

CINECRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C .

SPÉCIAL
Journées
Cinématographiques
Maghrébines



BIBLIOTHEQUE NATIONALE
DE TUNISIE

153213



Editions Sahar

N° 5

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

SOMMAIRE

Editorial	P. 3
La réalité de la fable	P. 4
<i>par Tabar Chikhaoui</i>	
Etrange vision	P. 6
<i>par Hassouna Mansouri</i>	
La médina-mémoire dans le cinéma tunisien	P. 8
<i>par Kamel Ben Ouanès</i>	
La représentation de l'espace	P. 10
dans les films tunisiens	
<i>par Raja Amari</i>	
Leyla une raison parmi d'autres	P. 12
<i>par Asma Elbelali</i>	
Boujemaa Karrech en image,	p. 13
en chair et en os	
<i>par Tabar Chikhaoui</i>	
O! Sultan El Medina	p. 14
ou l'impression de déjà-vu	
<i>par Adel Jelassi</i>	
يا سلطان المدينة ! أسماء الهلالي	p. 16



Numéro coordonné par Asma Elbelali

Editorial

.....

par Tahar Chikhaoui

Nous n'avons pas été associés à ces "Journées maghrébines" - pour des raisons qui nous restent encore inconnues - (la très mauvaise organisation de cette manifestation suffit, à elle toute seule, à nous dispenser de nous attarder davantage sur les méfaits de la hâte) et pour ne pas donner raison à l'aigreur, nous avons quand même décidé d'y participer à notre manière. Aussi n'avons nous pas beaucoup résisté à la proposition d'Asma El Helali d'y consacrer un numéro de Cinécrits, et qui a bien voulu, d'ailleurs, accepter d'en être la coordinatrice. Telle est, du reste, la première originalité de cette édition. Qu'un membre de la jeune équipe de Cinécrits joue un peu le rôle de "rédacteur en chef", c'est un fait qui devrait nous encourager à nous partager l'initiative. La deuxième originalité de ce numéro est que nous avons tenu à essayer, à cette occasion, un rythme plus accéléré dans la rédaction. Un peu comme si nous étions tenus, comme cela risque bien de nous arriver plus tard, par l'échéance de l'actualité. Le résultat est là que nous soumettons à l'avis des amis de Cinécrits. Le reste se trouve à l'intérieur.



"YOUSSEF, LA LÉGENDE DU 7ÈME DORMANT" LA RÉALITÉ DE LA FABLE

Ce qui fait la valeur de "Youssef, la légende du 7ème dormant", c'est sans aucun doute, la virtuosité avec laquelle Mohamed Chouikh a su combiner le réalisme et le fabuleux. Lorsque la femme de ses rêves le rejoint dans sa caverne et qu'elle se met à marcher sur un tronc d'arbre en essayant, tel un funambule, de ne pas tomber dans le vide, l'image à laquelle nous renvoie tout naturellement la métaphore est celle d'une Algérie cherchant désespérément à se tenir en équilibre, au-dessus du néant, menacé par deux gouffres. Mais on peut y voir, aussi, la métaphore du film lui-même, se frayant allègrement un chemin, entre le réalisme le plus cruel et le fabuleux le plus extraordinaire. Car enfin, entre le Youssef, ancien militant du F.L.N. blessé à la tête, atteint, depuis, d'un grave déséquilibre psychique, traversant l'Algérie d'aujourd'hui avec des fixations du passé et le Youssef de la légende coranique (et biblique) fils de Jacob, abandonné par ses frères, figure mythique doublée d'une autre légende, celle des gens de la caverne; entre ces deux Youssef, qu'y a-t-il de commun qui puisse donner cohérence à un film qui se veut, sans prétention esthétique, réalisé

de surcroît dans une urgence absolue ?

On a vu dans "Youssef, la légende du 7ème dormant", un film brûlant sur la réalité d'un pays suffoquant sous le poids de mille fléaux: d'anciens militants redevenus pires que les colons, des queues interminables devant les boulangeries, des jeunes sombrant dans la folie intégriste, d'autres au bord du suicide, chantant leur désespoir, des enfants brûlés dans l'indifférence générale. Tout cela est montré, sans aucune équivoque, crûment. Mais là n'est pas l'essentiel. Ou, pour dire les choses autrement, l'essentiel qui est là est montré autrement que sur le mode traditionnel -et plat- de la dénonciation primaire. Car Youssef, à travers la conscience duquel nous est racontée cette histoire est un malade mental. Il se croit encore à l'époque où il a été blessé, avant l'indépendance. Son esprit est brouillé. Mais il n'est pas imbécile. En fait, sa folie devient nécessaire parce qu'elle annule celle de la réalité et la rend, de fait, plus transparente.

Son comportement est bizarre parce qu'il prend les gens pour ce qu'ils ne sont pas. En fait, on se rend vite compte qu'il ne veut pas les prendre pour ce qu'ils

• • • •

font croire qu'ils sont. Mais la correction de la réalité par la folie n'est qu'un effet parce que Youssef n'est pas un faux fou, il est réellement fou et pas vraiment imbécile, et le narrateur ne cherche pas à lui donner raison à tout prix. La valeur du film est dans cette ambiguïté qui explique l'ouverture sur la légende.

