montage, et la place est faite peu à peu au vide tandis que continue la dictée de la lettre. Bien des plans nous montrent des lieux désertés, le photographe plie bagage, Nana d'abord pensive, assise sur un tronc, se lève et gonfle les pneus de son vélo, et l'enfant, dans un champ, esquisse le geste de chasser les oiseaux ravageurs de récoltes qui se mettent à tourner comme des guêpes géantes avant de s'en aller. Ces histoires comptent moins pour elles-mêmes que

pour le rapport invisible et poétique qu'elles entretiennent avec les paroles et les musiques qui les accompagnent. L'on dirait un film à mi-chemin entre le muet et le parlant. D'ailleurs, le vers de Césaire jeté sur écran noir en plein milieu («L'oreille collée au sol / J'entendis passer demain») semble fonctionner comme un intertitre paradoxal pour exprimer l'ineffable de tous les personnages se tenant au commencement de leurs dires. Et le film s'achève sur Nana, gracieuse, libre et légère sur sa bicyclette, disparaissant à l'horizon, une image qui montre que toute gravité a son poids d'apesanteur.

Quand Dramane quittera le village, outre *La vie sur terre*, son désir réalisé (aux sens personnel et cinématographique du terme), il emportera une lettre dans laquelle un enfant de Sokolo à Paris, là où l'an 2000 se fête dans l'allégresse due aux grands événements, pourra lire ceci:

«Cher frère, je profite du retour de Dramane pour t'envoyer ma réponse (...) Je sais que l'exil est une difficulté en soi, mais les difficultés ne sont pas les mêmes (...) Que cette année soit moins pénible, moins douloureuse que les précédentes.»

A être tout le temps sur les routes, on finit peut-être par construire un pont.■

## FICHES TECHNIQUES DES FILMS ANALYSÉS

**LA SUEUR DES PALMIERS**, (Egypte, 1998, 110')

**Réalisation et scénario** : Radhouane El Khachef :

**Image** : Tarek Tlemsani, **Son** : Rafat Samir, **Montage** : Rashida Abdessalem, **Musique** : Yasser Abderrahmane, **Interprétation** : Sherihane - Abdallah Mahmoud - Mohamed Najati - Abla Kamel - Hamdi Ahmed - Faïza Amsib - Seïf Abderrahmane - Manal Afifi - Madiha Saïed..., **Production** : Misr International Films (Youssef Chahine & Associates).

**FARAW! UNE MERE DES SABLES**, (Mali, 1997, 90')

**Réalisation et scénario** : Abdoulaye Ascofaré, **Image** : Yorgos Arvanités, **Son** : Pierre Gauthier, **Montage** : Mohamed Meziane et Abdoulaye Ascofaré, **Musique** : Marouna Barry - Ibrahim Dicko, **Interprétation** : Aminata Ousmane, Ballo Moussa Keïta, Safiatou Mahamane, Oumar et Hamel Mbarek, **Production** : Films de la dune rose (Mali)

**WEST BEYROUTH**, (Liban, 1998, 100')

**Réalisation et scénario** : Ziad Doueiri, **Image** : Ricardo Gala, **Son** : Nicolas Cantin et Thierry Sabatier, **Montage** : Dominique Marcombe et Ulrike Laub, **Musique** : Steward Copland, **Interprétation** : Rami Doueiri - Mohamed Chamas - Rola Del Amin - Carmen Lebbos - Joseph Abou Nassar, **Production** : 3 B Prod. (France) - Doueiri Films (Liban) - La Sept Arte (France), Ciné libre (Belgique), Exposed Films (Norvège).

**LA VIE SUR TERRE**, (Mauritanie, 1998, 61')

**Réalisation et scénario** : Adberrahmane Sissako, **Image** : Jacques Besse, **Son** : Pascal Armant - **Montage** : Nadia Ben Rachid, **Musique** : Salif Keïta, Anouar Brahem,

Balafons et tambours d'Afrique **Production** : Haut et court,  
la Sept/Arte.

**ROSTOV-LUANDA**, (Mauritanie, 1997, 1h, vidéo docu-  
mentaire).

**Réalisation** : Abderrahmane Sissako, **Production** : Movimen-  
to Production.

## LES CINÉASTES

### **RADHOUANE EL KASHEF :**

Né au Caire en 1952.

Etudes cinématographiques à l'Institut Supérieur du Cinéma du Caire.

Filmographie : *Lib ya banafsej* (L.M. 1992), *La sueur des palmiers* (L.M. 1998).

### **ABDOULAYE ASCOFARÉ :**

Né en 1949 à Gao (Mali).

Etudes à l'Institut d'Etat de la Cinématographie en Russie.

Filmographie : *Welcome* (C.M.1981), *M'sieu Fane* (C.M. 1983). *L'hôte* (C.M. 1984), *Sonatam un quart de siècle* (C.M. 1990).

