

CINECRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C

Spécial
**Noce
en Galilée**



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

S O M M A I R E CINÉCRITS 7

N O C E E N G A L I L É E

| | |
|--|-------|
| E d i t o r i a l | P. 3 |
| Si tu veux danser, enlève ton uniforme <i>par Tahar Chikhaoui</i> | P. 4 |
| Noce en Galilée ou Noce de Galilée <i>par Hassouna Mansouri</i> | P. 7 |
| Mythe et rituel dans "Noce en Galilée" <i>par Kamel Ben Ouannès</i> | P. 11 |
| Des portes et des fenêtres dans "Noce en Galilée" <i>par Thouraya Ben Amor</i> | P. 16 |
| Tali l'absente <i>par Raja Amari</i> | P. 19 |
| الأجيال الأربعة أو العلاقة مع الذات... .. <i>(محاولة تفكير في شخصيات «عرس الجليل»)</i> أسماء الهلالي | P. 24 |

Ont participé à ce numéro
Tahar Chikhaoui, Hassouna Mansouri,
Kamel Ben Ouannès, Thouraya Ben Amor,
Raja Amari, Asma Hleli

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
DE TUNISIE

15343

Edit O

par Tahar Chikhaoui

L'autre de nous par le cinéma

Dès le deuxième numéro de *Cinécrits*, nous nous sommes rendus compte que nous pouvions suivre deux options: celle de l'atelier consacré à un seul film, choisi préalablement par l'équipe, et celle des semaines organisées par l'A.T.P.C.G. et consacrées, pour la plupart d'entre elles, à plusieurs films (voire à tous les films) d'un même cinéaste. Ces deux options (le numéro sur les journées maghrébines s'inscrivant dans une troisième option, improvisée à titre d'essai) impliquent deux démarches et deux vitesses différentes. Le présent numéro est, après celui du "Moineau", le deuxième portant sur un seul film. Notre choix n'étant pas, dans ce cas, lié à la programmation de l'ATPCG, nous avons cherché une œuvre à la fois récente, puisée dans une cinématographie culturellement plus proche de nous, et sur laquelle rien d'important -ou presque- n'a été écrit. Alors que sur Pasolini, Depardon ou - bientôt - Truffaut toute une littérature critique s'est déjà constituée par laquelle il fallait absolument passer, notre contact avec "Noce en Galilée" a été pour ainsi dire plus immédiat, c'est à dire, à la fois plus léger parce que débarrassé des références obligées que nécessitent les œuvres sur-étudiées et en même temps plus angoissant à cause des possibilités d'approche innombrables que présente la virginité du film. Mais l'intérêt majeur de "Noce en Galilée" tient dans la proximité culturelle dans laquelle il nous a installé avec son univers (le Proche Orient) et, paradoxalement, en même temps, dans l'audacieuse nouveauté de l'approche.

En discutant du film, de son esthétique, nous avons été par la même occasion et simultanément obligé de poser des questions culturelles et idéologiques fondamentales.

Jamais peut-être nous ne nous sommes approchés à ce point de ce qui m'a toujours semblé être la véritable finalité de l'expérience de *Cinécrits*: saisir l'autre en (de) nous à travers le cinéma.

SI TU VEUX DANSER, ENLEVE TON UNIFORME

par Tahar Chikhaoui

Au moment où Selim Salah Daoud arrive chez lui pour annoncer aux siens la nouvelle de la participation du gouverneur militaire au mariage de son fils, sa femme s'est immobilisée devant la caméra (et celle-ci devant celle-là) dans une pose (une pause) plus proche de la photographie que de l'image cinématographique. Le presque arrêt sur image, d'une intensité esthétique rare dans le cinéma arabe, a permis une ouverture inattendue sur le visage de la mère, devenu plus qu'un portrait, un paysage sur lequel s'est imprimée une expression à la fois évidente et ambiguë.

Est-elle indignée par l'arrivée du Gouverneur ? Est-elle heureuse d'apprendre l'imminence du mariage de son fils ? On ne saurait le dire avec certitude. Elle est tout court, elle est là, présente, d'une présence, du reste, essentiellement caractéristique du personnage. S'il faut absolument résumer d'un mot le mode de figuration des personnages - voire de tout l'univers - de "Noces en Galilée", c'est à dire de la façon dont ils se placent devant la caméra et de celle dont la caméra les prend, le mot qui apparaît le moins inap-

proprié est celui de présence. C'est à cela que tient la principale originalité du film. Michel Khleifi a eu assez d'audace et de perspicacité pour déplacer l'enjeu du film du "contenu" vers la mise en scène, d'une "action" dont on connaît les pesantes implications idéologiques à une esthétique qui nous situe moralement au delà des parti pris idéologiques admis de part et d'autre.

Les personnages (puisque c'est de cela qu'il s'agit) ne sont pas les porte parole irréductibles et exclusifs de deux camps radicalement opposés comme le veut la logique manichéenne et imbécile que l'on sait. Le paradoxe auquel Michel Khleifi a abouti est que cette plasticité (qui atteint parfois à la nature morte lorsque les personnages désertent le champ) traduit une vision nouvelle de ce que l'on appelle dans le contexte médiatico-politique le conflit israélo-palestinien. La valeur de "Noces en Galilée" tient non pas dans une tension dramatique qui résulterait de ce conflit, mais dans la série de poses et de pauses qui ponctuent l'action.

Autant d'ouvertures dans le film qui entraînent une dilatation de la ligne narrative. La

• • • •



pose apparaît comme la posture fondamentale des personnages de "Noces en Galilée", ce sont ses modes d'expression qui diffèrent.

Car les hommes ne posent pas de la même manière que les femmes et la caméra ne se pose pas devant eux comme devant celles-ci, toujours plus belles, plus sensuelles, voire plus érotiques. Cette démarcation est nette et troublante mais la diversité des poses est telle que personne ne pose comme personne.

Adel ne bouge quasiment pas, réduit à une impassibilité qui préfigure et explique son impuissance et le drame qui en découlera.

Et l'activisme de Ziad plus fictif qu'effectif n'a de sens que par rapport à la rigidité physique dont il semble atteint. L'image des grands-parents est, quant à elle, plus proche de la photo de famille, image souvenir d'outre-tombe, source d'une parole du passé, parfois incompréhensible quand elle est exprimée dans une autre langue (le turc); une image d'ailleurs, plus proche de la légende que de la réalité.

Ce traitement apparaît plus naturel, ou plus heureux quand il est appliqué aux personnages féminins. Michel Khleifi semble éprouver comme une gêne à représenter les hommes dans cette attitude qui conduit

presqu'inévitablement à une forme de sensualité. Rien ne justifie vraiment l'absence d'un nu masculin intégral alors que le parallélisme du montage des préparatifs de la noce l'appelle naturellement.

Avec les personnages féminins (toutes admirables de beauté) le procédé a été érotiquement le plus rentable. L'une des plus belles scènes du film est celle où la mariée apparaît nue, surcadrée par une porte ouverte. Dans une nudité sculpturale, d'autant plus remarquable qu'elle est contrebalancée par le mouvement de danse des femmes qui lui font sa toilette. A cette scène fait écho celle, plus mystérieuse, plus irréelle (lire l'article de R. Amari) où Tali rhabillée sur un mode festif et traditionnel, tient deux bougies à la main. Mais Tali est plus belle encore (c'est à mon avis la scène la plus érotique du film) lorsqu'on la perçoit furtivement de dos, en plan serré (plan-caresse), dans une sensualité touchant au sublime, au moment où l'habit militaire enlevé par Soumaya, laisse percevoir un trésor insoupçonné de beauté.

