نواحي

العدد 0 نوفمبر 2023

الجامعة التونسية
لنوادي السينما
Fédération Tunisienne
des Ciné-Clubs

Code QR

نشرية للجامعة التونسية لنوادي السينما

1949

إفتتاحية

بمناسبة صدور هذا العدد الجديد من نشرية "نوادي"، نشعر في الجامعة التونسية لنوادي السينما بسعادة كبيرة لإعادة تواصلنا ورقيا مع محبي السينما بعد فترة انقطاع طويلة. بين آخر عدد من نشرية "نوادي" وهذا العدد، شهدت تجربة مشاهدة الأفلام تحولات جذرية. حيث تغيرت طرق استهلاك الأفلام وتفاعل الجمهور معها بشكل كبير، إذ أصبحت الإنترنت ومنصات المشاهدة ووسائل التواصل الاجتماعي جزءًا لا يتجزأ من هذه العملية.ومع ظهور وانتشار التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي، يعلن العالم أمامنا تحولات محتملة في مجال الكتابة حول الأفلام. فالذكاء الاصطناعي يمتلك القدرة على تحليل الأفلام تلقائيًا باستخدام مجموعة متنوعة من العناصر مثل السيناريو والأداء والتصوير. بالإضافة إلى ذلك، يمكنه أيضًا تقديم توصيات سينمائية مبتكرة ، وحتى اقتراح أفلام مماثلة أو مواضيع ذات صلة استنادًا إلى تفضيلات المشاهدين عبر خوارزميات محددة.ولكن على الرغم من هذه التحولات الرقمية الكبيرة، فإن البعد الإنساني في الكتابة حول الأفلام والشعور الشخصي الذي ينقله منشطو نوادي السينما سيبقى مكملًا لا يمكن الاستغناء عنه.فمقالات السينفيليين تكتب بمشاعر وعواطف تنطلق من أعماقهم، وتعكس الشغف والعمق الذي يرافق تجربة مشاهدة السينما داخل النوادي حيث تمتزج بين التحليل العميق والرؤية الشخصية، مما يمنحها طابعًا فريدًا واستثنائيًا. في هذا العدد الجديد، سنسلط الضوء على مجموعة متنوعة من المقالات والمقابلات التي تستكشف هذا الموضوع بعمق أكبر. سنقدم آراء وتحليلات من قبل خبراء في مجال السينما، وسنشارككم قصصًا وتجاربًا من منشطي نوادي السينما. نأمل أن تجدوا في هذا العدد إلهامًا وتفاعلًا، ونتمنى لكم قراءة ممتعة ومثمرة.

منال السويسي

رئيسة الجامعة التونسية لنوادي السينما

'نوادي' نشرية ثقافية تهتم بالشأن السينمائي وبالحركة السينفيلية تصدرها الجامعة التونسية لنوادي السينما

مدير التحرير: عبد السلام شعبان

منسق المحتوى: صابر بن رحومة

الاشراف الصحفي: الواثق بالله شاكير

التصميم: شرف الدين الفرجاني

شاشات وأفلام

فقرة شاشات واقلام

شاشات وأقلام هو ركن قار في نشرية "نوادي" التي تصدرها الجامعة التونسية لنوادي السينما سيكون مخصصا أساسا لمقالات النقد السينمائي. لا شك أن نقد السينمائي باعتباره قراءة بعدية متأنية للأثرالسينمائي شأنه شأن النقد الفني عامة يعتبر من المراقي العرفانية و الجمالية ولايخفى على أحد اهمية النقد السينمائي في مرافقة و تحفيز الفعل الإبداعي السينمائي. فلا يمكن لأي حركة سينمائية أن تتطور ما لم تسايرها وتسندها حركة نقدية.

أما من ناحية المتفرج فإن النقد السينمائي يؤمّن دور الوساطة بينه وبين العمل السينمائي بما يوفره له من مداخل فنية وجمالية ومن إضاءات نظرية وتقنية تمكنه من تذوق العمل السينمائي وفهمه و الحكم عليه بعيدا عن الانطباعية والاحكام القيمية.

فالمادة المنشورة في هذا الركن سوف لن تقتصر على مقالات للنقد السينمائي جول افلام معينة بل ستشمل كذلك محاولات تأمليةيحاول اصحابها التفكر في واقع ومكانة الفن السينمائي محليا وكونيا وطرح الاشكاليات المتصلة به كما سنعطي الفرصة لنصوص تسرد تجاربومشاغل سينيفيلية

النصوص المنشورة ستكون متحررة من ضاغطة اللغة فالمقالات كتبت بالعربية والفرنسية والإنجليزية..

فهذا الركن لن يكون مقتصرا على أبناء الجامعة بل سيكون مفتوحا لكل النقاد ولكل الاقلام المهتمة بالشأن السينمائي ويطمح ان يكون منصة لنشر وتطوير النقد السينمائي والنهوض به.

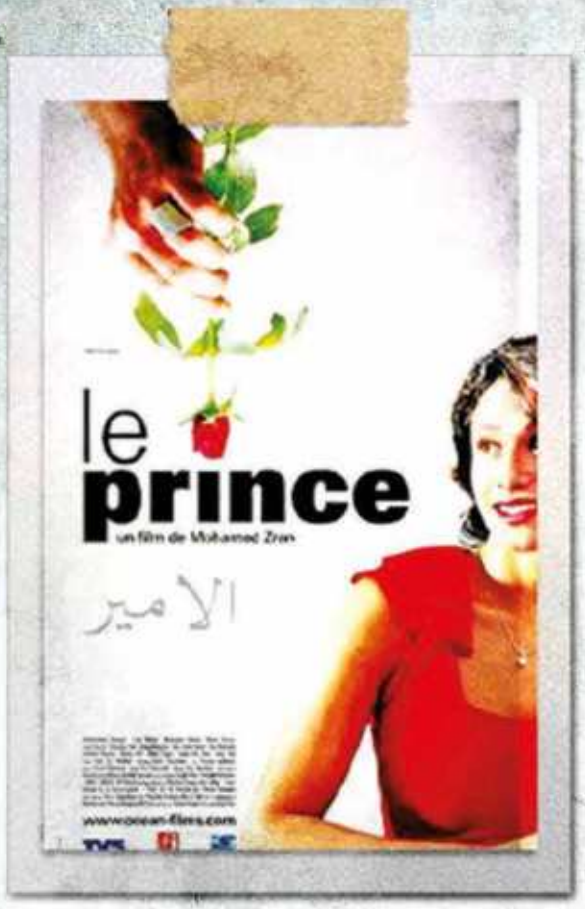
عبدالسلام شعبان

عضو المكتب الجامعي المكلف بالنشر

نوادي

NAWADI

فيلم الأمير لمحمد الزرن



"عندما تعوّض الزّهور المعاني والكلمات وتصبح لغة تواصل"

لا غرو في أنّ فيلم " الأمير" يوضع في خانة سينما المؤلّف، السينما البديلة، الواقعيّة، سينما تهتمّ بقضايا الإنسان والمواطن وهمومه ولا تعطي أهميّة للشّكل على حساب المضمون وهو يعدّ ثاني الأفلام الروائيّة الطّويلة للمخرج " محمّد الزرن".

ورد الفيلم بسيطا ومستهلكا ويفتقر لكلّ أشكال التّجديد ولكن هذا لا يعدّ عيبا في السينما وإنّما هناك سؤال يفرض نفسه في هذا السياق، هل كانت هناك معالجة فنيّة جديدة تستحقّ الذّكر؟

سأستهلّ تحليلي بتفكيك البعد الرّمزي لعنوان الفيلم " الأمير" والذّي يعكس في المفهوم الشّائع والمتداول الرّتبة الملكيّة لأحد أعضاء الأسرة الحاكمة إلى جانب أنّه لقب توارثي في بعض أسر النبلاء في الدّول الأوروبيّة ويفيد إجمالا القائد والحاكم وهذا ما وظّفه " نيكولو ميكيافيلي" في كتابه " الأمير".

ولكن خلافا لهذا التّعريف ذو البعد السّياسي، فضّل المخرج أن يكون بطله أميرا ذو لقب مجازي حاملا لنبل المشاعر والانفعالات والأحاسيس والأفكار.

تنطلق أحداث الفيلم من شارع الحبيب بورقيبة بالعاصمة اختاره " الزّرن" كإطار مكاني وفضاء خارجي للبعض من شخصيّاته حيث كان ينتشر بائعي الورود على طول الشّارع الرّئيسي، من بين هؤلاء البّاعة، "عادل" شاب بسيط، ميسور الحال، ينتمي إلى عائلة متواضعة ماديّا، يتوق إلى حريّة الاختيار وحقّ الاختلاف من خلال فكره البسيط

ينحصر عمل "عادل" في إعداد وتزويق باقات من الورود إمّا لبيعها على عين المكان أو لإيصالها إلى بعض الحرفاء كلمّا دعت الحاجة لذلك.

بداية أحداث فيلميّة غلب عليها بعض الرّوتين والملل، أنقذها فيما بعد تعرّف "عادل" على آمرأة تدعى " دنيا"، تعمل إطارا بنكيّا في إحدى البنوك المتاخمة لشارع الحبيب بورقيبة.

هي علاقة جافّة، من طرف واحد، الشيء الذّي جعلها لم تتطوّر سريعا بل كانت تقتصر على الحوارات المقتضبة بينهما داخل مكتبها خاصّة وأنّ "عادل" كلّف عديد المرّات بإيصال باقات من الزّهور إليها من طرف حريف ثريّ يتردّد على البنك كي تسهّل له " دنيا" بعض الخدمات المصرفيّة التي قوبلت بالرفض من طرفها نظرا لعدم قانونيّتها وأحيانا أخرى يدّعي بأنّ مرسل باقة الورد مجهول.

" دنيا" هي آمرآة، حسناء، جميلة، مطلّقة، تقطن بمفردها مع أبنتها وتنتمي إلى الطبقة البورجوازية ولم تبدي أيّ إعجاب بعادل بل كان تعجّبا من بعض التصرّفات التي رأتها غريبة وجريئة نوعا ما نظرا لكونه أصبح يتردّد على مكتبها كلّ صباح ليقدّم لها باقة الزّهور

لقد كانت تحركّات "عادل" الدراميّة تتوزّع بين الشّارع كفضاء خارجي في علاقته مع زملائه في العمل، وأصدقائه المقربّين منه (منير ورؤوف)، البنك في علاقته الشبه مستحيلة مع " دنيا" ومنزله في علاقته مع عائلته المصغّرة وخاصّة والدته التّي كانت تكنّ له محبّة خاصّة ألى جانب أنّه كان كبير إخوته.

المحيطين بعادل وخاصّة أصدقائه " منير " ورؤوف" كانا يتعاطفان معه كثيرا، فشخصيّة" منير" كانت شخصيّة حالمة، تفكر بشكل مختلف وتركض وراء شهواتها ونزواتها غير مكترثة بالنتائج في حين أنّ شخصيّة " رؤوف" جاءت معبّرة عن وضعيّة وصورة المثقّف آنذاك الذّي ما فتئت تدوسه العولمة ومع ذلك يحاول التصدّي لها بالقيم والمبادئ.

