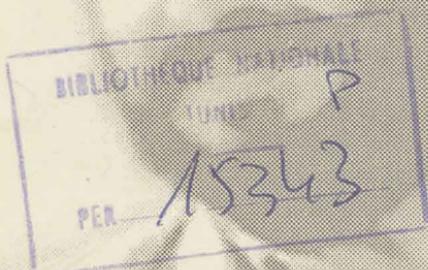


CINÉCRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C

9



Spécial

La Nuit

de Mohamed Malas



EDITION SAHAR



CINÉCRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C



Spécial

La Nuit

de Mohamed Malas



EDITION SAHAR

Spécial « La Nuit »

Editorial	P. 3
Les incertitudes de La Nuit par Tahar Chikhaoui	P. 4
Une conscience à découvert par Hassouna Mansouri	P. 8
L'épaisseur de La Nuit par Thouraya Ben Amor	P. 12
La roue, l'eau et le vent dans El Leyl de Mohamed Malas par Zinelabidine Ben Aïssa	P. 15
Une «histoire» une «caméra subjective» par Insaf Machta	P. 17
Petits arrangements avec l'«histoire» par Amna Guellali	P. 22
Violence et innocence par Ahmed Mzeboina	P. 25
ذاكرة الفرد وذاكرة المجموعة ... أسماء الخليلي	P. 31

Ont participé à ce numéro:

**Tahar Chikhaoui, Hassouna Mansouri ,
Thouraya Ben Amor, Zinelabidine Ben Aïssa,
Insaf Machta, Amna Guellali, Ahmed
Mzeboina, Asma Hleli**

Mise en page : **Agraphes**

edito

par Tahar Chikhaoui

La parution de ce numéro après la publication des huit précédents lui donne une valeur que les autres n'ont pas eue même si l'idée de sa réalisation remonte à quelque temps déjà. Nous savions que l'attente de nos "lecteurs" ne pouvait plus être la même, non pas que l'on doive se prendre plus au sérieux, mais le caractère officiel que devait prendre désormais nécessairement notre travail nous a placés dans une position moins confortable. Le sentiment d'être plus surveillés devait nous rendre plus exigeants. L'avons-nous été suffisamment? Ce n'est pas à nous de le dire.

Le problème, c'est qu'à cette difficulté s'est ajoutée une autre, inhérente à la nature même du film. "La Nuit" est un film qu'on voit toujours avec plaisir, mais on n'en parle pas aussi aisément. Le résultat en est que nous avons obtenu moins d'articles que prévu, et que la préparation de ce travail nous a pris beaucoup plus de temps qu'aucun autre.

Tout cela ne nous a pas empêchés d'accueillir dans Cinécrits deux nouveaux membres, Insaf Machta, et Amna Guellali. La première est une habituée du cercle, une fidèle du ciné-club de la fac. La seconde qui ne connaissait personne est venue toute seule, attirée par l'expérience dont elle avait pris connaissance à travers le coffret des huit numéros publiés. Nous avons plus d'une raison de croire que "La Nuit" est un numéro pas tellement comme les autres.



LES INCERTITUDES DE LA NUIT

par Tahar Chikhaoui

La question que l'on ne cesse pas de se poser tout le long de **La Nuit** et encore longtemps après la fin de la projection du film est : qu'est-il donc arrivé à l'histoire pour qu'elle apparaisse si lointaine, si dérisoire, si irréaliste ?

Elle est pourtant au centre de la thématique du film, cette histoire dont on connaît le poids sur la conscience arabe. La première réponse qui viendrait tout naturellement à l'esprit est que la perspective du rêve et du souvenir établit une distance avec l'événement relaté, le jette dans une sorte de brouillard qui atténue son impact dramatique. Cette réponse est vraie mais n'épuise pas la question. Car au-delà de la part de subjectivité qui affecte l'histoire, au-delà de cet investissement rétrospectif, une incertitude et comme une nébuleuse entoure l'ensemble de l'univers du film. Des zones de mystère, des espaces inconnus ou inexplicables enveloppent le récit et le rendent parfois inaccessible à la raison. Qu'il s'agisse du

plan ou de la séquence, de l'image prise dans la synchronie ou du film considéré dans son déroulement temporel, le problème est le même : la perception du film est brouillée par une zone d'ombre. On serait parfois tenté de croire à des mal-adresses de scénario. Mais la question de cette incertitude est, pour ainsi dire, si rationnelle, la construction générale du récit si ingénieusement ficelée que l'on ne peut se situer que sur le plan du principe même de l'organisation du film. Mais commençons d'abord par ce qui pourrait paraître comme un dysfonctionnement de l'enchaînement narratif. Pendant les premières minutes du film, les images se succèdent sans aucune logique apparente. Non pas qu'elles manquent de crédibilité, au contraire on y adhère d'autant plus aisément qu'elles dégagent un charme et une poésie. Jusqu'ici inégalés dans tout le cinéma arabe. La tendre voix du narrateur, la magie poétique des mots, l'évocation du mythe fondateur d'Abraham, l'appel nocturne du fils

par la mère dans l'univers éthéré de la chambre de celle-ci, l'enchevêtrement du rêve et du souvenir sont tels que l'on est littéralement charmé. Ce qui fait problème c'est la rupture de ton qu'introduit le récit historique proprement dit. Le déroulement des événements devient autrement linéaire, voire transparent. Dès l'arrivée du groupe des combattants à Konéitra, se dirigeant vers La Palestine pour participer à la guerre de 36, et en particulier à partir du moment exact où Alallah y revient, quasiment pétrifié par le choc de la défaite, le récit prend un cours plus normal. Dès lors que l'on est placé sur la ligne du déroulement événementiel, le film devient plus transparent. Se dissipe, alors, l'opacité du début qui du reste, répétons-le, n'empêche pas la poésie mais semble au contraire la fonder. Et c'est la tonalité générale du film qui change. La syncope est tellement remarquable que l'on n'est pas loin de croire à un problème de démarrage. Il aura fallu plus de dix minutes de labeur pour que le film atteigne sa vitesse de croisière. Mais à y regarder de près, on se rend bien compte que quelque chose du début continue à imprégner la suite du film (on y reviendra). En réalité, ce qui fait l'objet de ce report c'est l'Histoire elle-même. Ce parti pris est essentiel car il fonde tout le film. L'Histoire commence après les premières images évoquant Dieu, la

lune, la nuit, le sacrifice, le rêve maternel et le souvenir. Certes, on voit bien un plan du général putschiste saluant le drapeau national, mais cette image, noyée dans ce prélude onirico-poétique, n'a de sens que par rapport à ce qui va suivre et qui est précisément reporté puisqu'il s'agit d'une anticipation de la fin du film. Ce qui frappe par-dessus tout c'est que l'histoire qui est ainsi décalée se trouve être celle de ces grands événements politiques qui ont marqué et continuent de marquer le Moyen-Orient voire tout le monde arabe. Que ces événements qui, par le traumatisme qu'ils ont provoqué dans la conscience arabe, soient rejetés à l'instant d'après le rêve, voilà ce qu'aucun cinéaste arabe n'a jamais osé faire. Certes, l'instance première est la subjectivité d'un narrateur aux prises avec la mémoire, mais c'est là que se situe l'audace. La conversation qu'engage la mère avec son fils autour d'un rêve, dans l'intimité de la nuit, non seulement précède le récit du traumatisme de la défaite de 36 (qui, bien sûr, lui pré-existe historiquement) mais semble le fonder. Tout fonctionne sur la base de cette antériorité fondatrice. A l'origine fut le silence (fil bad' kanasoukoun). C'est le credo poétique du film. L'histoire vient après. Elle viendra toujours après. Mais en même temps que le narrateur énonce cette vérité, et par le fait même qu'il l'énonce, il commence son récit.

UNE CONSCIENCE À DÉCOUVERT

par Hassouna Mansouri

Si on essayait de schématiser la structure narrative du film **La Nuit**, on verrait qu'il s'agit d'un personnage qui se souvient d'une discussion qu'il a entretenue avec sa mère à propos d'un rêve qu'elle avait fait et ensuite à propos des souvenirs familiaux qu'ils avaient vécus ensemble ou chacun à part. Ces souvenirs familiaux donnent à voir, comme leurs doubles, des souvenirs qui ont une portée nationale. Cependant, on a l'impression que l'intérêt du film réside moins dans ces événements que dans l'agencement de deux paramètres : collectif et individuel.