Quant à Soumaya, elle ne s'affirme qu'en posant. Elle ne cesse, tout le film durant, d'exhiber son corps comme une arme, sur le mode de la provocation. De ce point de

vue Soumaya est tout le contraire de son frère. A la limite, Adel ne pose pas; c'est son corps qui est posé là, frappé d'impuissance alors que le corps de Soumaya est pour ainsi dire en érection permanente. On comprend dès lors, que c'est par elle que Tali s'éveille au désir.

Le mot érotisme est à prendre dans le sens le plus classique, non pas comme la manifestation étroite et exclusive d'un simple désir sexuel, mais comme l'expression d'une vérité fondamentale. On se déshabille de plus en plus dans "Noces en Galilée" à telle enseigne qu'on peut considérer le film comme l'histoire d'une mise à nu, le processus d'un dévoilement progressif.

Le costume militaire n'est que l'expression extrême (iste) de ce dont il faut se défaire pour découvrir la vie étouffée d'une humanité (juive et arabe, masculine et féminine, jeune et vieille) dont la valeur est d'abord dans son existence, cachée derrière les contingences politiques et sociales, les partages superficiels et rassurants.

Tahar Chikhaoui

NOCE *en* GALILÉE OU NOCE *de* GALILÉE

par Hassouna Mansouri

L'histoire serait banale s'il y avait échange de coups de feu la nuit des noces; si l'un des mariés était mort par une balle israélienne. Elle serait plus tragique si la balle était "perdue", sans destinataire. Sur ce plan Michel Kleifi se veut innovateur.

La veille de la noce, les soldats israéliens évacuent le village, ils y seront présents autrement. Salim Salah Daoud, le père du marié a accepté la condition du gouverneur. En fait, il en a été ravi. En effet, il veut que le mariage soit le plus beau: "... en seront fiers d'après lui - et l'orient et l'occident." De cette situation particulière découle une différence de point de vue concernant la présence des israéliens dans une fête de Palestiniens, et dans un contexte de couvre-feu, de conflit politique quotidien. le père est conscient de la décision délicate qu'il vient de prendre et les conséquences qu'elle risque d'engendrer. Déjà le récit présente une situation singulière qui promet plusieurs complications provoquant les rebondissements de l'action.

Sous forme de digressions, des mini récits ou des sous-récits découlent de

l'histoire principale. Ainsi, la bande à Zied, tout en participant aux préparatifs de la fête, prépare un coup qu'elle dit patriotique, en envisageant de prendre en otages le gouverneur et ses officiers. Evoluant dans la marge de l'histoire, les membres de la bande préparent leur entrée par une "action révolutionnaire". Ils seraient passés inaperçus, comme des personnages secondaires, mais ils se sont fabriqué leur propre histoire et par conséquent leur propre statut narratologique, celui de héros. Quant au statut de héros national ils n'y auront jamais accès puisque leur projet n'aboutit pas. Par leur tentative, ils ont réussi à dépasser le rôle de figurants mais restent toujours en "arrière-plan" tout comme leur évolution par rapport aux péripéties de la noce.

En parallèle, et sur le même plan, se situe l'évolution de Soumaïa. Sortant du cœur de l'action puisque c'est la sœur du marié, elle a son propre univers. révoltée, esquivant le pouvoir de son père, aimant Zied peut-être, elle-même sûrement, elle provoque tout le monde. Cherchée tout le temps par son père, à la recherche de Zied, le guettant partout où il va, elle as-

• • • •

sure la communication entre les deux niveaux du récit. Par là même, la politique et l'amour s'embrassent dans le couple (Zied, Soumaïa). Elle essaie de le tenter pour qu'ils n'accomplissent pas son plan pour ne pas le perdre et l'invite toujours à venir avec elle, on ne sait où !

Suivant l'évolution de la bande des jeunes, on découvre, à travers une porte reliant deux pièces, un couple dont les rapports sont révélés rapidement: un couple en conflit à propos de la demande du divorce de la part de la femme. Si le lien entre cette histoire et celle de la bande à Zied est direct et évident, il n'en est pas de même avec celle de Soumaïa. Le lien est très faible, il faut supposer que cette femme est la "femme de Mansour" que la mariée demande à Soumaïa d'appeler. Entre le plan où apparaît la mariée avec Soumaïa et celui où figure le couple (monsieur et madame Mansour) est intercalé le plan qui présente la bande à Zied. Cette combinaison n'est pas vaine dans la mesure où elle souligne le rapport entre les trois histoires, puisque des deux premières naît la troisième.

Le même schéma peut concerner les histoires de la jument, du petit garçon "Hassan", et du couple qu'on découvre avec les deux garçons dans les champs. L'histoire de la jument commence dès son jeune âge, cet épisode est rapporté par "El Mokhtar", sous forme de souvenir. Ensuite le même personnage rendant compte de son rêve présente le second

épisode qui est actualisé par le déroulement de l'histoire principale, puisqu'elle participe à la cérémonie conformément au rêve. Dans un troisième moment elle se détache pour évoluer presque indépendamment de l'histoire principale. par l'intervention des deux garçons, elle s'enfuit et parcourt les champs pour se retrouver piégée dans un champ miné d'où elle ne sortira qu'après une association des efforts locaux, ceux du père et ceux du pouvoir militaire, c'est-à-dire de l'officier israélien.

C'est grâce à ce troisième épisode que sont croisées les deux histoires. Hassan apparaît au départ comme un personnage secondaire, mais au fur et à mesure que l'action avance on se rend compte de son importance. C'est à travers son regard, par exemple, qu'on découvre, à un certain degré, le personnage de Soumaïa. ce n'est pas que, et sa mère et son père l'envoient à sa recherche; ce n'est pas gratuit, non plus qu'en le suivant on découvre celle-ci avec un groupe de jeune en train de fumer; ce n'est pas gratuit enfin qu'on le découvre à plusieurs reprises en "conférence" avec le grand-père. Le suivant on le voit donnant l'occasion à la jument de s'évader et par conséquent il permet l'ouverture sur le couple dans le champ. Une digression qui nous remet dans la situation de compromis entre, d'un côté, la présence de l'armée et par la suite le risque d'insécurité qu'elle engendre, ce qui se traduit par le champ miné dans lequel est piégée la

••••

juement, et de l'autre côté, l'atmosphère des noces avec ce qu'elle implique de notion de joie, et de sentiments de tendresse et d'amour qui trouvent leurs échos dans les ébats amoureux du couple.

Bien qu'elles ne fassent pas partie du même "clan": celui des autochtones, l'Israélienne nous intéresse dans la même perspective que les autres. Du point de vue diégétique, elle suit le même parcours que Hassan, Soumaïa, Zied etc... Elle commence en tant que personnage secondaire vide, même, de toute signification ou d'importance dramatique. Mais à un moment particulier de la fête, précisément quand elle a eu un malaise, elle acquiert une dimension symbolique qui s'accompagne d'un transfert dans un monde de rêve, presque féérique. En revanche, nous soulignons qu'en quittant son rôle dans l'histoire principale elle crée un double parallélisme. Parallélisme dramatique parce qu'elle ouvre une digression par rapport à l'histoire principale. Parallélisme symbolique parce qu'à côté de la noce, le personnage, à travers sa métaphore est la représentation du mariage de deux contextes socioculturels (israélien et palestinien).

