

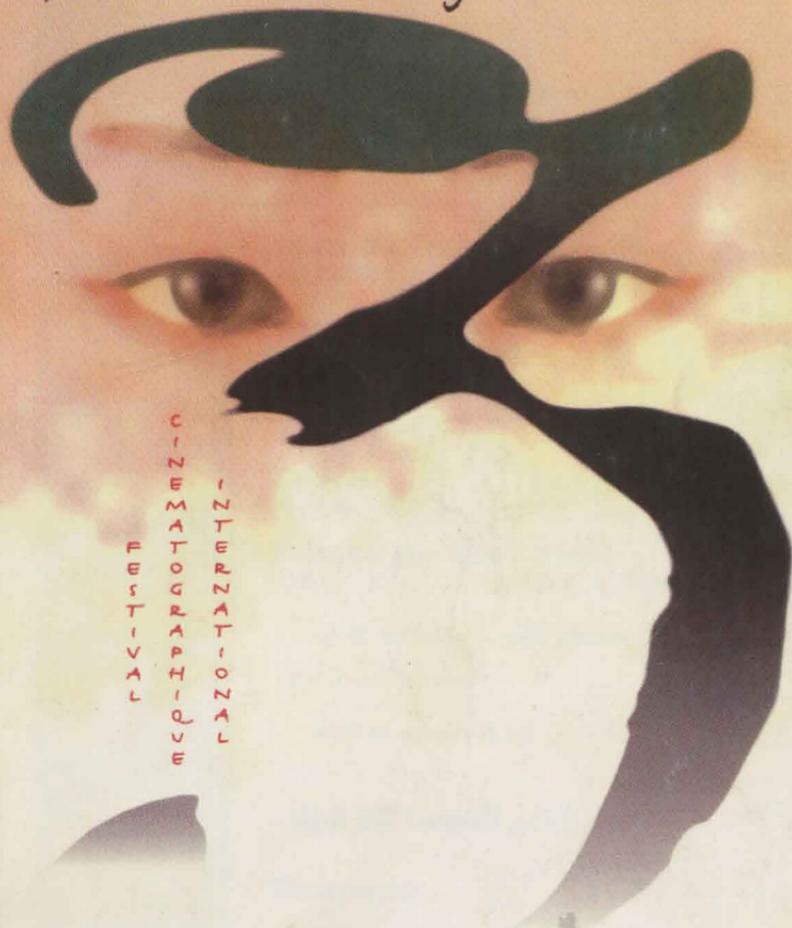
# CINÉCRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C

avec le concours du Centre Culturel Français

17<sup>e</sup> FESTIVAL DES 3 CONTINENTS



LA VILLE  
EST  
LE  
C  
M  
E  
N  
T  
E  
R  
A  
I  
N  
E  
S  
E  
N  
T  
R  
E  
L  
E  
S  
T  
R  
E  
S  
E  
N  
T  
R  
E  
L  
E  
S  
T  
R  
E  
S

21-28 NOVEMBRE 1995 NANTES



EDITION SAHAR

15343



## CINÉCRITS 12

Spécial  
17<sup>ème</sup> Festival des  
3 Continents

31538

RZ

<b>Editorial</b>	P. 3
<b>Le tour des 3 continents en 8 jours</b> par Thouraya Ben Amor	P. 4
<b>Sans expéditeur</b> par Adel Jelassi	P. 7
<b>Amour, Mensonge et Médias</b> par Thouraya Ben Amor	P. 9
<b>Extrêmes solitudes</b> par Amna Guellali	P. 12
<b>Entretien avec Makoto Shinozaki</b> par A. Elhilali et T. Ben Amor	P. 19
<b>Mercédès</b> par Asma Elhilali	P. 22
<b>Entretien avec Michel Khleifi</b> par A. Guellali, T. Ben Amor, A. Elhilali	P. 25
<b>مغالطة الآخر... مغالطة الذات...</b> <b>أسماء الهلالي</b>	P. 37
<b>... أو رحلة البحث عن الذات...</b> Okaeri	P. 40
<b>نظرة الى السينما الإيرانية</b>	P. 43
<b>Filmographie</b>	P. 44

Ont participé à ce numéro:

**Thouraya Ben Amor, Amna Guellali, Asma  
Elhilali, Adel Jelassi.**Mise en page : **Agraphes**

15343



# édito

par Amna Guellali

**L**e nom du festival des 3 continents sonnait à nos oreilles comme une incantation, accompagné qu'il est par des figures mythiques du cinéma qu'on avait l'habitude d'admirer en silence, et d'en suivre les pas progressifs qui ne manquaient jamais de passer d'abord par ce festival, avant d'atteindre d'autres horizons, à l'autre bout de la France ou du monde. Nous savions que certains réalisateurs, tels que Kiarostami, Souleymane Cissé, Hou Hsiao Hsien, ont fait leurs premiers pas vers la renommée mondiale à Nantes, et cela renforçait l'attrait qu'il exerçait sur nous.

Mais y prendre part relevait pour nous plus du rêve que d'un projet réalisable. Ce rêve fut accompli grâce à l'heureuse initiative du service culturel de l'Ambassade de France à Tunis, qui a pris en charge la participation de notre groupe à cette manifestation et que nous tenons à remercier pour son aide précieuse.

La direction du festival, quoique débordée par un festival bouillonnant, n'a pas manqué de nous manifester sa disponibilité et son attention amicale, nous permettant ainsi de pénétrer sans difficulté dans l'ambiance du festival et de sentir que nous faisons partie de cette grande famille cosmopolite qui partage la passion du cinéma.

Ce numéro cherche à rassembler les impressions disparates sur les films qu'on a vu et les personnes qu'on a rencontrées, notamment Michel Khleifi et Makoto Shinozaki que nous avons eu l'occasion d'interviewer, espérant ainsi, sans prétendre être exhaustif, donner à travers le prisme de notre regard, une idée sur cette 17<sup>ème</sup> session du festival, qui nous a tant captivés.



# LE TOUR DES 3 CONTINENTS EN 8 JOURS

par Thouraya Ben Amor

---

Une fois qu'on atterrit au Festival de Nantes, on continue à voyager. Les films qu'on y projette, nous offrent un vrai voyage inter-continental qui s'organise au rythme des entrées et des sorties dans les salles Katorza 2 et 4 où se déroule la projection des films en compétition, au Gaumont, à Appolo et au Cinématographe pour les films en section information et les rétrospectives. Décidément, les Jalladeau, parrains de ce festival, tiennent à prolonger le plaisir du voyage aux festivaliers étrangers. Contrairement à la seizième session où les films étaient projetés dans un même lieu, les salles des congrès qui sédentarisent les spectateurs, les directeurs semblent avoir délibérément choisi cette fois un régime itinérant qui pousse tout festivalier pour se mouvoir à se munir d'un guide remis par le service d'accueil dès son ar-

rivée. Si le festivalier est un invité de marque qui veut quitter les circuits du festival et faire plus ample connaissance avec la ville, un jeune étudiant volontaire se chargera aimablement de jouer le guide, sinon, il ne pourra s'empêcher de naviguer à vue jusqu'aux rives de la Loire.

De la place du Commerce, à la place Graslin en passant par la Place Royale, le festivalier s'approche au fil des jours ces sympathiques ruelles semi piétonnes. En assistant à ce festival, on s'aperçoit que si le cinéma est un moyen d'évasion, il l'est doublement au festival de Nantes, mais sa particularité est, outre celle d'être consacré aux films d'Amérique latine, d'Afrique et d'Asie, celle de se distinguer par un esprit spécial dans cette session et qui nous laisse deviner celui des 16 autres auxquelles nous n'avons pas assisté : la vo-

lonté sincère de montrer que le cinéma des autres existe, même si on ne le voit pas et qu'il suffit de fournir à ces réalisateurs venus des quatre coins du monde une salle, un projectionniste et éventuellement un interprète au cas où le sous-titrage ne correspond pas à la langue parlée par le public pour que ça tourne et que leurs films deviennent réalité.

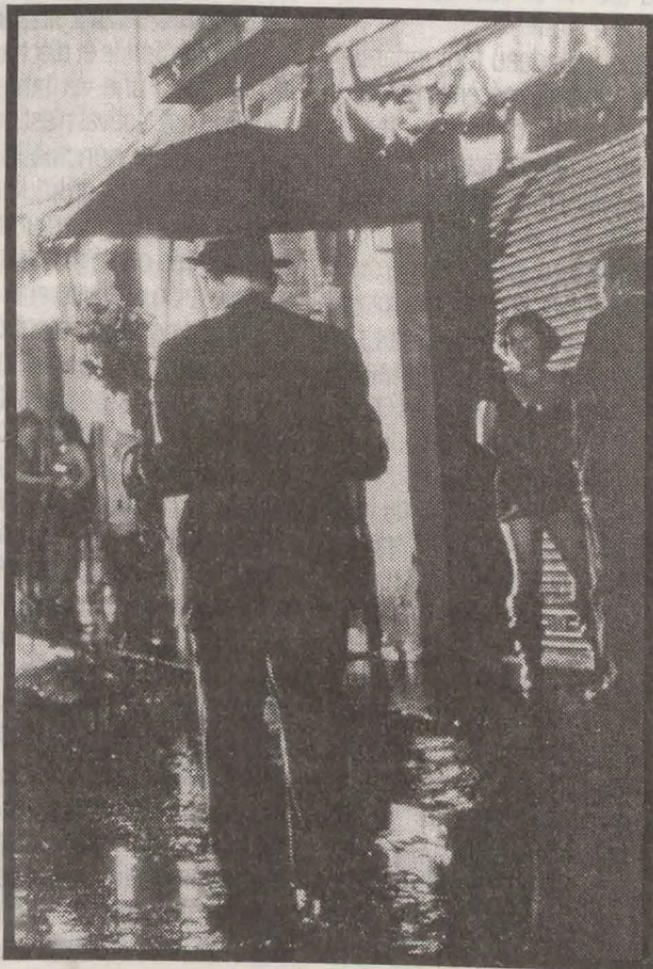
Les frères Jalladeau font indéniablement figure de mécènes par rapport à un certain cinéma du tiers-monde qui a des difficultés à naître ou à se maintenir, mais leur plus grand mérite est à la fois d'offrir une structure qui participe à la distribution de ces films et d'initier un public blasé par des films de consommation qui ne demande qu'à renouveler ses sources d'émotion, à avoir la possibilité de résister à l'américanisation du 7<sup>ème</sup> art. Pour le public nantais, de loin acquis, ces huit jours de mobilisation visuelle sont aussi une occasion rare de voir des films récents réalisés sous d'autres cieux et que la montgolfière géante qui trône à la place Graslin semble avoir transporté pour récompenser par la suite les plus méritants. Après le passage de Cinécrits au Festival de Nantes, nous pensons désormais qu'un festival de cette envergure qui se déroule bien, sans annulation (il n'y a eu qu'une petite intèrversion de programmes

concernant trois films à cause des grèves), qui a des aspirations intéressantes sans être prétentieuses et qui sait trouver et gérer son budget, cela existe. Les organisateurs de ce type de festival ont vite compris que les difficultés financières ne devaient pas constituer un obstacle. Le secret de leur réussite réside dans la conviction des liens tissés entre les individus, des possibilités d'entraide et d'échange qui répondent à une véritable détermination. Le festival n'est donc pas cette occasion ponctuelle où des réalisateurs, des critiques et des acteurs cherchent à marquer une date comme on célébrerait machinalement un anniversaire. En observant le comportement des Jalladeau avec leurs invités, nous avons compris que ces derniers avaient plutôt le statut de collaborateurs, voire d'amis. On sent tout au long du déroulement de ce festival qu'il s'agit du couronnement d'une année de prospections et d'efforts renouvelés. Il est vrai que parcourir le monde à la recherche de films inédits répondant à l'esprit du festival n'est pas une tâche rébarbative, toutefois l'intérêt accordé à la réalisation de ce but et à la réussite du festival vient gratifier l'activité continue d'une structure restreinte, mais permanente qui fonctionne durant toute l'année pour assurer la conservation d'un label.

Le Festival des 3 continents, sans être parmi les festivals les plus prestigieux ni les plus médiatisés en France, peut-être parce qu'il lui manque les deux autres continents, a pourtant ses adeptes et ses habitués qui, par leur passage à Nantes deviennent connus et re-

connus. Si nous avons à formuler un avis en tant qu'invités tunisiens, on se demande ce qui manque à notre continent pour faire réussir nos festivals ? Là n'est pas notre propos. ■

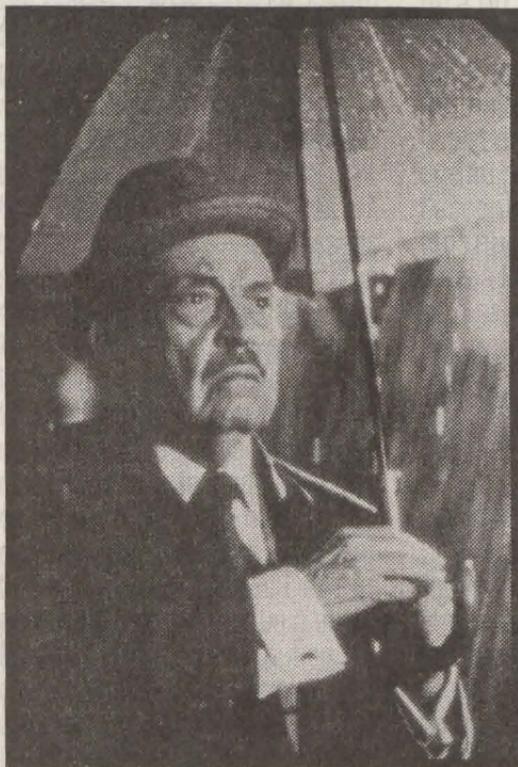
Thouraya Ben Amor



*Sans expéditeur*

# SANS EXPÉDITEUR

par Adel Jelassi



Réaliser un film qui relate une histoire d'amour relève aujourd'hui d'une tâche périlleuse, tant ce thème a été architraité par de grands noms du cinéma mondial.