إذا أزمة "عادل" العاطفيّة مع " دنيا" ولّدت له عديد المشاكل المهنيّة والعائليّة، الشيء الذّي جعله يطرد من العمل ولكن هذا لا ينفي جرأته في تحدّي الفروقات الطبقية والصّراع الطّبقي، ففي بعض الأحيان يصبح الحبّ كقيمة راقية وحضاريّة متحديّا لكلّ الصّعاب والمسائل الإنسانيّة والتّقسيم الطّبقي

إنّ المتأمّل في المسارّ السّردي والدّرامي للفيلم بعين فنيّة ونقديّة، يدرك حتما أنّه أتى طريفا وساخرا ولكن تهكّم المخرج أوقعه في المبالغة غير المستحبّة ويبرز هذا جليّا من خلال صورة الأب الذّي يقطع فريضة صلاته ليصفّق فرحا بتسجيل الهدف، موقف أمّ "عادل" حين اقتحمت إدارة البنك و إحداث بلبلة بين الأعوان، تردّد "عادل" المستمرّ و الغير منطقي على البنك لتقديم باقات الزّهور، صورة المثقّف التّونسيّ الذّي قدّمها بطريقة كاريكاتوريّة ساخرة في شكل كوميديا سوداء هادفة لم ترق لبعض النقّاد السينمائيين (ناجي الخشناوي، لطفي العربي السّنوسي و رمزي العيّاري) خاصّة في المشهد الجنائزي الذّي حمل الكثير من الرّمزيّة عندما أظهر كيف تمّ تشييع كتب المثقّف في الشّاحنة زد على ذلك عزوف النّاس عن القراءة و إفلاس المثقّف و بالتّالي أعلن موته على الملأ.

الفيلم اتخذ على مستوى العديد من اللّقطات والمشاهد شكل الفيلم الوثائقي مع إيقاع بطيء وكأنّه دراما تلفزية لأنّ التّركيز كان على الشّخصيّات دون سواهم ولم يتمّ الانتباه إلى الفضاء الخارجي الثريّ الذّي احتوى الأحداث (شارع الحبيب بورقيبة كفضاء اجتماعي ثريّ الدّلالة) وهذا ما جعله في اعتقادي يقصى من المسابقة الرّسميّة في إحدى دورات أيّام قرطاج السينمائيّة.

على مستوى الآداء التّمثيلي، فقد كان أداء البطل "عادل" (عبد المنعم شويّات) عفويّا، تلقائيّا ومقنعا، توفّرت فيه القدرات التّعبيريّة التّي تعد بالكثير من الإبداع.

بالنسبة لبقيّة الممثّلين كان أدائهم بعيداً عن مسحة التصنّع، تقليديّا بعض الشيء، منسجما مع أدوارهم المختلفة التّي كانت لها قدرة على إيصال الأفكار الدّقيقة ضمن خطابات بصريّة تنطوي على أبعاد جماليّة وفنيّة.

فقط أردت التّنويه بأنّ الملامح الخارجيّة لشخصيّة "دنيا" لم تكن توحي بأنّها أكبر من شخصيّة "عادل" بعشر سنوات علاوة على بعض المشاهد المسقطة والسّطحيّة التّي لا تخدم السيناريو دراميّا.

من النّاحية الفنيّة يبقى الفيلم متواضعا نظرا لكونه تضمّن رتابة للأحداث وحضور بعض الحشو والمواقف الجانبيّة المملّة وهذا يدخل في المزاج العامّ للفيلم.

بالرغم من تواجد بعض العيوب الفنيّة و السيناريستيّة التّي حملتنا في بعض فترات الفيلم نحو السّذاجة ومخاصمة المنطق إلاّ أنّ هذا لم يعرقل انتصار المخرج إلى حدّ ما سينمائيّا على الهوّة الاقتصادية التي تفرّق بين طبقتي البورجوازيّة و البروليتاريا ضمن الحدود التي تتيحها المخيّلة السينمائيّة التيّ تتحرّك ضمن إطار سينما المؤلّف.

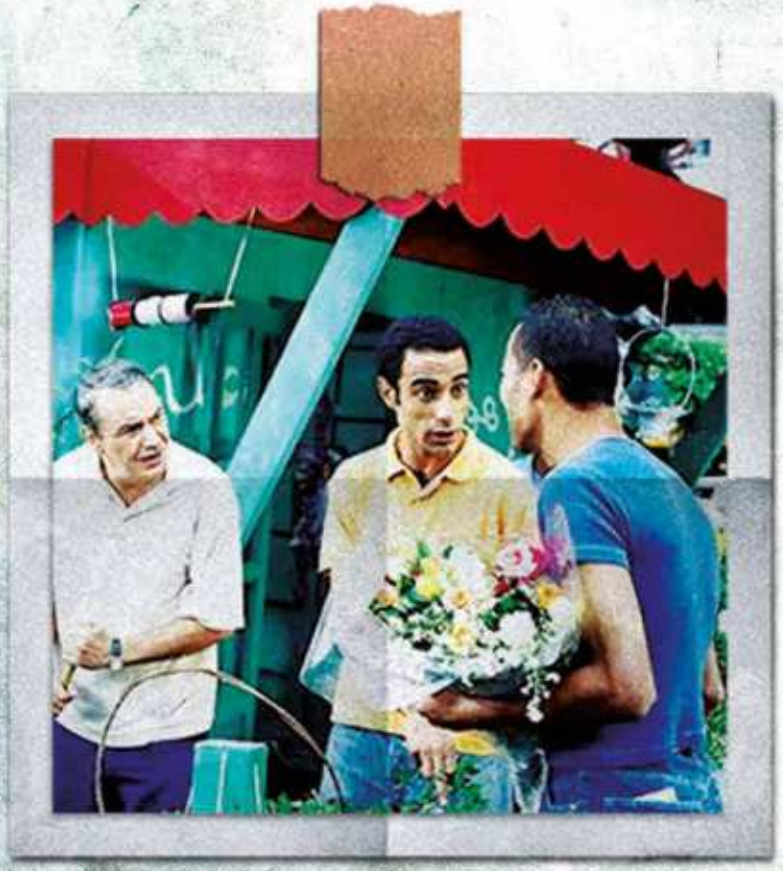
"محمّد الزرن" فضّل دعوتنا من خلال فيلم "الأمير" ذو البعد الواقعي والشّاعري إلى التّفكير والحلم لأنّ الذّي لا يحلم لا يفكر، فأحلامنا في نظره أصبحت في خطرو في هذا الصّدد أستحضر مقولة الممثّل الكوميدي الإنجليزي " نورمان فوغان" حينما قال: " إجعل حلمك كبيرا ولا تفشل".

فلقب الأمير ليس دائما مرتبطا بالجاه والسّلطة والقوّة والجبروت وشجرة العائلة المالكة والانحدار الطّبقي بل أحيانا يكون في علاقة مباشرة مع البّساطة والمشاعر النّبيلة والقيم الرّاقية، فكلّ إنسان بإمكانه أن يكون أميرا بين الآخرين.

ولكن ماذا عسانا أن نفعل إن لم تتحقّق أحلامنا؟

جمال زيّان

محمد زرن



فيلم أشكال
ليوسف الشابي

تونس كما يراها الشابي : مسالة شكلية

خلافا لكلّ الياسمينِ وكلِّ نُوّارِ الرّبيع الّذي أُغدق عليها،ستظلّ الثّورة التّونسية أبدا مقترنةً بالنّار،تلك الزهرة الجذّابة القاتلة. إذ لم يكن في شرارتِها شيءٌ من المجازِ. أضحت النّارُ منذ السابع عشر من كانون الثّاني/ديسمبر 2010 رمزًا للرّفضِ في أعنفِ درجاتِهِ. وأضحى الاحتراقُ غايةَ الفعلِ الثّوريِّ أو أقصاهُ. ولمّا يمرّ وقتٌ طويلٌ على صدورِ فلمِ "حرقة" للطفي نشان، وقد جعلَ فيه الاحتراق غايةَ المعنى. فأن يحرق المرءُ نفسَه، فهو أن يكسِر ميزةَ الدّولةِ الوحيدةَ، أي احتكارَها للعنفِ.

بل هو أن يشاركها فيهِ ولو على نفسِه، وفي مشاركتها إنكارٌ لها، أفليست بذاك تعرّف؟ لكن، ماذا لو تخلّصت الصّورةُ من مجازِها؟ ماذا يبقى من النّارِ إذا تخلّت عن دلالة الرّفضِ؟ أيُّ معنى يحيلُ إليه المحترقُ الّذي لا يقف أمام مبنى الولايةِ، ولا يترك رسالةً أو كلمةً، بل لا يترك صرخةً واحدةً في آذانِ شهودِه؟ ألا تعودُ بنا النّارُ آنذاك إلى البدءِ حين لا يملكُ المحترقُ إلاّ صفة الضحيّةِ؟ ثمّ، أليس غريبًا أن تتّخذ القراءةُ المباشرةُ شكلاً تحريفيّا revisionist؟ بلى. هو ذاك، وهو واحدٌ من أشكالٍ تحريفيّةٍ أخرى جادَ بها فلمُ أشكال.

صدر العملُ الروائيُّ الطويلُ الأوّلُ للمخرجِ يوسف الشّابّي في الثامن من شباط/فيفري لهذا العام في تونس بعد أسبوعيْن تقريبا من صدورِه في فرنسا وتحقيقِه لنجاحٍ جيّدٍ نسبيّا. ربّما لأنّ صنف الفلم نوار noir(أو فلم الجريمة) يملك جاذبيّة سينمائية خاصّة، تغري المشاهد. وربّما لأنّ نجاح "اللي حصل في الهلتون" قد تركَ آثارَه في شباك التذاكر الفرنسيّ. والغالبُ على الظّنِّ أنّ تفاصيل الفلمِ نفسِه قد حدّثَتْ عنهُ وأثارت الجدلَ والخيالَ.

---

1 تستعمل أغلب النصوص كلمة "فيلم" بالياء، وهناك نقاش دائر حول الاستعمال الأصوب. أعتبر استعمال "فِلْم" أكثر ملاءمة إذ يسمح بتعريبه واشتقاق الكثير من المعاني منه، كما أن نطقه أقرب إلى الكلمة الأصلية وهي الفلزية.

2 ملاحظة للتحرير: هناك معضلة لترجمة Film Noir .. فهو يترجم بالانكليزية وبمختلف اللغات، عدا الاسبانية، باستعمال الكلمة الفرنسية، لأن كلمة أسود لا تنقل/توحي بكل معاني المصطلح والمشكلة أننا في العربية والمشكلة أننا في العربية لا نبدأ الكلمة بحرف ساكن. لكن، جرت العادة على استعمال هذه اللفظة .