Autrement dit, tout l'intérêt réside dans la manière dont ils s'articulent ensemble, mais aussi avec les différents autres niveaux du récit. Le seul repère dont dispose le spectateur, pour se situer par rapport à l'un ou à l'autre c'est la voix off. Cette voix c'est celle du narrateur qui se charge d'organiser l'échange de prise de parole entre la mère et son fils mais aussi il peut prendre à sa propre charge la

narration quel que soit le type d'événements décrits.

La structure est ainsi tellement complexe qu'il est difficile pour le spectateur, et même impossible, à certains moments (et ce n'est pas là une façon de parler) de se situer par rapport à un niveau de récit ou un autre en l'absence de la voix off. Mais cela ne veut pas dire, pour autant, que l'on s'ennuie en regardant le film. On est pris au piège par cette complexité même. La confusion dans laquelle le spectateur tombe est due à cette ambiguïté qui naît du passage d'un niveau à un autre. A un certain moment, on entend Wissal dire qu'elle se croyait réveillée, mais elle replonge tout de suite dans son rêve. De la même manière le spectateur qui adhère au film, prend de temps en temps une distance par rapport à cet univers, mais juste après et par l'effet de cette ambiguïté même, il y est ramené. Il ne sort pas de l'univers du film puisqu'il est obligé de se demander continuellement si les événements qu'il est en train de voir appartiennent au rêve



ou au souvenir. C'est comme si Mohamed Malas faisait parler le personnage à la place du spectateur. Par conséquent, il révèle à ce dernier sa propre situation au moment même où il est entrain de regarder le film.

À côté de ce renvoi à la situation du spectateur, **La Nuit** renvoie aussi au film lui-même. Si on considère la prise de parole au moment de la narration comme une reconstitution des événements et donc une manière de représentation par un moyen linguistique qu'est la parole, les postures des "personnages narrateurs" à travers les retours en arrière marquent les moments de mémorisation des événements, autrement dit un enregistrement. La mémoire des personnages devient une pellicule et une bande son, et c'est la conscience des personnages qui assure à la fois les fonctions de développement, de mon-

tage et de projection. Ainsi, nous sommes devant une identification de la conscience du personnage narrateur, non seulement à la caméra en tant que témoin mais au mécanisme même de la représentation cinématographique.

La séquence de la photo nous sert d'illustration pour cette identification. Le garçon apporte la photo à sa mère et juste après on voit le père donner cette même photo (c'est ce que l'on devine) à celle-ci. Ainsi le parcours de la photo n'obéit pas à l'ordre chronologique des étapes dans la réalité. D'autant plus que toute une étape est sous-entendue et on ne la voit que vers la fin du film, c'est à dire au moment de la découverte de la photo et donc de son passage, de la mère au garçon. Le trajet filmique épouse tout à fait celui que parcourt la conscience de la mère : voyant son

enfant apporter la photo, elle se rappelle le moment où elle la reçoit de la part de son mari lui demandant de la lui garder. Par ces deux mouvements (de gauche à droite et de droite à gauche), la caméra s'est identifiée à la conscience du personnage et nous a renvoyé les images, non pas dans l'ordre dans lequel elles ont eu lieu, mais dans l'ordre dans lequel la mémoire de la mère se les est représentés. Par ces deux mouvements aussi, Mohamed Malas a tracé la courbe de la création cinématographique.

La conception des personnages participe pleinement de ce phénomène d'identification. Les personnages de **La Nuit** sont de grands "regardeurs". Cependant, la spécificité de ce regard n'est pas dans le regard lui-même, mais dans la manière dont les personnages sont filmés en train de regarder. On pourrait dire que la caméra de Mohamed Malas surprend ses personnages au moment où leurs regards sont en éveil. Dans les moments cruciaux, la caméra revient sur la mère ou/et son fils en train de regarder l'événement. Les plans rapprochés, cadrant les visages des personnages mettent face à face les yeux de ceux-ci et l'objectif de la caméra. A ce stade on pourrait se demander si c'est la caméra qui prend le personnage à témoin ou le personnage qui prend la caméra à témoin. Mais si on prenait en considération l'identification de la caméra au personnage, on serait

en présence d'un face à face de la caméra avec elle-même. Ce même face à face se trouve illustré par une autre situation, là où l'on voit des personnages poser devant une photographie. L'un des personnages a un appareil photo qu'il oriente vers le hors champ du premier appareil qui finit par s'identifier à la caméra. Comme la caméra filme l'appareil photo, celui-ci la capte en même temps. Nous sommes devant une caméra qui est en train de filmer un appareil photo n°1 qui photographie des personnages et un appareil photo n°2. Ainsi, à un certain moment, la caméra filme l'appareil en train de la photographier. De la même façon, celui-ci la photographie en train de le filmer.

De même que les événements ne sont pas importants en eux-mêmes mais plutôt dans la manière dont on s'en souvient, le moment de la prise de photo plus important que la photo elle-même. À plusieurs moments des poses ponctuent le film. Un personnage qui s'approche de la caméra, s'adressant à un garçon qui finit par se placer dans le hors champ (derrière la caméra) lui demande de le prendre en photo avec ses compagnons, ("pour la postérité" lui dit-il). Par ce débordement du champ, le film revient sur lui-même en explicitant sa raison d'être, c'est à dire comme étant un hommage aux martyrs.

Il y a d'autres moments de la prise de photo mais sans pose. Un appareil

photo (implicite) surprend les personnages empruntant l'œil de la caméra et les photographie. Là aussi "l'acte cinématographique" se surprend lui-même dans son rapport avec la réalité qu'il filme, don en pleine action. De ce fait, il se fige pour se contempler, pour se regarder dans un moment de prise de conscience et donc de recul.

Revenons à ce phénomène d'identification qui donne lieu à des face à face, en quelque sorte, métaphoriques. Les personnages étant l'incarnation de la caméra se regardent très souvent à travers des surfaces réflexives. Ils se regardent dans la glace, dans les carreaux des fenêtres, dans la surface de l'eau. On peut dire même que la mémoire ainsi que le rêve fonctionnent comme des miroirs puisqu'ils permettent aux personnages de s'y mirer. Tous ces espaces communiquent entre eux, donnant lieu à un regard multiple.

Tout en étant lui-même l'objet de souvenir, puisqu'il est raconté, le rêve donne à voir des images du passé. Cette sorte de superposition des niveaux du récit se trouve illustrée par une superposition de plans. On voit le même personnage au premier plan regardant sa propre image dans une situation antérieure au second plan. Il est évident qu'entre les deux plans, il y a toute une distance temporelle dont témoigne la mise en perspective des deux plans. La même distance est soulignée entre l'appareil photo et la

caméra, ce qui nous permettrait peut-être de parler d'un clin d'œil à l'histoire du cinéma. ce clin d'œil historique peut être décelé aussi dans l'affiche d'un vieux film arabe qu'on voit à travers le rêve de Wissal qui en même temps se voyait en compagnie de son mari. Les images baignent dans une atmosphère de tendresse conjugale et de nostalgie d'un passé révolu, celui de la jeunesse, jeunesse de Wissal, mais aussi celle cinéma arabe tel qu'en témoigne l'affiche du film. Mais s'agit-il d'un regard nostalgique que porte Mohamed Malas sur le cinéma arabe ou plutôt d'une prise de conscience d'une évolution ?

Il s'agit d'une évolution dont témoigne une mise en perspective continue sur plusieurs niveaux (plastique, narratif).

Mohamed Malas finit par déplacer l'intérêt de la réalité en tant qu'événement vécu vers une autre réalité, celle de la conscience en train de revisiter ces événements sous forme de souvenirs ou de rêves. C'est la conscience d'un artiste face à elle-même. **La Nuit** est un moment de "prise de conscience" au sens fort de l'expression. C'est aussi un sursaut, qui, à travers une effervescence d'images et de voix, à travers une multiplicité d'instances narratives et de niveaux de récits, dégage un hymne à la création en revisitant la conscience du créateur. ■

Hassouna Mansouri

L'ÉPAISSEUR DE LA NUIT

par Thouraya Ben Amor

La **Nuit** de Malas débute et se termine par des plans nocturnes. On devine entre ces intervalles l'épaisseur de cette nuit qui révèle au spectateur, à travers le prisme de la mémoire du personnage narrateur: Alallah le jeune homme, les passages subtils entre le rêve et la réalité et les correspondances lointaines du mythe et de l'histoire. Mais, qu'est ce qui se cache derrière l'épaisseur de **La Nuit** ? Est-ce le poids d'une histoire vécue marquée par des événements traumatisants qui se sont déroulés entre 1936 et 1948 et qui ont touché non seulement la Syrie, mais tout le Moyen Orient et le monde arabe en général? Est-ce le poids d'une histoire personnelle douloureuse parce que frappée de migration forcée dans laquelle Alallah enfant, cette fois, et sa mère ont été ballottés entre les quartiers de Koneïtra, ville hautement symbolique, lieu transitoire pour la Palestine ayant l'importance de l'itinéraire d'un lieu de pèlerinage sans jamais réellement parvenir à cette fin? Est-ce, enfin, celui d'une enfance frustrée, ponc-

tuée par des apparitions trop courtes d'un père ayant une image aussi idéalisée que mythique correspondant à celle de la Palestine?