Si les mini récits qu'on a traités jusqu'à présent se sont déclenchés à des moments différents de l'histoire de la noce ce n'est pas vraiment le cas avec ceux des grands-parents. Chacun des deux raconte sa propre histoire qui se rapporte à deux générations en arrière par rapport à

l'époque de la génération principale. Le vieux n'établissant pas de communication avec tous les autres, évoque ses souvenirs à son petit-fils "Hassan". La vieille, elle, dans la même situation raconte sa jeunesse à sa petite fille. Les deux personnages ne vivent pas d'histoire, mais chacun revit sa propre histoire en la racontant. La seule action à laquelle ils s'adonnent est celle de la prise de parole. Mais même à travers les deux récits, les deux volets de l'histoire principale sont présents, à savoir la notion de mariage, à travers le souvenir de la noce de la grand-mère et le rapport du colonisé-colonisateur, à travers les souvenirs du grand-père même s'il s'agissait de "Génération", d'autres époques.

Les deux histoires se rencontrent dans le présent. Les deux personnages apparaissent côte à côte, et se livrent à leur seule action, mais cette fois ensemble. Ils racontent l'histoire du chien qui se trouve devant eux. Ils disent presque les mêmes mots. L'on retient deux de ses traits: il est vieux et délaissé, puisque personne ne le frappe et donc ne communique, d'une certaine façon, avec lui. Ainsi pouvons-nous voir en lui l'image des deux vieux et au-delà du présent de l'histoire que raconte le film, le trio nous renvoie l'image d'un passé révolu qui n'a aucun rapport avec le présent d'où le manque de "communicabilité" entre les grands-parents et leurs fils, le film laisse entrevoir une communication possible avec la dernière génération, celle qui symbolise le futur:



j'entends les deux petits-fils qui écoutent les récits des grands-parents.

Ainsi, l'histoire des noces débouche à divers moments de son déroulement sur différentes autres histoires introduites sous forme de digressions à deux niveaux. Le premier met en rapport des histoires relatives à la noce; le second fait entrevoir d'autres histoires encore plus petites. Celle du couple "Mansour", celle du couple inconnu dans les champs et celle du chien. Nous décelons alors quatre articulations en fonction des différents rapports qu'ont les histoires secondaires avec la principale. Les deux premières présentent le même schéma: il s'agit de l'histoire de "Hassan" avec celle de la jument et de l'histoire de la bande à "Zied" avec celle de Soumaïa. Chacune de ces deux paires découle directement de l'histoire de la noce et donne lieu à une histoire de couple. La troisième articulation concerne l'évolution des grands-parents qui n'a eu aucun rapport concret avec l'action principale du film, mais schématiquement elle donne lieu à une petite histoire, celle du chien. L'histoire de l'israélienne est en rapport direct avec celle de la noce, mais elle ne conserve le schéma triangulaire que si on considère que le personnage finit à cheval entre deux mondes.

Tout le village de Galilée est présent par ses différentes générations, ses contrastes, ses joies, ses souffrances et ses complexes. Ajoutons à cela l'attarde-

ment de la caméra sur le paysagé, sur la danse et sur les chants, la noce en Galilée devient une noce *de* Galilée. Le village n'est plus l'espace où se déroule la noce, il est l'acteur principal de la fête. Par cette effervescence qui fait surgir des histoires partout, le film embrasse le village de Galilée dans toutes ses dimensions en essayant de cerner le plus grand nombre possible de données dans un contexte de fête, une ambiance d'épousailles, c'est pourquoi l'image de l'accouplement, du couple, et donc le schéma triangulaire de l'enfantement n'arrête pas de hanter notre regard. Chaque articulation nous renvoie un élément féminin (Soumaïa, la jument et la grand-mère); et un élément masculin (Zied, Hassan et le grand-père). Face à face. Chaque accouplement a donné naissance à une histoire (deux couples, à deux reprise, et un chien dans une troisième). La particularité de l'histoire de l'israélienne c'est qu'elle est le produit de l'accouplement, non pas de deux histoires (au sens narratologique du moins); mais de celui de deux mondes. Pour aller plus loin (trop peut-être) nous dirions que le film lui-même n'échappe pas à ce schéma triangulaire; ou plutôt, nous dirions que cet agencement de récit est pris par son propre rouage, puisqu'il n'est autre que le produit d'un regard singulier d'un cinéaste sur son pays et de l'idée de faire de l'axe central de son film "La noce".

Hassouna Mansouri

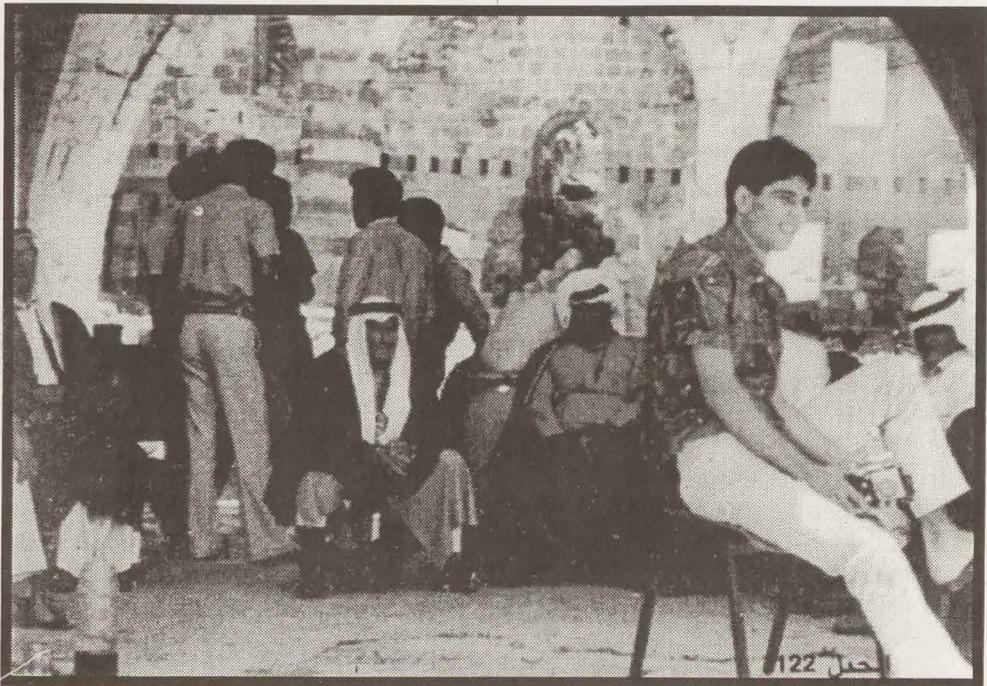
MYTHE ET RITUEL DANS NOCE EN GALILÉE

par Kamel Ben Ouannès

L'authorisation de fêter la noce était le résultat d'un compromis: les officiers israéliens devaient se faire inviter à la cérémonie de mariage. Cela signifie que dominants et dominés sont appelés à faire l'effort, le temps d'une journée, d'ou-

blier leurs différents et leur mésentente et de supporter ou de s'accepter mutuellement dans une mise en scène de convivialité "factice".