3 فلم نوار سويدي لطارق صالح، صدر في 2017 وتدور أحداثه في مصر بلغة عربية. اسمه العالمي هوThe Nile Hilton Incident

يأخذنا يوسف الشابي إلى حدائق قرطاج، هذا الحيّ الفخم الذي شُرع في إنجازه زمن بن علي، قبل أن تأتيَ الثّورةُ فيتعطّل إلى حينٍ. فمنذ سنتيْن تقريبا، عادت الرّافعات الضخمة إلى العملِ، ومعها ظهرت حوادث الحرق المريبةُ. تظهرُ الشخصيّةُ الرّئيسيّةُ فاطمة (فاطمة الوصايفي) ورفيقُها "بطل" (محمد حسين ڤريّع) للتّحقيق في الواقعةِ. جثّة متفحّمة أولى لأحد العمّالِ تكشف عن جثّة ثانيةٍ لعاملةٍ منزليّة. ثمّ تزدادُ الحالاتُ، ويزداد قلق الشرطةِ، وحيرة المشاهد، وغرابة ما يحصل. تقول الطبيبة الشرعية لا عنف ولا مقاومة. ويشير الشهود إلى حضور شخص غامض في كل مرة. وتفشل المعطيات في العثور على المشترك بين الضحايا. ونحن إذ نُستدرج بهدوءٍ إلى وهم العثور على الحقيقة عبر عينيْ فاطمة، نتعرف عليها وعلى زميلِها، ونجول في فضاءاتهما الثرية العامرة بالتساؤلات الاجتماعية والثقافية والسياسية. ربما إلى حدّ يعيدنا إلى سؤال البداية: ماهو سرّ الحرائقِ ومن هو المتسبِّبُ فيها؟

إسمهُ أشكال وقد حافظ على هذا الاسم باختلاف لغات العرضِ كأنّما يُقدِّمُ شكلَ اللّفظِ على معناهُ، وشكلَ الصّورةِ على مضمونِها. إسمهُ أشكال، وهو بحثٌ في الشّكلِ على مستوياتٍ عدّةٍ. في الصّنفِ مثلاً، حين جعلَ منهُ فلمًا نيو-نْوار neo-noir تونسيّا لعلّه الأوّل من نوعِه. نجدُ فيه عناصر الفلمِ نوار الكلاسيكيّةِ (المحقّق، الجريمة، الإثارة، تماهي الكمرة مع مجال رؤيةِ البطلِ محيلا إلى التطابقِ بين ما يعرفُه المشاهدُ وما يعرفهُ بطلُه، الخ)ثم نجد بعض أشكالِ النيو-نوار، مثل البيئةِ الحَضريّةِ وارتفاع المباني، والمقابلةِ الحادّةِ بين الضوء والظّلمةِ في بعض المشاهدِ، وزوايا التصوير الاستثنائيّةِ. "

أضف إلى ذلك، التركيز على السّياق الاجتماعيّ أكثر من الجانب النفسيّ. و شخصيّةَ "الجاني" أو "الرّجل الثالث" دون دوافع واضحةٍ تفسّر تصرّفاتِه. والبطلَ المحقّقَ الّذي لم يعد على شاكلةِ همفري بوڤارد في الصّقر المالطيّ The maltese falcon بل مُحقّقا مُرتشيًا يُدعى ـ ويا للسّخرية ـ "بطل". بل إنّ يوسف الشّابي يذهب إلى أبعد من ذلك في "تحريفِه" للفلم نوار.

4. راجع فلم الرجل الثالث لكارول ريد The third man
Metropolis - Fritz Lang 5

فصار السّياقُ الاجتماعيُّ محورَ الفلمِ، وحولَه ومن أجله وبسببِه يحدث كلُّ شيءٍ. وأخذت البيئةُ الحضريّةُ أشكالاً تختلفُ حتما عن ناطحات السّحاب المضيئةِ بالنيون في ليالي المدينة الكونية وانجلت دوافعُ "الجاني" حتّى أضحى هو .(Blade Runner 1982 مُجري الشّفرة أو بلايد رانر) نفسُه وجها بلا ملامح. وتخلّى "بطل" عن منزلتِه كشخصيّةٍ محوريّةٍ وقَبِل بفاطمة كشريكٍ له في البطولةِ، بل كانت البطل الرّئيسيَّ في سابقةٍ ربّما في صنفِ أفلام الجريمة العربيّةِ

الفضاءُ هو المستوى الثّاني في بحث المُخرجِ في الشّكلِ. الفضاءُ كحاضنةٍ للأحداثِ، وكموضوعٍ لنظرةِ المتفرّجِ، وكأداةٍ لتفريغ المعنى. ليس مُصادفةً أن يستهلَّ الشّابّي فِلمَهُ بمشهد جوّيّ للحيّ السكني، يتمعن في عناصره، يحوم حول مبانيه، يقترب من أحدها، يقتحم ظلمته، ويطلعنا على أغواره، حتى ينتهي عند النّار المشتعلة في طابقه العلويِّ ويُعلن عن نفسِه مسرحًا للجريمةِ. فمجموعة البطيئة هذه، تذكّرُنا بافتتاحيّات أفلام شهيرة من صنف النّوار أو (Match Cuts) الوصلات وخصوصا فلم ردلي سكوتّ الآنف ذكره. بالإضافة إلى Psycho الجريمة، مثل سايكو هتشكوك الفلمِ التعبيريِّ الألمانيِّ (الصنف الذي انبثق منه الفلم نوار)، رائعةِ فريتس لانق : متروپوليس (1927). وكما تحتفي افتتاحيّتا الفلميْنِ اللّاحقيْنِ ببناءٍ ضخمٍ في قلب مدينةٍ كَونيّةٍ مستقبليّةٍ رهيبةٍ، فإنّ يوسف الشّابي يستعير ذاتَ الشّكلِ المِعماريِّ وذات النَّفَسِ الدستوبيِّ ليعبّر عن حاضرٍ تونسيٍّ لا يقلُّ قتامةً: قذارةٌ، بنايات غير آهلةٍ، بل غيرُ مكتملةٍ، ونقوشٌ في الجدرانِ كأنّما نحن في كهوفِ تاسّيلي.

فإذا كانت مدينةُ فريتز لانق تأخذُنا إلى تخومِ المستقبلِ، فمدينةُ يوسف الشّابي تعودُ بنا إلى غياهب التّاريخ!

وأيّا كان اتّجاه الزّمانِ، فإنّ الافتتاحيّة تشيرُ بأصابعِ الاتّهامِ إلى البنايةِ الغامضةِ. ولم يقتصد المخرجُ في الوسائلِ الفنّيّةِ للإشارةِ إلى ذلك. أحيانا بالإعداد المسرحيّ ، مثل مشهد اكتشاف الجثة الثانية أمامها، وقد اصطفت بقايا أعمدة على خطين متوازيين، كأنما نحن في حضرة هيكل دينيّ.

Mise en scène 6

7 راجع فلم سفينة الحرب بوتمكين لسرقيي أيزنشتين 1925

Point of View 8

وأحيانا بتركيبٍ إيقاعيٍّ (Rythnic Montage) على طريقة أيْزنشتيْن في مشهد "خطوات الأوديسا"، كأنّما يحاول بثّ الحركةِ والحياةِ في المبنى. وأحيانا بزوايا التّصويرِ غير المعتادةِ، من أسفل البناية إلى أعلاها أو العكس، وبلقطات من داخل المبنى إلى خارجِه كأنما المشهدُ منظورٌ خاصٌّ (VoP) بأحدهم، أو جوا مرتفعا بالكمرة إلى مستوى تقابل به البناية. فتكاد (الكمرة) بتحديقها البطيء في الكيان الاسمنتيّ العملاق وفي فتحات نوافذه المظلمة، تبعث فيه الحياةَ وتُظهرُه كشخص رماديّ غامض لا نستشفّ ملامحه ولكنّه يتطلّع إلينا. يؤكّد يوسف الشّابّي في حواراتِه الصحافيّة هذه الفكرةَ ويكرّرُها، مستندًا إلى ما قلتُه عن عملِ الكمرة. ولكن، إذا ما أخذنا بقول مخرجنا، فأيُّ دورٍ لشخصيّتِه الفريدةِ؟ هل يمكن الحديثُ عن شخصيّةٍ/بناءٍ لا دورَ لها سوى مراقبة ما يحدثُ في أرجائها؟

يقدّم لنا يوسف الشّابّي إجابة فذّةً، وذلك من خلال الأشكالِ، وتدقيقا من خلالِ الرسم الجنائيِّ الّذي أُنجِزَ للمشبوه فيهِ. لا شكّ أنّ أغلب المتفرّجين اندهشوا، ربّما مثل الخبيرةِ، لذلك الوجه الرّماديّ الخالي من الملامحِ إلاّ من فراغيْنِ عِوض العينينِ. لكنّ المُخرجَ أكّد هذا الشّكلَ بإصرارِه في كلّ المشاهدِ على إبقاءِ شخصيّتِه إسمنتيّةَ اللّونِ بلا ملامحَ... أجل. تماما مثلَ بناياتِ حدائق قرطاج. وبهذا المعنى تتحقّقُ رؤيةُ المخرجِ: لم يحدث "التشخيص" في المبنى في حدّ ذاتِه، إذ ظلّ فضاءً يحتضنُ الأحداثَ، ولكن بتجسيدِه فعليّا وتحويلِه إلى شخصٍ هو المصدرُ الرّئيسيُّ للأحداثِ. فكيف يمكن أن نقرأ ذلك؟

تحتاج الإجابة عن السّؤال إلى مزيد من التأمُّل في أشكالِ يوسف الشّابّي و في فضاءاتِه، وإلى التّطلُّعِ خارجَ حدائقِ قرطاج. إذ تكشفُ المشاهدُ عن عملٍ كبيرٍ على مستوى الديكور واختيار الأطر المكانيّةِ. ربّما أحدَثت فيلاّ المقاولِ في نفسي بعض التّململُ (والفيلا داخل الحيِّ وليست خارجه)، إذ لم تبدُ لي مناسبةً لصاحب مشاريعَ عقّاريّةٍ مهمّةٍ. لكنّني رجّحتُ أنّ كلّ تلك الكتلة الحجريّةِ الفاخرةِ القبيحةِ شكلٌ ـ مقصودٌ ـ من أشكالِ الشّابّي. فضاءٌ لرأس المالِ (الفيلا)، فضاءٌ للعُمّالِ (أكواخُ الحضائرِ)، فضاءٌ للسّلطةِ (مركزُ الشّرطةِ)، فضاءُ التقاءِ الشعبِ والسّلطةِ (المستشفى)، فضاءُ الشّعبِ (المنازلُ الشخصيّةُ)، فضاء الفنِّ (الملهى أو المقهى الفاخر)، فضاء الإعلام (ندوةٌ لجنة المصالحة)، وفضاء الدّين (المساجد)... يرسمُ الشّابّي أشكالَه فيها جميعا، فيحدثُ روابطا بينها وبين الفضاءِ الأصليِّ (أعني حيّ الحدائق).

لاحظوا التّركيز على المساجدِ، وتهيُّؤَ ساحة الجريمةِ الثانيةِ كمحرابٍ دينيٍّ. لاحظوا التقاطع بين رخام جامع العابدين (حيث يلتقي "بطل" بـ"سي الجيلاني") وبين رخام فيلاّ المقاول.

ثمّ لاحظوا التقاطع بين إسمنتِ بناياتِ الحيّ "البائسِ"، وبين مسجد الحيّ الشّعبيّ حيث التقى "بطل" دون أن يدريَ بالرجل الغامضِ. ألم نقل إنّه تجسيدٌ للمكانِ؟ فماذا إذا كان هذا المكانُ أشمل من حدائق قرطاجَ وأكثر امتدادا؟ إنّ استعمالَ عناصر من الحيّ في تشكيل الفضاء الواسعِ الذي تدور فيه الأحداثُ ليس يعني سوى رغبة المُخرجِ في استعارة الجزء عن الكلِّ، وفي مدِّ الفضاءِ الذي يجسّدُه الرّجلُ الغامضُ ليصبحَ صورةً لكلّ البلادِ. وبهذا المعنى، يمكن أن نفهم حقيقة ما يحدثُ. ويمكن أن نقترح للحرائقِ أشكالا أوضحَ نجدها في الواقع الاجتماعيِّ والسّياسيِّ للوطنِ. استعادت النّارُ معنى الهلاكِ والخطرِ، فرتّبت ضحاياها ترتيبا اجتماعيّا واضحا: امرأةٌ عاملةٌ، ثمّ رجلٌ عاملٌ، ثمّ رجلُ شرطةٍ نزيهٌ، ثمّ أستاذٌ انكليزيّةٍ... لقد كان صعبا على شهود العيانِ فهم طبيعة الظّاهرة الّتي تحدث أمامهم، فعجزوا عن تحديد الفعلِ. يقول أحدُهم: "رأيتُ رجلا يمرّر النار للفتاةِ"، وتساءلت فاطمة، لماذا قال "يمرّر" ولم يقل "يحرق الفتاة". فالوطنُ لا يحرق أبناءَهُ ولكنّ حريقَه يمرُّ إليهم، لأنّهم جزءٌ منهُ، ينتشرُ فيهم، كما تنتشرُ فيديوهات الشبكات الاجتماعية الّتي لم ينسَ المُخرجُ الإشارة إليها وإلى دورِها في هذه المرحلة من تاريخ تونس. لا شكّ أنّ النّارَ هي أجملُ أشكالِ الفلمِ، وأكثرها طرافةً. فهي واضحةٌ مثلَ الشّمسِ ومُبهمةٌ مثل الظّلمةِ. إنّها خير تجسيدٍ للظّاهرةِ الغامضةِ، كنهٌ يُرى ولا يُفهمُ، وتلك هي الفكرةُ الأبرزُ لأشكال.