Dès lors, il devient difficile de discerner le réel du mythique. Le filmage est fondé sur ce principe: très souvent on a du mal à passer du social au légendaire, du réel à l'irréel. Il n'y a aucune hâte à expliciter au niveau de la mise en scène, ce qui sépare l'onirique du véridique.

Derrière ce parti-pris esthétique se cache une vision de la réalité algérienne -en fait, plus généralement, arabe- où se mêlent inextricablement et jusqu'au tragique le mythique et le réel. Youssef qui cherche le passé dans le présent est, tout compte fait, bien plus raisonnable que ceux qui cherchent à réveiller dans le présent, ce qui à jamais est révolu, et dont il ne reste plus que des réminiscences perverses par la difformité du réel.

Mais ce qui ajoute à la densité du film, c'est que l'ambiguïté atteint, au-delà de la société, l'individu lui-même. Que Youssef soit l'ami des femmes, il ne faut pas y chercher uniquement un parti-pris, par le truchement de la légende coranique, pour la cause féminine; j'y vois une réflexion moderne, plus nuancée, sur l'identité sexuelle de l'homme. Les premiers soins, lors de sa blessure, Youssef les a reçus d'une femme. Le fait aurait été un ingrédient classique de

la dimension sentimentale de la fable si Mohamed Chouikh ne l'avait pas inscrit dans un itinéraire psychologique qui va permettre à Youssef de se reconnaître, tout au long de ses pérégrinations, à travers un certain nombre de rencontre féminines. La tendresse -déjà nettement perceptible dans la Citadelle- avec laquelle Chouikh filme les femmes est rare dans le cinéma arabe. Elles sont si proches de Youssef qu'elles apparaissent comme autant de facettes de sa personnalité. Elles sont ce qui lui manque et que, profondément, il recherche. Son cri "Je veux une femme" (la référence fellinienne est d'autant plus sympathique qu'elle est stylistiquement différente) résonne, à l'échelle individuelle, comme l'expression de cette béance culturelle dont souffre le monde arabe. Mais le moment le plus singulier et le plus fort du film est celui de la rencontre avec le jeune travesti. La sympathie de Youssef pour le neveu de Ali va au-delà de la simple compréhension, elle traduit une profonde affinité pour un être qui, à la faveur de l'interdiction d'une relation amoureuse, découvre en lui une dimension féminine.

En somme la richesse de "Youssef, la légende du 7ème dormant" tient au fait que le trajet du héros est tout à la fois légendaire (la légende de Youssef doublée de celle de la caverne), sociale (l'Algérie actuelle) et psychologique (la recherche du soi-masculin à travers l'autre-masculin).

Tabar Cbikbaoui

ETRANGE VISION

“**R**egard de mouette” n’est autre qu’une voix qui assure le lien entre un élément plastique “les toiles” et un élément sonore “la musique”. Ceci n’est pas bizarre quand on sait que le court-métrage de Kalthoum Bourmaz s’inspire d’un texte poétique et en reçoit la possibilité de concilier les deux piliers de l’existence: l’espace est présent à travers la peinture dont il est l’élément fondamental; la musique, elle, exploite les intervalles temporels entre les notes. Ainsi, cette voix, celle d’un poète, ou plutôt de la poésie, en agissant sur les deux autres formes artistiques, vient donner la vie et créer un univers de rêve: une foule dans un tableau est plastique, est fixe, mais très vite, bercée par la musique (d’Anouar Braham) et aidée par la parole, génératrice de vie, elle vit sans jamais bouger. Elle vit à travers le bruit des vagues, le rire des gens, le chahut de la foule et les cris des oiseaux de mer, des mouettes.

Le personnage du film vit seul dans une ambiance de nostalgie pour un passé a-temporel et pour un pays qui n’est qu’en lui-même. En creusant cette distance, qui n’est pas spatiale, entre une réalité artistique, potentielle, et une réalité concrète, actuelle, l’artiste est en quête d’une évasion capable de la transporter dans un monde possible. Ce désir de voyage est traduit par le brusque détournement du regard des images que contiennent les toiles vers l’horizon réel, vers la mer. Il s’agit d’actualiser le

désir d’évasion, puisque ce détournement n’est qu’un passage d’un voyage fictif, réalisé par le biais de la création artistique (la peinture) à une tentative de concrétiser ce voyage qui reste en dehors du temps, en dehors de l’espace.

Mais bientôt la déception sur le plan artistique détruit le rêve de l’artiste. Le temple de l’art “Centre d’art vivant” appelé par antiphrase puisque l’enseigne est déjà brisée, est démoli par un pied géant coupé à la cheville, sans identité. C’est l’absurdité de l’échec, ennemi éternel des artistes et à l’origine de l’avortement de leurs démarches pour réaliser leurs voyages à la quête de leur idéal. Les couleurs se désintègrent dans l’eau de la mer, le luth flotte là-dessus, chacun voyage à sa façon. L’artiste, lui, reste sur la côte, parmi les ruines de la cité de l’art, dans une résignation totale devant cette force transcendante que représente le pied nu, et devant le défi de la mer inabordable.