Mais ce compromis ne peut recueillir l'unanimité des habitants de Galilée. L'af-



front à la morale historique secrète ses propres réactions de refus. Le frère d'El Mokhtar ainsi que les jeunes du village s'opposent fermement à la présence des Israéliens à la fête. Et c'est au nom des principes d'honneur et de dignité, à leurs yeux bafoués, qu'ils manifestent leur résistance. La bande de Ziad s'engage même à préparer un coup de force contre les visiteurs indésirés. Dans ce sens, la crise historique n'est plus focalisée autour du conflit israélo-palestinien, mais se situe désormais au cœur du village, ou mieux encore, au sein même de la famille d'El Mokhtar. Ce déplacement d'un conflit intercommunautaire à une crise intra-communautaire laisse entrevoir que le compromis initial avec les officiers israéliens est maintenant sérieusement menacé, non seulement par cette forme de résistance qui s'érige contre l'occupant, mais surtout par ce nouvel état de fissure et de lézarde qui affecte la cohésion, déjà fragilisée, des habitants de Galilée.

Dès les premières scènes du film, cette menace s'est posée sous forme d'une interrogation lancinante: la fête aura-t-elle lieu ? A cette question, la réponse ne peut être que double ou nuancée:

nullement, si on se place dans les conditions strictes et fermes de la logique de la guerre,

sûrement, si on n'hésite pas à conférer à l'univers cinématographique sa force de rêve et d'idéalisme.

C'est d'ailleurs par cette seule loi du pos-

sible ou du plausible que la matière filmique peut triompher de l'ordre implacable et irréductible du réel. A l'impossible vraisemblance de l'histoire, le film de Michel Khleifi substitue l'utopie du vraisemblable.

Il y a donc dans "Nocé en Galilée" deux logiques qui s'affrontent: celle du rêve ou du mythe et celle de l'Histoire. La première se confond avec une morale libératrice et ouverte à toute forme d'innovation ou de réinventions du monde. la seconde relève d'une morale sévère et intransigeante. Entre ces deux perspectives, le réalisateur n'a pas hésité à trancher: il a choisi de doter le rêve de la chance et du pouvoir d'accomplir son programme jusqu'au bout. C'est ainsi que par le truchement d'un simple coup de théâtre, toute la résistance initiale des jeunes de Galilée s'effondre comme un château de sable. En effet, grâce au frère d'El Mokhtar qui passe promptement d'une attitude d'opposant au statut d'adjuvant, le projet d'attentat se trouve ainsi déjoué, comme par une imprévisible force dissuasive. Résultat: la violence se trouve ainsi conjurée et neutralisée. Le chant et la musique envahissent les lieux, gommant les derniers signes de malaise et transmuant la fête nuptiale en une fête de réconciliation générale. Ce qui signifie que l'espace filmique triomphe de l'espace historique. En d'autres termes, nous pouvons dire aussi que le mythe se présente ici comme une intrusion dans l'ordre de l'histoire, dans

le but de le troubler, de pervertir sa logique et aussi, d'une manière inavouée, de la transformer. De ce point de vue, le mythe n'est pas un simple écart par rapport à une norme sociale et politique. Il est surtout ce qui révèle la vérité et les lois de l'ordre historique.

Pour saisir cela et rendre plus clair le mécanisme du mythe face à la logique de l'Histoire, il suffit d'évoquer la scène du bus, située au début du film et qui est un moment fort et déterminant de toute la matière diégétique.

Dans le bus qui le ramenait à Galilée, après avoir obtenu l'autorisation de mariage auprès des officiers israéliens, Mokhtar ruminait ses pensées. Le mouvement de sa conscience mettait en contiguïté le rêve d'hier et les scènes de demain. Ce jeu vacillant de prolepse et d'analepse marque ce passage de la réalité historique à l'univers mythique; Là, le personnage d'El Mokhtar vit une transformation intérieure profonde; Il n'est pas, comme l'ont cru initialement les jeunes de Galilée, un homme de compromis ou de compromission avec les autorités israéliennes, mais il devient plutôt un agent au service d'un appel onirique, celui du grand-père;

Le personnage d'El Mokhtar est plus qu'un élu, comme le suggère le sens de cette appellation en arabe; Il est surtout choisi par une force (transcendante) pour être l'initiateur d'une nouvelle conduite et d'un nouveau rite: le mariage doit réunir tout le monde, les amis et les ennemis,

comme il doit "rapprocher l'Orient et l'Occident", selon l'expression même du personnage. Dans cette perspective, le film de Khleifi invente les conditions propices à l'émergence d'un univers sacré où la noce sera célébrée comme une fête hiératique: les haines s'estompent, le rejet mutuel marque une pause et le langage des armes est frappé d'aphasie. La communication devient communion.

Le banquet de la fête réunit les adversaires d'hier en une transfiguration qui rappelle l'épisode évangélique de la Cène, telle qu'elle est immortalisée par des peintres comme Vinci ou De Champaigne. Un chant liturgique accompagne l'israélienne pour l'aider à se remettre de son malaise. Aussi, la célébration des mariés prend-elle, dans plusieurs plans, la forme d'une procession rituelle... Ainsi, les gestes et les attitudes véhiculent une nette charge de spiritualité.

Parler de la cérémonie de la noce en termes religieux peut paraître, à première vue, une simple extrapolation, surtout que dans "Noce en Galilée" il n'y a pas de référence explicite au sacré, ou mieux encore, il n'y a pas la moindre trace d'un lieu de culte. Mais c'est précisément l'absence de signes culturels distinctifs, et le règne de l'homogénéité de l'espace, neutralisant toute frontière entre lieu sacré et lieu profane, qui fondent cette nouvelle expérience religieuse. la preuve en est que tout le village de Galilée se trouve ainsi sanctifié. Une telle affirmation per-

met d'ailleurs d'éclairer davantage le lien qui existe, au niveau du titre du film, entre le thème et le prédicat.

La noce, comme événement fondateur d'une nouvelle expérience socioculturelle, transforme Galilée en un espace mythique où se cristallisent les composants d'un univers sacré.

Galilée en tant que sanctuaire doit s'organiser autour d'un centre, à la fois secret et ouvert qui réunira toutes les parties comme dans un mouvement d'aimantation ou de constellation céleste. Ce centre, c'est la chambre nuptiale. Là, le temps mythique et le temps historique se rejoignent. Le sacré épouse le langage du rite, puisque là, la fête religieuse réactualise un événement sacré qui a eu lieu dans un passé mythique. Cela signifie que le jeune couple n'est pas là seulement pour consommer un simple mariage, selon l'ordre civil, mais surtout pour réitérer le geste fondateur de la création ou de la procréation. C'est pour cette raison que la noce se confond ici avec la configuration d'un rite, puisque ce qu'on attend de cette mise en scène nuptiale, ce n'est pas le plaisir de l'accouplement, mais la preuve de la pureté ou mieux encore l'œuvre de la purification que symbolisera le sang de la défloration. Dans le film de Michel Khleifi, la noce ne relève pas donc de l'intimité du couple, mais concerne toute la communauté, car la chambre nuptiale fait véritablement office d'un autel sur lequel le sang doit couler. Cela montre bien qu'il n'y a pas de sacré

sans sacrifice, d'autant plus que le personnage de la mariée a en évidence, le statut d'une victime sacrificielle dont le sang (hyménal) a pour fonction de consolider les liens entre les membres de la communauté et de conjurer le risque de violence et désordre qui couve au sein du village. C'est pourquoi, les présents à la cérémonie, et en premier lieu les parents des mariés attendent avec une fébrilité mêlée d'angoisse ce moment capital où ils doivent exhiber les habits de la mariée, tâchés de sang, comme l'aurait fait un prêtre à l'occasion d'une cérémonie sacrificielle dans une société primitive.