من المهمِّ أن نتأمّل في تعاملِ السّلطةِ مع الظّاهرةِ، أعني حوادث الاحتراقِ. روتين مملٌّ، وصراعٌ قذرٌ بين الأجنحة الأمنيّةِ، ورغبةٌ في إغلاقِ ملفٍّ يتطلّبُ عملاً ويجلب مشاكل. وبلغ بها الأمرُ حدّ التلفيقِ. لقد أصرّ المخرجُ على إظهار انعدام الكفاءةِ وسوءِ تقدير المواقفِ، على حسابِ فكرةِ التّواطؤ أو التآمرِ. ولقد برز ذلك بمجرّد احتراق الزميلِ، إذ انطلقت الكلاب المسعورةُ في أرجاءِ الحيِّ دون أن تلقيَ بالا لأيّ مستثمرٍ، أو رأس مالٍ. ثمّ بلغ الأمرُ منتهاهُ حينَ وقفت الشرطةُ أمام غرفة المستشفى الّتي تأوي الغامضَ المُحترقَ. "شكلٌ" لا يمكن أن ينساهُ أيُّ تونسيٍّ عاش بداياتِ شهرِ كانون الثاني/جانفي 2011، حين بثّ التلفازُ صورةَ رأس السّلطةِ آنذاك "بن عليّ" واقفا عند رأسِ محمّد البوعزيزي وقد صار كالمومياءِ. قال الرّئيس فيما بعدُ "فهمتكم" ولكنّ وقفتَه وابتسامته البلهاءَ كانت تقول إنّه لم يفهم شيئا. ونهض الوطنُ من سريرِه، واحترق بعد "بن عليّ" مرارا، ولا تزالُ السّلطةُ عاجزةً عن الفهمِ. فهي، في أصلِ القضيّةِ، غير راغبةٍ في الفهمِ. لقد كانت مُنشغلةً بمسألة أخرى أكثرَ أهميّةً وهي "السلطة" Power نفسها.

إنشغل الفلمُ طويلا بتصويرِ أشكال هذا الصّراعِ من خلالِ مسارِ "بطل" السّرديّ، وهو أمنيٌّ مخضرمٌ (عمل قبل الثورة وبعدها)

يحاول أن يتموضع بحسب موازين القوى داخل السّلطة، بين الإخوانِ (سي الجيلاني)، والدساترة أو جماعة النظام القديمِ (فاطمة الفالحي). فنقلَ لنا شكلَ السّلطةِ في العقد الأخيرِ: تكالبٌ على النفوذِ، واستقالةٌ من المسؤوليّةِ، وحمايةٌ لرأس المالِ، وانتهاكٌ لكرامةِ النّاسِ، وعجزٌ عن إدراكِ طبيعةِ اللحظةِ، ومقدار الخطرِ الذي سوف يلتهمُ الجميع. وفي الآن نفسِه اضطلعَ حضورُ "بطل" بمهمّةٍ ثانيةٍ، هي أن يخطَّ مسارا متوازيا لمسارِ زميلتِه فاطمة، ويكوّنُ الخطّان شكلا آخرُ يستدعي التّأمُّلَ.

لا ننسى أنّنا أمام فلمِ جريمةٍ أو فلمِ "نوار"، وحين يحضر محقّقان أو شخصيّتان رئيسيّتان في قصّةٍ كهذهِ، فنحن أمامَ رؤيتيْنِ مختلفتيْنِ للأمورِ، أو طباعيْن مختلفيْنِ. نحن أمام مارتن وروجر ، أو فنسنت وجولز ، أو شيء كهذا. ولقد أعلن المخرجُ ذلك منذ البدءِ بتفرقةٍ جندريّةٍ تكادُ تكون شكليّةً (يمنع عن فاطمة كلّ صورةٍ تسمحُ بتأنيثِها، شعرُها مكبوتٌ، ولباسُها رجاليٌّ، وصوتُها جافٌّ حتّى في لحظاتِ الانفعالِ، وحتى في لحظاتِها الحميميّةِ لا نرى جسدها، أو تراها ذاكرتي؟). ليس التباين الجندريُّ إذا سوى شكلٍ تعبيريٍّ عن اختلافٍ في الطّباعِ، يمكن تبيُّنُه بسهولةٍ: تعيشُ فاطمة لوحدِها حياةً ملؤُها الفردانيّةُ. ربّما ليس خيارا كما تبيّن مغامرتُها العاطفيّةُ الفاشلةُ، ولكنّها تعكس هذه الفردانيّةَ والرغبةَ عن الحياةِ العائليّةِ: لا تتصل بوالدِها المناضلِ، مطبخها متواضعٌ لا يناسبُ شخصا اجتماعيّا يقيمُ الولائم، وحين تدعو أحدَهم إليها، تطلب منه أن يحضر البيتزا. فردانيّةٌ قاتلةٌ، حريّةٌ كبيرةٌ، ونظامُ حياةٍ يشبُه طبقة اجتماعية/أطيافا ايديولوجية، بعينِها، لا نملك تحديدَها ولكنّها على طرفِ النقيضِ من طبقة/طيف زميلها.

فبطل من أولئك الذين يؤمنون بأن المال والبنون زينة الحياة الدنيا، جاء الولدُ وتم الاحتفاء بهِ. أما المالُ، فتشكّل على هيئة مشروع المقهى الفاخر الذي همّ بشرائه. أطنان من القبح الفاخر متوزّعة على فضاء يقرأ فيه القرآنَ ويعكسُ مميّزاتِ الجزء الأعلى من الطبقة المتوسّطة التي تجمع بين حداثةٍ ركيكةٍ وتقليديّةٍ إجرائيّةٍ. يواظبُ على الصّلاةِ في الجامع قدرما يواظبُ على الزّجّ بنفسِه في الصراعات القذرةِ، ربّما بحثا عن فسخ ماضٍ لا يجوز تذكّره على طاولةِ الطّعامِ.

بهذين الصّورتَيْن، يمكن بسهولةٍ استنتاجُ موقفِهما من الظّاهرةِ. إذ يبحث بطل أن يقوم بعملهِ في حدودٍ معقولةٍ، ويحلُّ الخلافاتِ مع المصالحِ الأخرى بديبلوماسيّةِ المتنصّلِ من كلّ هذا الهراءِ. أمّا فاطمة، فتنوءُ بحملِ والدِها رئيسِ هيئة الحقيقةِ والمصالحة (أو أي اسم آخر يداري بسخفٍ هيئة الحقيقة والكرامة)

---

7 راجع فلم السلاح القاتل Lethal Weapon 1987

8 راجع فلم تارنتينو، خيال رخيص Pulp fiction 1994

ونجدُها الباحث الرّئيسيَّ عن الحقيقةِ بشكلٍ أزعج كلّ من حولها. وبعيدا عن هذا التقسيمِ النّمطيّ، فإنّ يوسف الشّابي يصنع بكلّ هذا تركيبةً أنيقةً وطريفةً. إذ يستفيدُ من قالب الفلمِ نوار ليضفيَ على العملِ تشويقيّةً تقيهِ من الملَلِ الذي قد ينتاب المشاهدَ لو اكتفى المخرجُ برسم تونس الثورة عبر أشكالٍ بصريّةٍ فحسب. أمّا الوظيفةُ الأبرزُ، فهي قيادةُ مشاهديهِ بسلاسةٍ نحو إقامة علاقة تماهٍ مع فاطمة، تدفعُه إلى المشاركةِ في عمليّةِ البحث! ينطلق الفلمُ ويضعُ كليْ الباحثيْن (فاطمة والمتفرّج) عند مدخلِ المتاهةِ، تتجوّل فاطمة في حدائق قرطاج باحثةً عن القاتلِ، ويتجوّل المتفرّج في تونس ما بعد الثورةِ باحثا عن المتسبِّب في كلّ هذه الدّستوبيا. يراهن المخرجُ على تماهي مُشاهدِه مع فاطمة، كأنّما هو واثق أنّه (المُشاهد) وقف في لحظةٍ ما من الثّورة أمام نار الكارثة مهزوما حائرا، متسائلا: ما سببُ هذه النّار الّتي تبتلعُنا؟

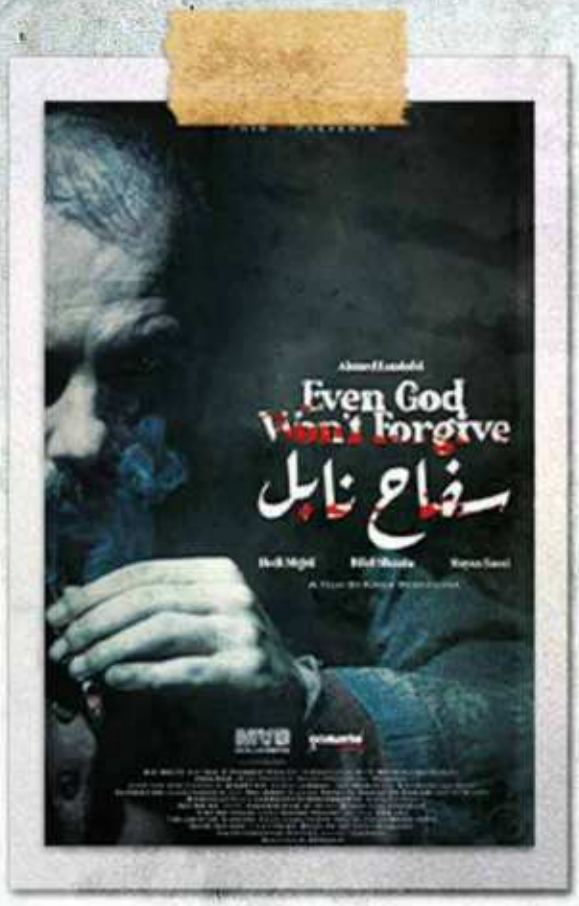
فأمّا "بطل" فلم يفهم، بل هو كأكثر التّونسيّين، لا يريدُ أن يفهم. وأمّا فاطمة، فهي تسعى بكلّ جهدٍ إلى أن تفهِم. تصل قبل غيرها، وترى عشرات التونسيّين وهم يلقون بأنفسهم في مشهدٍ ختاميّ مفزعٍ (لو كان أكثر طولا وعنايةً). تتسع عيناها، ويرتسمُ عليهما الفزع والذهول. ولا نعرفُ، إن كانت قد فهمت. لكنّ السؤال الأبرز: هل فهمَ المشاهدُ؟

بالنسبة لي، فسواء فهم المشاهدُ أم لم يفهم، وسواءَ نجح الفلمُ في استبطان مصادر النّار أم لم يفعل، فإنّ الأهمّ من كلّ ذلك التجربةُ البصريّةُ التجريبيّةُ الرّائدةُ. والعمل الجدّي وراءها. وعدم سقوط المخرج في خطايا التكبّر على المُشاهدِ، أو استسهالِ المَشاهدِ. وإقدامُه منذ عملِه الرّوائيِّ الأوّلِ على سينما الصّنفِ، وعلى سرياليّةٍ لذيذةٍ مُحكمةٍ. ولا يعابُ على الفلمِ إلا ضعف الحوارِ أحيانا، ونزوع أغلب شخصياتِه نحو البرود والاقتضابِ، في ثقافةٍ متوسّطية حارّة الدّماء والطباعِ. وحتّى أداء الممثّلين لم يكن ممّا يمكن للمرءِ تذكُّره، خصوصا وأنّهم تعاملوا مع شخصيات شديدة التنميط والاقتضابِ ولا تسمح بالكثير (فيما عدا الشخصيتيْن الرئيسيّتين). ولكن، لا يمكن لكلّ هذه المسائلِ أن تغفل العمل الجيّد للفريقِ، والقيمة الأدبيّة العاليةَ للفلمِ. أشكال، هو برهانٌ آخرُ أنّ القصص الجيدة، والأفكار الجيدة، لا تأتي إلا عبرَ "الأشكالِ" الجيّدة.