Confronté à l’échec, le voyage devient intérieur. La recherche d’un ailleurs devient une recherche de l’autre. C’est ainsi que la femme, image type de l’objet de Désir tant attendue, apparaît sous la forme de “vision” mais très vite, elle est condamnée à disparaître. Cette femme-vision est l’aboutissement de la fusion entre la femme peinte et la femme chantée par le poème qu’accompagne la musique. Cette femme qui sort toute nue des toiles pour s’habiller de bandes de film se veut être la métaphore de l’image mobile qui frôle la réalité en

exploitant les différentes dimensions qui la déterminent mais sans jamais y accéder.

De ce fait, "Regard de mouette" est un film sur lui-même qui met sa propre existence en question. Le film est conçu autour de la notion de limite dont l'image la plus représentative est celle de la porte. Au début elle est fermée, puis le personnage commet le méfait de l'ouvrir et hésite à la dépasser. Mais une fois ouverte elle apparaît dans une plage qui s'étend des deux côtés à tel point que l'on ne sait pas si le personnage avec tout son monde -ou du moins ce qui en reste- est à l'intérieur ou à l'extérieur de l'espace dont cette porte représente le seuil.

La même idée est exprimée par l'image de la roue égarée, peut-on jamais distinguer le départ de l'arrivée ? (pour rester toujours dans le contexte du voyage).

Le "Regard de la mouette" est une réflexion sur l'Art, et sur les rapports entre les différentes expressions artistiques, rendue sous forme de film-poème. Le film est donc structuré en unités significatives: des tableaux, un luth, une porte, une roue, une plaque cassée etc... Chacune de ces métaphores dit toutes les autres. ■

Mansouri Hassouna

F I C H E S TECHNIQUES

Leyla ma raison

Production : Tanit Production (Tunis)

C.A.A.I.C (Algérie)

Atria Films (France) 1989

Réalisation : Taïeb Louhichi

Interprétation : Tarik Akan, Safy Boutolla, Anca Nicola, Fatma Ben Saïdane, Mouna Nouredine

Youcef, la légende du septième dormant

Production : C.A.A.I.C (Algérie)

E.N.P.A. (Algérie) 1993

Réalisation : Mohamed Chouikh

Interprétation : Mohamed Ali Allalou. Selma Shiraz, Youssef Ben Adouda, Mohamed Benguettaf

LA MÉDINA-MÉMOIRE DANS LE CINÉMA TUNISIEN

En Tunisie, la Médina semble être le siège même de la mémoire collective. Tous les films tunisiens, ou presque, l'ont revisitée, évoquée ou tout au moins effleurée.

Terrier ou labyrinthe dans le cinéma de Nouri Bouzid, espace fantômatique ou dégénéré chez Moncef Dhoub, foyer où est conservée l'aura d'un raffinement perdu dans plusieurs courts-métrages (parmi ces films nous pouvons citer "Médina, ma mémoire" de Fatma Skandrani, "Trésor" de Mounira Bhar, "Nahawend" de Belgacem Jelliti, "Sousse nostalgique" de Mounir Baaziz, "Tih Wa Azziqa" de Naceur Ktari...) la Médina apparaît dans le cinéma tunisien comme un inélectable parcours "rituel", et un instrument herméneutique, devant conduire à explorer tantôt le passé nostalgique, tantôt le présent désenchanté.

En vérité, cette fixité relève d'un phénomène qui dépasse largement le cadre strict de la filmographie tunisienne, parce que ses implications ne sont pas strictement culturelles, mais aussi sociales, voire politiques. En effet, la prolifération d'associations de sauvegarde de la Médina, dans toutes les grandes villes du pays, ainsi que l'organisation de festivals visant à exhumer le patrimoine et à le promouvoir, indiquent que la Médina se trouve plus que jamais au centre d'un important enjeu où l'économie et le politique se partagent les pre-

miers rôles. Face à cet enjeu, le cinéma ne peut être absent, ni encore insensible. Qu'il soit instrument "naïf" de manipulation ou moyen de sensibilisation critique, le cinéma imprime dans ce mouvement général la trace de sa propre vocation: il transforme la mémoire en un miroir, et la vague impression d'une filiation identitaire et affective en une expression iconographique, soumise à la curiosité -ou peut-être à l'examen- du public.