*Faraw* (1997) est son premier long métrage.

### **ABDERRAHMANE SISSAKO :**

Né en 1961 à Kiffa en Mauritanie.

Etudes à l'Institut du Cinéma de Moscou.

Filmographie : *Le jeu* (C.M. 1989), *Octobre* (C.M. 1993), *Le chameau et les batons flottants* (C.M. 1995), *Sabriya* (C.M. 1996), *Rostov - Luanda* (L.M. Doc 1997), *La vie sur terre* (L.M. 1998).

### **ZIAD DOUEIRI :**

Né en 1963 à Beyrouth (Liban).

Etudes de cinéma à l'Université de San Diego aux U.S.A.

Après quelques courts, *West Beyrouth* est son premier long métrage.

إبني كل الحزن اللي جواك ده؟». في الفيلم هناك مسحة شيعية. الندبات في الصعيد تشبه الحسينيات لدى الشيعة، يجتمعون في العاشوراء وواحد منهم يقول شعرا يصف فيه مقتل الحسين، وهذا شبيه جدا بالصعيد. ■

أجرى الحوار: أمنة قلائي وانصاف ماشطة وهاجر بودن.

بوجودهم. السينما المصرية كانت دائما تقدمهم كمجرمين، كسفاحين، كمغتصبين. **ليه يا بنفسج** صورهم كناس عاديين، ينتمون الى الجنس البشري، لهم مشاعر وأحاسيس، يحبون ويكرهون، يفرحون ويحزنون، العنوان أخذته طبعاً من أغنية «ليه يا بنفسج بتبهج وانت زهر حزين».

- سؤال : هل الاغنية تغنى في الفيلم؟

- **رضوان الكاشف** : نعم.

لعب بطولته فاروق الفيشاوي، المرحوم نجاح الموجي ولوسي وبثينة رشوان... كان له نجاح كبير في القاهرة. فيه جانب كوميدي وجانب حزين. التلفزيون رفض أن يعرض **ليه يا بنفسج** لانه يكشف عن عيوب المجتمع. في اعتقادي أفلامي وكذلك أفلام يسرى نصرالله تصطدم مباشرة بالمجتمع. **ليه يا بنفسج** قام بشيء لانه أدخل المهمش في السينما. بعد عرض الفيلم كان الناس يوقفونني في الشارع ويحضنونني. يقولون ان القاهرة بلغ فيها العنف ذروته. ولكن هؤلاء المهمشين المجتمع كله يعاملهم كالحيوانات ويدفعهم دفعا الى العنف! القاهرة أصبحت مدينة غريبة. فحولها نشأت بنايات عشوائية. فأصبحت كلها محاصرة. فهجر الاغنياء المدينة وانشؤوا مدنا في الصحراء ووضعوا حولها حراسة مشددة. القاهرة حوصرت بأبنائها الذين همشوا.

- سؤال : هل لديك ما تودّ إضافته؟

- **رضوان الكاشف** : أبي قال لي بعد مشاهدة **عرق البلح** : «ليه يا

أصل الى التعامل مع السينما كما يتعامل الشاعر مع شعره. فالبنسبة  
لي أفضل الافلام هي الأكثر إقترابا من بنية الشعر. الشعر يتعامل مع  
الاسطورة والواقع والمشاعر في بنية واحدة فعندما يقول السياب :

« يا خليج، يا واهب الوَلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى، كأنه النسيج

يا خليج يا واهب المحار والردى».

فيها تاريخ، وجغرافيا، وحكاية وشعور. فهي قصيدة مركبة وعندما  
يقول :

« عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

او شرفتان راح ينأى عنهما القمر»

فهو يعبر عن خزين الثقافة والأحزان.

- سؤال : لو حدثتنا عن شريطك الاول **ليه يا بنفسج**؟

- **رضوان الكاشف** : أخرجه في 92 وعرضته لأول مرة في مهرجان

القاهرة السينمائي حيث تحصل على جائزة التحكيم الخاصة. وعرض

في باريس حيث تحصل على جائزة أحسن فيلم. هو فيلم عن

المهمشين في القاهرة، ويختلف كثيرا عن **عرق البلع**. كتب بعده.

كتبته مع سامي السيوي وهو صديقي الحميم. فكان موضوعنا هو عن

مجموعة شبان مهمشين في المجتمع يعيشون في حارة معزولة. القاهرة

فيها على الاقل 5 مليون من المهمشين، المجتمع لا يعترف

أثر عليّ شادي عبد السلام، وحسين كمال ويوسف شاهين، ومحمد ملص في أحلام المدينة. السقامات لصلاح أبو سيف هو فيلم عظيم بالنسبة لي، كذلك اسكندرية ليه و اسكندرية كمان و كمان.