Cependant, le programme escompté du rite se trouve ici contrarié: le jeune homme s'avère incapable de consommer le mariage, parce qu'il porte en lui les stigmates d'une blessure castratrice. Son impuissance est avant tout l'expression de son incapacité de se libérer de l'autorité du père. cette défaillance conduit le fils à prendre conscience du fait qu'il n'est, dans ce schéma rituel, qu'une figure de marionnette entre les mains du pouvoir patriarcal. Sa mutilation est d'autant plus profonde qu'elle dépasse largement le strict handicap physique pour prendre une dimension allégorique et une valeur archétypale. D'ailleurs, avant même la cérémonie, le fils, effacé, sombre et débonnaire, portait les marques de la figure sacrificielle. Il précédait déjà la mariée sur l'autel des sacrifiés. C'est pourquoi, dans ce faux face-à-face nuptial, l'incapacité de deux époux

de s'unir ne les sépare pas. Bien au contraire, elle les rapproche. Tous deux victimes sacrificielles, ils forment un couple protégeant intimement son destin: le "deshonneur" du mâle est racheté par l'"autopénétration" (ou l'autoflagellation) de la femelle. L'un s'affirme donc comme le double de l'autre, nullement pour atteindre un sublime degré de fusion androgynique, mais pour neutraliser, voire évacuer toute forme de sexualité.

Le mariage rituel a cette caractéristique de créer un univers asexué. Les corps, frappés d'entropie, est enveloppé dans un esthétisme figé. Mieux encore, la nudité ne réveille pas les sens, mais bien au contraire, elle les momifie. et c'est précisément cette perversion de l'accouplement rituel qui ébranle et déjoue tout l'édifice du sacré. Mais n'oublions pas une chose: le cinéma est un art de la représentation et non de la démonstration. C'est pour cette raison qu'il se place du côté du profane, plutôt que du côté du sacré. L'image filmique ne peut transposer indéfiniment ou fidèlement le rituel sacré. Il finit quasi inéluctablement par le transgresser et le profaner. C'est dans ce sens-là d'ailleurs qu'il faut saisir la structure du sacré dans "Noce en Galilée".

Le sacré crée un univers fermé, épisodique, dont la fin est déjà programmée dans le début. mais en même temps, cette structure circulaire de l'enfermement fragilise le sacré et l'expose aux intrusions ou aux assauts des éléments profanes. En acceptant de s'autodéflorer,

la jeune mariée maintient artificiellement ce lien nécessaire à tout rituel sacré, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et le public, mais elle ne parvient à le faire que par le biais d'une trahison, d'une infidélité à la règle. Toutefois, si dans ce cas, le sacré est perverti, ce n'est pas seulement parce qu'il y a là une évidente tricherie, mais surtout parce que l'homogénéité qui fonde le sacré se trouve ici lézardée: un net déséquilibre s'établit entre l'être et le paraître, ou encore entre la vérité et la fausseté.

L'infraction à la règle du sacré n'est pas sans conséquence: les personnages sortent de cette fête perturbés, troublés. Tout reprend cette logique initiale de violence, de méfiance et d'antinomie. Un nouveau renversement se réalise devant nous: l'espace mythique cède la place à l'espace historique. L'échec du mythe en est-il pour autant une matière inutile et stérile? Nullement. Le mythe a permis de laisser entrevoir une possibilité parmi d'autres de l'évolution de l'Histoire. La transfiguration du réel, dans la perspective d'une vision mythique, n'est pas le résultat d'une simple sublimation de ce réel en crise, mais plutôt l'expression d'un désir souvent refoulé et dissimulé sous le poids aliénant d'une tension quotidienne de guerre.

Dans "Noce en Galilée" le mythe se situe sur une ligne médiane entre la projection d'un fantasme et la vision d'une prophétie.

Kamel Ben Ouannès

DES PORTES ET DES FENÊTRES DANS NOCE EN GALILÉE

par Thouraya Ben Amor

Les portes et les fenêtres dans "Noce en Galilée" de Michel Khleifi sont des lieux, autant de regards qui permettent à la fois l'ouverture et la fermeture de l'espace. Ainsi, par exemple, dans le bureau du responsable militaire, lieu du compromis par excellence, Selim Salah Daoud se heurte au refus des Israéliens : il n'est pas autorisé à fêter le mariage de son fils en grande pompe. On lui ferme en quelque sorte la porte au nez. Ce n'est qu'au moment où le père, animé par un sentiment de colère et de défi, quitte le bureau que la situation change : le non catégorique se transforme en un oui sans condition : c'est donc par l'entrebaillement de la porte que l'arrangement a été envisagé puis conclu. L'embrasement de la porte a en quelque sorte ouvert la porte aux négociations. L'espace clos correspond par conséquent au refus et à l'interdiction, l'ouverture quant à elle préfigure la détente. La chambre nuptiale est un second exemple de lieu clos. La consommation du mariage y est aussi impossible que la

pénétration dans la pièce soigneusement verrouillée de l'intérieur. D'ailleurs, même si la mariée semble plus entreprenante comparée à la rage stérile de son jeune époux timoré, ils se trouvent tous deux prisonniers d'un hymen et d'un espace fermé dont le cloisonnement est dicté par la tradition.

Dans cette réclusion que constitue ce vase clos, la seule possibilité d'évasion se trouve en soi. En prenant l'initiative de se déflorer, la jeune mariée transcende symboliquement l'obstruction de l'espace. Tel un claustrophobe ou un élève rêveur, Khleifi aménage subtilement des issues de secours à ses huis clos. C'est d'ailleurs pour cela que ces derniers se trouvent à plusieurs reprises ponctués d'escapades par une fenêtre à travers le regard sur une nature rayonnante (cf. scène de la fin du bain du jeune époux et la scène du compromis avec les autorités israéliennes) ou encore de réactions sur le corps en tant qu'espace humain à franchir ou à affranchir métaphoriquement (cf. scène de l'auto-défloration.)

Les espaces n'étant pas tous vécus sous le mode réel, certains sont plus proches de la rêverie poétique. Ainsi, portes et fenêtres se confondent assez souvent au cadre de l'image

L'espace dans certaines pièces aux portes et fenêtres closes est d'autant plus poétique qu'il est éminemment féminin. C'est un espace intime et enchanteur pour celles qui viennent de l'extérieur comme la jeune israélienne ou celles qui rêvent toujours d'évasion comme Soumaya, l'éternelle rebelle.

L'introduction de l'israélienne dans le monde féminin est motivé par un malaise. Après l'avoir débarrassée de sa tenue militaire, elle ressemble désormais à toutes les jeunes filles du village. Une fois que toutes les femmes venues l'assister la quittent et que la porte de la chambre se referme, une atmosphère particulière s'installe. La rapidité des plans, la lumière tamisée, le parfum qui émane des fioles et des pétales de rose, le tintement des bijoux.

Enfin, les rires et les chuchotements étouffés s'entremêlent et créent un effet magique. La jeune fille est transportée dans un monde féérique, celui de la découverte de soi, grâce à des attouchements rituels. Dans ce cas., le huis clos n'est plus un lieu de réclusion, mais plutôt un espace protégé qui stimule l'accès à la connaissance intérieure et la connaissance de l'autre.

Contrairement à l'israélienne, le malaise de Soumaya, fille d'El Mokhtar, n'est ni

punctuel, ni physique : elle caresse des rêves d'évasion et ne cesse de chercher le moyen de les réaliser d'où ses déplacements frénétiques et sa désinvolture.