فاروق الفرشيشي

يوسف الشابي

سفاح نابل
لكريم بن رحومة



فيلم السايكودراما الهشة

يطرح الفيلم شخصية واقعية تاريخية بشكل روائي درامي سينماتوغرافي، في قصة واقعية وأحداث قصة السفاح الشهير عند المجتمع التونسي "سفاح نابل" ولكن لن أقول أن الفيلم تمكن حتى من الوصول إلى شكل السيرة الذاتية.

لنتفق بداية أن الفيلم قائم أساسا على شخصية واحدة وهي الشخصية البطلة ناصر "سفاح نابل " وتسير هذه الشخصية عبر الخط الدرامي من البداية إلى النهاية، وهذا النوع من الكتابة تسيطر فيه الشخصية على السيناريو والحبكة والإخراج، خاصة وأننا إزاء شخصية سايكوباتية.

عندما نرى ناصر في لحظة أولى مع المشاهد، في لقطة ثابتة بشكل يوحي إلينا أنها شخصية عادية، تشرب القهوة دون أن يقدمها لنا ، لم تخضع هذه الشخصية إلى تقديم أو بناء أو ولادة، ودون أن نعرف أصلها ومن أين جاءت وأين تعيش، وعندما أقول أين تعيش أعني أن المخرج لم يقدم الإطار المكاني والزماني الذي تعيش فيه الشخصية، هل هو حي شعبي؟ أم ريف؟ وماهي طبيعة الناس التي تعيش هناك؟ ماهي العلاقات الشخصية؟...فكل هذا يبني الشخصية ويعطيها طابع خاص، ليعرف المشاهد الشخصية بعمق، خاصة وأننا إزاء شخصية واقعية، ولكن هذه العناصر التقديمية تجلت متأخرة بشكل آخر مع تقدم الفيلم، وهذا الطرح المفاجئ للشخصية البطلة يجعلها هشة، وبالتالي يضعف البناء الدرامي ثم تضعف الحبكة.

كيف يمكن أن تكون الشخصية هشة، رغم قوة وبراعة التمثيل ؟

سأنطلق في الإجابة عن هذا التساؤل من منطلق سايكودرامي، مشيرا إلى السمات البنائية للشخصية السايكوباتية "ناصر" في الفيلم، أولا لأقل إن المخرج نجح في تصوير الشخصية وإبرازها في شكل المريض النفسي وذلك باستعمال تقنيات إخراجية من خلال الصورة والضوء، فقد كانت اللقطات أغلبها لقطات قريبة وهي لقطات تبرز السمات السايكوباتية بوضوح أكبر، مثل حركة العينين والفم والملامح المتغيرة .

وأما بالنسبة للضوء، فقد كان توظيف الظلام، مكثفا ومتعددا في كامل الفيلم وتبدو الشخصيات بذلك أكثر غموضا فمثلا عندما يكون محيط العين مظلما وباقي الوجه مضاء، يعني ذلك أن الشخصية هي شخصية يسيطر عليها الهو وتسير وفق مبدأ اللذة.

و شخصية ناصر شخصية سايكوباتية عدوانية تعرف في علم النفس بالسادية وتعني التلذذ بتعذيب الآخر، ومثل هذه الشخصيات يكون استثارها سهل وسريع لذلك نجده ضحية لثوران الغريزة الجنسية وغريزة القتل.

الشخصية الإنسانية لها بنية فكرية، حتى ولو كانت سايكوباتية ولكن شخصية ناصر لم تملك بنية فكرية، فلم يقع توضيح لباطن الشخصية وتوجهها الفكري ومستوى وعيها ودرجة علمها ورؤيتها الحياتية ودلالاتها السوسيولوجية فقد طرح ناصر مباشرة بطلا شاذا جنسيا أولا، ثم قاتل مجرم يقود الحبكة ويصنع العقد بشكل اعتباطي، واختلال الشخصية ينجر عنه اختلال الحبكة.

ولم يبني مخرج الفيلم شخصية ناصر سايكوباتيا بل طرح الشخصية بشكل عادي وأعطاها دور المختل النفسي فعندما نرى تلك الأجساد العارية المنتشرة الواقفة في صمت ورهبة وسط ساحة السجن ونسمع صراخ الجلاد، يوحي إلينا المشهد في البداية إلى فلسفة الجريمة والقانون والصراع بينهما، وهنا يطرح السؤال، هل المجرم مذنب ؟ وان كان مذنب ماذا اقترف؟ وماهي حجة الجلاد؟

وعندما نترك الجواب للفيلم نجد أن المخرج يجيب بشكل يمكننا أن نقول من خلاله أن المجرم شاذ ومذنب، وأن الجلاد أيضا شاذ ومذنب، ويظهر هذا في مشهد لقاء رئيس المركز مع المتهم بالاعتداء الجنسي، وهنا نصل إلى التساؤل لماذا المخرج طرح هذا الخط ؟ إن كان يحاول أن يقول انه يعيد استنساخ الواقع فإنه تأخر في ذلك كثيرا، لأن هذا المشهد تقريبا تتناوله معظم الأفلام التونسية..

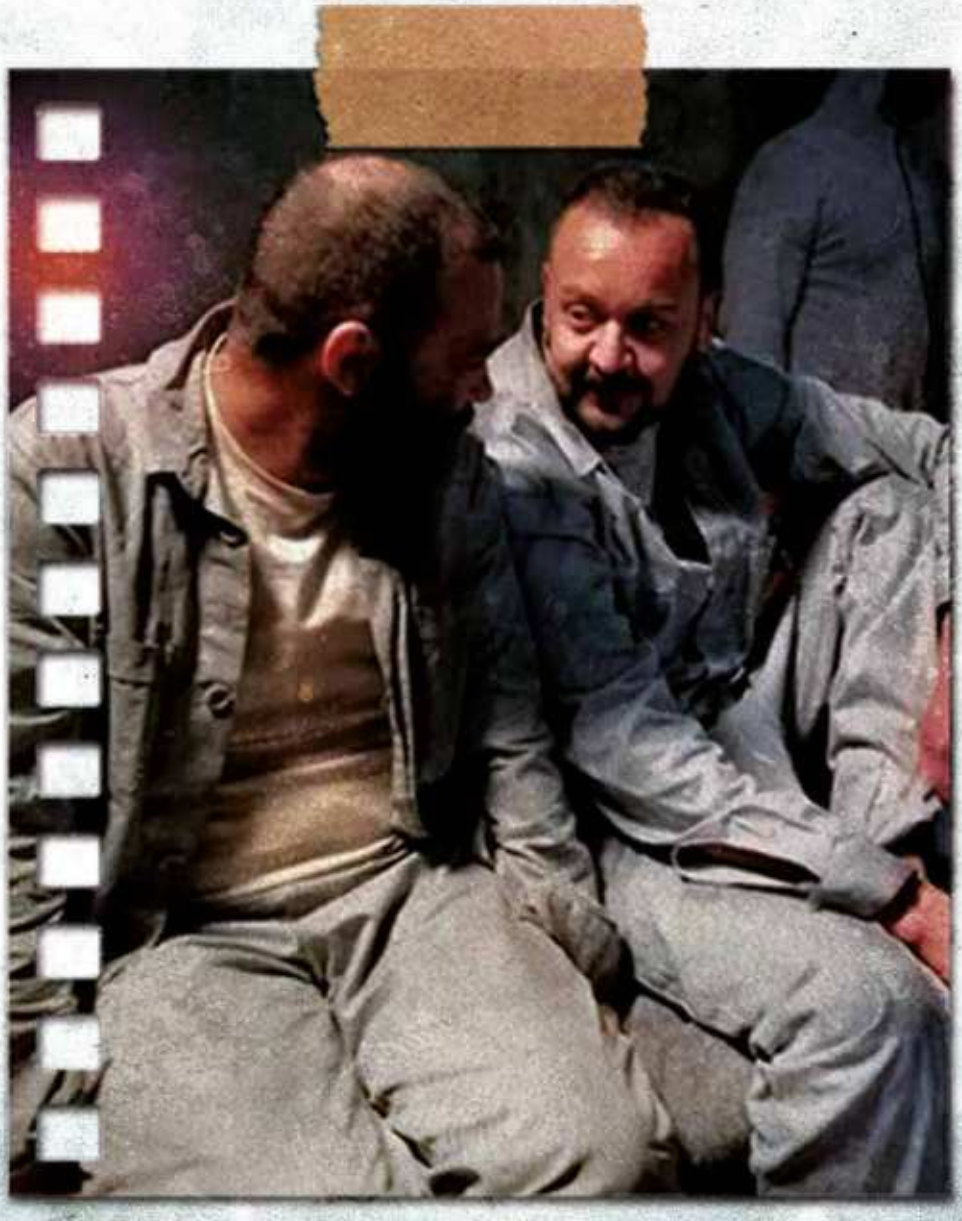
وفي هذا الإطار سأشير سريعا إلى مرجع مهم استلهم منه المخرج كثيرا، وهي قصة ليلى والذئب عندما اعترض ناصر الفتاتان في الغابة، وهنا يظهر الذئب الجائع والمخادع، فقادهم بذكاء إلى موقع المنزل أين نفذ جريمته، وقد تكرر ذلك في كل الجرائم المتواترة، التي ارتكبها بنفس الطريقة وفي نفس المكان، ومن هنا سأتخلص إلى مفهوم الحب المتعلق بالجريمة،

حيث أن ناصر كانت غريزته الجنسية مسيطرة عليه، فقد كان يشبع لذته من خلال الجريمة ثم بعد ذلك مباشرة يذهب لطلب الزواج بحليمة، واستمرت هذه الوتيرة وتكررت، أي أن الحب هو الغفران وطلب الصفح.

سأنتهي الآن بتأليف جامع يتلخص في أن الفيلم شكل سايكودرامي هش تفقد فيه الشخصيات البناء والتكوين، وطرحت بطريقة اعتباطية تؤدي حركات و أدوار وأحداث تفتقر إلى البناء والكتابة. ثم إن ذلك أثّر على السيناريو و الحبكة فكان المسار الدرامي مختلا و مترنحا.

إن أكثر تساؤل أثارني بعد مشاهدة الفيلم هو، هل حقا يموت الجاني بعد إعدامه؟ أم أنه يصبح علما من أعلام المجتمع؟ وتفتح له أبواب التاريخ والتأريخ؟

محمد الثابت



" قاتل متسلسل . لقطة أولى"

تحلى كريم بالرحومة بالكثير من الشجاعة حتى يكون أول مخرج تونسي يقوم بإخراج شريط سينمائي طويل من نوع "القاتل المتسلسل" "Serial Killer" خاصة و أن أحداث الفلم مستوحاة من قصة حقيقية دارت أحداثها في سبعينات القرن الماضي بريف مدينة قرمبالية من ولاية نابل راح ضحيتها سبع عشرة روحا بشرية و مازال البعض من أقارب الضحايا على قيد الحياة.