Il ne s'agit pas pour Malas de privilégier un plan aux dépens de l'autre. Tous ces niveaux coexistent dans le film et s'éclairent mutuellement car ils sont perçus à travers un effet de cadrage et de surcadrage. Telle la scène où Alallah le père se rend chez Awad le coiffeur. La cour intérieure où se déroule l'action est un espace perçu à travers un cadre surcadré en premier plan qui impose une première distance renforcée par rapport au spectateur et par rapport au récit de Alallah relatif à la première mobilisation pour la Palestine des volontaires qui ont dû rebrousser chemin et remettre leurs armes aux colons français et s'en remettre enfin aux autorités politiques. A l'arrière-plan, Awad ouvre la porte comme s'il ouvrait une fenêtre qui donne sur la rue, mais la vie quotidienne de Koneïtra, ville destinée à un commerce florissant n'est rendue qu'à travers le même premier plan surcadré qui joue le rôle d'une lucarne.

Par cette disposition, les deux plans se trouvent distanciés sans privilégier ni le premier ni le second plan. Par ce cadrage, Malas met beaucoup plus l'accent sur un effet d'emboîtement spatial: les parois de la cour étant basses, les arbres de l'extérieur complètent le décor de la cour intérieure. Ainsi la superposition de plusieurs fragments rassemblés dans un même cadre distancie révèle l'interpénétration des plans, la dépendance réciproque du personnel et du collectif: la décision du mariage devient une affaire publique et la défaite des Arabes en Palestine, une question privée. Le spectateur ne pouvant s'identifier exclusivement, ni à l'un ni à l'autre prend conscience, par le biais du surcadrage, des deux instances que révèle ce type de composition. Mis à part ces deux niveaux de narration qui s'éclairent mutuellement, la densité de **La Nuit** de Malas est assez souvent obtenue par la superposition d'au moins trois plans. On voit, à titre d'exemple, dans l'une des scènes en avant-plan des soldats français en train de remplir des sacs de sable, en second plan, un syrien commente la scène à un autre en lui disant: "tu vois ces fils de chiens ce qu'ils font". Une femme à l'arrière plan regarde toute la scène. Ces instances qui fonctionnent comme des relais ne sont pas l'œuvre d'une prise de vue spontanée. Elles trahissent un certain perfectionnisme de Malas dans sa recherche fouillée

du détail qui, par l'accumulation des plans souligne encore une fois l'épaisseur de l'image. Ce dédoublement s'opère aussi bien en profondeur qu'en largeur, quand Allalah apaise sa faim dans la gargote de son futur beau-père et que nous suivons en parallèle grâce à une image latérale reflétée par la fenêtre, ce dernier en train de diriger ses affaires d'une main de fer. L'eau et les miroirs comme éléments réfléchissants traduisent ce foisonnement d'une part pour rendre la réalité dans toute sa densité mais aussi pour l'exprimer avec un certain émerveillement qui, tout en étant ancré historiquement relève quelquefois de l'atemporel. Les miroirs dans lesquels se mirent les filles du gargotier affairées et retranchées comme elles le sont dans l'espace réduit de l'arrière boutique du restaurant qui tient lieu de cuisine, nous reflètent-ils la triste image de jeunes filles doublement exploitées par des traditions patriarcales dans laquelle l'image du père est doublée de celle d'un patron qui ne tolère aucun retard, aucune nonchalance. Mais ces miroirs les révèlent aussi à elles-mêmes en tant qu'individu: elles sont conscientes de leur féminité. D'autres miroirs élargissent le champ de vision en reflétant les hors champs. Ce que la caméra n'embrasse pas directement est rendu par le biais de la réflexion. La même technique est empruntée dans la visualisation du rêve fantasme de Wissal. Dans sa volonté de rendre présent

un mari le plus souvent absent, porté volontaire pour la libération de la Palestine, ou emprisonné à deux reprises pour différentes raisons par les autorités syriennes, Wissal s' imagine une rencontre avec son mari devant un cinéma - un autre espace de réflexion artistique - le reflet d'un arbre à ses pieds, puis celui de Allalah sur la surface de l'eau. Le réel et l'onirique sont non seulement médiatisés chez Malas mais surtout stylisés. Aucune image ne semble échapper au travail de restylage. Même si les vitres perdent leur transparence par leur bleuissement pour des raisons de sécurité, qui rappellent qu'on est en temps de guerre, ces fenêtres viennent soutenir et renforcer la densité de **La Nuit**. Bleuir les fenêtres est aussi impérieux que dérisoire, aussi trivial parce que quotidien que poétique par la fragilité de ce mode de protection contre les attaques aériennes. L'accumulation des plans, le dédoublement des images et l'exploitation des hors champs sont le signe d'une subjectivité évidente et la preuve que Malas ne peut s'empêcher d'être contemplatif tout en étant narratif. En effet sa caméra n'affectionne pas les déplacements, les quelques *travelings* du film suivent un mouvement lent et délicat. Elle est relativement proche des personnages qu'elle filme, ou alors elle attend qu'ils viennent à elle comme dans la scène des volontaires pour la Palestine qui arrivent progressivement du fond de la rue et

qu'on voit s'arrêter pour poser devant la caméra photo. La présence récurrente des photos souligne non seulement la reproduction du reflet d'une réalité passée sur une matière qui voudrait conserver une mémoire toujours aussi vive, mais aussi la fixation d'un instant privilégié qui échappera à l'oubli. C'est pour cela que les personnages photographiés ont souvent l'attitude raffinée que prennent les modèles qui posent. Malas sait fixer cette attitude en posant aussi sa caméra, comme s'il plantait un chevalet d'où l'omniprésence de la verve picturale qui se dégage souvent des plans tableau de **La Nuit**.

L'esthétique du film répond ainsi à une double articulation faite de mouance et de fixité, d'actions et de méditation. Cette profusion de signes, tout en rendant la densité de **La Nuit**, veille à ce qu'elle ne soit pas opaque. Au contraire, la consistance des images par la multiplication des points d'intérêts, ce lyrisme réaliste ou ce réalisme lyrique sont si transparents qu'ils demeurent éloignés de tout effet baroque ou d'emphase plastique. **La Nuit** de Malas garde toutefois, dans l'épaisseur de ses ténèbres le secret de l'enchevêtrement inextricable de la grande et de la petite histoire et le mystère d'une formule séraphique, celle qui fait du cinéma une pratique essentiellement poétique. ■

Thouraya Ben Amor

LA ROUE, L'EAU ET LE VENT

par Zinelabidine Benaïssa

Théorème n°1: quand les pales mouvantes ou immobiles des éoliennes ponctuent les ciels, séquence après séquence, quand leur ombre penchée fait la roue au beau milieu de la place publique et que le fils du père prodigue joue à l'axe du rotor projeté, il est probable que l'allitération visuelle, l'accumulation obsédante du même motif participe directement de la construction filmique de **El Leyl** de Mohamed Malas.

Théorème n°2: quand le présent marque le pas, qu'il s'immobilise, anastasié au point qu'on le tait, le cinéaste se contente de jeter un regard furtif, à travers la vitre du temps, sur la douleur de ceux qu'on a défaits, qu'on a chassés, une guerre après l'autre. Ce regard emboîté, sur-cadré, gourmand, trace la vie et la voie du Père, acteur entre mille d'un autre Exodus et d'une autre parabole.