التأثير القوي في حياتي هو الأدب، فأمتع لحظة في حياتي حين أقرأ رواية جيّدة. يحدث فيّ شيء غريب إذ لا أتمكّن من معرفة إن كنت أعيش في الواقع، أم في الرواية. الكتاب الأمريكيون أثروا فيّ كثيرا . تنسي وليامس، ثم هناك كتاب امريكا اللاتينية وجنونهم كفارسيا ماركيس. ثم تُفاجأ بالأدب الياباني الغريب كأدب ميشيما.

ونحن كذلك لنا كتاب هامّون كصنع الله ابراهيم ويوسف ادريس. هذه الثقافة الأدبية أثرت على رؤية السينما فمثلا فولكنر حين استعمل الجملة التي تتداخل فيها الأزمنة ولا يكون فيها ضمير واحد. كان ذلك بمثابة إعلان عن أن السينما سوف تتعامل مع الزمن بطريقة مختلفة فلم يكن أحد يعزم على أن يقوم بهذه القطعات الحادة لولا تصوّر فولكنر.

كان بودّي لو كنت شاعرا، فالشاعر يكون وحيدا امام اوراقه ويكتب. بينما المخرج عليه أن يتعامل مع العديد من الأشخاص ومع الأموال، فالسينما صناعة. عندما كنت أصوّر في الواحة التي تبعد 1000 كلم عن القاهرة، سبقتُ المجموعة. وعندما وصل البقية رأيت مجموعة ضخمة من السيارات الحاملة المعدات والبشر. أحاول أن

يُطبَّق.

- سؤال : الجديد في الفيلم أنه ليس هناك خطاب مباشر. كان بإمكان مخرج آخر ان يتصوّر تصوّراً آخرًا، أن يصوّر مثلاً النساء وهن يُؤيِّدن شفاء ويتواطأن معها.

- رضوان الكاشف : ولكنّي أتحدّث عن مجتمعي! التواطؤ موجود ولكن بشرط ان يكون سرّيًا و الأّ يكون هناك صراع مع القانون الصّارم للرجال. خروج النساء في آخر الفيلم ليس ثورة، بل هو وداع. هناك قانون أقوى منّي ومنك. الثأر في الصعيد هو قانون حياة وليس قانون موت. فلكني أعيش يجب أن آخذ بثأري. وهذا ما حاولت تبينه، فهذا المجتمع مركّب وليس بسيط. وشفاء عندما تحرق نفسها، فإن سلمى تناديها ثم تذهب إلى غرفتها المختلفة عن كل منازل القرية. ومن أكثر اللحظات التي تؤثّر فيّ هي اللقطة التي نرى فيها سلمى وهي تخبط نفسها وتقول : «شفاء ماتت يا أحمد!».

- سؤال : ما هي الأفلام العربية والعالمية التي أثّرت فيك كمخرج؟

- رضوان الكاشف : كان للأفلام الايطالية تأثير شديد عليّ فقد شاهدت أغلب أفلام فلّيني وفيسكونتي وروسليني، فيها كلّها واقعية سحرية : مثل أماركود لفلّيني و الموت في فينيسيا لفيسكونتي. في السينما الأمريكية أحب كوبولا وستانلي كوبريك - كذلك فيلم بوني و كلايد لآرثر بان - وكذلك شرق عدن لإيليا كازان. في السينما العربية

ولكن حزنهن يبرز في الاغنية «الصعيد مات». هي كلمات أرتعب عندما اسمعها والصعيد الآن اصبحُ متَّهم بالعنف وانا لا استطيع ان آخذ بالتفسير البسيط والرسمي لهذا العنف فهناك حلم إنكسر بالنسبة لهؤلاء الشباب. فهم ليسو مجرمين بل هناك أسباب موضوعية أدت الى ذلك. وهذه الكلمة وراءها كل وضع الصعيد الآن.

- سؤال : هل عُرِضَ الفيلم في مصر؟

- **رضوان الكاشف** : عرض فقط في افتتاح المهرجان القومي للسينما. وقد أثار ضجةً بين من أحبه بشدةً ومن رفضه بعنف. لم يكن هناك رأي وسط. أغلب النساء أحبَّته، بينما رفضه الرجال لأنه كشف عن ذكورتهم المذبوحة. فالرجال يرجعون مكسورين ويقررون استرجاع ذكورتهم بقتل أجمل ما فيهم وهو ذلك الولد. وهو ما يحدث فعلا في مجتمعاتنا التي يُقتل فيها أحسن ما فينا. فما حدث في مصر شيء عجيب! كأن وطننا تسرب من بين ايدينا، فهو يخون ذاكرته وكل شيء استُبدل بشكل رهيب. من قبل كان هناك عدو واضح : الإنقليز، ثم في زمن عبد الناصر كان العدو الصهيونية. أما اليوم فلا تعرف العدو وليس هناك مشروع وطني، فنقبل بسهولة كل شيء .