Mais voilà que **Sans expéditeur**, le troisième long-métrage du cinéaste mexicain Carlos Car-

tera, vient de relever le défi et par là même forcer notre respect ainsi que celui des membres du jury du 17<sup>ème</sup> festival des trois continents de Nantes.

En optant pour une mise en scène classique là où on s'attendait à un autre type de traitement, le cinéaste mexicain nous surprend sans nous décevoir. Cette option s'avère être un choix judicieux d'au-

tant plus que la sobriété qui se dégage de cette réalisation classique donne au film toute sa valeur. Ainsi, le côté émotionnel et sensationnel est évacué. Certes il y a une petite tonalité mélodramatique mais Carlos Carrera ne s'y attarde pas beaucoup. Il fait de même pour le suspense que

d'amour aussi. ■  
te paye parfois. Les histoires  
ment. Autrement dit, la simplici-  
une histoire d'amour tout simple-  
teur raconte dans un style sobre  
nous accrocher. **Sans expé-  
mètres très recherchés n'ont pu  
l'image ni les mouvements de ca-  
on ni la dimension plastique de  
férence du film cubain La Vague  
simplicité de ses propos. A la dif-  
destie de son réalisateur et à la  
Nantes. Il doit ce prix à la mo-  
festival des trois continents de  
un la montgolfière d'or du 1<sup>er</sup>me**

Le film de Carlos Carreras a obte-  
sa bien-aimée.

tiens à la main, chercher. Louisa,  
d'un il était venu, un pouquet de  
mort du vieillillard doucoulé alors  
rejoignent dans la scène de la  
up d'us sa mort. Lors et Tharatos se  
sens à la vie de Don Andrés ainsi  
tant que raison d'être, donnant  
l'accroché est mis sur l'amour en  
cité us profit d'une conception où  
l'objet de l'amour n'init par être évé-  
même une prostituée". Ainsi,  
rait être n'importe quelle femme  
ou presque "la bien-aimée pour-  
up d'un amour sans destinataire  
expédient) ne peut donner lieu  
une lettre anonyme (donc sans  
Carreras un amour déclenché par  
teur pour dire chez Carlos

**Sans expé-  
ter le titre du film**

même. Et là on est tenté d'explori-

destinataire) que l'amour en lui-  
était moins l'objet de l'amour (le  
comme si l'important en tout cela  
grand chose pour lui. C'est  
sainte vierge ça ne change pas  
bonne soit une prostituée ou la  
ments avec lui. Que cette per-  
a accepté de passer de bons mo-  
dés la femme aimée est celle qui  
sagesse puisque pour Don An-  
tement, est en fait une forme de  
certains prendront pour un entê-  
chant la vérité. Cette décision, que  
Louis (la prostituée) tout en sa-  
peu importe s'il continue à aimer  
timent d'amour chez lui. Dès lors  
prière pour déclencher un sen-  
ce jeu de mensonges n'est-il qu'un  
cette vérité par le vieillillard et que  
n'était pas dans la découverte de  
l'essentiel que l'essentiel  
la lettre auront suffi pour nous  
la bouche de Marisa qui tenait  
deuxième gros plan, cette fois sur  
sur sa lettre anonyme, suivi d'un  
sur la lettre anonyme, suivi d'un  
taces du rouge à lèvres laissées  
Un premier gros plan sur les  
tés sobre, avec un minimum d'êt-  
scène est filmée d'une manière  
rité par Don Andrés. Or cette  
dotance à la découverte de la vé-  
-vè-  
finit par donner une grande im-  
rifé que le vieillillard ignore, ce qui  
nous, spectateurs, savons la vé-  
Don Andrés. Alors, on se dit que  
d'amour anonymes envoyées à  
l'identité de l'expéditeur des lettres  
l'union. Dès le début, il nous livre  
pouvait engendrer ce genre de si-

# AMOUR, MENSONGE ET MEDIA

par Thouraya Ben Amor

Même s'il n'y a pas eu unanimité autour du film mexicain **Sans expéditeur**, de Carlos Carrera, qui a remporté la montgolfière d'or à la 17<sup>ème</sup> session du festival de Nantes - sachant qu'en général, la distinction qu'obtiennent les films en compétition ne sont pas nécessairement des labels de qualité - on ne peut s'empêcher d'apprécier particulièrement l'atmosphère où se mêle dangereusement à la passion le mystère et à la mort, une curieuse perception visuelle. L'histoire quant à elle est simple car fondée sur un motif connu : Mariana, une jeune journaliste agacée par Don Andrés - vieil homme sexagénaire et son voisin du dessous qui l'empêche de faire la fête chez elle allant jusqu'à appeler la police - décide impulsivement de se venger de lui d'une manière aussi perverse que diabolique : en lui en-

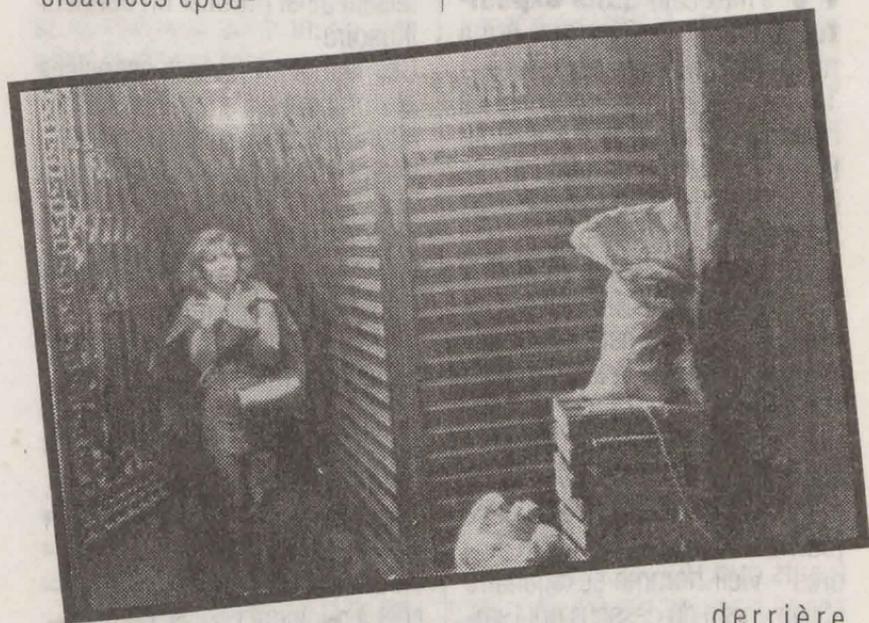
voyant des lettres dans lesquelles elle lui avoue son amour ardent faisant ainsi miroiter un bonheur illusoire.

Ces lettres anonymes associées aux pratiques d'enquêtes et de filatures organisées par un détective privé (qui se révélera être de mauvaise foi) engagé par Don Andrés pour dévoiler l'identité de l'expéditrice inconnue rappellent l'atmosphère des films noirs. Ce film baigne dans une ambiance particulièrement obscure : Mexico est assez souvent filmée de nuit sous une pluie fine mais tenace. Nous voyons Don Andrés, tel un fantôme quitter sa maison le soir et se rendre à certains quartiers retirés de la ville pour chercher à rejoindre Louisa, une prostituée qui se fait passer pour l'expéditrice des fausses lettres d'amour.

Contrairement à notre attente, cette ambiance se poursuit même

après que Don Andrés apprend et accepte, par amour, "l'imposture" de Louisa. Par conséquent l'énigme ne réside pas dans l'intrigue amoureuse. Elle transcende la trame narrative et vient s'installer d'une manière omniprésente dans tous les détails de la mise en scène. Ce film est intrigant par l'usage insistant que fait son réalisateur de certains plans fixes et insoutenables quoique rapides montrant l'aspect difforme de quelques cadavres, accentué par de gros plans sur de curieuses cicatrices épou-

la dépouille de son expéditrice anonyme l'ayant menacé de se suicider s'il ne la retrouvait pas. Devant ces images effroyables de mort atroce, Don Andrés réagit avec toute l'humilité et la sérénité d'une personne qui considère avec autant de déférence la vie que la mort. Alors que Mariana - qui affronte quotidiennement la mort souvent sous sa forme accidentelle ou criminelle mais toujours dans sa dimension spectaculaire - est pour ainsi dire re-



vantables que le regard direct et nu de Don Andrés arrive pourtant à soutenir quand il cherche parmi ces corps ce qu'il croit être vrai :

derrière son appareil photo ne retenant de la réalité que la fine lumière que son objectif laisse pénétrer. C'est en prenant continuellement des photos qui alimentent le monde

de la presse à scandale que son regard devient déformé par le prisme de ce même objectif et qu'elle s'enferme de plus en plus comme dans une chambre noire dans son strict rôle de journaliste-photographe incapable de laisser filtrer la moindre lueur d'humanité.

En considérant le monde extérieur à travers cette seule lunette optique, d'un regard désormais "médiatisé", Mariana fixe la mort sans aucun état d'âme. Le réalisateur pousse cette arrogance à l'extrême quand on voit Mariana arriver trop tard sur le lieu d'un crime et remplacer la victime déjà évacuée par une autre personne qu'elle maquille et dont elle tire un cliché qui passe pour être authentique.

Dans **Sans expéditeur**, l'image est aussi fausse que les lettres, que le détective, que le rôle joué par Louisa. A travers la photo, la manipulation par l'image, l'ultime sanctuaire de la vérité, paraît aussi cruelle qu'une mort foudroyante.

L'atmosphère de ce film est aussi impressionnante grâce à un autre détail de la mise en scène qui n'est pas étranger à la photo : le contraste qui se dégage des scènes nocturnes. Tout le carac-

tère mystérieux de ce long-métrage se concrétise dans ce même contraste qui souligne d'une manière esthétique l'aspect tragique de l'amour et de la mort. Ainsi, par exemple, vers la fin du film et chaque fois que Don Andrès se rendait aux quartiers mal famés de Mexico où il trouvera la mort, il apparaît dans un clair-obscur tel une silhouette très sombre traversant une lumière aveuglante. Finalement, on se demande pourquoi une telle histoire d'amour est sous-tendue par autant de cruauté et d'allusions macabres ? Penser à la dénonciation de la manipulation des médias est réducteur, car l'histoire d'amour ne serait plus qu'un prétexte, qu'un motif esthétique.

De même, considérer ce film comme l'expression de fantasmes relatifs à une phobie quant à l'intégrité corporelle et humaine conduirait au même résultat.

L'intensité de l'atmosphère noire qui caractérise ce film est née en réalité de la convergence de deux manipulations : Carréra assimile par association la manipulation affective à la manipulation médiatique. ■

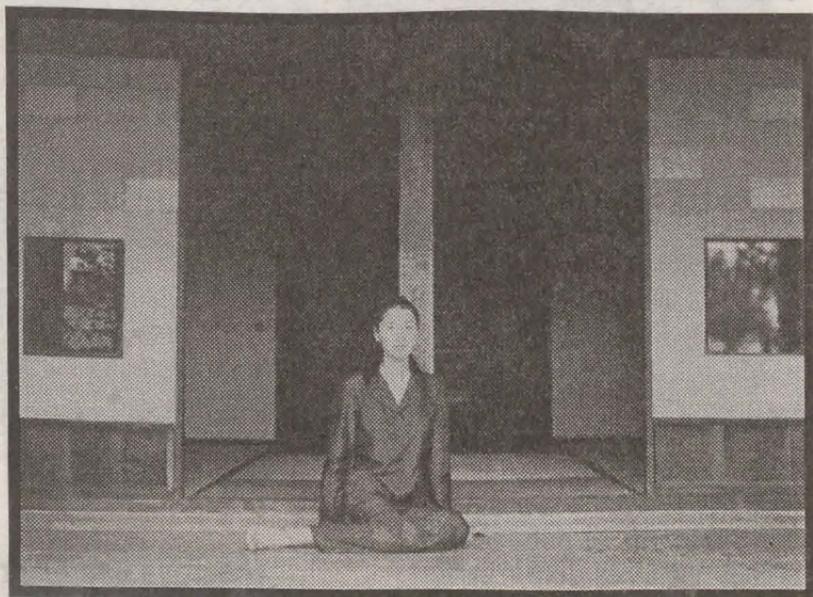
**Thouraya Ben Amor**

# EXTREMES SOLITUDES

par Amna Guellali

**L**e festival des trois continents de Nantes nous offre une véritable ouverture sur le monde, conditionnée non pas par les lois du marché cinématographique mondial, mais par la passion de ses deux directeurs, les frères Jalladeau.