Le Chemin de Damas passe par Kouneïtra, la bien nommée, ville fantôme que le solde des défaites a

placée à la frontière et que la mémoire narratrice, mère et fils, fait lentement revivre. Rose des vents, l'éolienne semble indiquer la route du nord qui traverse Damas et Homs, puis qui s'arrête à Hama, l'antique Apamée, au pied des monts des Ansariehs; Hama, dont le nom revient, l'air de rien, au détour d'une conversation ou de la narration off. La récurrence discursive rejoint sans doute la visuelle, surtout quand on pense à ces gigantesques roues à aubes que les eaux de l'Oronte font tourner, et qui font la fierté touristique de la ville. Malas, qui ne nous montre à aucun moment ces images culturelles basiques, préfère user d'un référent analogique, assez proche dans son mécanisme de la métaphore, et dans son principe de la perception subliminale. Inévitablement, les éoliennes renvoient aux norias et Kouneïtra à Hama.

Dès lors, ce qu'on serait tenté d'appeler le mouvement interne du film, avec ses va-et-vient, ses fige-

ments, ses poses photographiques, ses éternités d'un jour, avec de l'Histoire sur tous les murs, doit avoir une portée plus générale et englober une lourde part de non-dit. Par-delà le réseau de symboles tissé autour de l'image matricielle de la roue, sans doute appuyé vers la fin du récit cinématographique par le thème, classique mais toujours per-

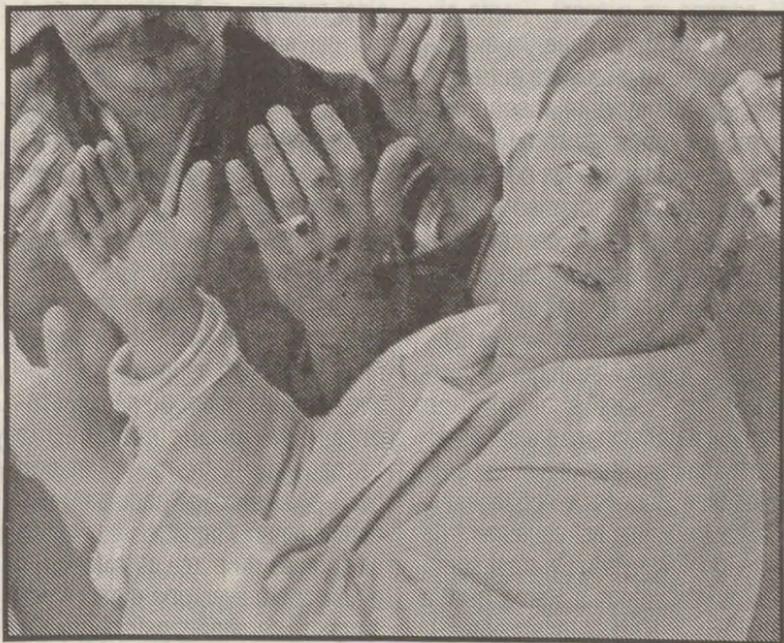
cutant, de l'eau qui coule, il s'agit de détecter l'allusif, soit la sibylline corrélation entre ce qu'on voit et ce qu'on devine. Théorème n°3: c'est peut-être moins l'événement tu qui compte, quelque sanglant qu'il soit, que la façon dont on le tait. ■

Zinelabidine Ben Aïssa



UNE «HISTOIRE» UNE «CAMÉRA SUBJECTIVE»

par Insaf Machta



Ceci n'est pas un film historique, c'est une autobiographie. Autobiographie rendue par un foisonnement d'instances narratives alliant: rêves, souvenirs et réalités historiques. "L'interférence entre ces éléments hétéroclites voire irréconciliables semble ponctuer la structure du film.

L'histoire du Moyen Orient est loin d'être une toile de fond par rapport au récit. Nous nous éloignons de la conception de l'œuvre où récits et personnages se trouvent historicisés. Les deux aspects historiques et autobiographiques se travaillent l'un l'autre sans qu'il y ait empiètement de l'historique sur l'au-

tobiographique ou du collectif sur l'individuel. L'enchevêtrement entre les événements historiques et les scènes de la vie familiale se trouve en quelque sorte doublé par les emboîtements à l'intérieur de la structure narrative. Trente six, date du premier départ pour la Palestine est un événement qui n'est jamais abordé comme un présent. Trente six apparaît même comme un événement antérieur à tous les autres, et c'est cette antériorité absolue qui permet un emboîtement: le fils devenu adulte rapporte les paroles de la mère, qui, à un moment donné, rapporte les paroles de son mari évoquant trente six. A aucun moment la mère n'apparaît comme témoin des événements de cette date, contrairement à Allalah qui se trouve à la fois "actant" et "témoin". Le mariage de Allalah, se situant après trente six, constitue une période de stabilité relative; le personnage originaire de Hama est seulement de passage à Koneïtra. Or, c'est sur le chemin du retour à Hama que le mariage a lieu. Autrement dit, Allalah qui se définit foncièrement par son instabilité, tente de réaliser par son mariage une stabilité relative dans un espace présenté comme un lieu de passage.

Le mariage se situe chronologiquement entre deux départs, et par conséquent entre deux défaites. Il se trouve encadré aussi par les événements de la deuxième guerre

mondiale. Rien ne nous semble plus significatif que les empreintes digitales bleues de Wissal sur son contrat de mariage, qui reflètent les couleurs ou plutôt la couleur d'une époque. Le vol d'une pièce d'or du trésor du père intervient comme une "force transformatrice". La stabilité réalisée par le mariage se trouve ainsi rompue, et le mari, accusé à tort par son beau père, se trouve emprisonné. Les coups de canon que nous entendons durant la scène du vol constituent un contrepoint sonore rappelant la deuxième guerre mondiale. Le procédé crée un parallélisme entre le drame d'une famille et le cadre historique.

La correspondance entre l'indépendance de la Syrie et l'acquittement de Allalah est plus significative. L'acquittement du père est représenté visuellement par le saccage de la boutique de son beau-père, saccage traduisant une révolte contre l'injustice. La violence effrénée du père coïncide sur le plan sonore avec une diffusion de slogans, de chants patriotiques et de discours officiels glorifiant la victoire nationale. L'accord sonore associe ainsi le tumulte sonore provenant de la radio, instrument du nouveau pouvoir, au saccage perçu sur le plan visuel. Le sonore et le visuel se présentent comme l'inauguration d'une nouvelle ère placée sous le signe d'un emportement et d'un enthousiasme

qui se transmuent en anarchie, anarchie dénoncée, d'ailleurs, par le regard interrogateur de l'enfant qui remet en cause son identité en interrogeant sa mère: est-ce bien celui-là mon père, dont tu m'as parlé?"

Le rapport au père aussi bien que le rapport à l'indépendance est placé sous le signe d'une violence génératrice de déception et de crise d'identité. Cependant, cette crise d'identité est vite dépassée par l'enfant. L'attachement puis l'identification au père n'est qu'une forme de ce dépassement. La scolarisation est conçue comme une forme d'intégration de l'enfant dans le paradigme des valeurs nationales qui se conjugue, d'ailleurs, avec le paradigme des valeurs paternelles. La leçon d'histoire évoquée par l'enfant porte sur les événements de trente six et l'enfant, qui apprend une prière dite par le père en trente six, la récite en classe. L'école apparaît comme un instrument permettant d'officialiser les souvenirs et les aspirations qui structurent l'imaginaire individuel et collectif. Mais la faille ne tarde pas à se produire! La prise du pouvoir par les militaires et les manifestations qui se déclenchent suite à cet événement instaurent le malentendu au sein de la famille. L'enfant, voulant rejoindre les manifestations, se heurte pour la première fois au pouvoir du père qui se révoltait contre la situation

politique en voie de dégradation. L'incompréhension qui s'installe entre le père et le fils se double d'un conflit entre le père et le pouvoir politique en place. Ce conflit se trouve exprimé par une volonté de briser les murs qui l'entourent et qui l'empêchent d'atteindre un poste émetteur de slogans et de discours officiels perçus comme un tintamarre encombrant.