- سؤال : شخصيات الفيلم هي شخصيات مركبة فكلها تتوق الى نوع من التحرر ولكن الشخصيات النسائية تحمل في ذاتها العرف.

- **رضوان الكاشف** : نعم، مثلا شفاء. عندما إكتشفت النساء علاقتها بالطبّال، ذهبن إليها ورمين الحطب في النار. فهناك قانون لا بدّ أن

بالتصريح المباشر، لذلك هي تعيد صياغة رغباتها بشكل مركّب وغامض يجعل بها سحرا. ليس هناك في الفيلم مشاهد جنسية، كلها مشار إليها وليس مصرّح بها. في اعتقادي، المرأة في المجتمعات العربية الجنس هو مجال تعبيرها الاساسي. في الجنوية الفتاة رفضت ان تتزوَّج فقامت بحلاقة شعرها. في أحيانا الشعبية في القاهرة، حرقت الكثير من الفتيات أنفسهن رفضا للزواج. الجسد هو موضوع للتعبير وليس فقط موضع رغبات.

- سؤال : وهذا يظهر في المشهد الراقص. من قام بكتابة كلمات الاغنية؟

- رضوان الكاشف : هي كلمات موجودة في التراث. لكن أعاد صياغتها عبد الرحمن الابنودي، هي أغنية غربية!

- سؤال : ومن قام بإنجاز الكوريغرافيا؟

- رضوان الكاشف : انا نفسي. ذهبت لانجاز اللقطة ولم اكن اعرف الديكوباج وفجأة وجدت الطريقة والحركة. فأنا تربية «موالد» وكنت استمع للمزمار البلدي وأرقص، وقد احتفظت بهذه المشاهد في ذاكرتي وساعدني ذلك على القيام بالمشهد. المشهد ليس استعراضيا بل اردت فقط ان اعبّر عن بعض المشاعر، ان اصل الى «الصّعيد مات» فيالي مشهد النساء الوحيدات وهن يغنين ويشرن عرق البلح.

المخرج المخلص لفيلمه لا يفكر في الاستعراض بالكاميرا. اردت ان اظهر النساء وهن يتحدّين الوحدة والمجتمع ويقررن خطف المغنيين.

الفيلم بالنسبة لبقية الممثلين، وهي اول ادوارهم. كأريج ابراهيم، مديحة السيد، الجدة من السودان، وهي أول مرة تستعين فيها السينما المصرية بممثلة سودانية. فلي أصدقاء هناك سودانيين درسوا معي في المعهد وبعثوا لي بصورها.

- سؤال : لك طريقة في تصوير النساء غير معهودة في السينما العربية.

- رضوان الكاشف : لأنني احب النساء!

بالنسبة للفتى، هي اول مرة يلعب فيها بطولة فيلم، وكان قد قام بأدوار ثانوية. وهذا غير سهل في السينما المصرية. ولولا مساندة ماريان خوري المنتجة، وهي ابنة أخت يوسف شاهين وشريكته، لما تمكنت من اخراج الفيلم.

- سؤال : هذا الفيلم فيه جرأة كبيرة في تصويره لرغبات المرأة.

- رضوان الكاشف : هذا يقودنا الى نقطة هامة في الفيلم. هناك ناقد مصري كتب اني قدّمت الجنس بشكل فولكلوري، شبيقي، فاعتبر الشبق جزءاً من الفلكلور!

عندما يقرر الشخص ان يخوض المواضيع بشكل حقيقي وجدّي، بدون ملاحظة ولا مزاح، يمكنه ان يصل الى الاشياء الحقيقية في الانسان. وهذا له علاقة بمدى تشبّع الانسان بثقافته وثقافة غيره من الشعوب. بالنسبة لي، المرأة ليست عورة. هي كيان مكتمل وعميق، وجمالها نابع من غموضها، فليس مسموح للمرأة في مجتمعاتنا

- سؤال : بالنسبة للممثلين، انت اخترت ممثلين مشهورين كشريهان التي مثلت في العديد من الافلام والمسلسلات المصرية، فلماذا هذا الاختيار؟ هل هي طريقة لجلب المتفرج حتى يصل الى نوع آخر من السينما ام أنك أردت ان تعيد بلورة الممثل حتى يعطي نوعا جديدا من التعبير؟