Pour saisir la portée de cette composante récurrente dans le cinéma tunisien, il est, à notre avis, nécessaire de remonter au film "Aziza" de Abdellatif Ben Ammar, parce que cette œuvre marque un repère significatif dans l'histoire des rapports que le cinéma tunisien n'a cessé d'entretenir avec cet espace central de notre patrimoine culturel et urbain. En effet, "Aziza" se garde de montrer la Médina. Mieux encore il l'a évacuée par un geste brusque et non moins dur. Le film nous raconte l'histoire d'une famille qui quitte la Médina pour s'installer dans une cité populaire à la périphérie de la capitale. Ce départ indique que la rupture avec la vieille ville est consommée. Erreur ! Il s'agit d'une rupture physique, mais non intérieure ou affective. dans ce

sens, le film de Ben Ammar, par le truchement même de sa tonalité réaliste, a commis le "péché" d'ouvrir une brèche dans cette conception immuable et réconfortante que notre vision avait de l'espace urbain, et surtout d'altérer et de violenter le cordon ombilical qui nous rattachait à la Médina-mémoire. Conséquence: la plupart des films réalisés après "Aziza" se présentent comme un implacable dispositif de rachat et de réparation de cette profanation...

Désormais, plus question de quitter la Médina. Dans "Soltane El Médina" de Moncef Dhoub, on se refuse d'aller au-delà de la limite de la vieille enceinte.. Dans "Trésor" de Mounira Bhar, on pénètre encore dans les recoins le plus isolés comme pour éclairer et exhumer les silhouettes et les fantômes, enveloppés depuis longtemps dans l'ombre amnésique... A cette nouvelle esthétique, une éthique nouvelle: le cinéaste ne doit plus aborder la Médina selon une approche réaliste. Le verdict historique ou sociologique de "Aziza" est ici rejeté et transcendé par une vision mythique. La Médina devient ainsi le foyer d'une focalisation obsessionnelle: Palais, ruelles, toits et hommes sont maintenant filmés comme des morceaux découpés de leur puzzle, confinés dans le décor d'un théâtre d'ombres et entourés d'une surcharge de maniérisme...

Ainsi le code de l'écriture mythique pervertit le réel, autant que la mémoire invente ses propres modèles ou ses archétypes et crée une frontière entre la transposition d'un espace référentiel et la transfiguration d'un monde rêvé, désiré.

D'où l'ironie implicite ou inavouée que suggère le titre de Soltane El Médina... qui perd son pouvoir et son autorité, ou le Trésor qui ne recèle pus que l'état de sa vacuité désolante.

Mais ce résultat est une conséquence quasi inéluctable de toute cette démarche: la mémoire est un des refuges ou subterfuges que se propose la conscience pour fuir un présent en crise.

Tout dans cette Médina-mémoire, telle qu'elle est filmée par les cinéastes tunisiens, en réaction, sans doute d'une manière inconsciente, à "Aziza", est auréolé d'une teinte de beauté, c'est à dire une beauté que secrètent un mur lézardé, un carrelage arraché, un patio investi d'une "faune humaine"... Le cinéma puise donc sa matière dans une poésie des ruines. Le cinéaste tunisien serait, dans une certaine façon, comparable à un romantique qui exprimerait son moi à travers le spectacle d'un temple antique en décomposition. Plus que l'espace lui-même, c'est la mémoire qui se trouve ainsi dans un état de désagrégation. La preuve que l'imagination rompt avec l'imaginaire et réinvente un réel filmique, construit selon les exigences d'une loi nouvelle la frontière ou encore le fragmentaire. Par ce moyen, le cinéma résiste à la manœuvre d'asservissement, pour retrouver sa vraie vocation: le cinéma ne reproduit pas le monde. Au contraire il le déconstruit.

Kamel Ben Ouanès

LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE DANS LES FILMS TUNISIENS

Etre au monde, c'est d'abord se localiser, se fixer dans l'espace pour pouvoir s'orienter, mais aussi se définir par rapport à autrui et à soi-même.

Dans le cinéma, l'espace est aussi un élément constitutif dans le fonctionnement narratif du récit filmique (d'où l'importance de cette question), et il semble que les films tunisiens présentés lors des journées du cinéma maghrébin, se sont particulièrement intéressés à cette question (notons la fréquence des noms de villes ou d'espaces urbains dans les titres). Or dans ces films, on remarque qu'en général, le fonctionnement narratif de l'espace n'a pas été suffisamment élaboré.

De même, on n'a pas su traduire cette conjonction, cette intimité qui devrait exister entre les personnages et l'espace urbain.

En effet, dans la majorité des films (plus particulièrement les courts-métrages), la représentation s'est limitée en général à une description de la vieille ville, et la voix off qui accompagnait les images d'un discours nostalgique d'une époque révolue, dans Sousse nostalgie, Tih wa Aziqqa, Ce fut un lieu... La ville s'est strictement limitée à l'ancienne ville: la Médina, jadis glorieuse, se trouve aujourd'hui condamnée à la des-

truction, la déchéance. Toutefois, le constat de déchéance n'est nullement démythifié; au contraire, c'est pour cette raison que ces films dans leur totalité véhiculent un appel de sauvegarde et de restauration. Appel qui demeure hélas, sans résonance car ces films n'ont pas développé un rapport à la fois dynamique et consubstantiel entre les individus et l'espace.