C'est toujours en ouvrant une porte que Khleifi nous fait découvrir un nu. Hassen, le benjamin est pris à témoin par Soumaya en tenue légère qui s'adresse à lui comme à un miroir de vérité après s'être admirée dans un miroir réel. A la question qu'elle lui pose : "qui est la plus belle du village ? ", il répondra : "aujourd'hui, la mariée, et tous les autres jours toi". L'ouverture de la porte montre à quel point la pièce où se meut Soumaya est différente de la chambre nuptiale et des autres chambres où se déroule effectivement le mariage. Le jour qui y pénètre par la fenêtre comme une fée bienfaitrice rapproche l'univers de Soumayaz du conte de la Belle au bois dormant. Il n'y a par conséquent qu'une porte qui sépare le monde des rêveries de celui de la réalité. Encore une fois, c'est l'espace protégé par la fermeture de la porte qui stimule l'expression de l'inconscient et donne libre cours à l'imagination.

Les portes et les fenêtr, ouverte, permettent l'évasion dans la nature, fermées, elles favorisent l'installation de la rêverie et nous renvoient à nous-mêmes comme un miroir, où cachent des tabous sociaux séculaires. Par les mouvements d'une porte ouverte ou fermée et chemin faisant, Khleifi semble vouloir abattre une cloison afin de permettre au regard du

••••

spectateur de passer tout à tour de l'objectivité d'un espace à l'insolite d'un autre. En fait, nous sommes en Galilée, en plein Territoires Occupés, un groupe de jeunes, dont Ziad, profitent du cadre des noces pour fomenter un attentat contre les militaires israéliens. C'est dans l'une de leurs rencontres secrètes qu'ils assistent subrepticement à une scène d'une femme violentée par son propre mari.

L'action politique est ainsi reléguée au second plan et cède la place aux conflits fondamentaux et problématiques de la société palestinienne.

Par ailleurs, portes et fenêtres ont un rôle principalement dramaturgique puisqu'elles permettent à la bande de Ziad des indiscretions quand ils surprennent les dialogues d'El Mokhtar et son frère .

Le regard que Khleifi pose sur l'espace aménage des regards dans la pierre et nous invite à traverser par l'ouverture du champ l'obstacle apparent des portes et des fenêtres, la résistance fragile des vêtements et celle ultime du corps. Khleifi ouvre des portes qui sont restées longtemps fermées et fenêtré ses bâtisses. Il traverse ainsi des écrans polis par l'habitude d'un cinéma conventionnellement révolutionnaire. Rien ne résiste à qui sait frapper à la bonne porte, faire tomber les voiles et interroger les corps. Avec "Noce en Galilée" nous fêtons une mise à nu progressive et rituellement cinématographique de ce que nous sommes.

Ben Amor Thouraya

TALI L'ABSENTE

par Raja Amari

C'est sa voix qu'on entend d'abord, appelant le père au bureau du gouverneur militaire, mais, si elle prononce cette phrase, c'est pour se taire presque tout au long du film. puis, on la voit ouvrir la porte du bureau, mouvement bien significatif puisqu'à partir de ce moment l'action commence, l'histoire prend forme: c'est la négociation des conditions de la noce.

Durant ce moment capital Tali demeure interdite, on pourrait facilement ne pas remarquer le personnage qu'on va découvrir par la suite. Mais peut-être ce regard furtif et intense qu'elle échange avec le père préfigure-t-il déjà l'importance qu'elle prendra par la suite.

Après cette scène inaugurale qui constitue le coup d'envoi de l'action, on va la perdre de vue pour la retrouver au début de la fête. Dans cette partie du film la caméra va s'attarder plus sur elle, elle paraît plus curieuse, seulement, les propos qu'elle va échanger avec le gouverneur militaire ne vont prouver que son renfermement, car le monde pour elle s'arrête

aux limites du kibboutz, et là, elle apparaît comme un personnage doublement étranger: à la vie militaire et à la vie des gens de Galilée, c'est peut-être pour cette raison qu'à ce moment précis elle "choisit" de se retirer car la cause directe de son évanouissement demeure obscure. La chaleur ? Le vin ? La peur de l'attentat ? Ou peut-être la vue de cette poupée mutilée ? S'est-elle sentie tiraillée comme elle entre deux extrêmes, entre deux mondes dont elle n'appartient à aucun ?

Ce moment ambigu va constituer la limite entre deux univers et la transition sera assurée par le moyen d'un rite "initiatique" qui va l'introduire dans un monde où on flotte entre l'onirique et le réel, un univers éthéré qui se crée par la musique, les rires, les chuchotements et la respiration de Tali qui ponctue cette scène nous rappelant ainsi qu'on est dans le domaine du rêve, surtout avec la vision de ces filles qui apparaissent puis disparaissent comme par enchantement. À partir de cet instant l'euphorie va ré-

••••

gner, c'est le moment de l'éveil des sens, du passage bouleversant de l'état d'inertie à une sorte de naissance, d'exaltation: de ce corps rigide vont découler une sensualité, une grâce débordante.

Pendant la noce, Tali va être absente, retirée dans cet univers clos, loin du tumulte de la fête. Toutefois, cette absence n'est qu'apparente puisque le réalisateur l'a intégrée - par le montage - aux événements qui se produisent à l'extérieur. Cette alternance a créé un rapprochement, presque un lien logique entre ces épisodes: chaque scène se rapportant à l'israélienne fait écho à une autre, surtout celles du couple. Nous avons à peu près le même espace qui est la chambre, ainsi que des éléments de décor identiques, le lit, les bijoux et les costumes, spécialement la robe de mariée que Tali endosse au moment où la mariée l'enlève: c'est l'envers de la scène qui se joue dans l'autre pièce. Le contraste se manifeste surtout dans ce contrepoint entre la situation de crise qui s'accroît dans la chambre nuptiale et la détente qui règne dans l'autre pièce, et il semble que la représentation ludique de la noce effectuée par Tali et ses compagnes réussit là où échoue la vraie, et dans ce jeu on pourrait percevoir une forme de sensualité

inter féminine à travers cet échange de regards complices et bienveillants.

Seulement, cette euphorie sera interrompue par l'intrusion du soldat israélien dans cet espace clos, curieux rapprochement avec l'intrusion des parents dans la chambre nuptiale.

Ce mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur rappelant l'ordre, engendre souvent une crise voire une situation dramatique, c'est le cas pour Tali qui sera arrachée à ce monde intime pour se retrouver à l'extérieur. Tout en se laissant guider sans protestation, le choc terrible va se lire sur son visage.

Par cet acte elle revient au point de départ tout comme la situation en Galilée qui va retrouver la tension du début: le couvre feu, le conflit.

Par ce retour tragique le récit s'achemine vers la fin, le cercle se referme, le parcours de l'israélienne retrace en fait le schéma d'ensemble du film, celui de la transgression d'un ordre, d'un rapport de force établi et du retour ensuite à la situation de départ d'où l'importance du personnage qui sans avoir apparemment une consistance réelle, constitue le pivot du film.