ومنذ اللقطة الأولى في الشريط يعلمنا المخرج أن زاوية نظر المحكوم بالإعدام "الناصر" التي يقوم بأدائها الممثل أحمد الأندلسي ستكون هي زاوية نظر الشريط حين جعل من البطل هو الراوي للحكاية بصوت خارجيVoie OFF مطبوع بالرتابة و الهدوء و الانتظام ثم أضاف تقنية الومضة الورائية Flash-back التي أرجعتنا 30 سنة إلى الخلف أين بدأت أحداث الشريط و هو بهذا يراوغنا و يجعلنا و كأننا نشاهد شريط سيرة غيريةBiographie.

إن عملية اختزال الزمن "زمن الحكاية" و ضبطه بتواريخ تظهر على الشاشة (1791 - 1987 - 1990) بلون أصفر يحيل على قدم الوقائع، و بحجم كبير يحيل على مفصليتها و أهميتها لم نرى لها أثرا في التركيبة و البنية النفسية للبطل أو تغيرا في نمط حياته أو سلوكه.

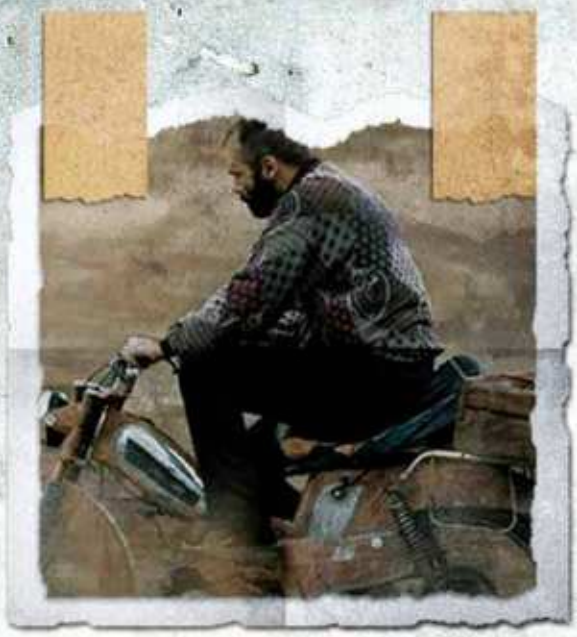
وبنفس الطريقة وقع اقحام صورة كل من الحبيب بورقيبة و زين العابدين بن علي بشكل بارز و جلّي في مركز الأمن دون إعطاء أي مبرر درامي لذلك.

لقد نجح المخرج في إضفاء جو من القتامة طول الشريط رغم أنه لم يتضمن العديد من المشاهد الليلية و التي لم يتجاوز عددها الخمسة و التي كانت منعرجات مهمة في حياة البطل لكنها لم تبرز لا في تغير السلوك و لا في تغير النفسية.

كما فوت المخرج على نفسه فرصة كبيرة حين لم يشتغل بشكل جيد على مشهد لقاء الأب بإبنه في السجن الذي تقاسماه لمدة من الزمن و سقط في النمطية لصورة الأم العاهرة و الأب الغائب في

السجن و زوج الأم العنيف الذي لا شرف له في حين كانت له الإمكانية متاحة أن يبرز مدى تعقد العلاقات في هذا المستوى و كأنه اختار الطريق السهل لإنهاء شريطه.

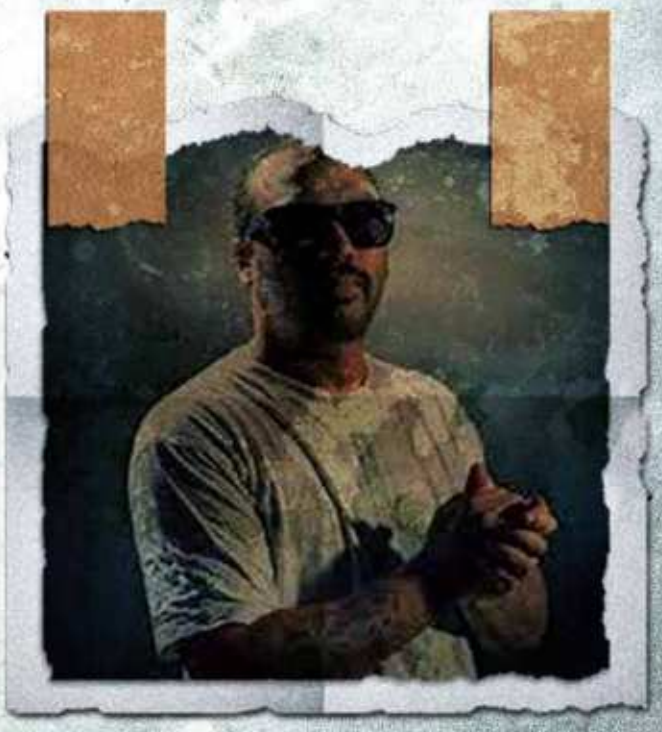
لقد نجح المخرج في توظيف طريقة « leitmotiv» أي اللقطة تتكرر عدة مرات من أجل أن تحيلنا على فعل يترك فينا إحساسا و كلّما تكرّر الفعل كانت وطأة الإحساس له أثقل و أعمق و قد كانت لقطة طريق التي تظهر الشاشة مقسومة على اثنين من الأعلى إلى



الأسفل، و في أعلى الطريق دراجة نارية لا نميز راكبيها و كلّما اقتربت اكتشفنا الضحية التالية، و كذلك لقطة البطل قبل أن يدخل إلى الكوخ و حين يلتفت إلى الوراء في لقطة كبيرة يحرك ورأسه يمينا و يسارا عساه يرى من يتعقبه ثم يدخل الكوخ. لقد حاول المخرج أن يعطي الشريط بعدا فلسفيا و يتجلى ذلك في المشهد الذي يخرج فيه البطل من الكوخ ثم يتشكل السحاب و بعدها تنهمر المطر فيشرّع البطل يديه و ينخرط في شبه مونولوج قائلا في ما معناه أنا قوي مثل المطر مثل الإله أقتل من أشاء و أعفو عمن أشاء في لقطة نادرة معبرة

عن تركيبته النفسية في تلك اللحظة لكن البعد الإنساني و التعاطف مع الضحايا كان الغائب الأبرز في هذا العمل الدرامي الذي لم يستعمل لغة سينمائية ثرية بل اقتصر على ما هو أساسي و كان شحيحا جدا في استعمال جمل كانت ستساعده على تناول الموضوع الرئيسي الذي أعلن عنه في عنوان شريطه "سفاح نابل" لكن الخط الدرامي الذي اتبعه في سرد السيرة الذاتية الغيرية جعل من أفق الشريط ضيقاً جدا و لم يفتح له أبواب مواضيع ثانوية كان بالإمكان التطرف إليها و كان من شأنها إثراء الشريط بصريا و مضمونيا.

صلاح الدين الأطرش



كريم بن رحومة

تربصات.. حاضنة للمهرجانات.. نشاطات النوادي

موسم حافل للجامعة التونسية لنوادي السينما

يسدل الستار هذه الأيام على الموسم الثقافي 2022- 2023 ، موسم حفل وضجّ بالفعاليات والنشاطات السينمائية الجماهيرية والنوعية، حرصت الجامعة التونسية لنوادي السّينما على مداه على ترسيخ مبدإ " الثقافة للجميع" عبر نشاط نواديها وشراكاتها التاريخية والمتجدّدة لتؤثّث سنة سينمائية مميّزة أبرز عناوينها: تنظيم حاضنة المهرجانات السينمائية مختبر49 (49 نسبة إلى تاريخ تأسيس الجامعة التونسية لنوادي السّينما: 1949)، ناهيك عن التربصات الجهوية والمشاركة في كبرى المهرجانات السينمائية التونسية: أيام قرطاج السينمائية والمهرجان الدولي للسينمائيين الهواة بقليبية ليدير شبّان الجامعة وشابّاتها النّقاشات واللقاءات مع المخرجين بعد العروض. وهذه سنّة نوادي السّينما دأب عليها روادها وتوارثوها منذ سنوات التّأسيس الأولى.

واختارت الجامعة التركيز في الموسم الأخير على تطوير عمل النوادي وتكوين أكبر عدد ممكن من الشبان والشابات وتمكينهم من الكفايات الأساسية لتسيير نواديهم وضمان ديمومتها. فكان آخر النشاطات الكبرى التربص الوطني لنوادي السينما أيام 13 و14 و15 أكتوبر 2023.

وشارك في هذا التربّص الموسميْ ممثّلين عن نوادي الجامعة السينما الموزعة على 14 مدينة في مختلف أنحاء الجمهورية التونسية، ومثل فرصة للاستماع لمشاغل النوادي وتقييم نشاطاتها خلال الموسم الثقافي المنقضي وتلقي مقترحاتها لإنجاح نشاطاتها المقبلة تحت إشراف المكتب الجامعي الوطني.

ويعد التربّص الوطني لنوادي الجامعة التونسية لنوادي السينما فرصة للتدريب والرسكلة وتنمية المهارات في محاور متعددة وفي علاقة وثيقة بالنشاط الدوري لنوادي السينما والمتمثّلة أساسا في برمجة حصص لعرض الأفلام ونقاشها ناهيك عن المهرجانات والأيام السينمائية التي تشرف عليها الجامعة. وتلقى المشاركون مجموعة من التدريبات أهمّها: كيفية إعداد البرمجة الفنية ونشرهها، وطرق إدارة حملات الاتصال الخاصة بنشاطات النوادي، وفن التواصل مع الجمهور، وحسن التنظيم الإداري واللوجستي للنوادي، ويشرف على هذه التدريبات مجموعة من الخبراء والمكونين المتخصّصين.

وتحرص الجامعة التونسية لنوادي السينما على تنظيم هذا التربّص الوطني بعد سلسلة من التربّصات الجهوية للوقوف على مدى استعداد منتسبيها لانطلاقة الموسم الثقافي الجديد وتنمية مكتسبات رواد نوادي السينما في شتّى المحاور ذات الصلة بعرض الأفلام ونقاشها وإدارة الحوارات السينمائية.

نقاش الأفلام: حياة الفيلم ما بعد العرض

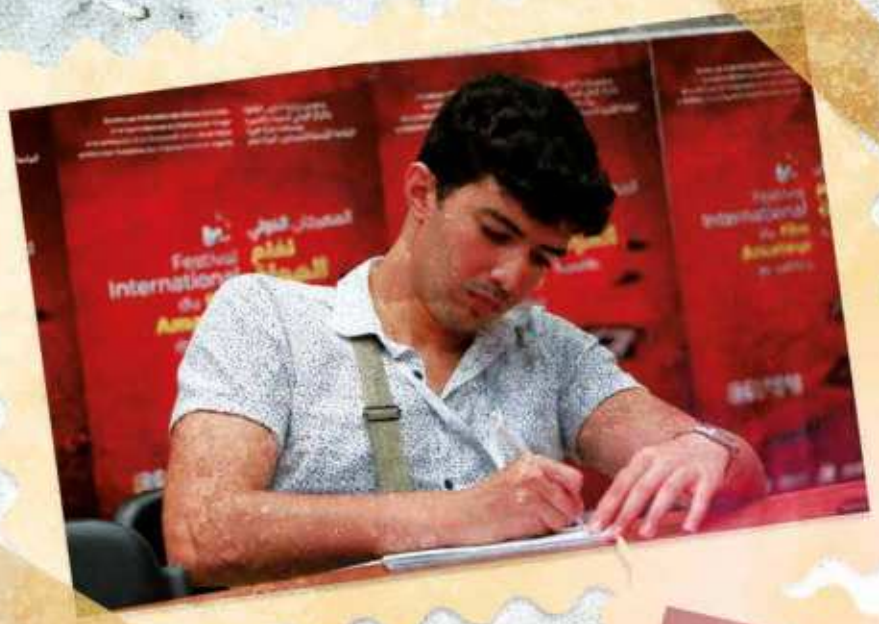
وتواصل الجامعة التونسية لنوادي السينما رحلتها نحو تعميم الثقافة السينمائية ولغة الفيلم في زمن الشاشات الأربع (التلفزيون، شاشة السينما، الحاسوب، الهاتف الذكي) وتشظّي الاهتمامات وسطوة الصورة على المضمون. وفي هذا الإطار تعمل الجامعة باستمرار على تكوين منتسبيها

ومنخرطي نواديها وتأطيرهم لتمكينهم من أبجديات التحليل الفيلمي، وإكسابهم أساليب التقديم وإدارة النقاشات والحوارات ما بعد العرض.