Ils nous offrent ainsi la possibilité de découvrir de nouveaux horizons, une alternative dans le paysage asphyxiant et uniforme où domine le modèle américain. Mais s'il se limitait à cette unique optique, l'intérêt du festival pourrait vite dérapier vers une dimen-



*Illusion*

sion purement folklorique, avec des films où la question de la différence se limiterait à mettre en avant l'exotisme de la culture pour fasciner le spectateur.

Le film serait ainsi une sorte d'invitation au voyage, ce que d'ailleurs revendiquent certains films présentés à cette 17<sup>ème</sup> session du festival.

En fait, la question de la différence à laquelle le festival des trois continents ne cesse de nous renvoyer, risque de connaître une impasse si l'on observe les différents films asiatiques projetés. En effet, on constate que beaucoup de ces films traitent du même thème : la solitude de l'être humain face à la perte, que celle-ci soit la perte d'un être cher, d'un idéal, ou même la perte de soi.

Le thème est donc universel. Il peut être abordé indifféremment par tous les cinéastes de tous les coins du monde. Il y a certes des soubassements culturels, historiques et politiques qui sous-tendent ces films et qui apparaissent à travers le langage, la gestuelle des corps, l'attitude des personnages, un certain nombre de signes qui peuvent servir à une interprétation de type sociologique ou politique. On pourrait ainsi dire de **Une gamine silencieuse** du japonais Genjiro Arato, que c'est une dénonciation du passivisme de la société japonaise,

du pouvoir patriarcal, de l'étouffement des femmes sous la domination du mâle.

Pourtant, donner une telle interprétation de la différence de ce cinéma serait trop réducteur. En fait, la différence doit surtout être interrogée par rapport au langage cinématographique développé par ces cinéastes.

Ainsi, certains des films asiatiques présentent par rapport au cinéma dominant, où l'exigence principale est celle de la rapidité, du rythme, de l'efficacité, une réelle différence, liée au traitement du temps, non seulement celui de l'Histoire ou de la réalité représentée mais surtout le temps cinématographique, le temps de la séquence ou du plan.

Cette différence est frappante dans la mesure où notre sensibilité a été conditionnée par l'importance du montage qui prime dans la plupart des films aujourd'hui. Chaque plan doit être délimité par la nécessité d'une découpe, que ce soit pour individualiser un sens ou pour donner du rythme.

Mais dans les films de l'Extrême orient, et surtout deux d'entre eux : **Okaeri** et **Illusion**, la question du temps ne se résout pas de la même façon classique.

Ces cinéastes prennent des libertés avec le temps. Ils laissent leurs caméras posées devant un personnage, un visage, jusqu'à

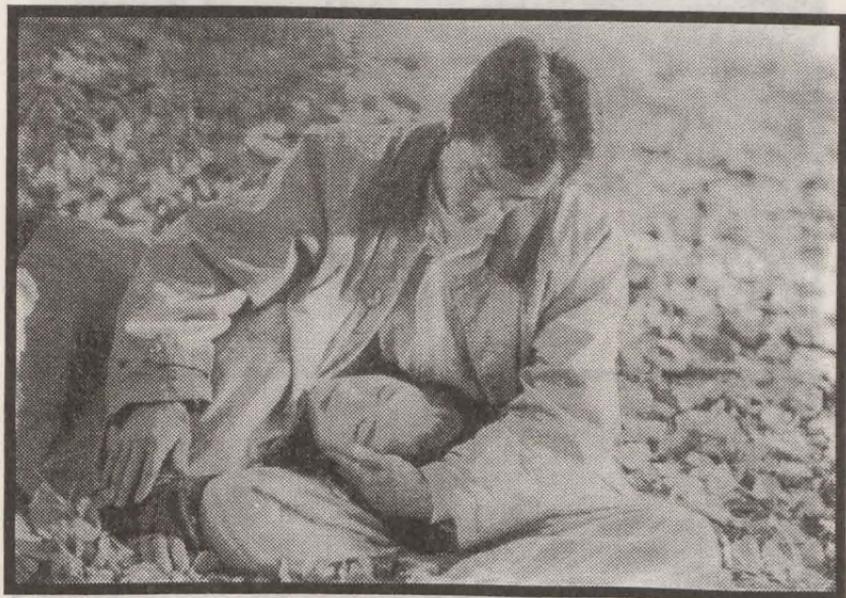
ce que celui-ci livre quelque chose du secret qu'il referme. Il n'y a pas d'urgence. Au contraire, tout est dans cette **attente**, cette obstination à se dépouiller de tout effet de mise en scène, de tout ce qui pourrait entraver la marche du temps, ou plutôt la pause du temps l'espace du film.

Le film le plus représentatif de cette tendance est sans doute **Illusion** du japonais Hirokazu Kore-Eda. Le film raconte l'histoire d'une femme et le déroulement de sa vie après le suicide de son mari. C'est là le seul événement, la seule action véritable. Tout le reste du film n'est que l'observation obstinée de la douleur de cette femme. Le cinéaste veut nous faire percevoir un sentiment intérieur, indicible. Pour ce faire, il utilise le temps comme un moyen de communiquer au spectateur l'agonie lente de la douleur dans le cœur de son personnage. Il pousse très loin cette idée impressionniste : faire passer sur l'écran l'œuvre imperturbable de la mort, celle des êtres chers et celle des sentiments, et cela sans aucune démonstration pathétique, sans aucune poussée lyrique de sentimentalisme. Presqu'aucune douleur ne passe sur le visage de l'actrice, emmurée dans son silence. Ce qui étonne le plus dans ce travail d'exhumation de la douleur, c'est qu'il n'y a pas de mêlée,

il n'y a pas de corps à corps entre la caméra et le personnage. Presqu'aucun gros plan ne vient souligner l'expression de Yumiko. Il n'y a jamais de coïncidence, d'effleurement entre la douleur refoulée et son expression sur le visage de la femme.

Le film est en entier réalisé en plans larges, en plans séquences qui laissent s'installer le temps, sans aucune nécessité qui viendrait rompre sa fixité. Les plans se succèdent comme autant de segments apparemment indépendants les uns des autres, comme des blocs entiers taillés dans le temps, et le besoin de rupture, le montage de ces plans successifs n'est pas conduit par une nécessité narrative ou même rythmique. Le plan pourrait ainsi s'éterniser. Le cinéaste nous montre Yumiko en train d'essuyer les escaliers de la cave. Un rayon de lumière éclaire la pénombre. Le plan dure ce que pourrait durer la même action dans la vie. En fait, c'est d'un temps intérieur qu'il s'agit, et si les séquences s'installent si longuement dans leur fixité, c'est que le corps de Yumiko et son esprit sont eux aussi gagnés par la fixité, par une rigidité de marbre, une sorte d'engourdissement des membres sous l'effet d'une prostration trop longue.

Mais ce qui gêne dans le film, c'est précisément qu'à force d'in-



*Okaeri*

tériorité : celle du temps, des sentiments, de l'expression, le cinéaste finit peut-être par se couper de son spectateur. Il y a ainsi une certaine glacialité dans le film, due à ce repli sur soi qui ne laisse rien filtrer au dehors, sauf cette succession d'images comme autant de tableaux, magnifiques d'ailleurs, mais qui sont comme pétrifiés, sans signe de vie qui les traverse.

A côté, **Okaeri** de Makoto Shinogaki pourrait sembler un modèle d'expansivité. Pourtant, là aussi on retrouve les mêmes éléments : un parti pris de fixité, un élagage de tout ce qui ressemble à une action, l'utilisation du temps

comme moyen de communiquer la durée intérieure.

Ce qui peut-être sauve **Okaeri** de la glacialité du premier film, c'est cette passion qu'il y a dans le film à sauver ses personnages, à les faire communiquer l'un l'autre et à communiquer leur désespoir, leurs échecs, leurs instants de bonheur au spectateur. C'est l'histoire d'un couple qui vit tranquillement jusqu'à ce que le mari découvre que sa femme est atteinte de schizophrénie, manifestée par sa peur d'une organisation secrète qui la surveille, et par son désir d'aller "patrouiller" dans la ville.

Le cinéaste ne verse pas dans le psychologisme. Il refuse toute ex-

plication qui éclairerait la folie de son héroïne. Au contraire, il nous la livre dans toute son opacité, et s'il nous donne parfois un éclairage sur le passé de cette femme à travers des photos de sa jeunesse, c'est pour marquer le sentiment d'étrangeté et de distance par rapport à soi. Ce qui impor-

de la femme, qui va patrouiller, comme si le monde extérieur était peuplé de dangers, de risques, de regards croisés qui la mettent mal à l'aise.

Ce désir de sortir de chez elle est peut-être l'expression d'un étouffement, de l'enfermement du couple dans une maison qui se



*Okaeri*

te, ce n'est pas tant la recherche des causes de cette maladie que la recherche de l'autre, une recherche qui passe par la reconquête de son espace. En effet, l'espace dans le film est éclaté. Le monde extérieur, les rues de la ville sont comme des dédales dans lesquelles se perdent les pas

replie sur eux comme les murs d'une prison.

L'absence de communication entre Yumiko et son mari est posée dès le départ, dans une scène où ils sont tous les deux assis dans une pièce. La caméra les filme de l'extérieur, l'espace de chacun est délimité par les



*Hommes bons, femmes bonnes*

barres d'une fenêtre comme pour marquer l'impossibilité où ils se trouvent de traverser la distance qui les sépare. Mais à mesure qu'on avance dans l'histoire, le mari va chercher à pénétrer dans l'espace de sa femme. Par une surveillance obstinée de ses déplacements, de ses mots, de ses réactions, il va réintégrer son monde intérieur. Cette tentative va passer par un rapprochement de leurs corps, non pas dans le sens charnel mais dans la mesu-

re où il y aura une mêlée avec la maladie de sa femme, une volonté physique de la sauver de ses démons intérieurs, soit en la ramenant au monde de la raison, soit en allant, lui, à la rencontre de sa folie.

On a ainsi l'impression que cette part impénétrable de l'être humain, ces deux cinéastes japonais la poussent à son paroxysme, en en faisant le centre même de leurs films. Mais si dans **Illusion** le personnage est enfermé

en soi, si la distance entre lui et le spectateur est impossible à combler, dans **Okaeri** au contraire, le cinéaste tente de la rattraper en mettant en scène le personnage du mari qui tente désespérément de pénétrer l'âme de sa femme.

Dans ce film, il y a à la fois la représentation de l'impossibilité de pénétrer le cœur d'un être humain, mais aussi la volonté de l'artiste de rapprocher de nous cette citadelle imprenable, cet autre qu'on tente inlassablement de saisir.

A côté de cette tendance il y en a une autre qu'on retrouve surtout dans les films taiwanais, et qui entremêle l'individu et l'Histoire dans un télescopage pour le moins déroutant. On quitte là les procédés de mise en scène basés sur la fixité, sur un montage très fluide, pour une matière formelle beaucoup plus complexe, presque convulsive, parce qu'elle a trait à la mémoire, qui ressort sur l'écran sous forme de fragments éclatés. Cette tendance culmine ainsi dans **Hommes bons, femmes bonnes** de Hou Hsiao Hsien. Le film raconte l'histoire de Liang Ching, une actrice qui est en train de tourner un film sur l'histoire d'une femme qui, au cours de la seconde guerre mondiale, a pris part avec son mari à la guérilla en Chine contre les Japonais, et

qui de retour vers son pays, connut la forte répression politique de l'anticommunisme. On assiste là à la résurgence du passé, celui de l'actrice et de son amour pour un homme qui a été assassiné, celui de toute une part de l'histoire taiwanaise qui revit à travers le tournage.