Raja Amari



••••

هذا التميز الذي طبع شخصية (حسان)، جعلها تحتل مكانة هامة في الشريط إذ وضعها المخرج في موقع المتفرج المتعالي على الأحداث، وليس لهذا التعالي صبغة سلبية وإنما يعبر عن التفرد بالاطلاع على حقيقة تجهلها بقية الشخصيات (مثلا مشهد الحب في الحقل لا يراه إلا (زاهر) و(حسان) كما أن حسان يدرك حقيقة ما يجري في الغرفة الزوجية بفعل استراق السمع) كما جعل هذا التميز لشخصية (حسان) قيمة خاصة لدى سائر الشخصيات، فدسمة) مثلا تختاره حكما على جمالها كما أن الأب يختاره أمينا على قصته، واللقطة الأخيرة في الفيلم تبين أن (حسان) أيضا هو الذي اختاره ميشال خلايفي أمينا على الشريط ذاته بما أن هذا التعدد الذي جادت عليه الشخصيات في الفيلم أفضى في اللقطة الأخيرة إلى فرد هو (حسان) وقد بدأ من خلال طلاقات الرصاص التي تطارده، الناجي الوحيد من التصادم الذي انتهى به العرس، كما بدأ الناجي الوحيد من السلبية التي رأيناها تسيطر على أفعال الأجيال الأخرى.

* أسماء الهلالي

في الفيلم وأقصد بتشتتها في الزمن القطعية التي تعيشها مع ماضيها (الجيل الأول والثاني) مما يجعل وجودها في الحاضر (الجيل الثالث) من قبيل الوجود المزيف لأنه وجود خارج التاريخ بما أنه وجود يرفض ماضيه. على هذا الأساس بدت كل - أفعال الجيل الثالث - وقد لاحظنا أنه الأهم كميًا - مفترقة إلى النجاعة والفاعلية وفي هذا السياق تنتزل صورة العجز الجنسي وصورة الثورة (ثورة زياد وأصحابه) الشبيهة بلعبة الأطفال.

وقد كاد هذا الانقطاع والزيف الذي رأيناه يسيطر على بنية الشخصية الفلسطينية بأجيالها الأربعة، أن يفضي بالفيلم إلى شكل دائري لو لا وجود لحظات مضيئة متعلقة بحركة الجيل الرابع الذي بدأ استثناء في تصنيفنا للأجيال.

فإن كنا جمعنا هذا الجيل الرابع مع الجيل الثالث من حيث تكلفه بدفع الأحداث نحو التزم كإطلاق لجام الحصان، فإن تميزه كامن «في كسره جدار الصمت في علاقته بالجيل الثاني. نذكر مثلا لذلك المشهد الهام في آخر الفيلم الذي يقترح فيه (حسان) على أبيه المساعدة، فهذه الشخصية تميزت بالإيجابية رغم التفاوت الكبير بينها وبين حجم المشاكل المطروحة.

الشاشة، الليل، الفراغ. ثم ما يلبث هذا الصوت ان يسكت بتهديد صوت آخر لا نرى كذلك مصدره وإنما توحى ملامحه بأنه صوت جندي إسرائيلي.

هل يعني ذلك ان شخصيات الشريط - التي اخترنا ان نسميها الى أجيال - منفردة منعزلة بشكل يجعل فضاء الفيلم منقسما الى عوالم (فترات زمنية بما انها أجيال) لا يمت بعضها بصلة الى بعض ؟ بين هذه الشخصيات لحظات انسجام. وإذا اعتبرنا في الفقرة السابقة الصمت أو غياب الصدى للصوت، دليلا علي الانقطاع بين هذه الأجيال، فإن العنصر نفسه أي الصوت أو الكلمة كان في احد المواضيع نقطة وصل بين شخصيات الفيلم، هذه المواضيع هي الأغاني الفلسطينية القديمة والأناشيد الوطنية التي غُنيت (بمناسبة العرس) بشكل جماعي، ورافقتها أحيانا رقصات جماعية، فالأغنية مثلت فضاء مصالحة بين هذه الشخصيات إذ جمعتها في لحظات متباعدة في الفيلم في كَوْن واحد.

ونشير هنا الى ان هذه اللحظات التي بدت فيها كل الشخصيات جسما واحدا وصوتا واحدا كانت هي نفسها اللحظات التي مثلت توتر الجانب المقابل (الإسرائيلي) فإمام مشهد الرقصة، خارت قوى الجندي الإسرائيلية وتشتت جمع الحاكم العسكري، وجنوده ولكنها لم تكن إلا ومضات عابرة شبيهة بلحظات يستعيد فيها الجسم المريض وعيه لكَتَه لا يلبث ان ينهار من جديد.

وبعيدا عن محاولة تكثيف خطاب هذه الصورة التي توحى بأكثر من تأويل، نلاحظ انه إذا اعتبرنا الجانب الفلسطيني بأجياله الأربعة، الشخصية الأساسية في الفيلم الى جانب الشخصية الإسرائيلية فإن تشتت هذه الشخصية في الزمن يمثل أهم عنصر في بنائها

(وسمية) تعيش التجربة نفسها من خلال استعراضها لجسدها من ناحية أخرى مثل الجسد (في صورة العجز الجنسي) عائقا أمام نجاح الزواج ونجاح حفل الزفاف.

وتجدر الإشارة هنا الى ان هذه العلاقة مع الجسد وإن مثلت في الشريط عنصرا أساسيا في تطور الأحداث، فإنها كانت كذلك حركة لا تقضي الى شيء أو لنقل قوة دفع ما تلبث ان تُخمد. والمهم في سياق موضوعنا أن إبطال هذه الحركة تكفل به الجيل الثاني وغالبا شخصية الأب والحاكم العسكري، من أمثلة ذلك انقطاع كل تقارب بين الزوجين في الغرفة بفعل ضربات الأب على الباب، وهروب (سمية) أي انقطاع استعراضها لجسدها كلما حضر الأب، ومن أمثلة ذلك أيضا رجوع الاسرائيلية (Tali) الى صفّ الحاكم العسكري في آخر الفيلم. إن هذه الحركة الجدلية بين فعل وإبطال فعل، تفسر عودة الأوضاع في آخر الشريط الى ما كانت عليه في المنطلق أي التباعد بين الجانبين الإسرائيلي والفلسطيني كما تفسر عملية خنق كل الأفعال التي تكفل بها الجيل الثالث، هذه القطيعة التي رأيناها تحكم علاقته بالأجيال الأخرى وخاصة الجيل الثاني، فعلى أساس هذا الانقطاع بُنيت كل أفعال هذا الجيل الثالث ولعلّ هذه السمة تتجاوز هذا الجيل لتكون محددًا أساسيا في بناء الفيلم ككل.

هكذا نصل الى نقطة هامة في الشريط وهي غياب الصدى، فكل الأصوات فيه تبدو متوجهة الى الفراغ، حديث العجائز، قصة الأب، وقد يعبر أحد المشاهد عن هذه الفكرة تعبيرا مباشرا وهو مشهد غناء الأنشودة الفلسطينية، إذ لا نرى في هذا المشهد صاحبة الأغنية وإنما نسمع صوتها يرتفع بالفناء يرافقه في فضاء

فعل تكفل به الجيل الأول والثاني في الفيلم لا يفضي إلي شيء لأنه فعل رواية دون متلقي، فإن هذه الأجداد جئوا عائداً إلى انتماء الجيلين إلى عالم غير الواقع الموضوعي، فهو عالم الأحلام - بالنسبة إلى الأب - وهو عالم الذكريات بالنسبة إلى الجد والجدّة.

أما الجيل الثاني والثالث - فهما الأهم من حيث الحركة في الفيلم فهما العنصر المتكفل بدفع الأحداث نحو التآزم مما يجيز لنا التحدث عن مسار تطوري بالنسبة إلى هذين الجيلين وهذا الكلام ينطبق خاصة على الجيل الثالث.