Encore une fois, l'accord son-image s'avère porteur de sens (visualiser la rupture entre l'individu et les valeurs de l'État transmises par un poste de radio se situant dans le hors champ). Cette rupture débouche sur le deuxième emprisonnement de Allalah, accusé d'avoir proféré des paroles subversives. Dans la mémoire de l'enfant, coup d'état militaire et perte du père sont étroitement liés. De là vient la singularité de la conception de l'histoire chez Malas; l'individu est forgé par une histoire qu'il intériorise. La trame narrative du film tend à mettre en scène une autobiographie structurée, travaillée et modelée par une Histoire parsemée de déceptions, de traumatismes et de défaites. Le travail sur une mémoire où se conjuguent l'historique et l'autobiographique contribue à effacer tout aspect documentaire de l'œuvre. Il ne s'agit pas de mettre en scène l'Histoire, il s'agit plutôt de mettre en scène une perception de l'Histoire par un personnage; la ca-

méra de Malas dans **La Nuit** est essentiellement subjective. Tout se situe dans la localisation, dans un regard qui ne cesse à aucun moment d'être intérieur tout en intégrant une réalité historique, normalement indépendante de toute subjectivité médiatisée.

En fait, cette vision de l'histoire dans **La Nuit** est étroitement liée à la conception du personnage chez Malas qui apparaît à la fois comme "actant", "sujet passif" et "témoin" de l'Histoire. Nous retrouvons ceci jusque dans l'organisation de l'espace. Le spectateur de ce film est surpris par ce foisonnement d'ouvertures qui caractérise l'image. Les rues de Koneïtra sont souvent filmées de l'intérieur. Cette organisation de l'espace tend à démontrer l'ouverture de l'univers familial sur l'univers de la rue et de la ville en général, et renforce ainsi la conception du personnage témoin. Les habitants de Koneïtra sont tout d'abord témoins d'un va et vient de groupes non originaires de la ville: militants, troupes militaires françaises et anglaises. Rues et places publiques sont conçues comme espace d'une effervescence et d'une agitation qui se transforment en spectacle. On serait tenté de comparer la ville à un théâtre où rues et places publiques constituent la scène et où les habitations constituent des loges ouvertes sur la scène où se joue la "tragédie" de l'Histoire. D'ailleurs, le

personnage de Alallah, au début du film est souvent filmé de l'intérieur, étant "actant", il se situe dans l'univers de la rue, univers de l'agitation, par excellence. Le regard, dans ce cas, traduit l'ouverture de l'intimité féminine sur l'univers de la rue, qui devient grâce à la présence de Abdallah, univers de l'héroïsme masculin. Ce n'est qu'après son mariage que Alallah s'intègre dans l'univers de la vie familiale. Et c'est l'enfant qui devient à ce moment-là "témoin". La caméra de Malas est un regard, qui l'individualise et qui devient regard d'un enfant, voulant embrasser les dimensions d'un espace qui ne cesse à aucun moment d'être l'espace de l'effervescence due à l'accélération du mouvement de l'Histoire (deuxième départ pour la Palestine, manifestations, coup d'état militaire). Mais, la ville est aussi espace d'un va et vient et d'un mouvement circulaire de l'Histoire. La noria faisant partie du décor de Koneïtra est souvent perçue dans un plan de grand ensemble. Parfois son ombre se reflète sur la place de la ville, lieu d'agitation qui se transforme en un espace où se reflète le mouvement circulaire de l'histoire du Moyen Orient. Dans **La Nuit**, l'image du cercle est obsédante, elle apparaît même à travers les deux refrains musicaux de l'œuvre à savoir: l'air révolutionnaire accompagnant les troupes de militants et la chanson lyrique («Ala baladi el-

mahboub»), qui interviennent à deux moments cruciaux de l'Histoire, 1936 et 1948. Cette circularité, nous la retrouvons dans l'allusion aux événements historiques; 1936 est un repère chronologique qui revient comme un leitmotiv dans la mémoire de tous les personnages. Le deuxième départ n'est qu'un "remake" du premier départ, une volonté de renouer avec le passé. 1936 est un événement souvenir, mais il est aussi aspiration. Nous avons là une conception du présent et de l'avenir comme une résurrection d'un passé, devenu presque mythique de par son antériorité absolue. La démarche de l'imaginaire collectif est essentiellement rétrospective; c'est là du moins l'interprétation que nous pouvons donner de l'usage de la photo, élément redondant dans le film. Cette redondance concerne le moment de la prise de la photo où l'on entend parfois le déclic, aussi bien que la photo en elle-même, comme produit de ce moment. La photo est étroitement liée au thème de la mémoire: "prends-nous en photo pour la postérité", dit l'un des militants en partant pour la Palestine. De par sa redondance (la photo prise en 1936 circule entre les habitants du village), elle est liée à la démarche rétrospective de la mémoire du per-

sonnage narrateur et de la conscience collective. Avec la photo, le mouvement circulaire de l'histoire devient aussi fixité et par là même fixation; Mais où situer **La Nuit** qui est essentiellement travail sur la mémoire (celle du cinéaste lui-même) par rapport à cette circularité qui caractérise la mémoire collective ?

Ou encore: peut-on lire à travers cette mise en scène d'une histoire qui tourne en rond une volonté de dépasser la circularité? Paradoxalement, il se trouve que la structure même du film, bien que soulignant le mouvement circulaire de l'Histoire, tend à créer un univers où le spectateur est libéré de toute impression de claustrophobie. Tout concourt à effacer l'impression d'étouffement pouvant résulter de cette circularité: le rêve, la dimension plastique de l'image et la voix off qui nous rend sensibles à la poésie du texte.

Tous ces éléments tiennent le personnage à distance et nous nous situons en dehors de l'Histoire qui tourne en rond. Grâce à ce regard distancé, la "tragédie" du moyen Orient cesse d'être une "tragédie", elle devient plutôt l'espace-temps d'une échappée lyrique. ■

Insaf Machta

PETITS ARRANGEMENTS AVEC L'«HISTOIRE»

par Amna Guellali

La **Nuit** est un film où le voyage dans la mémoire prend des allures hallucinatoires, tant la confusion des souvenirs et l'alternance des séquences oniriques et du flash back produisent un entrecroisement violent des "sens", une perte des repères logiques qui entraînent le spectateur dans les dédales d'une conscience éclatée. Dès la première séquence, Malas nous introduit dans un monde imaginaire qui servira de référent à tout le film. À mesure que l'on avancera dans l'exploration du passé on reviendra inmanquablement à des images de départ qui éclairent le récit d'une lumière nouvelle en révélant un dédoublement des personnages et des lieux. Wissal, en effet, se dédouble à plusieurs reprises. D'abord, au cours du rêve, lorsqu'en passant dans la cour intérieure, elle change de vêtements comme par enchantement et apparaît en robe blanche qui lui donne un air séraphique. Ensuite, dans la séquence qui entrecoupe le flash-back, elle franchit un pas supplémentaire dans les vertiges du télescopage entre ses deux images, en croisant dans l'entrebâillement d'une porte sa propre image telle qu'elle était dans la jeunesse, qu'elle caresse et

observe attentivement, le regard emprunt d'une douloureuse nostalgie. On sent qu'elle a une compassion infinie envers elle-même, perceptible dans un plan où les pieds dédoublés de Wissal se rapprochent puis s'immobilisent un instant, le temps pour Wissal de se reconnaître et de remonter vers le passé où elle marchait constamment, les pieds nus dans l'arrière boutique ruisseyante et humide. Les scènes sont troublantes dans la mesure où elles révèlent une certaine schizophrénie du personnage de la mère qui, à mesure qu'elle s'abîme dans la contemplation du passé, perd le sens de la réalité et ne réussit plus à se détacher de ses hallucinations. Ainsi, le rêve, l'imaginaire, donnent à Wissal une consistance psychologique qu'elle n'avait pas dans le passé, où elle apparaît comme une femme passive, sans volonté, d'abord une vestale vêtue de noir, aux formes masquées, puis une épouse et une mère, réduite à une présence secondaire, définie par sa condition et non par ses qualités intrinsèques. Dans le rêve, elle acquiert une teneur troublante en révélant l'insondable profondeur qui gît en son cœur, symbolisée par une eau impénétrable sur laquelle elle se

tient debout, sans sombrer, signe de l'impossibilité de passer de l'autre côté du miroir et de fusionner avec elle-même. A l'instar des personnages, les lieux aussi se dédoublent. Ainsi, deux espaces intérieurs sont représentés dans le film, mais qui s'opposent par leur architecture et l'atmosphère qui s'en dégage. L'espace du rêve où plane un silence étrange, semble être un endroit en apesanteur, où les êtres lévitent au lieu de marcher, et où les murs sont réduits à une présence fantomatique. La maison semble aérienne, dégagee, comme si elle n'avait pas de consistance. Cet espace imaginaire est le reflet de la conscience. Il correspond non seulement à un état d'esprit général que l'on retrouve dans presque tous les rêves, où les remparts de la conscience éclatent à mesure que l'on s'abîme en soi, mais il correspond aussi à la psychologie de Wissal dont l'être naufragé s'effrite en même temps qu'explorent les murs de la maison. Cet espace du rêve s'oppose d'une façon frappante aux maisons que l'on voit au cours du flash-back. Elles sont alors des remparts massifs qui assiègent les personnages et les isolent du monde extérieur. Cela est apparent dans les scènes où les femmes sont entassées dans l'arrière boutique. Souvent, on ne voit d'elles que des pieds qui apparaissent furtivement derrière des portes closes, ou des mains qui surgissent derrière les murs. Cette maison compacte renvoie à la condition de ces femmes condamnées à la for-