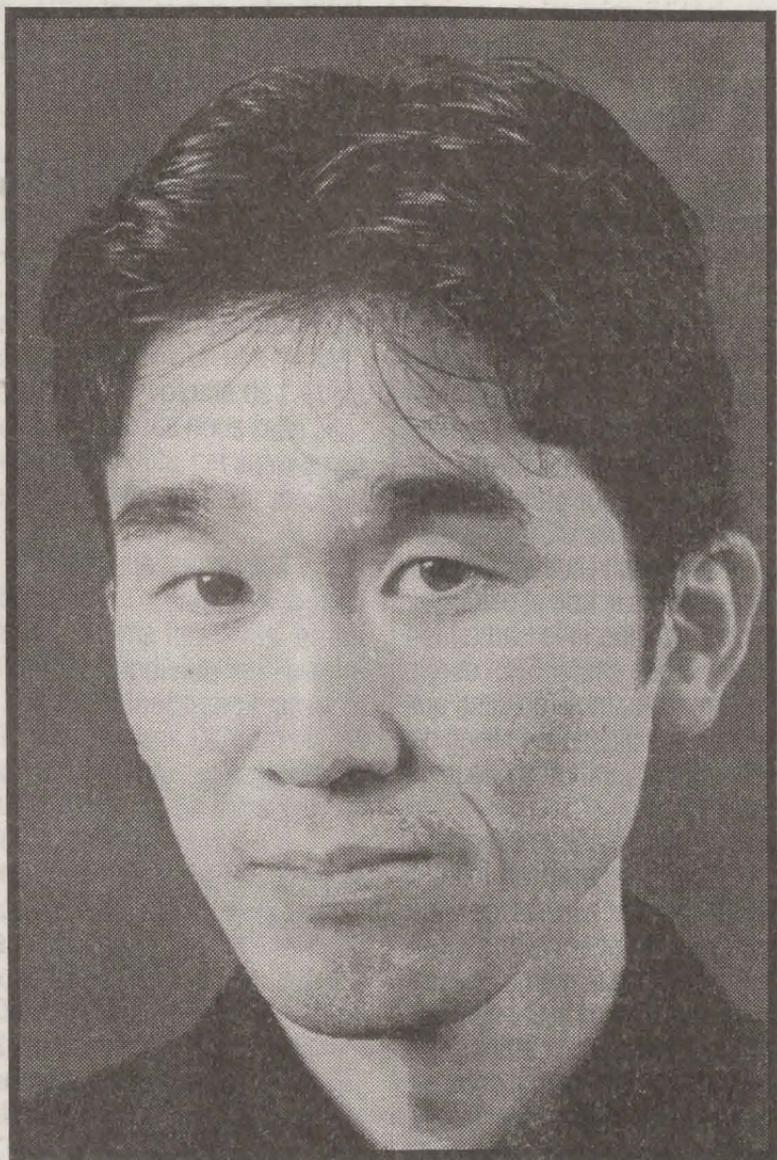
Il y a une sorte de rapport dialectique entre les trois espaces-temps : le passé, la réalité et la fiction ne cessent de s'interpénétrer. Le drame personnel de Liang Ching n'est mis à nu que par la découverte de l'histoire de son pays, à travers le destin du personnage qu'elle incarne. Le contact avec l'histoire va jouer le rôle d'une catharsis. Toute la douleur contenue, qui était refoulée dans la mémoire, va être exhumée lorsque la douleur de l'actrice rejoindra celle du personnage. Les événements politiques qui ont jalonné l'histoire de Taïwan, la persécution dont ont été victimes la femme et son mari, la mort de celui-ci après avoir été emprisonné et torturé à cause de ses activités politiques, tous ces événements vont être intériorisés par l'actrice et lui rappelleront son propre passé, sa douleur d'avoir perdu l'homme qu'elle aimait. Ce qui compte dès lors, ce n'est pas tant l'Histoire, mais son impact sur les êtres humains, le déchirement qu'elle provoque dans

leur vie. L'Histoire retrouve ainsi métaphoriquement ses couleurs à travers le sang de cette actrice, idée d'ailleurs réellement filmée par le réalisateur dans le dernier plan du film.

Liang Ching est accroupie dans sa chambre. Les derniers mots de son journal intime volé lui parviennent à travers son fax. Elle semble vidée de toute substance. On bascule à nouveau dans l'Histoire. Cette fois, c'est le corps recroquevillé sur lui-même de Chiang Li Yu qui pleure sur le corps de son mari. C'est là que le cinéaste instille subitement des couleurs dans le noir et blanc qui dominait jusque là la partie historique. Cette couleur qui surgit soudain, est comme du sang qui a giclé d'une blessure, le sang de cette actrice qui livre sa douleur jusque là muette.

Les trois dimensions qui ne cessent de s'entrecroiser : l'Histoire et l'Individu, liés par l'Art, se trouvent ainsi unis par ce don de la vie, de perte de la mémoire et sa résurgence dans la fiction. Ce lien subtil qui relie dans le temps deux femmes dans une même douleur, c'est celui du cinéma, qui fait se rejoindre, à un point du néant, deux souffles dont rien ne permettait la jonction. ■

**Amna Guellali**



*Makoto Shinozaki*

# ENTRETIEN AVEC MAKOTO SHINOZAKI

Makoto Shinozaki est un jeune réalisateur qui est né à Tokyo en 1963. Il est diplômé de psychologie. Il a réalisé plusieurs courts-métrages depuis son adolescence et a travaillé comme critique dans plusieurs revues. *Okaeri* est son premier long-métrage. L'actrice qui joue le rôle de Yuriko a obtenu le prix d'interprétation féminine.

**Cinécrits :** *C'est votre premier long-métrage. Avant, vous étiez critique de cinéma. Vous sentez-vous aujourd'hui plus critique que cinéaste ?*

**Makoto Shinozaki :** Le travail de critique n'est pas une étape avant la mise en scène. Peut-être que le travail de critique est plus dur.

**Cinécrits :** *Mais pourquoi êtes-vous passés de la critique à la réalisation ?*

**M. S. :** A l'âge de dix ans j'ai commencé par regarder des films et à quatorze ans j'ai fait un film, un court-métrage, alors devenir critique était pour moi une sorte d'accident. Pour moi, l'essentiel

c'est la mise en scène. Après avoir obtenu un diplôme de psychologie, j'ai travaillé comme projectionniste. En ce temps-là, un de mes amis qui était dans l'édition d'une revue m'a proposé de réaliser un article de critique dans sa revue. J'avais le choix d'écrire sur n'importe quel film qui me plaisait.

Mais en fait, je n'aime pas beaucoup écrire et me mettre devant une table pendant deux heures pour écrire.

**Cinécrits :** *Votre film traite de la schizophrénie. Le personnage de la femme, Yuriko, devient petit à petit schizophrène. On a l'impression qu'elle le devient parce*

que son mari la délaisse.

**M. S.** : D'abord sa maladie a commencé avant le film. La raison médicale précise n'a pas encore été trouvée. Il y a beaucoup de raisons : l'environnement, l'hérédité... On appelle cette maladie cancer de l'esprit.

**Cinécrits** : *Mais dans ce film on ne voit pas l'environnement social. la société est pratiquement absente. On ne voit que le couple. C'est comme s'ils étaient détachés de la société.*

**M. S.** : Non, ils ne sont pas détachés de la société. Dans un film, on découpe une scène de la vie non pas toute la vie.

**Cinécrits** : *A l'intérieur de ce couple, il n'y a pas de communication. Mais à la fin, on a l'impression que le mari rejoint sa femme dans son monde schizophrénique.*

**M. S.** : Oui, c'est cela.

**Cinécrits** : *En fait vous n'avez pas fait ce film pour donner la raison de la maladie. L'avez-vous fait pour parler de l'enfermement du couple ?*

**M. S.** : Pour moi, c'est une histoire d'amour. Si j'avais essayé d'expliquer les causes, la fin n'aurait pas été ainsi, sans explication. Rechercher les causes de cette maladie n'est pas important. Ce qui importe c'est que le mari s'aperçoit de nouveau de l'existence de sa femme et veut s'oc-

cuper d'elle.

**Cinécrits** : *Oui, mais dans Okaeri qui signifie "te voilà de retour à la maison" est-ce que ce n'est pas un emprisonnement d'être en couple ? Le mari est à la fois la source du mal et de la délivrance.*

**M. S.** : Oui, c'est vrai. A la fin du film, il y a encore les deux sentiments qui se confondent : l'espoir et la peur. En fait chaque homme vit avec ces deux sentiments.

**Cinécrits** : *La musique est très importante dans le film parce qu'elle fait partie du passé de la femme qui voulait être pianiste mais elle ajoute aussi à la schizophrénie. En pianotant sur son clavier c'est comme si elle pianotait sur son piano*

**M. S.** : J'aime beaucoup le morceau de Beethoven "Sonate du clair de lune" et depuis longtemps j'avais le rêve d'utiliser cette musique dans un film. La lune, justement, est toujours associée à une sorte de folie. Mais au départ, je ne voulais pas utiliser le symbole. C'est après avoir fait le film que j'ai vu cette dimension. Pour revenir à ce que vous disiez tout à l'heure, c'est vrai que Yuriko pianote sur son clavier comme sur un piano. Mais elle n'en a pas conscience. Pour elle, ce qui est dur, ce n'est pas de ne pas avoir de com-

munication avec son mari, mais c'est d'avoir renoncé à son rêve de devenir pianiste.

**Cinécrits** : *Ce paysage final, désertique, est-ce un refuge, un éloignement par rapport à la ville ou une façon de résoudre cette schizophrénie ?*

**M. S.** : Je ne veux donner aucune signification à cet endroit. Ce n'est pas un symbole. Mais j'aime bien cet endroit. La première image de ce film, c'est cette scène finale de la colline avec une femme qui regarde la ville.

**Cinécrits** : *Est-ce que vers la fin du film le mari rejoint sa femme dans la maladie ?*

**M. S.** : C'est très ambigu. Peut-être qu'il la suit pendant qu'elle patrouille. Il arrive souvent avec ce genre de maladies que les proches du malade, l'époux ou les enfants, aient eux-mêmes l'illusion de la maladie.

**Cinécrits** : *Cela veut dire que son monde à elle est devenu son monde à lui.*

**M. S.** : Oui, c'est cela.

**Cinécrits** : *Est-ce que vos études de psychologie vous ont aidé à toucher un problème qui est commun à tous les hommes ? C'est une crise intérieure qui nous interpelle profondément.*

**M. S.** : Quand j'étais étudiant en psychologie, j'étais complètement absorbé par le cinéma, et

je ne prenais pas au sérieux mes études. Mais j'ai compris une chose en étudiant la psychologie : c'est qu'avec cette discipline, on ne peut comprendre l'être humain, dont l'esprit est trop fragile, ambigu et instable. Alors on ne peut pas analyser. Par exemple le matin je me lève et je sors de l'hôtel pour aller voir des films. Mais en rentrant à ce même hôtel le soir, mes sentiments ne sont plus les mêmes. Et parfois, l'être humain est capable de faire des bêtises en sachant que c'est mauvais. Dans le scénario j'ai écrit un dialogue que j'ai pris d'un autre film, un ancien film japonais. C'est une sorte de dédicace qui ne figure pas dans le roman mais dans le livre du scénario. "Le cœur des hommes n'est pas celui avec lequel on peut faire des choses. Le cœur des hommes marche tout seul".

**Cinécrits** : *Si à travers la psychologie on ne peut comprendre l'être humain, est-ce qu'on peut le comprendre à travers le cinéma ?*

**M. S.** : Je ne peux pas dire cela. Je veux juste donner quelques scènes, quelques images aux spectateurs, et après c'est à eux qu'il appartient de faire des films.

# MERCÈDES

« *Quand le monde finit,  
il ne s'essouffle pas,  
il explose* »

par Asma Elhilali

**Le film *Mercédès* de Yousri Nasrallah a été projeté dans le cadre de l'hommage rendu à la vedette égyptienne Yusra**

**Q**uand le monde finit, il ne s'essouffle pas, il explose. Cette phrase exprimée par

le personnage principal du film, Noubi, traduit un choix esthétique original dans **Mercédès**, celui d'une structure éclatée. Plusieurs genres s'entremêlant dans le film, le roman, le mélodrame, plusieurs références, Pasolini, Chahine, le film

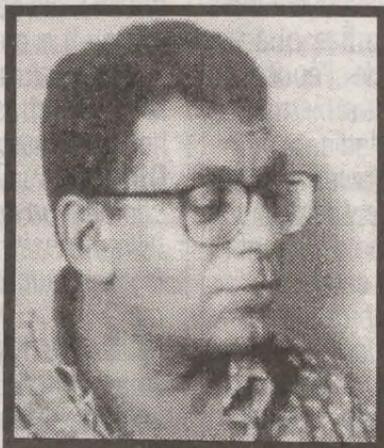
raconte ainsi plusieurs histoires d'amour, Noubi et Afifa, Charif et Kamel, Warda et le diplomate africain, l'affaire Mercédès (trafic de

cocaïne) lie tous ces récits à une histoire commune, celle de la société égyptienne, les rues du Caire

en pleine ébullition annoncent une explosion (symbolisée à la fin du film par l'incendie). Un incendie qui ressemble à une purification est suivi par un départ nouveau puisque le seul survivant de cet incendie sera l'amour.

Quelles sont ces réalités multiples dans **Mercédès** ? Et quelle place occupe la réalité sociale ?

A première vue, la structure gé-



Yousri Nasrallah

nérale du film paraît simple et claire, **Mercédès** comporte six parties séparées par des titres, "Contes familiaux", "Noubi", "Jamel", "Afifa", "Les morts", "le happy end". Ces titres ont un aspect représentatif, leur rapport avec le film paraît un simple rapport de forme à contenu, les titres jouent le rôle d'introductions à ces six parties.