Dans Ô Soltane El Medina, ainsi que dans Kenz, la déchéance aurait pour cause directe l'abandon et le pillage: se limitant ainsi à n'être qu'une source de gain matériel (ceci est valable pour les habitants aussi bien que pour les propriétaires), la relation avec l'espace urbain s'avère d'une platitude désespérante. Aussi, Ô Soltane El Medina ne développe-t-il pas un rapport dynamique avec le cadre spatial (comme c'est le cas pour les films de Nouri Bouzid, notons plus particulièrement l'Homme de cendres où l'espace labyrinthique de la vieille ville devient le lieu de l'errance et de la quête de soi). Ainsi Fraj et Ramla ne franchissent pas le seuil de la ville moderne. Fraj ne succombe pas à la tentation de la jeune fille qui aspire à la fuite, refuse

ainsi d'être "chassé du paradis". Au lieu d'une libération, les deux personnages vont se réfugier à l'intérieur de la Médina, enfouis dans un espace souterrain dans les abysses de la vieille ville.

Dès lors, se perpétue à travers ces films le schéma du "paradis perdu", schéma qui toutefois, demeure à certains égards fondamentalement simpliste.

Dans *Kenz*, ce schéma du paradis perdu a été remplacé par celui de la cité interdite, l'espace ancien est l'impénétrable et recèle son secret jalousement.

Il y a comme une séparation qui s'effectue entre le monde du passé et la vie moderne. La modernité est souvent présentée sous un jour défavorable: l'homme moderne c'est le pillard, le destructeur et cette attitude des cinéastes tunisiens nous mène à nous demander si cette représentation de la vieille ville ne relève pas d'une fixation à une époque donnée.

Le mythe de la vieille ville absorbe toute image de l'espace urbain, la ville moderne n'a été en général qu'un écho, un espace lointain de crainte et d'insécurité et la fuite dans les espaces abyssaux de la vieille ville serait une forme de recherche d'une protection maternelle, d'un mouvement de repli sur soi.

Ce schéma, nous l'avons retrouvé inversé dans un film comme *Aziza* où nous assistons à un abandon de la ville ancienne pour la ville moderne. Seulement, le fait de

rompre ce lien ombilical a engendré dans ce cas des problèmes de type social.

La ville moderne est présente outre dans *Aziza*, dans deux courts-métrages "Itinéraire" et "Un certain regard". mais c'est seulement dans ce dernier film que nous assistons à une représentation interprétative; l'espace urbain est le lieu où se projette l'imagination du personnage. Tunis la nuit, est un immense dédale où la fuite est sans issue. La ville se présente ainsi comme le lieu d'une inquiétante étrangeté, et la relation avec l'espace devient à cet égard intime car l'espace urbain reflète l'état d'âme du personnage, accentue la peur qui fait ressortir des complexes qui remontent à l'enfance. La ville, c'est aussi le vertige, la quête de soi au milieu de la confusion. Là réside l'intérêt de cette image. Un certain regard est aussi un nouveau regard sur la ville moderne; cette représentation est donc intéressante parce qu'on peut y percevoir l'investissement des fantasmes propres au personnage.

Ainsi, l'espace, ce paramètre constitutif du récit filmique doit être pris en compte par les cinéastes tunisiens, chez qui cet élément n'a pas été suffisamment étudié ce qui explique le fait que certains films ont paru mal construits car c'est de la représentation qu'on en fait que le fonctionnement narratif, sémiologique du film dépend. ❁

Raja Amari

LEYLA UNE RAISON PARMI D'AUTRES

“**K**aïs est de retour” Telle est la phrase qui accompagne l'apparition de “Kaïs” sur l'écran; le personnage légendaire arrive vers nous, spectateurs, déjà impliqués (grâce à la caméra subjective) dans cette rencontre entre le passé et le présent. Ce face à face s'annonce productif du point de vue de la structure du film; on s'attend à une reprise de la légende, à un rapport problématique avec cette identité perdue, car “Kaïs” n'est qu'un souvenir de nous-même, et, reprendre ce souvenir nous ramène à plusieurs problèmes, essentiellement celui de l'identité.

Mais le film n'a pas choisi cette direction. Au contraire, il nous livre à un rapport simple avec notre mémoire, il reprend “Alakhbar” de “Kaïs” tel que “Alasfahani” les a racontés dans son “Kitab Al Aghani” - qui constitue d'ailleurs la source principale d'André Miquel - nous retrouvons la structure fragmentée de “Alakhbar” dans le film (surtout au début) ce qui explique qu'à un certain moment les événements n'avancent plus. Cet arrêt n'est pas sans raison, le film n'étant pas le récit d'une histoire. Il se veut surtout descriptif d'une passion légendaire dans laquelle le film a réussi à nous introduire par l'image et la parole.

Dans l'espace étendu du désert (souvent vide) surgissent les personnages comme des souvenirs gravés dans la mémoire. Le cinéaste a

construit son image sur le contraste entre les costumes sombres des personnages et la clarté du cadre spatial. Le même contraste dirige le rapport entre la parole de “Kaïs” (perçue comme péché) et le mutisme de sa compagne (Fatma Ben Saïdane).