- رضوان الكاشف : هذا السيناريو كان معروضا على شريهان منذ فترة طويلة، حوالي عشر سنوات، أنا شخصا أعتبرها مناسبة جدا للفيلم. في اعتقادي شريهان ممثلة جيّدة. وهيتها وشكلها ملائم للصعيد. أعتبر ان المخرج له دور حاسم في قيادة الممثل. لم أتعرض لمشاكل معها لأنني كنت قد عملت كمساعد مخرج في افلام مثلت فيها، وكنت أعرف أنني سأأخذ منها ما اريد. وعندما بدأت في الفيلم، كانت شريهان قد كبرت وكنت كتبت الدور لممثلة أصغر لكن نظرا لنجوميتها كان وجودها أساسيا حتى أتمكن من إخراج الفيلم، وهي في اعتقادي من انسب النجوم. بالنسبة لعبلة كامل أول فيلم مثلته في حياتها كان الجنوبية وهو الفيلم الذي أنجزته عند التخرج وهي صديقتي منذ الجامعة. وهي عندما قرأت السيناريو أعجبت به وأرادت ان تقوم بالدور رغم وجود بعض المشاهد التي كان من الممكن ان ترفض تمثيلها كمشهد الاغتصاب. انا احب هذه الممثلة وحاولت ان اجد تعبيرا عن الشبق مختلف عن التعبير المباشر.

شريهان كانت متعاونة معي كثيرا. وشريهان لها حضور جيّد في

المصري مجتمع زراعي : النهر وحواليه القرى والمعابد، وهو مجتمع لا يعرف الهجرة. فلما حدثت الهجرة أخذت هذا الشكل المتطرف والاسطوري (مباغت، مفاجئ) فلم أتعامل معه بشكل واقعي، خاصة ان نتائجه كانت شمولية وأثرت في الثقافة وعلاقتنا بالدين.

هذا هو السبب الاساسي في أن بداية الفيلم أخذت هذا الشكل الأسطوري. لأن الوضع ليس طبيعيا بل كان كابوسا. فالوضع كان يشبه المسرحيات العبثية .

- سؤال : هل ان هذا الاختلاط في الحياة المصرية هو الذي جعل الفيلم فيه كذلك نوع من الاختلاط في اللهجات التي توختها البنية الدرامية والكتابة السينمائية فنجد لقطات شاعرية، ولقطات فيها ميلودراما عنيفة، ولقطات كوميدية ولقطات فيها سخيرة إجتماعية؟

- رضوان الكاشف : البنية تتطور في اتجاه واحد. في البداية هناك لقطات سريلية، ثم القرية بعد تغييب الرجال تتجه نحو المأساة. هي خليط الحياة نفسها. الميلودراما مختلفة ولها قوانين أخرى غير التي إعتمدت عليها في الفيلم. فهي تعتمد على الصدفة. الحزن هو جزء أصيل من ثقافتنا وشكل التعبير في الصعيد مثلا حين يموت شاب، كل نساء العائلة يلقين بانفسهن في الطين، بملاسهن، ويتركنه أربعين يوم على أجسادهن، ولا تأكلن بل فقط تمررة وشوية لبن. فأنا لا استطيع تجاهله، لأن الحزن يصل بنا أحيانا الى حد الجنون، فمن الطبيعي ان تأخذ مشاهد الحزن في هذه البيئة الصعيدية هذا المدى المفرط.

جوازات سفرهم ويقفون امام ابواب القنصليات ينتظرون التأشيرة. ونشأت حول هذه السفارات مجتمعات موازية فكأن الشعب كله مسافر، فاصبح الوطن كمكان مؤقت. وهذه الظاهرة ولدت نتائج سلبية على العائلات. فالابناء يعيشون بلا أب، والنساء يعشن بلا أزواج، وتولدت حكايات بشعة عديدة نابعة من هذا الوضع، وتعددت الجرائم.

فهذه الهجرة لم تكن نابعة عن اختيار وإنما كانت عشوائية. ثم ظهرت مأساة الذين هاجروا، واصبحت مصر في كل اسبوع تستقبل عشرات النعوش، اناس ماتوا في ظروف غامضة.

كل هذا أثر على المكان لانه أصبح مهممل، وكل الذين رجعوا قاموا ببناء بيوت بطريقة معادية لطبيعة المكان. في الصعيد البيوت مصممة بطريقة منسجمة مع الحرارة والمناخ فقريتي تغيرت بشكل عجيب : شرفات رغم كل التقاليد التي لا تسمح بالجلوس فيها ففتحول الى «عشة فراخ» فأصبحت كالقري الكاريكاتورية.

الذين رجعوا وضعوا بصمات عنيفة على المجتمع.

- سؤال : المفارقة تكمن في ان الموضوع له صبغة واقعية بينما الإخراج له خاصة في البداية صبغة أسطورية.