Mais cette simplicité n'est vraie qu'en apparence. En effet la structure profonde du film ne répond pas à cette simplicité extérieure. Bien que le personnage de Noubi par exemple soit l'objet de la deuxième partie, il est le principal personnage du film, le film raconte Noubi, les autres personnages ne sont que des prétextes pour découvrir d'autres aspects de ce personnage principal, ils ne sont eux-mêmes que des visages différents d'un seul portrait, celui de Noubi. Ces six parties ne sont donc que des fragments d'un seul personnage éclaté, Noubi. Dans leurs places de dérivés du personnage principal, les autres personnages de **Mercédès** ne suivent pas une trajectoire bien déterminée, leurs portraits sont parfois inachevés, ils se déplacent, échangent leurs rôles (la mère et l'amante), ou disparaissent hors du champ filmique (Warda part en Suisse, le diplomate africain disparaît), ils ne

vieillissent pas avec les années qui passent, ils sont déroutés et déroutants. Dans **Mercédès** on s'attend à tout, que Warda ou Afif traverse l'écran de la télévision filmée par la caméra de Nasrallah, un écran dans un écran, un personnage dans un autre, l'acteur cache un autre acteur. Le dédoublement des personnages et des points de vue exprime une réflexion sur le cinéma, la distance que Nasrallah trace entre les acteurs et les personnages, entre l'espace du film et l'espace social (réel) n'est qu'un autre aspect de cette réalité éclatée qu'on a remarquée dans **Mercédès**.

C'est un éclatement qui la rapproche du fantastique, de l'irrationnel, du cauchemardesque. Est-ce que cette structure riche et originale place le film dans le contexte du délire ou du fantasme ? La réponse à cette question nous conduit à réfléchir sur la place du réel dans le film, étant donné que le mot réel n'a plus dans **Mercédès** un sens unique. Nous relèverons en particulier la signification sociale, nous entendons par là le contexte historique et social qui apparaît à travers l'espace du film, "les rues du Caire" selon l'expression égyptienne.

**Mercédès**, est le deuxième film de Nasrallah, une comparaison rapide avec son premier film **Vols d'été** (1988) nous montre la

forme monstrueuse que prend l'impact du réel social dans le deuxième film par rapport au premier. Il est important de souligner ici que la monstruosité nous met déjà dans un registre psychique. En effet, le héros du film étant un malade mental, le réel social prend à ses yeux la forme d'un monstre, d'un cauchemar. Le mot cauchemar se répète dans le film : Noubi dit à Afifa " *tu n'as pas de place dans mon cauchemar !* ", l'agent secret dit à Noubi " *je te suivrai même dans tes cauchemars !* " La voiture Mercedes est l'héroïne de cette société ou de ce cauchemar. Mercedes est un rêve (tous les jeunes rêvent d'en avoir une, elle est aussi associée à la Femme puisqu'elle est le prénom d'une espagnole belle, riche, et fatale), Mercedes est aussi un fantôme, c'est en son nom que sont commis les crimes les plus horribles (meurtres, enlèvements d'enfants, trafic de drogue) Mercedes est la loi qui domine cette société ou ce cauchemar, d'où sa condamnation à la fin du film, elle est brûlée. Ce destin paraît simpliste, mais ce n'est pas la voiture (avec tout ce qu'elle entraîne comme symbole) qui brûle à la fin du film, c'est toute la société égyptienne qui explose, galeries d'art, monuments, les hommes

aussi, Noubi a associé cet incendie à la fin du monde, d'où le caractère parodique du happy end, le baiser de la fin qui a l'air d'une note optimiste dans cet enfer n'est qu'un délire de fou, une sorte de fantasma. Le désert et toute la destruction qui encadre ce dernier enlacement des deux amants, confirme l'aspect trompeur et parodique de ce "happy end". dans cette société où seule la médiocrité a une place (drogue, corruption), le refuge ne peut relever que d'une autre réalité, celle du rêve (dans les salles de projection, le cinéma est associé à la drogue). Si le réel social est cauchemardesque et son refus illusoire (le temps d'une piqûre) c'est à se demander si on existe vraiment ? N'oublions pas que **Mercedes** a été réalisé en 1993, tout ce que le monde a vécu explique le regard angoissé d'un artiste face à la fin du monde, les mouvements de sport que Noubi effectue devant son poste de télévision face à la fin tragique du socialisme à travers l'assassinat de Ceausescu est un dernier mouvement de réanimation, ce retour à la vie a pris un aspect illusoire, ce n'était qu'un retour à la folie. ■

**Asma Hilali**

# ENTRETIEN AVEC MICHEL KHLEIFI

Propos recueillis par

A. Guellali, T. Ben Amor A. Hilali

Nous avons rencontré Michel Khleifi à l'hôtel de France, rue Courbillon, deux heures avant la cérémonie de clôture où fut projeté son dernier film *Conte des trois diamants*. Notre premier sujet de discussion portait sur la critique cinématographique en général.



**Michel Khleifi** : Il faut placer le film dans son contexte historique pour que les éléments que vous proposez prennent des racines.

**Cinécrits** : *Pour que ça ne soit pas de la théorie.*

**M. K.** : Voilà, exactement, il faut dire que tel film est par exemple mauvais parce qu'il ne tient pas en considération telle ou telle chose, parce qu'il y a tel ou tel film qui a été fait avant ou qui a été

fait après. Je pense simplement qu'être critique c'est aussi avoir une vision historique des choses parce que nous [les cinéastes] nous avons besoin de savoir dans quel contexte on a fait nos films. Quand j'ai été formé à l'I.N.S.A.S., quand on apprenait que le romantisme est né à tel moment, il était important de savoir pourquoi il est né à ce moment là, pour donner tel mouvement après.

L'Histoire devient vivante, c'est pour ça que je vous dis que pour faire **Mémoire fertile**, j'ai lu toute la poésie palestinienne de l'époque. Il y a plein de choses qui ont été inspirées de tel roman, de tel écrivain, et je ne les cache pas. Je trouve que c'est normal, le cinéma est un art de synthèse. C'est un devoir de faire la synthèse du monde qui nous entoure, surtout quand on est dans une situation historique où on n'a pas les moyens de faire la synthèse tout le temps : on n'a pas d'argent, pas de machine... Donc, tout d'un coup, le film devient un événement important. Moi, je rêve d'un travail critique qui essaye avec un regard réel et scientifique de voir les évolutions réelles dans le cinéma arabe depuis les années soixante. On a besoin de savoir si on a vraiment un mouvement culturel et cinématographique.

J'ai vu le numéro de Cinécrits consacré à **Noces en Galilée**, c'est une zone d'éclairage. Mais je trouve qu'elle est politique dans le sens où elle prend l'air du temps pour faire la lecture d'un film. Si demain l'actualité changeait, on pourrait lire le film autrement et je trouve que cela n'est pas juste. La lecture d'un film doit être dégagée de toute idéologie, surtout d'une idéologie du moment. Ce n'est pas vrai que le film portait

sur un conflit entre deux communautés. La problématique historique posée par **Noces en Galilée** est un problème civilisationnel. Il y a un problème de modernité : comment une société archaïque entre dans la modernité ?

**Cinécrits** : *Vous avez insisté sur la présence des deux communautés.*

**M. K.** : Non, la communauté n'existe pas, il existe des militaires. A un moment donné, il y en a un parmi vous qui parle de quatre générations (allusion à l'article de Asma El Hilali). Je trouve que ce regard est le plus complexe, il rend plus une pénétration de l'œuvre. Je suis d'accord avec vous, il y a une problématique de générations.

**Cinécrits** : *D'ailleurs on retrouve cette problématique dans le dernier film **Le conte des trois diamants**.*

**M. K.** : C'est la structure visible. Pour moi, il serait intéressant de savoir pour quelle raison j'ai choisi Youssef alors qu'il y a d'autres enfants. Le sujet impose qu'il y ait une relation privilégiée entre Youssef et le vieil homme. C'est ça le plus intéressant, c'est ça l'invisible de l'œuvre. Je trouve que tous les numéros de Cinécrits sont du même niveau. On peut dire qu'il y a un début d'une pensée critique ci-

nématographique chez nous. Je pense qu'il faut d'abord être beaucoup plus indépendant de l'événement. Il y a une position préalable que je ne trouve pas juste. A l'époque, je n'ai jamais été et je ne serai jamais quelqu'un qui appelle à une révolution autre que culturelle dans le monde arabe, d'où la place de l'individu. Donc, la problème fondamental dans tous mes films, c'est la place de l'individu arabe à la fin de ce siècle malgré tous les événements qui l'entourent. Par exemple, dans **Le conte des trois diamants**, j'ai enlevé une phrase que je regrette maintenant. Au début, la mère dit à l'enfant « *fais attention, je ne veux pas de problèmes avec les soldats* ». Avant elle lui dit « *tu prend quel chemin ?* », l'enfant lui dit « *le mien* ». J'ai eu des discussions avec des gens qui m'ont dit « *un enfant ne dit pas ça* »... J'ai donc renoncé, mais je pense que cette phrase exprime l'essentiel de mon travail.

**Cinécrits** : **Le conte des trois diamants** est un conte original, inventé par vous ? Ou bien c'est un conte qui existe déjà ?

**M. K.** : C'est un conte inventé par moi mais à travers les systèmes de conte. Il y a une articulation importante dans le travail que je fais : sentir les mouvements d'esprit politique, social... dans le monde arabe autour de

cet individu et puis prévoir une étape après, par exemple dans ce film-là [**Noces en Galilée**] ce qui m'intéressait ce n'était pas faire la paix avec Israël, mais ce que je ressentais c'était quelque chose de simple, c'était que, dans ce conflit d'archaïsme et de modernité où l'individu est de toute façon absent parce que ce sont les deux structures qui l'écrasent je me suis dit (et l'histoire m'a donné raison) que ces deux systèmes de pouvoir vont faire la paix au détriment de l'individu. Ce qui m'intéressait dans **Noces en Galilée**, c'est comment mettre en scène une tragédie moderne, il fallait un défi entre deux systèmes dont le peuple devient l'enjeu, le peuple est fait d'individus, ils vont se trouver tous dans un enjeu qui est un défi entre les militaires et le patriarcat et la scène c'est le village. A partir de là, je voyais que quand le peuple devient un enjeu, il va gagner parce qu'il va déjouer les deux systèmes qui se battent pour le dominer mais l'émergence de l'individu dans **Noces en Galilée** ne va pas jusqu'à ce qu'il devienne un individu libre. Dans ce film l'individu prépare le conte. Ce que je voulais dire (et c'est important pour moi) c'est que je n'ai pas appelé à la paix, mais j'ai essayé de sentir le mouvement des choses qui amène à cette interpénétration

entre les deux peuples, sachant qu'il y a des militaires dominant et un peuple dominé. Dans le temps je disais que la force d'Israël vient de notre faiblesse, mais notre faiblesse ne vient pas de la force d'Israël, elle vient de la fragilité de notre structure sociale.

Honnêtement je pense personnellement que je n'aurais pas été ce que je suis, c'est à dire quelqu'un qui défend l'individu arabe d'abord, mais aussi la liberté d'expression, notre droit à être citoyen, notre droit à la démocratie et notre droit de participer à toutes les décisions historiques de notre destin où pour le moment nous sommes absents, je ne serais pas cela si j'avais dit « *allez les gars, on va faire la paix avec Israël et après on va voir* ».

**Cinécrits :** *Dans Noces en Galilée il y a les Palestiniens et les Israéliens, dans Conte des trois diamants on remarque la présence des Bohémiens, pourquoi avez-vous éprouvé le besoin d'avoir cet élément nouveau, est-ce parce que la charge onirique est plus importante ?*

**M. K. :** C'est évident que la société arabe est une éponge, n'importe qui peut se trouver absorbé, je crois que c'est parce qu'elle a été du côté des faibles tout le temps, c'est ce qui fait sa faiblesse et sa force. J'avais besoin des Bohémiens pour opposer un style

de vie à la débilite actuelle, à cette régression dans laquelle se trouve le monde arabe maintenant.

**Cinécrits :** *On est vraiment dans le rêve en choisissant des Bohémiens non ?*

**M. K. :** Sincèrement je ne suis pas allé jusque là, de toute façon vous savez, se déplacer à Gaza c'est comme se déplacer dans une tasse, il y a tellement de barbelés, c'est tellement fermé que même le Bohémien se sentira Palestinien. Je voulais dire que, tout simplement, l'espace devient un espace imaginaire intérieur libérateur, c'est à dire par exemple, la fille qui n'aime pas le foulard, qui invite quelqu'un chez elle...

**Cinécrits :** *Donc, la Bohémienne est plus libre*

**M. K. :** Mais c'est aussi toi, c'est aussi moi, c'est nous, qui étions à un certain moment nous-mêmes, nous qui avons chanté, qui avons dansé qui avons fait tellement de belles choses ensemble. [La bohémienne représente] un style de vie qui s'impose, par exemple la mère dit à sa fille « *mets le foulard* », la fille, elle, se regarde et dit « *je suis plus belle comme ça* » (sans foulard). C'est une régression par rapport à **Noces en Galilée** où la fille était... [épanouie] mais ce n'est pas moi qui ai régressé, c'est une société entière et moi je ne peux qu'être fidèle à une image

que j'essaye de capter, je peux trouver des filles qui ont un autre comportement avec leur corps mais le problème c'est que là, je parlerais des individus et je ne parlerais plus de ce rapport dialectique entre individus et collectivité.