وتأكيدا للشراكة التاريخية بين الجامعة التونسية لنوادي السينما وأيام قرطاج السينمائية،ووفاء لروح مؤسّسهما وأبيهما الروحي الرّاحل الطاهر شريعة (1927 - 2010) استهلّت روّاد نوادي السينما الموسم الثقافي بالمشاركة في النسخة 33 للتظاهرة السينمائية الأعرق في بلادنا: أيام قرطاج السينمائية من 29 أكتوبر حتى 5 نوفمبر 2022.

وأسهمت الجامعة بمشاركتها الفاعلة في تأطير واحدة من أهمّ منصات الحوار والنقاش حول الفيلم لنجد شبان وشبات نوادي السينما حاضرين/ات في كلّ قاعات العرض الخاصة بالمسابقة الرسمية لإدارة النقاشات الحماسية بحضور صناع الأعمال وهواة السينما من تونس والعالم.

ولم يقتصر حضور الجامعة على الجي سي سي لتحطّ الرحال ربيعا في قابس المدينة الواقعة في الجنوب الشرقي للبلاد والتي احتفت من 27 أفريل إلى 2 ماي 2023 بالنسخة الخامسة لمهرجانها السنوي: قابس سينما فن. لتتواصل الرّحلة صيفا في إتجاه الوطن القبلي للقاء هواة السينما في موعد سنوي استثنائي: النسخة 36 للمهرجان الدولي للسينمائيين الهواة بقليبية من 19 حتى 26 أوت 2023 بتنظيم الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة.



وبحماس متجدّد أثرى أبناء الجامعة وبناتها أهمّ أركان المهرجان التاريخية وأعرقها: نقاشات أفلام المسابقة الرسمية بقسميها الوطني والدّولي بشكل يومي وبحضور المخرجين وهواة الفنّ السّابع والأكاديميين وطلبة مدارس السينما.

ولا يقتصر نقاش الأفلام على الأحداث والفعاليات الكبرى و في سنّة حاضرة في كلّ حصص العرض التي تنظّمها نوادي الجامعة التونسية لنوادي السينما الموزعة على مختلف جهات البلاد، فالنقاشات هي حياة أخرى للفيلم خارج الشاشة العملاقة.

مختبر 49

وفي تواصل مع نشاطها الدّاخلي تعمل الجامعة التونسية لنوادي السّينما على الانفتاح على محيطها الفنّي والثقافي التونسي والإقليمي والعالمي لتضطلع بدورها الرّاسخ في دعم كلّ حدث سينمائيّ نوعيّ والإسهام في تغذية فسيفساء التظاهرات السّينمائية العربية وإثرائها. وفي هذا الإطار جدّدت الجامعة في هذا الموسم الثقافي (2022 - 2023) التجربة مع حاضنة المهرجانات "مختبر 49" في نسختها الثّانية التي انطلقت في شهر ديسمبر 2022 بالشّراكة مع شبكة ناس للشاشات العربية البديلة.

واختارت اللّجنة الفنيّة في هذه النّسخة 10 مشاريع سينمائية تونسية وجزائرية تنوّعت بين حديثة وعريقة وأخرى في طور الدّراسة والتّشكّل،وهذه المشاريع هي: أيام الفيلم القصير التونسي بقابس ومهرجان سينما الواقع الافتراضي بالحمامات، ومهرجان سينما خضراء بقفصة ومهرجان سينما الموبايل في الوسط الطالبي بقابس وفيلمي القصير بدوار هيشر ومهرجان سينما الهواة بباجة ومهرجان أيام السينما المتوسّطية بشنني وسيني تراث بوادي صوف بالجزائر وأيام هيبون المتوسّطية لسينما الشباب بعنابة (الجزائر) ومهرجان سيدي أحمد بن عودة الدولي للفيلم الوثائقي بغليزان (الجزائر).

وكانت أكاديمية المهرجانات السّينمائية فرصة للقاء ممثّلي هذه المشاريع في مجموعة من الورشات والتدريبات المكثّفة هدفها إعادة التّفكّر في أهداف كلّ مهرجان ورسالته في ظلّ التّغيّرات المحلية والعالمية مع العمل على إعادة تقييم علاقة هذه المهرجانات بالممولّين والدّاعمين والحرص على إكساب المنظّمين آليات ومهارات تقنية وفنية لحسن هيكلة المهرجان وتنظيمه منذ الفكرة وصولا إلى التنفيذ مرورا بالبرمجة والاتّصال بهدف تطوير هذه المشاريع وضمان ديمومتها مع حفاظها على هويتها وفلسفتها.

وتضمّن برنامج الأكاديمية تدريبات وورشات عمل في التّعريف بالمهرجان وتقديم مسؤوليته الاجتماعية للجمهور والمسؤولين مع استراتيجيات تعبئة الموارد وآليات صياغة الميزانية وخصوصية البرمجة الفنيّة واختيار الأفلام وهندسة المهرجان وتطوير خطط الاتّصال والتواصل مع الجمهور والإعلام حول التّظاهرات السّينمائية.

وأمّن هذه التدريبات عدد من المختصّين والأكاديميين والخبراء في شكل ورشات عمل حضورية وافتراضية لمواكبة تقدّم عمل كلّ فريق ولمرافقته طيلة مراحل الأكاديمية التي نظّمت في إطار المشروع (مختبر 49) الذي يعدّ أوّل حاضنة للمهرجانات السّينمائية في تونس والعالم العربي. ويهدف إلى توفير مساحة جماعية مشتركة للتّفكّر حول استدامة المهرجانات السّينمائية مع العمل على تعزيز نوادي السّينما ودعم تجاربها ومشروعاتها السّينمائية وعلى رأسها مهرجانات الأفلام.

وإضافة إلى التدريب العمليّ سيفيد أصحاب مشاريع المهرجانات بمرافقة تقنية واستشارية خاصّة يؤمّنها فريق الجامعة التونسية لنوادي السّينما على امتداد مراحل تنفيذ الفكرة، لتتكيّف مع طلبات كلّ مهرجان وحاجياته، ناهيك عن توفير فضاء مجهّز للاجتماعات واللّقاءات وقاعة لعرض الأفلام ومركز توثيق على ذمّة كلّ أصحاب المشاريع المشاركة في النّسخة الثانية من مختبر 49.

التربّصات الجهوية

وتوازيا مع أكاديمية المهرجانات السّينمائية تنقّل فريق الجامعة التونسية لنوادي السّينما وأعضاء مكتبها الجامعي إلى الجهات للقاء ممثّلي النوادي السّينمائية في شكل تربّصات جهوية بداية مع نوادي الجنوب بمدينة قابس من 19 إلى 21 ماي 2023. وتضمّنت التّربّصات حصصا للحوار والاستماع إلى طلبات كلّ ناد ومقترحاته مع تنظيم ورشات لتقديم تاريخ الجامعة وعملها في ترسيخ الثقافة السينمائية الجادّة وورشات في أبجديات النّقد السّينمائي وإدارة النّقاشات ما بعد العروض واللّقاءات مع صنّاع السّينما إضافة إلى التواصل مع الجمهور ووسائل الإعلام وإعداد محتوى الصّفحات الالكترونية الخاصّة بكلّ ناد.

وشملت التربّصات الجهوية كلّ النوادي النشيطة التي تضمّها الجامعة التونسية لنوادي السّينما ليتواصل اللّقاء مع نوادي الوسط من 2 إلى 4 جوان 2023 بمدينة سوسة التي احتضنت نشاطا مميّزا لمنخرطي النّوادي رافقه تمرين تطبيقيّ بعرض مجموعة من الأفلام القصيرة ونقاشها بحضور مخرجيها والجمهور بدار الثقافة بالمدينة.

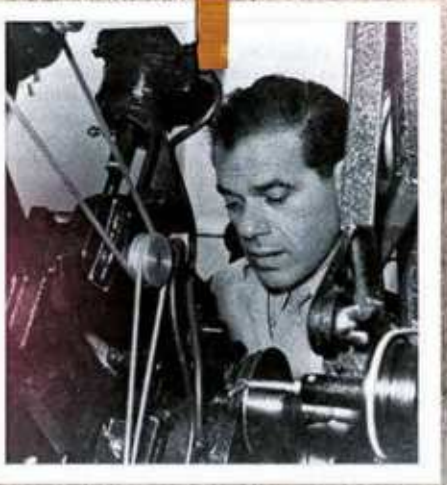
واختتمت التربّصات الجهوية بلقاء نوادي الشّمال بمقرّ الجامعة بالعاصمة من 9 إلى 11 جوان 2023، إذ مثّلت هذه اللّقاءات فرصة للتواصل مع منخرطي النوادي وترسيخ سنّة التّكوين المستمرّ التي تحرص عليها الجامعة منذ تأسيسها وهدف ذلك تمكين مشرفي النوادي من مهارات حسن تنظيم نشاطاتهم من عروض أفلام وأيام سينمائية ومهرجانات وخلق جيل جديد من محبّي السّينما المتمكّنين من أبجديات التّحليل والنّقاش والتّسيير والكتابة النّقدية، فالتربّصات مثّلت فرصة للتّذكير بتجربة نشرية الجامعة التونسية لنوادي السّينما "نوادي" والتي تعتزم الجامعة إعادة إصدارها ليساهم فيها كلّ النّوادي المنضوين تحت لوائها لتؤرّخ لمرحلة أخرى من تاريخ الجامعة في ظلّ التغيّرات الاجتماعية والسياسية التي يشهدها المجتمع التونسي لتواصل الاضطلاع بمهمّتها في القطع مع الصّور النّمطية السّائدة وتحريك سواكن العقول بتنشيط الحسّ الجمالي والنّقدي عن طريق السيّنما التي تعدّ أداة من أدوات التوعية الفعّالة التي ترنو إلى الارتقاء بالمجتمع.