- رضوان الكاشف : كما قلت، ما حدث كان كالكابوس الذي له أصول في الأساطير القديمة ففي الأساطير الفرعونية هناك أسطورة تحكي قصة قرية رحل عنها كل الرجال للحرب وتركوا النساء وصبي وهذا الولد تحول الى إله الاخصاب. فالحكاية لها أصول في تاريخنا. المجتمع

ويوسف شاهين. أنا تربيت في الصعيد، والتعبير الأساسي في الصعيد عن المشاعر والخيالات والأساطير هي الحكاية، فكان لي ارتباط عنيف بالحكاية. وكان لي شوق شديد للموالد الشعبية وقد زرت أغلبها لأسمع الحكائيين والمنشدين والشعراء الشعبيين. فالتجاني الى السينما نابع من رغبتني في التعبير عن المخزون التراثي المليء بالصور المحكيّة، والرغبة في تحويلها الى صور مرئية.

- سؤال : قصة الفيلم موجودة في التراث ام لا؟

- رضوان الكاشف : القصة نفسها ليست موجودة في التراث ولكن فقط بعض عناصرها، مثلا طريقة الحكّي، التي تشبه الحكايات التي سمعتها وأنا صغير في الصعيد.

- سؤال : كيف أتت الفكرة في طرح هذا الموضوع الحاد المطروح في مجتمعاتنا العربية وهو النزوح والهجرة والوصول بهذا الموضوع الى حد متطرف نوعا ما بما ان هناك تغييب كلي للرجال في الفيلم، فلماذا هذا الاختيار؟

- رضوان الكاشف : في السبعينات تعرضت مصر لهجرة عنيفة جدا مؤقتة أو دائمة. ووصل عدد الذين نزحوا الى 5 او 6 مليون. وكان لهذا تأثير شديد على المجتمع المصري، فالهجرة لم تتم بشكل طبيعي وارادي، ولكن حدثت كالكابوس. فلذلك الشريط يبدأ بكابوس. فجأة أصبح كل الناس اما مسافرين واما على وشك السفر وتعاملوا مع أوطانهم على انها أوطان مؤقتة وعابرة. فكل الناس كانوا يحملون

## حوار مع رضوان الكاشف

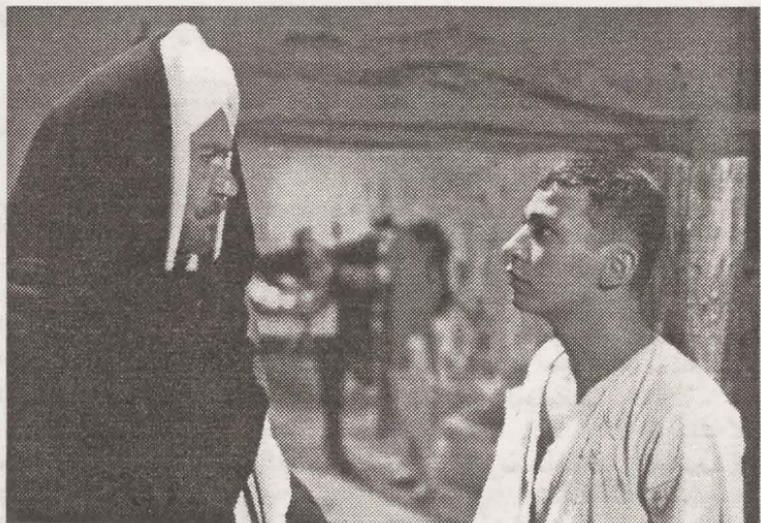
منحتنا أيام قرطاج السينمائية فرصة مشاهدة عرق البلج. وكانت فكرة اللقاء مع رضوان الكاشف نابغة عن رغبة التعبير عما أثاره الفيلم فينا من تساؤلات. مكثنا الحوار مع رضوان الكاشف من تحديد موقع الفيلم من السينما العربية، كما لمسنا من خلال الحديث معه حسه المرهف، ووعيه العميق بانحطاط المكان في مجتمعاتنا، مما جعلنا نعيد قراءة الفيلم على ضوء ما قيل عن الصعيد وعن الاماكن التي همشت، فأغتربت عن ذواتها.

- سؤال : كيف كانت بدايتك في السينما وهل يمكن ان تحدثنا عن مسيرتك السينمائية؟

- رضوان الكاشف : كان لي رغبة وانا أدرس في الثانوية في دراسة السينما، وكتبت سيناريوين : واحد قصير وواحد طويل. ولكن والدي كانت له وجهة نظر أخرى وكان يريد ان أدرس بالجامعة.