**Cinécrits** : *Pourquoi est-ce que l'enfant meurt quand il découvre le secret du conte ?*

**M. K.** : Vous savez, on peut donner plusieurs interprétations, mais moi, je dirais que comme toujours, il y a un temps qui meurt en nous quand on passe de l'enfance à l'adolescence, on renaît c'est vrai, mais on laisse toujours quelque chose qui meurt en nous pour atteindre autre chose, pour vivre autre chose, [Youssef] dira à sa famille « *le trésor existe chez nous, mais nous on ne le voyait pas* », et le voyage initiatique devient juste, son enfance et son innocence c'est vrai qu'elles sont parties avec les trois diamants, avec trois gouttes de sang, mais il renaît autrement, c'est une lecture possible.

**Cinécrits** : *Le nom Youssef est un nom révélateur, il a une connotation biblique, c'est un nom très chargé.*

**M. K.** : Youssef est un enfant de cette pauvreté arabe qui porte une richesse humaine extraordinaire, il est nous. Il est ce qu'on porte en nous.

**Cinécrits** : *Cet amour des oiseaux, les oiseaux brodés, en cage ou libres, c'est un motif poétique ?*

**M. K.** : Vous savez, quand on écrit, ce n'est pas en terme de symbolisme, on écrit parce qu'il y a des éléments dramaturgiques paradoxaux qui sont importants. Moi, je me disais toujours pourquoi est-ce que quand on aime quelque chose, on l'emprisonne ? Alors que normalement, quand on aime quelque chose, il faut aimer sa liberté, même Youssef qui demande à être libre, emprisonne des oiseaux, tandis qu'à la fin la mère les libère.

**Cinécrits** : *Vous ne trouvez pas qu'il y a parfois un discours trop direct dans les dialogues ?*

**M. K.** : Pourquoi pas ? La vie est faite ainsi, moi je crois qu'il y a une pluralité de la parole dans la vie, on peut dire des choses directes comme on peut passer par la métaphore. Je crois que je ne fais pas des films pour passer le temps, je veux témoigner de la réalité des gens. L'autre jour je regardais un documentaire sur Gaza, il y avait un monsieur qui parlait, il mêlait la poésie et le style direct, il a dit « *moi, quand Arafat a signé l'accord de paix avec Israël, j'avais les clés de ma maison de Jafra depuis 48, je les ai regardées et j'ai dit, mais ça ne sert à rien* ». Vous voyez que c'est

en même temps de la poésie et de la politique. C'est une situation humaine. Moi je n'ai pas peur des discours directs dans mes films. Par exemple l'oncle dit dans **Noces en Galilée** « *pas de vie sans dignité et pas de dignité en présence des soldats* ». D'ailleurs tout le personnage de l'oncle est direct. Je n'ai pas envie qu'on dise un jour : « *Dieu a créé la Palestine pour que Khleifi fasse des films* ». Moi, je suis au service de la Palestine, on n'a pas créé ça pour que je puisse manipuler les sensibilités, et ce n'est pas grave si je boite parfois. D'ailleurs je n'arriverai jamais à la perfection. Dans **Cantique des pierres** tous les personnages disent « *nous voulons une solution politique* » [je ne m'inspire pas de ma propre personne, j'essaie de sentir le mouvement d'une société et j'essaie de lui donner ce que je peux]. En voyant que la politique de l'impasse va mener à une situation politique je suis obligé [de le dire], ce n'est pas parce que c'est la sagesse de la vie, personnellement je ne sais pas, je ne tranche pas là-dessus, peut-être que dans deux ans j'aurais une autre perception de la vie, donc je pourrais l'écrire autrement et sentir autre chose. Mais, à ce moment là [le moment où on a tourné Cantique des pierres] il me semblait que malgré la douleur,

et **Cantique des pierres** est un film de douleur, il me semblait qu'on naviguait dans une blessure, et les deux rives de la blessure étaient là, mais je voyais que c'est une politique d'impasse, que tôt ou tard ils vont arriver à une solution. Quand j'ai fait **Le conte des trois diamants**, il fallait à ce moment là préparer l'enfant de l'Intifadha à l'après Intifadha. C'est ce qui me semblait à ce moment-là le plus important : qu'est-ce qu'on va faire avec une génération qui a pendant huit ans jeté des pierres ? Ils se sont fait blesser, on les a tués, on a fermé les écoles, il y a des analphabètes, il y a une déstructuration totale de leur psychologie...

**Cinécrits** : *Apparemment les personnes qui sont entrées en prison ne sont plus capables de continuer. L'image du père dans le Conte des trois diamants est complètement négative...*

**M. K.** : Oui, mais ce n'est qu'un père, ce n'est pas Le Père, et c'est là, la lutte que je mène depuis mes premiers films jusqu'à maintenant : c'est d'essayer de donner une autre dimension à l'individu qui n'est pas simplement un individu emblématique, représentatif, symbolique, il peut être ce qu'il est, c'est important pour moi. Regardez par exemple ce cendrier, je peux vous donner tellement d'interprétations de la forme, de

la matière etc... et je vais jusqu'à l'infini. Mais disons que cela n'exclut pas que c'est un cendrier, c'est pour cela que je vous dis de faire la différence entre le cendrier et ce que nous, nous portons comme discours sur ce cendrier. Dans le film, la mère dit : « *le soldat m'a dit que ton père sortira de prison, tu n'es pas content de l'apprendre ?* », alors la sœur dit : « *même s'ils veulent l'utiliser comme appât pour attraper Samir ?* ». Je suis conscient de la complexité de la situation mais cela n'exclut pas qu'il sera libre. C'est le côté humain des choses qui m'intéresse et c'est ça que je trouve important et c'est ce que je cherche comme œuvre contemporaine : là où le héros n'est pas nécessairement positif ou négatif, le héros est un être humain.

**Cinécrits** : *Vous ne trouvez pas que le plan où la fille enlève le foulard et dit « je suis plus belle comme ça » est une dénonciation naïve ?*

**M. K.** : C'est possible, mais il faut voir que dans le décor de la maison, il y a des photos de famille et c'est comme s'ils étaient à Paris dans les années 60, ce n'est plus historique, ce n'est plus symbolique, c'est un problème de régression, et puis la fille dit « *mon père voulait que je sois une chanteuse engagée* » c'est à dire que c'est une famille de

gauche. Troisièmement, un moment après, on voit la mère et la fille en train de nettoyer et de chanter une chanson de cheikh lmen "Alexandrie, ta mer est une merveille". C'est à dire que ce n'est pas n'importe quels gens, ce sont des militants, la question est : comment la gauche a accepté qu'on mette le foulard ? Vous voyez que c'est beaucoup plus compliqué qu'une simple dénonciation de l'intégrisme.

**Cinécrits** : *Dans l'Orangerie la caméra est portée ?*

**M. K.** : Là c'est un regard subjectif, c'est le regard de l'enfant qui se déplace, c'est pour faire une illusion de subjectivité et un effet de commentaire, c'est vrai que je profite des regards des enfants pour faire un petit reportage de cinq ou six plans. Mais en ce qui concerne la manifestation, je voulais faire passer deux choses, montrer des éléments modernes de l'audiovisuel, je voulais aussi éloigner l'image de Gaza perçue à travers la T.V. il fallait [en filmant la manif] créer une crédibilité, une tension, pour aller au-delà des frontières fiction-réalité, fiction-conte, comme tous les rêves... Comment vous rêvez ? Les rêves réorganisent nos fantasmes.

*(à propos du premier plan du film [le rêve de l'enfant] M.K. explique qu'il voulait diriger tout de suite le film dans une direction, plonger*

*dans l'onirique)*

On peut lire ce plan de plusieurs façons, ce chevalier peut représenter le conquérant de l'histoire, qui vient de la mer... il est armé et archaïque à la fois, il rappelle le chevalier du moyen âge et le chevalier d'aujourd'hui à la fois, il a une Kalashnikov, des bottes militaires...

**Cinécrits** : *Alors c'est un rêve où tout est permis ?*

**M. K.** : Oui et non...

**Cinécrits** : *On peut rêver de choses absurdes ?*

**M. K.** : Sauf si vous êtes programmé en Macintosh [rires...]

Dans le rêve de Youssef se confrontent l'innocence et la force, dans le cinéma traditionnel les rêves se ressemblent, les conquérants arrivent, ils tuent tout le monde, prennent des choses et s'en vont, moi je voulais casser ce manichéisme, dans le cinéma commercial, je dirais, on attaque, on tue, l'enfant regarde, il veut se venger etc... moi j'ai choisi une autre logique.

**Cinécrits** : *Les pigeons, est-ce un [motif poétique] ?*

**M. K.** : Les pigeons, c'est tellement quotidien pour nous, et c'est tellement onirique comme vous dites et métaphorique, poétique, tout de suite après le rêve, le premier, la mère brode et le rossignol s'en va, l'enfant le suit du re-

gard et tout d'un coup je continue avec un plan documentaire et ce n'était pas le même pigeon. Nous sommes conscients de l'interpénétration des éléments du réel dans notre vie de rêve. Et puis vous ne pouvez pas parler de la Tunisie sans voir les éléments qui font la Tunisie, les pigeons font partie de notre quotidien.

**Cinécrits** : *C'est carrément une source de survie dans le film.*

**M. K.** : Absolument, on les mange même... A la fin du film l'enfant court sur la plage et il y a des filets.

**Cinécrits** : *Comment vous faites pour parler si bien de la Palestine alors que vous vivez loin d'elle ?*

**M. K.** : Elle vit en moi... Pour mes films je fais des repérages de lieux mais pour écrire il faut être assis quelque part malheureusement. [rires]

Dans le temps les poètes arabes pour écrire sur un certain rythme (le Redjaz), ils montaient sur un chameau. Le rythme du cheval c'est autre chose, le rythme de l'âne je ne connais pas [rires]...

**Cinécrits** : *De toute façon le rythme d'oiseaux n'était pas mauvais*

**M. K.** : [A propos de l'écriture] Je travaille beaucoup, je lis énormément, je plonge dans la poésie arabe, je vois beaucoup de films. Par exemple dernièrement j'ai vu

***L'Enfance d'Ivan*** de Tarkovski. Il y a une belle histoire dans la littérature arabe, c'est Abou Nawas qui va chez un grammairien et lui demande « *je veux être un grand poète* » alors il lui dit « *il faut apprendre trente mille vers* » une fois qu'il les a appris il lui dit « *maintenant oublie-les* ». Le conte est tellement important à travers la littérature populaire, à travers la littérature tout court mais surtout à travers le conte oral chez nous. Qui maintenant structure son cinéma à travers le conte ? C'est le cinéma américain qui se sert du système du conte pris de l'Orient, il me semble qu'il est important de se demander : com-

ment récupérer, reprendre en charge l'aspect du conte,

**Cinécrits** : *C'est toujours une recherche d'une rhétorique cinématographique arabe.*

**M. K.** : C'est ce que je disais, et d'ailleurs je n'ai pas encore abouti, je n'ai pas peur de le dire, je cherche. Dans tous ces films il y a une confrontation directe avec le récit. C'est quoi un récit ? Pour dominer les éléments du récit, il faut créer ses propres outils.

**Cinécrits** : *Est-ce que vous préparez un autre film ?*

**M. K.** : *Non je n'en ai pas envie.*

Né en 1950 à Nazareth, Michel Khleifi y vit jusqu'en 1970. Il étudie ensuite à l'I.N.S.A.S, à Bruxelles, où il obtient son diplôme de metteur en scène de théâtre, radio et télévision en 1977.

### **Filmographie**

- **La mémoire fertile (1980)**
- **Maloul fête sa destruction (1984)**
- **Noce en Galilée (1987)**
- **Cantique des pierres (1990)**
- **L'ordre du jour (1992)**
- **Conte des trois diamants (1994)**

أكثر عنفا لأنها تبرز هشاشة البنية الاجتماعية التقليدية المعتمدة مكونات خرافية وهمية كالربط بين الجنس ومبدأ الشرف فتقول المرأة في جملة مدينة لهذا الوهم الذي يبني عليه المجتمع مبادئه: «إذا كان هذا دليل شرف المرأة، فما هو دليل شرف الرجل؟».

تحليل المبادرة إلى المغالطة وتزييف الواقع إلى الجانب الانساني في الشخصية السينمائية، فليست الشخصية هنا خيرة أو شريرة وإنما هي الانسان بكل ما ينطوي عليه من بطولة وتميز وفي الآن نفسه من ضعف وجبن وهي خاصة شخصية متأصلة في السياق الاجتماعي والثقافي الذي تنتمي اليه، ولفكرة المغالطة التي لاحظنا أصول متجذرة في بنية اجتماعية تقليدية هشة، تعود هشاشتها إلى عدم مسابقتها الواقع بل عجزها عن مسايرة الواقع وإنبناؤها على أمل زائف ولهذا المجتمع صورة متمثل في شخصية العم العجوز الفاقد للبصر والمنتظر لعودة الإبن الضال الذي لن يعود.