La valeur du film reste (pour autant) relative à cause du souci de documentation résultant essentiellement du choix du roman d'André Miquel, choix qui a valu au film un air exotique; le regard étranger est présent dans le film, d'où un dialogue qui use d'un arabe contemporain. Le choix des poèmes a été parfois maladroit, par exemple le voyage de la tribu de Leïla et la déception de “Kaïs” devant (Alatlal) n'a pas été accompagnée de poèmes; pourtant cet instant de séparation a longtemps été un thème essentiel dans la poésie Arabe classique et surtout dans la poésie amoureuse.

La raison essentielle de ce film était de traduire le plus fidèlement possible la légende de “Majnun Leyla” (de ce côté le film est une réussite), l'approche aurait été plus enrichissante si le cinéaste avait utilisé la légende comme prétexte, ou comme passage vers une réflexion plus explicite sur le présent, c'est à dire, si la légende de Leyla était dans le film une raison parmi d'autres. ■

Asma Elhelali

Boujemaa Karrech **en image, en chair et en os**

Le moment fort de ces journées maghrébines est sans aucun doute l'intervention de Boujemaa Karrech le directeur de la cinémathèque d'Alger, à la Maison de la Culture Ibn Khaldoun devant les animateurs de la F.T.C.C.

Il est difficile de résumer la communication de Boujemaa, parce que, ça n'en est pas une. Il n'a pas lu un texte, ni rien démontré. Il est venu sans rhétorique, il est venu, tout court. C'était beau-coup pour nous, à cette occasion, où le cinéma était manifestement très à l'étroit dans le moule, qu'on croyait révolu du tout-institutionnel, le contraste qu'elle a établi avec le cadre hyper-guidé de l'organisation, a donné à son intervention, toute sa puissance.

D'abord, on a vu des images, en vidéo, de Boujemaa parlant de la Cinémathèque, du cinéma, sans interruption, plus vite que la caméra, toujours plus vite, plus fort, pour dire son amour pour l'image, pour dire que ça ne doit pas mourir, le cinéma. Ensuite il a encore parlé, en direct, devant nous...

Quand on dit qu'il a parlé devant nous, on se rend compte que c'est une façon de parler parce qu'on a du mal à distinguer la personne de son discours. Parce que le cinéma pour Boujemaa, n'est pas un objet de discours, ni la cinémathèque une fonction; le cinéma c'est (en) lui, ça parle en lui.

Et sa douleur est d'autant plus grande qu'en Algérie le problème du cinéma n'est pas qu'il stagne ou régresse, il est menacé de disparition. Quand on pense que pour ne pas fermer, plusieurs salles projettent des films en vidéo, on mesure l'ampleur du désastre. Mais Boujemaa ne sombre pas dans le désespoir. On ne peut pas décrire son émotion, et sa douleur mais il n'est pas venu pour les exhiber. Son désir est ailleurs, dans l'appel à la résistance: voir des films, c'est, répète-t-il, aller dans les salles parce que les voir en vidéo n'est pas voir des films. Voir des films et les conserver, créer dans chaque pays maghrébin une cinémathèque pour créer la mémoire du cinéma.

Les larmes qui coulent des yeux de Boujemaa ça n'est pas ça qui compte. Et à la limite ce qu'il dit ne compte pas non plus... On peut tenir des discours plus "cohérents", plus "construits", plus "justes". Ce qui compte, c'est qu'il y ait plus d'un Boujemaa au Maghreb. Qu'il y en ait un en Tunisie, un au Maroc, et encore un autre et un autre. Un cinéphile, qui, devenu fonctionnaire reste cinéphile, et continue. Pour qui cinéma est cela qui le fait vibrer.

C'est d'abord ça le cinéma, des hommes qui aiment le cinéma. Le reste n'a pas d'importance... et viendra forcément.

Tahar Chikhaoui

Ô ! SULTAN EL MÉDINA OU L'IMPRESSION DE DÉJÀ-VU

Un ami à moi m'a dit qu'après avoir vu le premier long-métrage de Moncef Dhoubil il a eu l'impression que de par son cadre spatial et l'histoire qu'il raconte n'ajoute rien par rapport à d'autres films tunisiens qui lui sont antérieurs. Cette remarque pourrait se suffire à elle-même, c'est à dire n'être qu'une remarque passagère. Mais lorsqu'elle se transforme en un constat partagé par beaucoup de spectateurs, de cinéphiles et de "critiques", une réflexion s'impose.