فدخلت للجامعة لدراسة الفلسفة، وخضت تجربة هامة في الجامعة لانه كانت هناك حركة الطلبة في السبعينات، وقد شاركتُ فيها. هذه الحركة كان لها جانب ثقافي وأدبي كبير. فارتبطت بالفنون وبالآدب وازدادت معرفتي وتحددت انحيازاتي في تلك الفترة، ثم انهيت دراسة الفلسفة ودخلت معهد السينما. في معهد السينما منذ العام الاول، بدأت أعمل كمساعد مخرج في أفلام بعض المخرجين المهمين كرأفت الميهي

دورها في الحياة، كما نرى في العديد من الأعمال، وخاصة في تلك التي  
 من المصنفين والمؤلفين الذين هم في الغالب من الرجال، في تلك  
 حيث يمكنهم أن يكونوا في قلوبهم، في تلك التي هي في الغالب  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي



في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي  
 في تلك التي هي في الغالب في تلك التي هي في الغالب في تلك التي

نستغرب إذن إن لم يعد عرق البيضاء لسانه للجد بل جعله بعد مرافقته الصامتة والحزينة لمعشر النساء يرحل الى أبعاد ما ورائية حيث التحق به أحمد بعد اعتلائه ثانية ذلك الجذع فانهاهال عليه الرجال بفؤوس الثأر. وكأنه أتى من تلك القمة في المرة الاولى بما حدّد مصيره وقرر حتفه : لين في القلب وتورّد في الجسد وطاقة عفوية على اختراق الممنوعات ورجولة يانعة، أي كل ما سوف يسمح له بتحقيق ذاته عبر تجربة كاملة للحب. تمزّق غشاء ما فيه ومن حوله، كجلّ من بقي بالنجع من النساء. ممّ أحدث شرخا بين الذين ظلّوا والذين رحلوا، شرح يستحيل التحامه. يعود الرجال ولا تعود المياه الى مجاريها. وعند نهاية الشريط نذكر المشهد قبل الجنريك والمسافة الطويلة التي قطعها ذلك الشاب نحو القرية، وكيف أنه وجدها موصودة الباب خالية من البشر باستثناء شاية وعجوز. نتذكّر ان الشريط قد أتى في قالب أسطورة دارت في مكان وزمان بعيدين هما في الحقيقة جزء لا يتجزأ من واقعنا الحاضر ومن ذواتنا الآتية لأنه يعبر عن شيء موجود فينا على اننا نفتقده. جاءت كاميرا الكاشف لتعويض الموكب البشع المتكلّم باسم عالم الدراجات النارية والصّور في دقيقة الذي أمر الرجال بالرحيل لتصوير مكان بسيط، قديم وبعيد فينا، يذكّرنا به عرق البلح (شريطا و شرابا) لعلّ البصر يعيدنا الى منائينا. ■

أدخل هذا الإكسير على الجميع نوعا من الابصار جعلهم يظنون على  
عالم آخر فيهم. من اجمل المشاهد ذلك الذي تصور فيه الكاميرا ببطء  
بالغ النساء وهن تتداولن قنينة العرق : تمتد الأيدي بثقل شديد  
وتشخص العيون وكأنها انقلبت نحو أغوار داخلية تنفذ إلينا عبر  
موسيقى هي عزف مزمار يردد ذكرى الإحتفال بآخر مولود ولحن أغنية  
رائعة انفجرت في وسط الشريط وغدّى صداها أهم لقطاته على نحو  
إيحائي طفيف :

« بيبة

عمي حمادة

جابلي طبق

مليان طبق

قالي كولي

قلته ماكلشي

وديه لأماي

أمي بعيد

آخر الصعيد

والصعيد مات

خلف بنات

خلف بنية

زي القطية...»

و«آخر الصعيد» ليس فقط المكان اللامتناهي الذي شاهده أحمد  
من فوق النخلة فهاله بل هو أيضا قمة «العالية» والنجع الذي تدور فيه  
الأحداث وكذلك متاهات النفس والجسد المترامية الأطراف. لا

حين يعود الى القرية، كأن تدرجها في أعماق كيائها قد صرفها نهائيا  
عن الدنيا وحكم عليها بعزلة صماء.

فرضوان الكاشف في طريقته لطح مسألة الجسد يكسر معادلة  
الشهوة والاشباع ليسبر بعدا مركبا من أبعاد الوجود الأنثوي خاصة  
والانساني عامة. جعل من الجسد محل تجربة قصوى من شأنها أن  
تزعزع ليس فقط القواعد والأعراف بل النفس ذاتها لأنها تدفع المرء،  
وبشكل عنيف أحيانا، الى الاعتراف بانسانيته والالتقاء بما نُحت فيه  
من «ذكرى القدم»، من أحاسيس ومطالب سابقة لبنائته الاجتماعية.  
من هذا المنطلق، يدفعنا الشريط الى التمعّن في الجانب «الجاهلي»  
فيينا لا على أنه مرتبط بمرحلة سلبية بل كأصل صادق مفعم بالاسئلة  
يؤسسنا، فيرينا كيف أن أيّ عودة الى المؤود فيينا يكلف مشقة  
مسافات حارقة كتلك التي قطعها الشاب الغريب في المشهد الأول  
قبل الجنريك.