يستقي بناء شخصية الفرد في سينما خلائفي عناصره المكوّنة من خصوصيته الاجتماعية والثقافية أي من العلاقة الجدلية التي تربطه بمحيطه من هنا لم يعد الفعل المغالطة بعد أخلاقي وإنما هو ذو بعد إنساني بالأساس يحيل كما رأينا الي بنية حضارية كاملة.

\* أسماء الهاللي

الأباء يرفضون قبلوه هو واقع العجز في الشريط الأول (وليس العجز الجنسي إلا وجهها من وجوهه) وهو واقع التيه وغياب المسؤولية في الشريط الثاني (ويمثله العم الفاقد لبصره والذي يقضي حياته مستعيدا ذكريات الماضي ومنتظرا رسالة الإبن الذي سينقذه من هذا التيه).

على هذا النحو، مثل الوهم أو الزيف، الحجاب الذي أمكن من خلاله النظر إلى الواقع فالعم سعيد بالرسالة المزيفة، وفي «عرس الجليل احتفال برجولة وهمية. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن الخدعة قاسم مشترك بين جميع الشخصيات فلا مجال هنا للحديث عن مذب وضحية ذلك ان الحقيقة يدركها الجميع والتواطؤ على المغالطة مشترك بين جميع الأطراف، فالإبن يواجه الأب في «عرس الجليل» في مشهد عنيف يحمل فيه الإبن الأب مسؤولية عجزه، بينما يتفطن العم في «حكاية الجواهر الثلاثة» الى أن الرسالة مزيفة حين يخطئ الطفل قراءة اسم الإبن المهاجر فيذكر اسم «عاطف» عوضا عن «محمد» ولكن هذا الوعي بواقع الأحداث لا يغير من موقف العم شيئا كما لا يغير ذلك من موقف الأب في الفيلم الأول

من هنا اتخذت المغالطة شكل التواطؤ أو التآمر المضمّر، فليس الخداع هنا خداع الآخر وإنما هو خداع النفس، ولئن اتخذت الخدعة في «حكاية الجواهر الثلاثة» شكل لعبة أطفال، فإنها في «عرس الجليل»

# مغالطة الآخر... مغالطة الذات...

اسماء الهاللي



للمغالطة صورة متواترة  
في أعمال ميشال  
غلايفي، يمكن تتبعها  
على الأقل من خلال  
فيلمين، عرس الجليل  
ومكايه الجواهر الثلاثة  
لا تتجه هذه الصورة في  
أفلاسه اتجاهها إيديولوجيا  
أو نضاليا وإنما هي تجربة  
إنسانية قبل كل شيء،  
تندس بين الشخصيات  
وتغير مسار الأحداث  
وكانَ حضورها متمي،

وكانها تتسلل الي السيناريو  
رغم ارادة المخرج فتخلق نوعا  
من الريبة بين الشخصيات  
وتخلق نوعا من الزيف في  
فضاء الأحداث وهي في ذلك  
ترسم الوجه الإنساني  
للشخصية وتشدها الي بنية  
ثقافية اجتماعية عربية قواسمها  
إيثار حقيقة الوهم على حقيقة  
الواقع.

الشريط ووهم الانتصار على العجز  
في آخر الشريط أما فيلم «حكاية  
الجواهر الثلاثة» ففيه يقرر يوسف  
وصديقه إسعاد العم العجوز برسالة  
مزيفة كتبها الصديقان وادعيا انها  
وصلت العجوز من ابنه المهاجر يعده  
فيها بالعودة قريبا وبمال كثير.  
فالفرحة في كل من الشريطين قائمة  
على دليل زائف. أهم ما يلتفت النظ  
هنا، أن قرار تزيف الحقيقة لا  
يخرج عن إطار عائلي إذ لا تطرح  
الفكرة هنا من منظور علاقة  
الفلسطينيين بالجنود الاسرائيليين  
فتجربة الخداع هنا بعيدة عن الدلالة  
السياسية. وإنما هي الحل الذي ارتآه  
الأبناء من أجل تجميل واقع لم يزل

في شريط «عرس الجليل» إنبنى  
لدليل الرجولة المزيف على خدعة  
والخدعة هنا أهم حدث في الفيلم  
يصل بين جو الترقب منذ وسط



أبعد الحدود ولعل نقطة الأمل في هذا المشهد متمثلة في ثنائية هذه الرحلة إذ يختار الزوج معاشية التجربة نفسها، ومن شأن هذه المشاركة أن تغير مسار الفيلم، فليس (Okaeri) قصة غريبة ووحدة وانقطاع وإنما هو قصة حب. (2)

- (1) (Makoto Shimozaki):  
"L'espoir et la peur se retrouvent dans la scène dernière du film". (Voir l'entretien).  
(2) (Makoto Shimozaki): "Ce qui importe, n'est pas la recherche de la cause de la maladie, c'est avant tout une histoire d'amour" (Voir l'entretien).

قوانين معينة أهمها رفض الاختلاف وعزله ويمر الانتماء إلى هذه المؤسسة بالاعتراف، وهو ما رفضته (Yoriko) حين رفضت البقاء في المستشفى واختارت قبول المرض وقبول الاغتراب في عالم منقطع وهو الاختيار نفسه الذي يصل إليه الزوج حين يعجز عن إخراج زوجته من حالة الانفصام أو الانقطاع. وفي المشهد الأخير، أين يلتقي الزوجان في فضاء صحراوي شبيه بواقع مجردو تتداخل الحدود بين الواقع المادي المعقول والواقع الوهمي الجنوني وتنفتح تجربة (Okaeri) على قراءة جديدة لمعنى الانقطاع وهي قراءة تجمع بين الخوف والأمل (1) إذ ينتهي الفيلم بمغادرة المستشفى وبداية البحث عن الذات والرحلة داخل النفس حتى

من تحطيم الذات، قيمة ومن هنا تحتم دخول الشخصية في فضاء المتاهة حيث مثل المنزل والزوج (وهما عنصران متلازمان حتى مستوي المشهد الأخير) الملجأ والحيم في الآن نفسه بينما مثل الشارع أو الطريق الذائرة المفرغة التي حاولت (Yoriko) أن تعطيها معنى من خلال وهم الانتماء إلي منظمة سرية والالتزام بفعل المراقبة الدورية.

إلي جانب عنصر الزمان والمكان كان للغة في الشريط دور خاص في التعبير عن أزمة الانقطاع، والمقصود باللغة هنا أداة التوال بما في ذلك الكلام والموسيقى فد (Yoriko) منذ أول الفيلم (الذي يبدأ باستفحال المرض) واقع خاص وبالتالي لغة خاصة تعبر عن الواقع الوهمي الذي تعيشه كفعل المراقبة الحربية (Patrouiller) المتواتر في حديثها كما انها تعيش في فضاء صوتي خاص فهي تسمع القطع الموسيقية التي تتوهم عزفها. وقد تميز تصوير مشاهد الانقطاع بتشريك المتفردة في هذا العالم الداخلي (بمعنى ان المتفردة يسمع هذا العزف الوهمي). ولعل زهم ما يمكن ملاحظته ي شكل الانقطاع ان الخارج هنا ليس الزوة الذي ينتهي به الأمر بالالتحاق بهذا العالم الوهمي) وإنما الخارج أو الأخرى ممثل في الشريط من خلال المؤسسة الاجتماعية والتحديد متسشفى الأمراض العقلية الذي يأطر المرض ويعقلن الجنون وفق

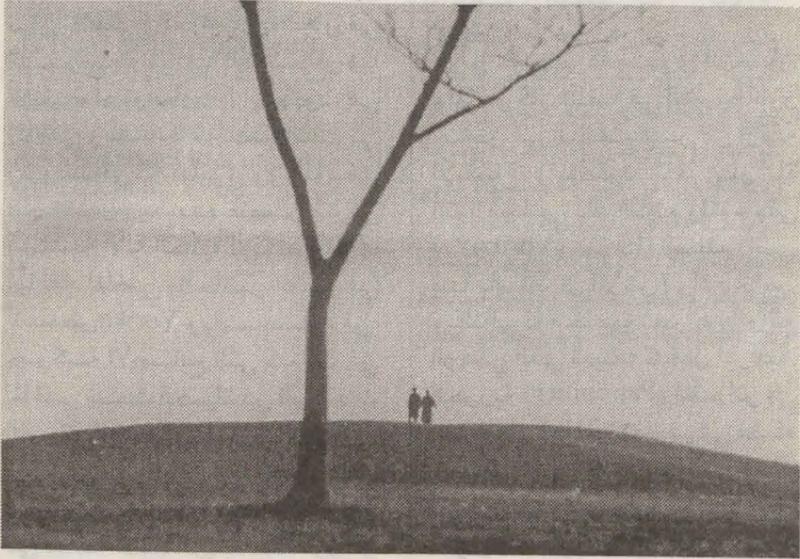
التي يعجز المختصون الى اليوم في تبين أسبابها مما جعلهم ينعنون هذا المرض «بالسرطان النفسي» ليست المقاربة في شريط (أو كابريري) طبية، كما أنها ليست ذهنية مجردة، وإنما تستقي عناصرها المكونة من الحياة اليومية وتنسج من هذه العناصر، تطور الأزمة

إذا كان معنى الانفصام قائماً أساساً على التجزؤ وفق عنصرين فإن الماضي والحاضر يمثلان في الشريط طرفي هذا الكسر أو هذا الانفصام نوعان من الوجود، في الماضي ويحدده عتصر صوتي (موسيقى آلة بيانو)، ووجود في الحاضر ويحدده عنصر مرئي (شاشة الآلة الكاتبة الإلكترونية)، أما لقاء الماضي بالحاضر، فتمثل في شخص Yoriko وبالتحديد في حركة الأصابع التي كانت في الماضي تبعث الحياة في الوحدات الصوتية فطلقها عبر آلة البيانو، بينما تقوم الحركة نفسها في الزمن الحاضر بتثبيت النصوص المسموعة في شاشة الآلة الكاتبة، فالتطور في الزمن هنا يعكس الحركة اذ هي في الماضي إخراج للصوت من ربة المكتوب (النص الموسيقي) الى فضاء المسموع (آلة البيانو) وهي في الزمن الحاضر تقييد للصوت في شكل مرئي،

فليست حركة الأصابع فوق الآلة الكاتبة شكلاً من أشكال العودة إلي الزمن الماضي وإنما هي حركة زمن يتأكل فكان حياة (Yoriko) منذ أن امتهنت كتابة النصوص، قد اتخذت

# Okaeri أو رحلة البحث عن الذات...

اسماء الهلالي



يعبر عنه بلغة الطب النفسي  
«انقسام الشخصية».

تعود الإشارة الى الطب النفسي  
هنا الى تكوين المخرج (Makoto  
Shimozaki) الذي يعود الى علم  
النفوس، وقد أفاده تكوينه الجامعي،  
في اكتشاف فضاء مجهول في  
النفوس البشرية ألا وهو انقسام  
الشخصية إذ بقي استفحال هذا  
المرض في نفسية الفرد، من الأشياء

لا يعدو شريط (أكايري) ان يكون  
في ظاهره ملودراما عاديا، فهو  
يصف قصة علاقة أيلة الى التأزم  
بين زوجين إلا أن هذه النظرة  
السطحية للفيلم تبقى خطوة  
منقوصة في اتجاه الاقتراب من هذا  
العمل الفني إذ يتكون هذا الشريط  
من مستويات تعبير متعددة  
تتضافر جميعها للتعبير عن واقع  
ذهني هو واقع الانقطاع وهو الذي

(وبالتداخل هنا صارخ كما أشرنا) بدأ خروج الطفلة من المرض والجمود إلى الحياة مرتبطا بوعي فردي وقرار فردي وإرادة فردية، فليست الأخت المريضة أو الأخ الأكبر بطلي الشريط و وإنما بطل الفيلم الفرد.

أثارت الندوة الصحفية الخاصة بالمخر الإيراني أبو الفضل جليلي تساؤلات عديدة بين الحاضرين اتجهت أغلبها نحو فك رموز الفيلم وتوجيه العمل نحو قراء معينة هي في الغالب قراءة إيديولوجية، الأمر الذي دفع بالمخرج الى تجنب قراءة ما دون غيرها للشريط فأقر بأنه لا يرفض أية حقيقة كما انه لا يقبل إحداها باعتبارها الحقيقة الوحيدة وإنما الأهم بالنسبة إليه الإيمان برؤية سينمائية.

\* أسماء الهاللي

مستويات الفعل والوجود بين واقع اجتماعي مادي وواقع وهمي مجرد قائم على الشعوذة وحلقات الذكر، وقد جاءت رحلة الطفل بين هذه المؤسسات بالفشل ولعل أمثل مشهد معبر عن تفاقم الشعور بالعجز، مشهد جلد النفس الجماعي في ذكرى مقتل الحسين حيث ينخرط الطفل في النوبة الجماعية فيتلاشى الشعور بالذات وبالعالم ويتوقف الوعي الفردي في مستوى عقدة الذنب الجماعية مع الماضي.