clusion, surexploitées par un père tyrannique. Un autre lieu, celui de la mosquée, se dédouble à son tour: au début du film lorsque le fils s'en va remettre des chrysanthèmes dans les ruines de la mosquée, et l'une des dernières séquences lorsque l'enfant s'imagine qu'il a trouvé son père mort paisiblement dans la mosquée. Le parallélisme entre le lieu du début du film, dévasté, déchiré par les bombes, et celui de la fin, encore intact et préservé de la folie des hommes, correspond non seulement à l'Histoire car Konéïtra a été entièrement détruite par les Israéliens en 1967, ce qui explique que la mosquée soit en ruines, mais il correspond aussi à l'éclatement du dernier rempart de l'imaginaire derrière lequel s'abritait l'enfant. L'ultime lieu de pureté et de paix, où l'enfant avait projeté tout son imaginaire sur la mort du père et qu'il avait gardé figé dans sa mémoire, ne résiste pas à l'œuvre du temps qui détruit les images les plus secrètes. Ainsi, l'enfant se recueille dans les ruines de la mosquée comme s'il se recueillait sur ses illusions perdues, qui ont éclaté avec le lieu qui les contenait. Enfin, en dernier lieu, celui du cinéma, revient également à deux reprises: lors du rêve, où Allah et Wissal se font face. En arrière plan on distingue "Cinema al dunia". Les yeux vagues de Wissal, perdus dans la contemplation d'on ne sait quelles images obsédantes, donne une dimension nouvelle à ce cinéma qui devient un lieu de nostalgie, d'aspiration à un monde en-

core innocent. Par contre, dans une deuxième séquence, lors du coup d'État, le cinéma devient un objet qui témoigne des événements politiques et historiques. Malas en fait l'instrument de messages adressés au spectateur, car le cinéma affiche un film qui a pour nom "Je ne suis pas un ange", clin d'œil à la situation politique de l'époque où les slogans et les discours mensongers se déversent dans les rues en prenant les gens pour des enfants de cœur. A ce dédoublement des lieux et des personnages s'ajoute le dédoublement de l'action dont une partie se passe dans son pays qui demeure dans le hors champ, et l'autre dans une ville omniprésente. En effet, Konéïtra constitue une unité de lieux du début jusqu'à la fin du film. Elle est un microcosme social, avec ses habitants, ses communautés comme les Tcherkaesses ou les Arméniens, son coiffeur, ses norias. Mais elle a une destinée très particulière car elle est à la frontière de la Palestine. Cette situation géographique en fait le théâtre des événements qui vont bouleverser la région dès 1936. Progressivement, on s'aperçoit que ce qui se passe à Konéïtra n'est que l'écho de l'action en Palestine. Celle-ci, bien qu'absente visuellement se fait présence auditive, car elle est sur toutes les lèvres comme un nom incantatoire. De là, le fait que les événements familiaux lui soient étroitement liés. Ainsi, Alallah n'aurait pas donné cette pièce d'or au gargonier qui plus tard le sauvera et le perdra à la fois s'il ne s'était arrê-

té à Konéïtra en 1936 dans son trajet vers la Palestine. Il n'aurait pas épousé Wissal s'il n'était pas venu de Palestine. La Palestine apparaît alors comme un catalyseur des événements familiaux et politiques. Konéïtra par contre a la fonction de ville témoin, éclaboussée par toute la violence et les combats meurtriers à ses portes, et dont aussi bien les personnages que la ville elle-même sont touchés et en portent les blessures indélébiles. En définitif, Malas a introduit dans son film un déplacement total du centre d'intérêt. Ce qu'on perçoit comme étant la réalité, ce que les personnages ont vécu durant toute la période relatée, n'est qu'une partie de quelque chose d'infiniment plus grand, presque cosmique. Le film débute par l'image de ce ciel impénétrable où trône la lune. On s'aperçoit alors que c'est une sorte de genèse, où la nuit et le jour, les passions et les douleurs, les guerres et les meurtres, l'imaginaire et le réel, se côtoient et s'interpénètrent pour donner au film une dimension de parabole sur la naissance du monde, à travers le prisme particulier de Konéïtra. Comme le Macondo de "Cent ans de solitude", Konéïtra est une ville qui résume à elle seule toute l'Histoire, sa grandeur et sa trivialité. Les coups d'État, les guerres, l'amour et la haine, les personnages historiques y sont comme la condensation de tous les événements qui se passent dans cette région du moyen orient. ■

Amna Guellali

VIOLENCE ET INNOCENCE

par Ahmed Mzéboina



Il y a, dans **La Nuit** de Malas, une polarité qui nous donne à voir les personnages selon qu'ils évoluent dans un espace interne ou dans un espace externe. Or, tous, du moins les principaux, sont montrés en fonction du degré de violence qu'ils véhiculent ou qu'ils subissent. La violence est là dans toutes ses expressions, qui envahit les deux espaces et s'étend jusqu'à celui du rêve.

Prenons d'abord un fait purement technique, lorsqu'on voit pour la première fois la famille de Wissal dans son intégrité et dans son espace naturel, la maison. On imagine la caméra, de l'intérieur, montrant le père dehors avec un autre personnage dans une discussion sur la vente du gramophone. S'y ajoute un autre, dans une séquence où la caméra se fraye un

chemin à travers la fenêtre pour descendre, en légère plongée, fixer le visage d'une jeune fille, et s'y attarder. L'expression de ce visage à peine souriant, est comme une illumination dont on ne sait si elle relève d'un émerveillement devant la chose filmante ou d'un étonnement à cause d'une quelconque intrusion. Le seul motif plausible qui justifierait cette scène semble venir d'en haut, de la voix d'un personnage en hors champ (en l'occurrence le frère) qui ordonne à la fille de baisser les yeux. Et la caméra va ensuite continuer son petit bonhomme de chemin pour capter le quotidien.

Or ces deux faits, qui, préalablement n'auraient d'autre intérêt que d'enraciner le récit dans un réel social, nous dévoilent tout d'un coup la psychologie d'un personnage central dans toute la première partie du film, celui du père. Pourtant il ne relance pas l'action (il n'assure pas d'ailleurs la continuité de la trame narrative). Il est montré tout simplement dans sa brutalité (au sens de "brute" et de "brutal"). Il fait régner dans la cellule familiale une atmosphère oppressante, un état de peur. Il ramène tout à lui. Quand la caméra ne le montre pas en train de distribuer les tâches à la maison, elle le surprend dans son seul moment intime de tendresse, avec son âne. Et le crachat qu'il envoie sur le pouce de sa fille pour la signature du contrat de mariage, n'est

pas plus significatif que l'expression bestiale de son visage. Pis encore, le moment de "fatha", instant où le musulman se soumet corps et âme à Dieu, lui, il se retourne du côté de la caméra, donnant dos aux autres (comme pour défier cette force surnaturelle qui pourrait lui faire concurrence), pour donner ses derniers ordres d'avant la consommation du mariage. Ainsi, la vente du gramophone requiert-elle tout son sens, parce que l'appareil s'en va faire la musique ailleurs, comme pour dépouiller la maison de tout ce qui pourrait atténuer cette violence; la séquence de la chanson (la plus douce et la plus émouvante) ne se passe pas chez les parents de Wissal, et le plus beau sourire jamais esquissé par un enfant, Alallah-fils, est filmé plus tard, loin du grand-père. Par ailleurs, Konêtra, comme espace externe n'est pas épargné par cette force destructrice. Tout est sous son emprise; le gouverneur et ses hôtes sont les invités du père. Les combattants passent devant chez lui pour aller en Palestine; et Alallah y revient. La ville est aussi filmée sous les bombardements. Les soldats envahisseurs mitraillent même les murs. Or, cette violence qui vient d'ailleurs s'installe sur un espace montré seulement dans le quotidien de ses habitants, ne semble apparemment intéresser le cinéaste qu'à un seul titre; c'est son impact historique.