Commençons par poser une question. Comment se fait-il que la médina soit au centre de la majorité des films tunisiens récents (aussi bien les longs que les courts-métrages)? On la trouve dans "Sabots en or" et "Bezness" de Nouri Bouzid, dans "Halfaouine" de Ferid Boughedir et enfin dans le premier long-métrage de Moncef Dhoubil. Plusieurs court-métrages ont fait de la Médina leur sujet de prédilection, tels que "Médina, ma mémoire" de Fatma Skandrani, le dernier en date est "Tih Wa Aziqqa" de Nacer Ktari. L'importance qu'a la médina dans la mémoire collective tunisienne n'est pas à remettre en question. mais filmer la médina pour nous dire qu'elle agonise et que si elle disparaît on aura perdu une partie de notre mémoire

collective n'est pas une raison pour justifier cette boulimie.

Le film de Moncef Dhoubil vient s'ajouter à d'autres films qui, eux, ont exploité le cadre spatial (la médina) au service d'une idée, voire d'une esthétique. En filmant aussi bien la médina arabe de Sousse que ses zones touristiques (ses hôtels), Nouri Bouzid dans "Bezness" justifie son choix par le comportement contradictoire de son héros selon qu'il est chez lui avec sa famille dans la médina ou qu'il est sur les plages des hôtels en train de draguer les touristes. Autrement dit, l'opposition des lieux va de pair avec l'aspect contradictoire dans le comportement que donne le cinéaste à son héros: très conservateur et ferme envers ses sœurs à la maison, dragueur et libertin dans ses relations avec les touristes.

Par ailleurs, le cinéaste de Ô ! Sultan El médina met en scène la vie quotidienne d'une famille vivant dans la médina arabe de Tunis. Cette famille refuse de quitter la oukala non pas parce qu'elle considère la médina comme une composante essentielle de sa mémoire, mais parce qu'elle risque non seulement de se trouver dans les rues mais surtout de perdre la source de ses revenus. Là, inconsciemment

Sultane El Medina

Moncef Dhouib lève le voile sur le but essentiel qui l'aurait poussé à réaliser son film. En effet, vu le succès inattendu qu'a connu le film de Boughedir de par le monde, et parce que ce succès est dû en partie au fait de mettre en scène la vie quotidienne d'un jeune tunisien qui vit dans un quartier populaire de la médina. Filmer cette dernière est devenu presque une condition sine qua non pour garantir un succès auprès des spectateurs étrangers, surtout ceux qui veulent trouver dans nos films ce côté exotique, cette atmosphère spéciale de la médina. Bref, Moncef Dhouib a succombé à cette tentation. Le résultat était en deçà des attentes. Son premier long-métrage est d'un niveau nettement inférieur à celui de son court-métrage "El Hadhra". En effet, une fois le premier quart d'heure passé, on a l'impression que le film n'avance plus. Alors on se dit qu'on est juste au début et que ça va venir. Rien, notre impression se transforme en un constat amer. Moncef Dhouib a beau nous annoncer une possible relation entre Fraj et Ramla, son film n'avance pas,

pire, il recule par rapport à son début prometteur. Dès lors les plans et les séquences se suivent et se ressemblent tout en ressemblant par trop à d'autres scènes vues dans des récents films tunisiens. Par ailleurs le scénario est très moyen. Il présente un grand inconvénient: puisque les deux quarts du film sont occupés par ce que l'on appelle l'exposition dont le grave défaut est ici sa lenteur. L'exposition est suivie par une brève progression (la fuite de Ramla) débouchant très vite au dénouement tragique de la fin. Ce choix, (ou cette erreur), ne fait que bloquer le film. On aurait aimé y voir une variante. L'occasion s'est présentée lorsque Fraj et Ramla se trouvèrent au seuil de l'autre monde (la ville moderne). S'ils avaient essayé le coup ça aurait donné un nouveau souffle au film. Mais le cinéaste en a décidé autrement. Par ce choix, Moncef Dhouib condamne Ramla au viol et son film à l'étouffement.

Adel Jelassi

Sultane El médina

Production : Cinétiéléfilms (Tunisie)

Transméditerranée (France) 1992

Réalisation : Moncef Dhouib

Interprétation : Kemal Touati, Ahmed Ben Smail, Rim Turki, Arhane Boujellabia, Hélène Katzaras, Amel Softa.

حضاريّ مشترك إلا أنه لم يكن من المنتظر أن يثير (يا سلطان المدينة !) نفس القضايا بنفس الأدوات، وأقصد بذلك حضور العديد من الأدوات الفنية والرموز المنهوكّة في هذا الفيلم كثنائية المكان (داخل السور وخارج السور)، وفكرة الاغتصاب التي استعملت سابقا بأشكال مختلفة في السينما التونسية.

على هذا الأساس لا يبدو شريط (يا سلطان المدينة !) مؤسساً لتوجه مختلف في سياق الأعمال السينمائية التونسية الأخيرة بقدر ما يمثل مشاركة وانخراط في لون سينمائي قائم الذات.