لم يكن هم المخرج في هذا الفيلم متجها نحو بيان إفلاس المجتمع وعجز المجموعة بقدر ما كانت هذه الصورة في خدمة مفهوم الإرادة الفردية الذي يحتل من الشريط جوهره. ويقطع النظر عن انتماء اللقطات الأخيرة في الفيلم إلى خيال الطفل أو إلى الواقع المادي

\* المخرج أبو الفضل الجليلي بصدد انجاز شريط وثائقي عنوانه «قصة حقيقية» وهو عمل خال من المؤثرات الصوتية ومن أي تحضير سابق.

تبقى مفقودة. تظافت عوامل عديدة في بناء طرافة هذا الشريط في مستوى الصورة ومستوى المضمون. فتميزت الصورة بتركيب مشوش يكسر مقياس الزمن ويتجاوز مبدأ الفصل بين الواقع والخيال أو الوهم فكان تصوير الواقع متردداً في الفيلم بين التوثيق والشعرية وقد كان هذا التردد أو الازدواج معبراً عن جانب أساسي في الواقع الإيراني الذي يأطر حركة الفرد وفق جملة من المؤسسات هي في الآن نفسه مؤسسات علمية عصرية (المستشفى) وهي كذلك مؤسسات تنهل من معين نفسي وتحيل إلي ثقافة الزاوية (الشعوذة وحلقات الذكر). أدى هذا التركيب المخصوص للصورة، إلى عدم إدانة إحدى هذه المؤسسات على حساب الأخرى ذلك أن جميعها باء بالفشل، وكان تنقل الأخ الأكبر بينها، عبارة عن خيبات متتالية وقد جعل هذا الفشل المتكرر للشريط شكلاً دائرياً عبثياً يشابه عبثية حركة المجموعة في حلقات الذكر. على هذا النحو، لم يكن لعنصر التركيب (وهو أهم عنصر لافت للنظر في الشريط) وظيفة بسيطة تربط بين الصور ربطاً سببياً أو متسلسلاً وإنما يكسر التركيب في هذا الفيلم كل ما يمكن أن يحيل إليه مبدأ تنالي الصور من إمكانات تأويل سطحية ويؤسس زمناً سينمائياً خاصاً والخصوصية هنا ثقافية حضارية هي خصوصية إيرانية تتداخل فيها

«بني اعتماد» على الجانب الاجتماعي اليومي للمرأة الإيرانية فكان المنحى النقدي النضالي طاغياً على الشريط و من ناحية أخرى، تميز شريطي مخمليف «سلام سينما» و«زمن الحب» بسيطرة جانب التمرين الأسلوبية، فالسينما تحتل من هذين الفيلمين مستويي الشكل والمضمون. أما شريط المخرج أبو الفضل الجليلي «Det signifie fille» فقد تميز بالثراء والطفافة، فلم تكن مباشراً للموضوع الاجتماعي متبعة منهج الإدانة البسيط

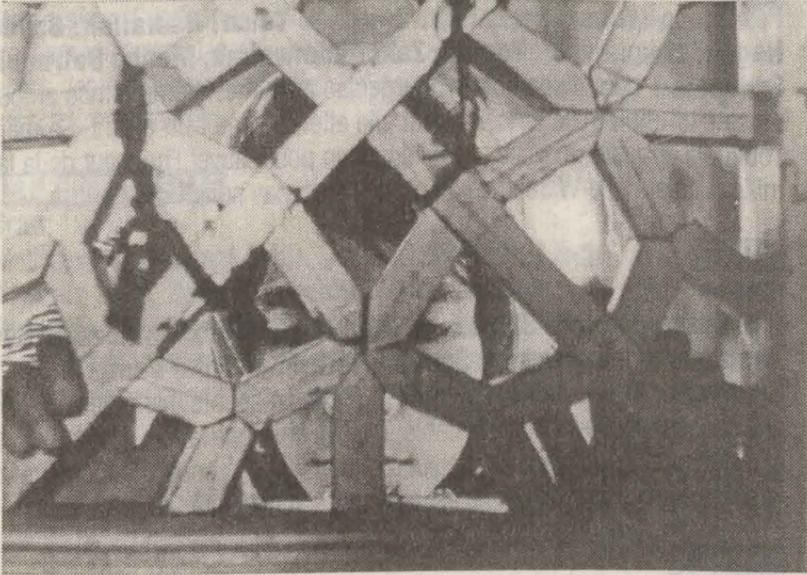
، كما لم يتجه كل اهتمامه في الشريط إلى جانب الفني الصرف ولعل أهم ما يلفت النظر في هذا الفيلم وتعامله الواعي والناضج مع الواقع، إذ لا يدين هذا الفيلم حقيقة ويأسس أخرى وإنما هو عبارة عن نظرة عن فضاء تأمل.

الشريط عبارة عن رحلة من أجل البحث عن دواء ضد مرض شلل أصاب فتاة صغيرة. وقد تبدو فكرة الفيلم منذ الوهلة الأولى ميتدلة مع كل ما يحفّ بمرض الشلل من إمكانات تأويل بسيطة تربط بينه وبين الجمود والتخلف ومع ما تحيل إليه رحلة طلب الدواء من بنية أسطورية معروفة يجلبه فيها البطل المخاطر من أجل الظفر بالدواء. لكن شريط «Det signifie fille» بعيد عن هذا الابتذال، فالفصل بين الخير والشر غير صارم في الفيلم، كما أن الإجابة عن سبب المرض وسر الدواء

# نظرة الى السينما الإيرانية

«الحقيقة مرآة هوت من السماء  
فانكسرت إلى ألف قطعة، أخذ  
كل إنسان قطعة وقال : أنا  
أملك الحقيقة إلا أنه لا يملك  
سوى جزء من تلك الحقيقة»

المخرج الإيراني أبو الفضل جليلي عن شاعر إيراني\*



الإيرانية بالثراء وذلك ان لكل مخرج من هؤلاء المخرجين لون خاص وأسلوب مميز في مباشرة الموضوع السينمائي وفي اختيار الفكرة. فقد ركز شريط «الامرأة ذات الحجاب الأزرق» للمخرجة

للسينما الإيرانية حضور هام في الدورة السابعة عشر من مهرجان القارات الثلاثة وذلك من خلال مخرجين: محسن مخملبف وأبو الفضل الجليلي، والمخرجة رخشان بني اعتماد وقد تميزت هذه المشاركة

## FILMOGRAPHIE

### **SANS EXPÉDITEUR**

(Mexique, 1994)

Réalisateur : **Carlos Carrera**. Scénario : **Ignacio Ortiz, Silvia Pasternac**. Interprétation : **Fernando Torre Laphame, Tiare Scanda, Luisa Huertas**.

**Synopsis** : Andrès, vieillard solitaire qui vit dans un immeuble dans Mexico, reçoit des lettres d'amour envoyées par sa voisine, Mariana, une jeune photographe travaillant pour un journal à scandale, qui, à cause de différends insignifiants qui l'opposent à Andrès, se met à lui écrire par vengeance.

### **MERCEDES**

(Égypte, 1993)

Réalisateur : **Yousri Nasrallah**. Scénario : **Yousri Nasrallah, Sayed Hegab**. Interprétation : **Yousra, Zaki Abdelwahab, Menha Betraoui**.

**Synopsis** : Lors d'une soirée bourgeoise au Caire, Warda tombe amoureuse d'un diplomate africain, dont elle attend bientôt un enfant. Sa mère l'oblige à épouser un riche et vieil égyptien pour sauver l'honneur de la famille. L'enfant que Warda met au monde n'est pas noir, il est blond...

### **OKAERI**

(Japon, 1995)

Réalisateur : **Makoto Shinozaki**. Scénario : **Makoto Shinozaki, Ryo Yamamura**. Interprétation : **Sasumu Terajimo, Miko Vemura**.

**Synopsis** : Yuriko et Takashi forment un jeune couple marié depuis trois ans qui semble mener une vie stable. Takashi enseigne tandis que Yuriko est à la fois femme au foyer et audiotypiste à domicile. Au bout d'un moment Takashi découvre que sa femme est atteinte de schizophrénie.

### **ILLUSION**

(Japon, 1995)

Réalisateur : **Hirokazu Kore-Eda**. Scénario : **Yoshihisa Ogita, d'après une œuvre de Teru Miyamoto**. Interprétation : **Makiko Esunu, Takashi Naitoh**.

**Synopsis** : Yumiko a perdu sa grand-mère à l'âge de douze ans. Quelques années plus tard elle se marie avec Ikuo. La vie s'écoule paisiblement avec leur fils, jusqu'au jour où Ikuo se suicide en se jetant sous un train.

## **HOMMES BONS, FEMMES BONNES**

(Taïwan, 1995)

Réalisateur : **Hou Hsiao-Hsien**. Scénario : **Chu Tien-Wen**. Interprétation : **Annie Shizuka Inoh, Lim Geong, Jack Kao**.

**Synopsis** : Taïpei, aujourd'hui. Une jeune femme, Liang Cheng, répète son rôle dans un film qui raconte l'histoire véridique d'un couple, Chung Mao-Tung et Chiang Bi-Yu, qui, dans les années quarante, ont pris part à la guérilla en Chine contre les Japonais et ont ensuite été arrêtés pour subversion politique après leur retour à Taïwan.

## **LE POSTIER**

(Hong Kong, 1994)

Réalisateur : **He Jianjun**. Scénario : **He Jianjun**. Interprétation : **Fang Yuanzheng, Liang Dansu**.

**Synopsis** : Xiaodan, jeune homme de vingt-cinq ans, est facteur à Pékin. Il est amené à remplacer un collègue qui a été renvoyé parce qu'il lisait les lettres des habitants du quartier. Poussé par un étrange désir, il se met lui aussi à lire les lettres.

## **DET SIGNIFIE FILLE**

(Iran, 1995)

Réalisateur : **Abdelfazl Jalili**. Scénario : **Abdelfazl Jalili**. Interprétation : **Hossein Saki, Zeinab Barbandi, Nabi Jalilian**.

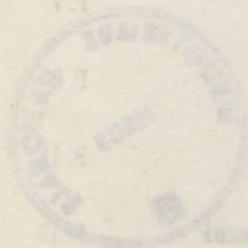
**Synopsis** : Affligée d'une mystérieuse maladie, une petite fille paralysée est en proie à la dépression. Ses parents lui donnent un traitement médical, mais tous leurs efforts pour rétablir sa santé restent vains.



# 17<sup>ème</sup> Festival des 3 Continents

## Special

1.00	Historique
1.50	Le film des 3 continents en 8 jours
1.75	Le film des 3 continents
1.90	Le film des 3 continents
2.00	Le film des 3 continents
2.10	Le film des 3 continents
2.20	Le film des 3 continents
2.30	Le film des 3 continents
2.40	Le film des 3 continents
2.50	Le film des 3 continents
2.60	Le film des 3 continents
2.70	Le film des 3 continents
2.80	Le film des 3 continents
2.90	Le film des 3 continents
3.00	Le film des 3 continents
3.10	Le film des 3 continents
3.20	Le film des 3 continents
3.30	Le film des 3 continents
3.40	Le film des 3 continents
3.50	Le film des 3 continents
3.60	Le film des 3 continents
3.70	Le film des 3 continents
3.80	Le film des 3 continents
3.90	Le film des 3 continents
4.00	Le film des 3 continents
4.10	Le film des 3 continents
4.20	Le film des 3 continents
4.30	Le film des 3 continents
4.40	Le film des 3 continents
4.50	Le film des 3 continents
4.60	Le film des 3 continents
4.70	Le film des 3 continents
4.80	Le film des 3 continents
4.90	Le film des 3 continents
5.00	Le film des 3 continents



Achevé d'imprimer sur les presses de l'Imprimerie Principale  
Janvier 96

Tous droits réservés aux Editions Sahar

**Spécial  
17<sup>ème</sup> Festival des  
3 Continents**

<b>Editorial</b>	P. 3
<b>Le tour des 3 continents en 8 jours</b> par Thouraya Ben Amor	P. 4
<b>Sans expéditeur</b> par Adel Jelassi	P. 7
<b>Amour, Mensonge et Médias</b> par Thouraya Ben Amor	P. 9
<b>Extrêmes solitudes</b> par Amna Guellali	P. 12
<b>Entretien avec Makoto Shinozaki</b> par A. Elhilali et T. Ben Amor	P. 19
<b>Mercédès</b> par Asma Elhilali	P. 22
<b>Entretien avec Michel Khleifi</b> par A. Guellali, T. Ben Amor, A. Elhilali	P. 25
<b>مغالطة الآخر... مغالطة الذات...</b> <b>أسماء الهلالي</b>	P. 37
<b>Okaeri أو رحلة البحث عن الذات...</b>	P. 40
<b>نظرة الى السينما الإيرانية</b>	P. 43
<b>Filmographie</b>	P. 44

Ont participé à ce numéro:

**Thouraya Ben Amor, Amna Guellali, Asma  
Elhilali, Adel Jelassi.**

Mise en page : **Agraphes**





# 17<sup>ème</sup> Festival des 3 Continents

CINECRITS **12**



Publication de l' **A.T.P.C.C.**  
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis  
ISBN : 9973 - 763 - 70 - X      PRIX : 1,200 DT