جميع الحركات التي تدفع أحداث الشريط نحو التطور، ناتجة عن هذين الجيلين، إغماء الجنديّة الإسرائيليّة، ومن خلاله ستنتفتح في الفيلم قصة أخرى، عرس آخر، عجز العريس (عادل) وهو عقدة الشريط، (زياد) وأصحابه يحوكون الجو في العرس إلى التآزم المنبئ بفشل عملية التعايش الوقتي بين الجانبين الفلسطيني والإسرائيلي، كما أن إطلاق الفرس الذي مثل منعرجاً هاماً في الفيلم تكفل به الأطفال (زاهر) و(حسان).

تستمد هذه الأحداث أهميتها في الشريط من خلال نورها الأساسي في تطور الشخصيات، وإذا كنّا لاحظنا نوعاً من الثبات في بناء شخصيات الجيل الأول والثاني، هذا الثبات الناتج عن التحليق في عالم الحلم والذكريات، فإن خصوصية هذين الجيلين، الثاني وخاصة الثالث، متمثلة في خضوعه لمسار تطوري في الفيلم كان محكوماً بتطور العلاقة مع الجسد. هذه العلاقة مع الجسد مثلت أداة وصل بين الشخصية وذاتها وبينها وبين الشخصيات الأخرى، فالإسرائيلية (Tali) تكتشف في الغرفة الفلسطينية جسدها الذي كان مُغيّباً في اللباس العسكري،

الثالث، فالجندي الإسرائيلي مثلاً لا يقبل سياسة الحاكم العسكري الصارمة (رفض إقامة حفل العرس)، ويقترح سياسة مختلفة مع أهل البلدة تمكن الإسرائيليين من «الدخول إلى أرواح» الفلسطينيين. كما أن الأب الفلسطيني لا يتكلم مع ابنه (عادل) ولا إبنته (سمية). من ناحية أخرى تتعدم العلاقة بين هذه الكتلة الثانية والأجيال الأخرى، فالعجوز لا يستمع الحاكم العسكري إلى غناؤه كما يسكته العم، فنقص بانعدام العلاقة هنا، عدم اعتبار الماضي (الذي يمثله الجيل السابق) أصلاً للحاضر. وتكرر هذه الصورة في العلاقة الرابطة بين الجيل الثاني والرابع، إذا لا يوجد صدى للقصة التي يهيم الأب أن يرويها لابنه (حسان) وفي كل مرة ينام الطفل ويأجل الأب الحكاية. إلا أن الخدعة التي ينتهي بها الشريط (دليل الرجولة المزيف) تبقى أحسن ممثل لهذه القطيعة التي تفصل بين الجيلين في صلب هذه الكتلة التي - تجمع - الجيل الثاني والثالث.

بدأت العلاقة الرابطة بين الأجيال في الفيلم على قدر من التعقد إذ أنها تقوم على الانقطاع أكثر من قيامها على التواصل، فهل هذا هو الشكل الوحيد لهذه العلاقة؟ وما دورها في بناء أحداث الفيلم؟

إن أهم فعل يتكفل به الجيل الأول والثاني، الحكاية، فالعجوز، يروي لحفيده قصة الاستعمار الأنقليزي، والجدّة، تروي لحفيدتها قصة زواجها، والحاكم العسكري يروي لجنوده قصته مع الأكلات الشرقية، والأب يروي لفرسه ذكريات طفولتها كما أنه يهيم أن يروي لابنه (حسان) قصة لم يسمعها أحد ولكن الابن لا يسمع القصة كما لاحظنا، فهذه الحكايات يتعدم فيها عنصر التلقي، فالطفل لا يسمع قصة الأب وهو يضحك أمام كلام الجد. إذا كان أهم

الأجيال الأربعة أو العلاقة مع الذات... (محاولة تفكير في شخصيات «عرس الجليل»)

أول ما يلاحظ في شريط «عرس الجليل»، كثرة الشخصيات وتنوعها. وإذا اخترنا الأجيال مقياساً لتصنيف هذه الشخصيات، فذلك عائد إلى أهمية مقياس الزمن في الفيلم فالشريط (الذي يستغرق 116 دقيقة) يروي أحداث يوم ونصف يوم يختزل فيها المخرج ظرفاً حضارياً كاملاً ما يزال متوصلاً إلى اليوم. فإذا كان عنصر الزمن بهذه الأهمية من حيث تنزيل الفيلم في سياقه الحضاري، فإن شخصيات الفيلم كذلك تستجيب للتوظيف نفسه، أي أن وجودها ومدى فاعليتها في بناء الفيلم وسير الأحداث، محكوم بقضائها الزمني أي محكوم بالجيل الذي تمثل.

يمكن تصنيف هذه الأجيال الأربعة إلى ثنائيتين (الجيل الأول مع الجيل الرابع) و(الجيل الثاني مع الجيل الثالث) فالأجيال الأربعة تبدو في فضاء الشريط متعايشة مختلطة إلا أن هذا التعايش بدأ في شكل تكتلات أو بالأحرى كتلتين.

فالجيل الأول والرابع يبديان منفصلين عن المجموعة وينتمين إلى العالم نفسه، فالجدة هي دائماً في صحبة الحفيدة والجد في صحبة الحفيد وبدت العلاقة بين الجيلين علاقة تواطئ وانسجام، هذا الانسجام خلق نوعاً من الاكتفاء لدى الطرفين إذ بدت هذه الكتلة منقطعة عن بقية شخصيات الفيلم. أما الكتلة الثانية، فتضم الجيل الثاني والثالث، وتشترك الشخصيات المنتمية إلى هذه الثنائية في انقطاعها عن بقية الشخصيات سواء داخل هذه الكتلة أو خارجها، فالجيل الثاني (ويمثل السلطة في الفيلم سواء بالنسبة إلى الجانب الإسرائيلي (الحاكم العسكري) أو الفلسطيني (المختار، العم، الأم)، تربطه علاقة تصادم مضمرة أفضى إلى قطيعة مع الجيل

في «عرس الجليل» أربعة أجيال: الجيل الأول ويمثله الجد مع الجدة، والجيل الثاني ويضم الأب والأم والعم والحاكم العسكري، الجيل الثالث وفيه نجد العروس (سامية) والعريس (عادل) و(سمية) والجندي الإسرائيلية (Tali) والجندي الإسرائيلي و(زياد) وأصحابه. أما الجيل الرابع والآخر فيضم الأحفاد (حسان) و(زاهر) والطفلة.

يبدي الجيل الثالث هو الأهم كميّاً، وسنرى مدى أهميته في بناء الفيلم، كما نلاحظ منذ هذا التقسيم الأول أن الشخصيات تستجيب إلى هذا التصنيف لأنها تمثل عائلة (باستثناء الشخصيات الإسرائيلية التي ليس بينها على ما يبدو علاقات دموية).

من البديهي أن لا يكون لكل من هذه الأجيال الأربعة قيمة (في بناء الفيلم طبعاً) إلا من خلال علاقته بالجيل الآخر. وقد تكون العلاقة بين جيلين مفقودة، متعدمة، وسنرى أن غيابها أحياناً يبدو ذا أهمية تفوق أهمية حضور هذه العلاقة أحياناً أخرى. على أساس وجود علاقة بين جيلين أو انعدامها،

الكتاب الثاني في التفسير والبيان...

ISBN : 9973 - 763 - 33 - 5

————— **Bulletin Interne de l' A.T.P.C.C.** —————
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

————— Maquette & Composition: Agraphes © 790 081 —————