* أسماء الهلالي

البشرية المعروضة في الفيلم اختارت أن يكون مبدأ الاغتصاب - بجميع معانيه وأشكاله - مورد عيشها الوحيد كبيع الزخارف التي تزين الدار التي تجمع هذه الشخصيات في الفيلم. وإذا تركنا جانباً مستوى الخطاب في الشريط، يمكن أن نعتبر الفيلم نفسه صورة لعلاقة التونسي بذاته فالمرجح يركز على إفلاس بُنى هذا العالم التقليدي في شكل انغلاق هذا المجتمع المريض على نفسه وتاكله من الداخل، وليست هذه الصورة المقرّفة إلا ما يراه التونسي من ذاته في هذا الظرف الحضاري الحرج الذي يفرض عليه أن يختار البقاء - مع (فرج) - داخل ذلك العالم الخرافي المغلق أو الخروج - إلى البحر - وهو عالم اصطبغ أيضاً في الفيلم بصيغة خرافية لأنه بدا عالم مجهولاً ومخيفاً. وأمام صعوبة بل استحالة الاختيار، ارتسمت هذه الصورة لذات مهزومة وعاجزة يسيطر عليها شعور بالذنب والخطيئة.

هذه الصورة التي ترتسم للذات في فيلم (يا سلطان المدينة !) تنخرط في تيار العديد من الأفلام التونسية الحديثة، أضرب مثالا لذلك أفلام المخرج التونسي النوري بوزيد، ولأقول إنها امتداد لهذه السينما وإنما هي تنتمي إلى الاتجاه نفسه وتطرح التساؤلات نفسها عن علاقة الذات بماضيها ويتسحيل الانفلات منه، وعلاقتها بالمستقبل ويتسحيل العبور إليه.

إن اشتراك العديد من الأفلام التونسية في طرح الأسئلة نفسها يبدو أمراً طبيعياً في سياق انتماء هذه الأفلام إلى كون ثقافيّ واحد وظرف

«يا سلطان المدينة!» :

(موقع الفيلم من الذاكرة السينمائية التونسية)

يعتبر شريط (يا سلطان المدينة !) أحدث شريط طويل تونسي، من هنا تمثّلت أهمية التفكير فيه وهو تفكير يدفعنا حتماً إلى السياق المقارني أي التساؤل عن موقع هذا الفيلم من أعمال النصف ذويب السابقة ومن الأشرطة السينمائية التونسية الأخيرة.

الفيلم (يا سلطان المدينة !) فهذه الجملة وهي صرخة أو استغاثة، هي نداء ينبع من الواقع فهي على لسان مستغيث أو مناد، نحو الأسطورة، ولم يكن عنوان الفيلم كما كان عليه العنوانان (الحضرة) و(حمام الذهب) فهذان العنوانان يدلّان على الخرافة دلالة مباشرة في أسلوب تقريرتي لا يأسس علاقة إشكالية بين المجتمع والخرافة.

إذا اعتبرنا أن تعامل المخرج مع هذا المعين الخرافي تطوّر خلال أعماله الثلاثة، فإن ذلك يتسوجب منا التوقف عند أهم نقطة لاحظناها في هذا المسار التطوري وهي كما أسلفنا بناءاً شريط (يا سلطان المدينة !) بناء يعتمد صورة أو وضعاً واقعياً وليست الخرافة الشعبية إلا جانباً من جوانب هذا الواقع. فالشريط لا يسرد الخرافة وإنما يبيّن إفلاس الحضارة التقليدية التي انتجت هذه الخرافة وفي الوقت نفسه انغلاق أبواب الخلاص أو الهروب من المسؤولية الذاتية أمام هذا التدهور أو الإفلاس. فكل النماذج

(يا سلطان المدينة !) أول شريط طويل للمصنف ذويب، سبقه في النوع الروائي شريطين قصيرين (حمام ذهب) و(الحضرة) ونلاحظ منذ الوهلة الأولى أن هذه الأشرطة الثلاثة تشترك في حضور الخرافة الشعبية موضوعاً أساسياً في الإبداع السينمائي وإن كان شكل هذا الحضور يختلف من الشريطين القصيرين إلى الشريط الطويل.

فكل من شريطي (الحضرة) و(حمام ذهب) يمثلان عملية سرد للخرافة، فالزمن هنا هو زمن الخرافة والمكان هو مكان الخرافة أي لا يوجد في هذين العملين تركيز على الواقع الاجتماعي الذي ولّد هذه الخرافة، فالمخرج اختار أن يروي قصة (حمام الذهب) وقصة (الحضرة) دون تبين علاقة كل من القصتين بالمجتمع التونسي التقليدي كما فعل بالنسبة إلى الفيلم الطويل (يا سلطان المدينة) فهذا الشريط الأخير لا يروي الخرافة وإنما يصوّر علاقة التونسي بالخرافة ومن ثمّ علاقته بذاته، ولعل هذا ما يفسر بناء عنوان

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Principale
Novembre 94
Tous droits réservés aux Editions Sahar

«يا سلطان المدينة»

أموالغ الفيل من الأكرة السندانية (الوسيلة)



ISBN : 9973 - 763 - 31 - 9

Siège **A.T.P.C.C.**
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 15.12 Tunis
Maquette & Composition: **AGRAPHES** © 790 081