En réalité, Malas s'intéresse à autre chose: la petite gifle d'un soldat sur un enfant par-ci, et par là un président énervé par un cuisinier de caserne. C'est cette tension entre les personnages qui est la plus expressive, et qui a un effet sur leur psychologie. Les bombardements, les fusillades et l'occupation de Konéïtra sont d'autant plus un écho de ce qui se passe dans le hors-champs, en Palestine, que la gifle s'enracine dans Konéïtra, participant même de l'évolution narrative. Ainsi, Alallah à sa sortie de prison vient-il saccager le magasin de son beau-père pour se venger d'une trahison (moment crucial dans la narration puisqu'il marque la rupture d'avec la famille initiale, et qu'il révèle au fils un aspect trivial d'un père mythifié dans les récits de la mère). Aussi, le coiffeur essaye-t-il de s'immoler pour n'avoir pas eu la chance de mourir en Palestine (histoire d'un échec pas entièrement assumé). La mère de Wissal meurt d'un arrêt cardiaque parce que ses enfants, livrés par le père, se font fouetter par les gendarmes pour une pièce d'or qu'ils n'ont pas volée, dans un pays en proie à la guerre.

Par contre le transfert de cette violence à l'espace du rêve se caractérise par une atténuation. Car Wissal dans la séquence onirique où la maison s'écroule autour d'elle, en sort indemne. Là il s'agit d'un dédoublement du personnage;

Wissal assumant la narration en voix off et se projetant dans le rêve, ne peut pas subir physiquement cette violence puisqu'elle semble détachée de l'image. Aussi le fils affirmera-t-il dans sa version de la mort du père que ce dernier est englouti dans les décombres de la mosquée, tandis que Malas s'arrangera pour montrer une autre version où le père meurt effectivement dans la mosquée, mais de mort naturelle. C'est comme si ces différents points de vue venaient adoucir un récit assez traumatisant (c'est de l'absence du père qu'il est question dans le plan) pour permettre une ambiguïté dans cette absence. Le cinéaste s'en tiendra à une disparition.

Cependant toute cette violence est évacuée dès le moment où Alallah fils prend en charge le récit, laissant place à plus de poésie. Une multitude d'enfants vient contrer toute autre autorité, pour acquérir une fonction dramatique et diégétique importante. Les enfants vont revenir plus souvent dans la deuxième partie qu'au début pour assurer tout dialogue entre les personnages. Ainsi la nouvelle de la sortie de prison du père, va de bouche à oreille entre eux jusqu'à parvenir à son fils, tout comme le père apprendra par un petit garçon la naissance de son fils. De plus, le président est vu d'en haut par ces mêmes enfants sur le toit; les seules manifestations contre

l'invasion sioniste sont faites par les écoliers qui répètent des propos d'adultes qu'on leur inculque.

Pourtant la caméra ne semble capter que l'expression illuminée de ces visages qui ne sont pas encore flétris par le poids de l'Histoire. Lorsque Alallah-fils s'avance vers les soldats venus procéder à quelques arrestations, la caméra derrière lui rend une solennité à cet instant par le calme et le statisme qui règnent autour; l'éolienne cesse de tourner jusqu'à ce que le petit jeune homme arrive au milieu de son ombre; et l'action reprend. Par ailleurs, le militant pur et dur qu'est le père est débarrassé de tout l'apparat idéologique au contact de l'enfant. La tendresse qui unit le père à son fils, ou même à la mère, n'est pas perçue ailleurs. D'autant plus que ce même enfant devient le lien central entre ses parents; il accapare toute discussion familiale et tout contact doit passer par lui.

Et la mère n'a que l'espace onirique, déjà violenté par les bombardements, pour laisser libre cours à ses fantasmes sur son mari. Le récit filmique n'est-il pas déclenché à partir d'un désaccord entre la mère et son fils, sur la disparition mystérieuse du père ?

En ce sens-là, autant le père de Wissal est perçu à l'état brut de la

violence (à l'état même d'avant l'humain; il est aussi gros que ses moutons), autant Alallah-fils n'est vu qu'à travers l'innocence d'un enfant qui découvre le monde (filmique). Son adolescence n'intervient dans l'image qu'après le récit. "Au commencement était le silence" dit la voix off. Mais au commencement était aussi la pureté, l'enfance. Et l'adulte posa la lame du couteau sur la gorge du mouton: violence primordiale qui explique quelque cosmogonie. Le récit prend forme dans un verbe poétique (par la voix du narrateur) qui rend compte de l'homme face à des vérités multiples. Il ne serait alors que la quête d'une vérité de l'homme, celle lointaine et abstraite, du commencement, de la naissance et de la fin.

La disparition d'Alallah est aussi mystérieuse que sa venue et son installation à Konéitra. Deux mémoires essayent de reconstituer un fait (l'absence d'un personnage), par un retour (verbal) vers le passé. **La Nuit** est moins un film sur l'Histoire que sur la violence de la naissance de l'histoire (le récit), et sur les questions qui en découlent. L'enfance est à ce titre l'âge où toutes les questions sont permises. ■

Ahmed Mzeboina

ويجعلها شبيهة بالجنين داخل الرحم) وهو ستار لا يحجب الصورة أو يغطيها بقدر ما تخدم هذه التقنية الجانب الجمالي في الصورة فتتعالى في هذه اللقطات عن وطأة الحدث التاريخي فلا تبدو فيها عملية التذكّر تقنية روائية أو اسلوبا في السرد بقدر ما تقترب من المعاناة بمعنى محاولة النيش في الذاكرة بحثا عن صورة ما، وقد تجسّمت هذه العملية في أحد مشاهد هذا الفيلم وهو مشهد يجمع الام والابن في ورشة الاب المظلمة يقبلان الصور الفوتوغرافية القديمة وينفضان عنها غبار النسيان ويحاولان التعرف على الاماكن والاشخاص وهو ما رأيناه في كامل فضاء الفيلم في الصور المتناثرة في كل مكان، على الحائط وفي مقود الدراجة، تحاول الشخصيات من خلالها ان تكون، ان تأصل وجودها في التاريخ: «خذ لنا صورة للتاريخ، لأولادنا.»

* أسماء الهلالي

تاريخية «تبقى للتاريخ، لأولادنا» فالطفل أمين على التاريخ فهو يلتقط الصور من اجل اطفال آخرين هكذا يبدو الطفل من خلال هذه المكانة المتميزة المتفرج الوحيد والاساسي على الحدث التاريخي.

لا تمثل سيطرة وجهة نظر الطفل العامل الوحيد في اخراج الحدث الواقعي من رتابة السرد التاريخي، ذلك ان انتقاء الفيلم الى سياق التذكّر كما رأينا من خلال تشابه النص القصصي والمذكرات، اضفى على الشريط صبغة ذهنية اذ اصبح الحدث التاريخي او الصورة الواقعية محكومة بنفسية الراوي لحظة التذكّر يقول «حين تحدثني عن موته الحقيقي، وأحدثها انا عن موته المشتبهى.» على هذا النحو، تنتفي الحدود في الشريط بين التاريخي والذهني او بين ما هو واقعي وما هو نفسي، ويعني التداخل هنا عدم الفصل بين الموضوعي والذاتي في الفيلم، فتصبح عملية استحضار الراوي للماضي عبر القصّ عبارة عن حجاب شفاف (هذا الحجاب الذي نراه في لقطات عديدة يغطي الشخصية

يظهر الحلم مرة ثانية وسط الشريط ليربط بين اجزاء الفيلم بحيث تصبح الاحداث التاريخية مقروءة بمقياس الاحلام (تساءل الام في آخر الشريط عن الفترة الزمنية التي تفصلها عن الاحداث التاريخية في الفيلم 40 سنة؟ او 20؟).

تظافر كما راينا اسلوب القص القائم على الرواية الذاتية، مع الحلم لتكثيف حضور الراوي في الفيلم موجها للصورة ومسيطر على قراءة الاحداث، فكيف كان تدخل هذه العناصر الذاتية في التاريخ الموضوعي.