تُوَازي تجربة أصقاع الجسد والزمن المتشرّش فيه تجربة أقاصي  
المكان عمودية كانت ام أفقية. تمثّل قمة النخلة البيضاء ذروة يصعب  
بلوغها. حين تسلّق أحمد جذع «العالية» بعد جهد جهيد وبلغ قمّتها  
رأى فضاءا واسعا يمد أطرافا لا متناهية حتى أنه خاف ألا يمكنه  
النزول، فضاء أبيض مجبول بشمس مطلقة كأن لا أفق له، هو آخر  
صعيد بلا آخر. ثم إن ارتقاء «العالية» خوّل له جنّي البلح لاستخلاص  
العرق الذي من المفروض أن يعيد للجّد الأخرس قدرته على الكلام.

وتأسف على جسدها الذي أخذ يتسرّب اليه نوع من الجفاف.  
فمن الاشكاليات الاساسية التي يطرحها **عرق البلح** مسألة الجسد حين يفرض على نحو دفين وجودا مستبدا ممّ يذكر قرأء المسعدي قول أبي هريرة : «إنّه لا يتناسى الجسد إنسان إلا أكلته الخيالات». لم تكن علاقة شفاء بصاحب المزمارة خيانة لزوجها سالم في غيابه بل استسلاما طبيعيا لأنوثة جارفة هي حقيقتها الوحيدة في غياب التراكيب الاجتماعية المعهودة، استسلام نفهم أنه كان أليما ونتاج معاناة قاسية. قبل أن تتجاوز قانون الشرف تجاوزت شفاء حدّا في ذاتها جعلها «تقترب ذنبا» أدّى بها الى الاجهاض (اي الانتهاك) ثم الى وحدة مبهمة وأخيرا الى الموت. يتبين من خلال كل هذا ان للتجربة الجنسية أحيانا علاقة وطيدة بالفناء. وكان انتحار شفاء قد وقع بعد حين اضطرت بصورة مجازية قبل ان تلقى بنفسها في النار فعلا، كأن الحرقّة الأولى التي دفعت بها الى «الذنب» ثم الى التضحية كانت تحمل في طياتها ثغرة أبصرت من خلالها وميض الموت ونداء غريبا فما كان لها إلا ان تلبّي.

أما العمة سليمة التي تجد نفسها ذات ليلة تحت تأثير العرق وقد نفذ صبرها أمام ضرورة خفية لا تخلو من الجنون تدفعها إلى محاولة اغتصاب أحمد، نراها إثر تمرّد جسدها وإفلاته منها تغوص في غياهب يغلب عليها الصمت ودخان السجائر. ونتساءل عما عاشته داخلها حتى يتعذّر عليها هي الاخرى استرجاع عاداتها القديمة فتمتنع على زوجها

## على صعيد الموؤود

يتمثل شريط رضوان الكاشف **عرق البلح** في رحلة استطلاعية في اقاصي الكيان ويبدو ان هذا الفحص يؤدي الى ذروات يستحيل بعدها العود الى القوانين المألوفة، فالوضع الذي اختاره المخرج جعل شخصياته كلها تتجاوز عتبة صغيرة وضيقة، تلك التي تفصل الممكن من المستحيل، فبيّن كيف ان الحدود القصوى قد تفتح ابوابا يتعذّر اجتيازها في الاتجاه المعاكس لأنها تطلّ على حقائق غامضة هي من قبيل المطلق.

عند رحيل رجال القرية الى حيث هم أنفسهم لا يعلمون، تظل الكاميرا صحبة النساء وعجوز أخرس وصبي على وشك البلوغ. يُعدّ تغيب الرجال باستثناء الجد وأحمد تغييبا متعمّدا لممثلي الرجولة بالمفهوم الشرقي للكلمة حتى يُفسح المجال للتعبير عن أنوثة صارت مكرّسة في آن واحد للحرية والحرمان. حين ينزل ستار البلاستيك على المهاجرين، تُرفع ستائر ثانية على عالم نسائي غامض يحاول المخرج كشف أسراره دون تعسّف وكأنه يسترق النظر والسمع الى لغو جديد. تتواصل الحياة طبعاً ولكنها حياة يرسم ايقاعها الزمني انتظار رسائل لا تأتي كلّها بأخبار مطمئنة إلى حدّ تصبح فيه عملية توزيعها مصدر كآبة ومجلبة لتساؤلات حائرة ويائسة ولنوبات غضب صغيرة، ولعلّ أشدّ تعبیر عن ذلك الانتظار هو المشهد الذي نرى فيه شفاء وهي تستحم





CINECRITS

17



**A.T.P.C.C.**

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