اضفت سيطرة وجهة نظر الطفل على الاحداث مسحة كاريكاتورية من شأنها ان تخلق مسافة فاصلة بين الصورة والحدث الواقعي في الشريط مما ادي الى التخفيف من وطأة السرد التاريخي في عملية الرواية، فحين يحاول الحلاق «عوض» ان يحرق نفسه بعد رجوعه من فلسطين، يؤول المشهد الى الكاريكاتور نظرا لحضور الطفل في فضاء الصورة متفرجا على الحدث ومسيطر على وجهة نظر الكاميرا.

احتل الطفل مكانة هامة في الفيلم تجعله متفرجا من مستوى اول ويصبح المتفرج العادي، متفرجا من مستوى ثان اذ يقرأ الاحداث التاريخية بمنظار الطفل وهذا ما تصرح به احدى الشخصيات في الفيلم (شخصية «عوض») حين يعطي في احدى المشاهد الاولى آلة التصوير للطفل ويطلب منه التقاط صورة

الابن الراوي لا يوجه الصورة فحسب بل وكذلك الصوت. من ناحية اخرى يتوقف ظهور الشخصية على استحضار الراوي لها باستعماله مثلا ضمير المخاطب « ألم تبعثني بي يومها لأبحث عنه في مدينتنا؟» اذ يسترجع الابن صورة الشخصيات لحظة الرواية وكأنه لحظة التذكر، يراها امامه، وهذا من شأنه ان يقترب بالشريط باكماله من عملية التذكر هذه، فلا تكون الصورة السينمائية غير صورة ذهنية من ذكريات الراوي وهذا ما يجعلها صورة غير متشكلة احيانا بل غامضة لا تربطها مع الصور الاخرى علاقات منطقية بمعنى تسلسلية) بقدر ما يحكم ترابطها الانتماء الى سجل واحد، سجل نفساني، من امثلة ذلك المشهد الاول حيث تتراكم الصور حسب نظام يبعد عن التسلسل الروائي ويقترب من عملية البحث عن ملامح ما لصور غابرة. اذ يحاول الراوي ان يجمع شتات الذكرى للظفر بهذه اللحظة الاولى، لحظة البداية وهو ما يوحى به النص التصديري للشريط «في البدء، كان المسكون، وكان الليل قد سجن، وكان القمر...».

لئن بدت عملية الرواية في الشريط مفرقة في الذاتية وذلك بسيطرة وجهة نظر الطفل عليها، فان ذلك لا يبدو في اسلوب القص فحسب اذ وظف كذلك الحلم لخدمة هذا البعد الذاتي في الفيلم فينتقل الشريط من استرجاع الماضي عبر تذكّر الحلم، ثم

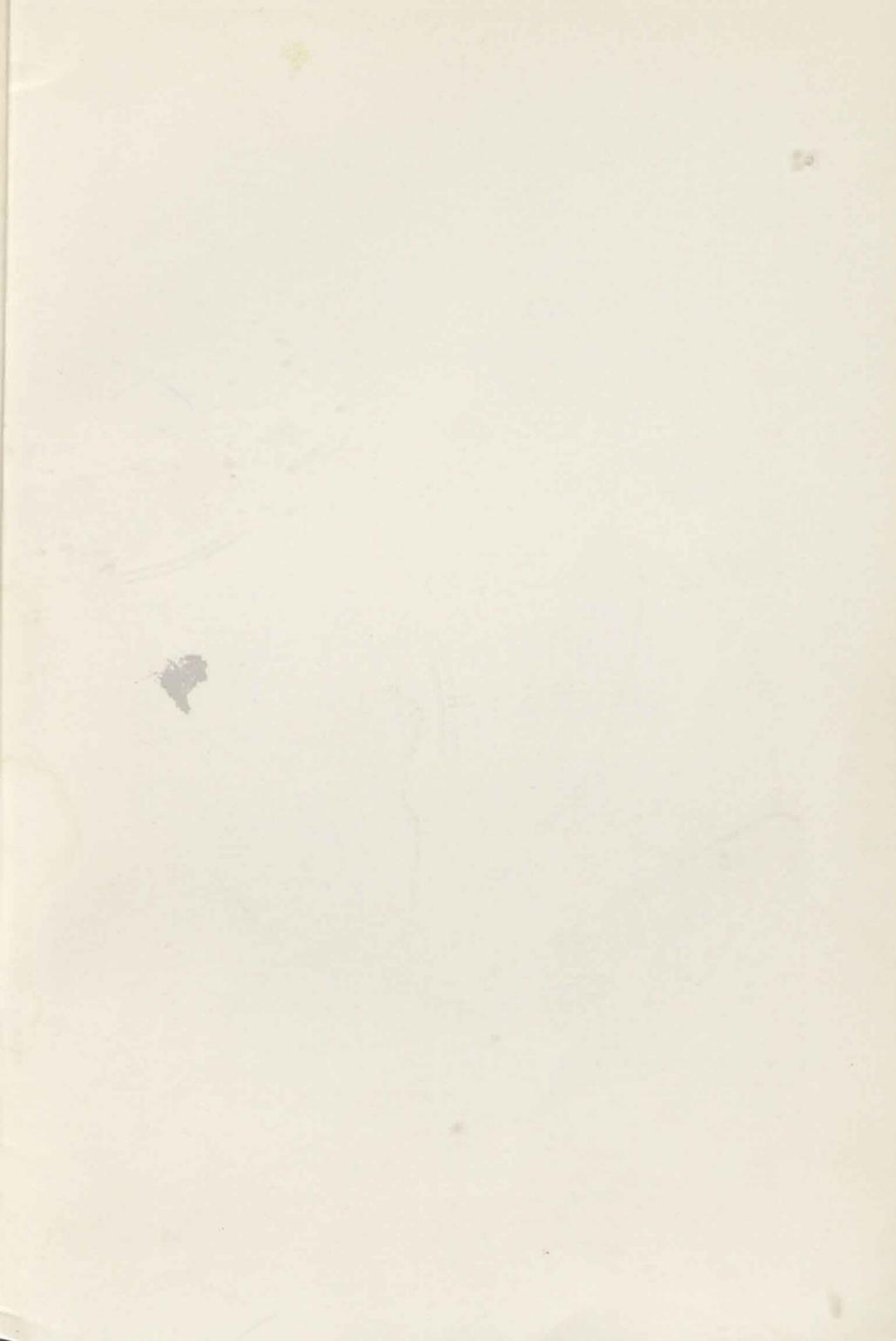
ذاكرة الفرد وذاكرة المجموعة ...



هل « الليل » شريط تاريخي ؟ أم هو سيرة ذاتية ؟ لعل أهمية الإجابة عن هذا السؤال

كامنة في الحاجة إلي حصر الفيلم ضمن صنف سينمائي ما، فـ 1936 و 1948 مثلا، سنتان تحددان لحظة الرواية، و « فلسطين » و « القنيطرة » تحددان مكان الرواية، للفيلم إذن جذور ضاربة في التاريخ الرسمي للشرق الأوسط، وللفيلم أيضا جذور مغرقة في الذاتية متعلقة بحياة محمد ملص « لا سيما إذا عرفنا أنه أصيل « القنيطرة » إضافة إلى سيطرة ضمير المتكلم على النص السرد في الفيلم الذي يقترب به من المذكرات وغلبة تبني المخرج لنظرة الراوي الطفل والرجل عبر الكاميرا الذاتية. أمام صعوبة البت في نوع الشريط، نتبين ثراء سينما « ملص » ويتحول في نظرنا مرصد الإهتمام من مجرد تصنيف الفيلم إلى محاولة تتبّع هذا النسيج في بناء الفيلم.

يسيطر صوت الراوي في شريط « الليل » سيطرة تامة، ذلك من خلال أسلوب القص المغرق في الذاتية فالنص المقروء منذ القطعات الأولى، عبارة عن مذكرات لا تروي الاحداث فحسب بل تصف وقع هذه الاحداث في نفسية الراوي، يقول الراوي في اول الشريط : « انزاحت الابدسامة الخفية عن وجه امي، فتحت عينيها واصغت في فضول ودهشة، ثم نهضت مبددة سكون الليل فتناهى الي حفيف ملابسها على ملأه السرير البيضاء، قالت... » لئن بدت شخصية الام تسيطر على هذا النص فان ملامح هذه الصورة تصلنا من خلال وصف الابن كما لا نسمع في الفيلم صوت حفيف الملابس على السرير ولكن حضور هذه الجزئية في النص يبين ان



Mohamed Malas
CINECRITS 9



Publication de l' **A.T.P.C.C.**

Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis
ISBN : 9973-763-48-3 PRIX : 1,200 DT