ولا يتوقّف نشاط الجامعة التونسية لنوادي السّينما على التظاهرات والمشروعات الكبرى فالعمل متواصل على مدى السنة على مستوى نواديها في الجهاتُ والمركز إذ تعمل الجامعة على خوض تجارب فريدة ومتجدّدة أهمّها صناعةِ المحتوى الرّقميّ ولقاء صنّاع السّينما في برامج مصوّرة ستبثّ قريبا على مختلف منصّاتها التي تجتمع في موقعهاالاكتروني: www.ftcc.tn

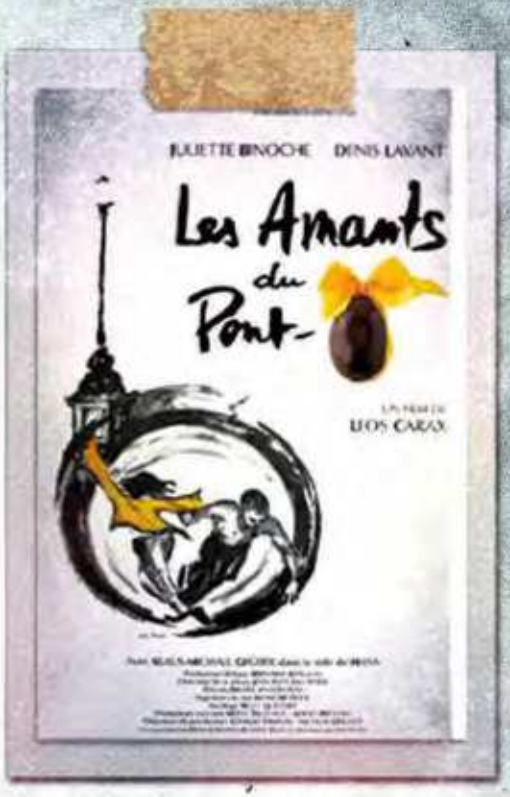
الواثق بالله شاكير

نواحي

NAWADI



« Les Amants du Pont-Neuf »
De Léos CARAX



LE CINEMA DU LOOK ENTRE REALISME ET ONIRISME

Le réalisateur a choisi de démarrer ses premiers plans avec un filmage subjectif dans une voiture qui traversait les rues parisiennes en pleine nuit ou les gens se précipitent à tort et à travers sur les trottoirs mais contrairement à ces piétons, « Alex », un jeune marginal, avance au milieu de la rue avec un corps naïf et des faux pas pour une orientation inconnue.

En contrepartie, une jeune femme qui s'appelait « Michelle », portant dans ses mains des tableaux de peinture le regardait attentivement. Heurté gravement par cette voiture qui roulait à grande vitesse, il a été transporté rapidement à un refuge pour les vagabonds pour s'en occuper. En utilisant une caméra sur épaule reflétant un genre documentaire, « CARAX » nous filme une réalité choquante et violente de ce qui se passe à l'intérieur de ce refuge et surtout comment ces marginaux sont traités.

Une fois sorti, « Alex », qui avait une allure monstrueuse, vivait seul dans les ruelles de Paris sur un pont ou il a rencontré par coïncidence « Michelle », une jeune artiste peintre qui a été un témoin oculaire lors de son accident et dont on ne sait rien d'elle.

Attaché rapidement à elle, les deux forment un couple de vagabonds dans un contexte misérable et douloureux qui va donner une éruption d'un amour excessif dans un cadre spatial composé par des plans parisiens condensés donnant l'allure d'un théâtre, d'un festival ou les cérémonies du bicentenaire de la révolution française marquent leur présence.

Une série de tableaux spectaculaires qui a regroupée des éléments comme le feu et l'eau. Tout se passe sur le pont-neuf, ce microcosme ou « Alex » et « Michelle » préféraient de pratiquer leur quotidien à côté des autres personnages marginaux.

Une première partie du film peu hallucinante, pleine d'images sublimes, parfois sonores, parfois accompagnée d'une musique variée, voire arabo libanaise chantée avec la voix de « Feirouz » dont ça été pour moi la grande surprise caché du film.

« Michelle » en tant qu'artiste peintre voulait de temps en temps dessiner le portrait d'Alex qui grâce à sa solitude et ses émotions estompées s'exprimait mal devant l'autrui avec un comportement déréglé, agressif, inconscient et bizarre (quelquefois acrobate). Pour elle, dessiner un portrait c'est donner une signification à une personne délaissée qui n'a aucune valeur.

Ça été un moment magique pour « Alex » qui ne cesse de s'exprimer autrement à travers la danse, l'acrobatie comme au cirque, le burlesque romantique mais aussi le pantomime, du recours aux arts et enjeux de la rue, ce burlesque romantique encadré par une ambiance esthétique dans une capitale française qui montrait ce qu'elle a de plus sale et de plus beau. Bref, nous sommes face à un mélange de l'esthétisme, du baroque mais aussi du délirant.

Néanmoins et après quelques succession d'évènements dont je trouve inutile pour le traitement dramatique, un TWIST (technique scénaristique) se lance pour changer l'orientation de la mise en scène lorsqu'une rupture apparait dans cette relation romanesque et spécifiquementquand « Michelle » a publié une écriture murale dont elle a mentionné dedans qu'elle n'a pas aimé « Alex » et lui demandait de l'oublier pour toujours.

« Alex » devient de plus en plus violent après la disparition de « Michelle », sa bien aimé comme il l'a croie surtout quand il a utilisé son pistolet et tirer une balle sur son doigt. Celle-ci est déclarée disparue dans des annonces publicitaires des stations de métro.

léos CARAX

balle sur son doigt. Celle-ci est déclarée disparue dans des annonces publicitaires des stations de métro. Brulées avec férocité (les annonces) et en assassinant un agent de la municipalité qu'Alex est condamné à trois ans de prison. En sortant de la prison avec une petite formation qui l'a reçu dedans, rencontre de nouveau « Michelle » qui probablement décide avec beaucoup d'espoir de poursuivre son parcours avec lui en partant dans un bateau vers un avenir qui pourra être mieux.

Une fin heureuse et suspendue qui a clôturée le film mais nous mène vers un ensemble de questionnements.

Sin on regarde le film du haut, il nous semble qu'il s'agissait d'un drame sentimental et romantique, avec une allure hollywoodienne or les choses se changent lorsque qu'on suit bien les évènements qui aboutissent à une vraiment tragédie sentimentale.

Le pont-neuf parisien été extrêmement symbolique dont il a offert une certaine valeur pour « Alex » et même son ami « Hans » qui ne cesse de de lui donner des somnifères pour qu'il puisse dormir. Le fameux pont a été le protecteur d'Alex, c'est ce qui l'a poussé d'y s'attacher tout le temps, ça été son point de départ et arrivée.

Il vivait dans un monde fantaisiste, rêveur et surréaliste, parfois un homme sage mais pas mal de fois avec un comportement primitif, inhumain (le vol d'un poisson) et ça se voit surtout à travers ses apparences et son look sauvage avec une torse nue presque dans toute la première partie du film, ne cesse de diffuser un certain malaise dans tous les sens.

Je pense qu'Alex été noyé dans tous ces caractères indésirables, n'a pas laissé le spectateur se sympathise et se familiarise avec lui sauf après sa sortie de la prison. En revanche « Michelle » qu'on ignore vraiment son histoire, d'où elle vienne et comment elle a acceptée de cohabiter dans la rue et devenir une vagabonde à coté de « Alex» et « Hans » pour quelques jours sachant qu'elle est une artiste peintre et qui souffre d'une maladie aux yeux.

« Michelle » a causé un certain éclatement, défoulement dans le personnage d'Alex et même de « Hans » dès son arrivée au pont-neuf ou tout a changé surtout le quotidien infernal d'Alex. Une étrangère qui n'été pas la bienvenue au début de son apparition mais son art et sa morale a bouleversée tout.

En contrepartie, le personnage de « Hans » qui a été une vraie saveur de ce qui se passe autour de lui et autour de ce pont nous semble qu'il est clochard depuis son enfance (les clés qu'ils possèdent). La relation entre ces trois personnages été triangulaire avec un lieu commun et majeur représenté par le pont neuf et le tout se développe dansla misère.

Il est indispensable d'évoquer les aspects de contraste qui régnait tout au long du film et ça se voit dans la dualité du feu et de l'eau représenté par les jeux d'artifice, « Alex » qui s'est montré parfois cracheur du feu et la rivière parisienne, les cérémonies qui apparaissent dans des séquences limitées et abrégées relatifs au bicentenaire de la révolution française et ses effets sonores (jeux d'artifices et les chants partout face à une saleté et misère portée par le pont-neuf parfois des bizarreries mélangées par un réalisme lorsque subitement « Alex » faisait des acrobaties de cirque dans une succession de plans, conduisant une vedette au milieu de la rivière attachant derrière lui « Michelle » faisant du patinage aquatique et le plan d'ensemble avec « Alex » qui montrait son pistolet (le pistolet de Michelle).

« CARAX » a essayé à travers une mise en scène audacieuse et non équilibrée contenant des techniques cinématographiques comme la bande son qui a été remarquable, des valeurs de plans bien employées et quelques travellings dont le plus beau été latéral dans la station de métro lors d'une poursuite à pied, de glorifier ses vagabonds, ses clochards, ses misérables, de leur donner du sens et de la valeur et les filmer en tant qu'héros.

C'est vrai que les SDF ont besoin d'un accompagnement social mais parfois présentent un vrai danger envers la société surtout lorsqu'ils deviennent nombreux car certain d'entre eux souffrent de plusieurs maladies mentales, chroniques, psychotiques et même contagieuses, ce qui provoquent des états d'inconscience, de plus plusieurs d'entre eux ont choisi de vivre ailleurs dans la rue comme espace pour s'échapper.

Je vois qu'au cours de la démarche du film une certaine faiblesse été omniprésente surtout au niveau de l'intrigue qui n'a pas bien arranger les choses, elle a resté trop pauvre et nous a conduit vers un ennui profond caractérisé par la lenteur et la longueur des séquences parfois inutiles.

En outre, il est un peu difficile de s'attacher et dégager de l'empathie en vers un personnage mollasson comme « Alex » qui avait un portrait diabolique sauf qu'avec sa sortie de la prison et avec son newlook qu'il est devenu un peu sobre. Le dialogue été court et abrégé entre les protagonistes avec des faiblesses scénaristiques se voient dans la rencontre des deux acteurs (Alex et Michelle) qui me semble grotesque.

Ça été un film ayant un axe fantaisiste, rêveur et surréaliste moins réfléchi, fouillé et creusé portant un scénario irréaliste vu que l'histoire d'amour ou disons mieux d'amitié ne dégage aucune émotion, qui nous emmène vers une fin inconnue puisqu'on ne savait pas comment va être le destin de ces deux amants surtout avec leur migration et détachement du pont neuf vers une destination qui pouvait être meilleure et pitoyable.

Mais franchement ce qui a sauvé le film, a pardonné ces lacunes et l'a rendu loin du Kitch, c'est son côté esthétique, son style baroque et l'interprétation des protagonistes surtout « Juliette BINOCHÉ » (Michelle). Finalement, le cinéma du look garde son style visuel, porteur d'un parfum de nouveauté, dans sa façon de filmer les corps et les décors, l'espace urbain, l'amour moderne entre maniérisme, lyrisme et désenchantement.

Jamel ZAIANE

« Sous les figues »
De Erige Sehiri

Sous les figues :
fragile comme ces figues

À mi-chemin entre la fiction et le documentaire, Sous les figues observe, le temps d'une journée estivale, les jeux de séduction et de domination au sein d'un groupe d'ouvriers agricoles du nord-est de la Tunisie. Un film juste et sensuel.

Présenté en avant-première à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes et primé Tanit d'argent au JCC,

le film de Erige Sehiri est une tapisserie élégante d'interactions complexes. Les protagonistes, joués par un groupe intergénérationnel d'acteurs non professionnels, débattent des attentes de la société tout en chuchotant des secrets, en partageant des repas et en versant des larmes. Leurs conversations ressemblent à des conversations au coin du feu, où le passé est raconté et des visions du futur sont forgées.

Chaque matin, dans le nord-ouest de la Tunisie, un camion circule pour ramasser des journaliers. Alors que certaines sont âgées et expérimentées, "Sous les figuiers" suit un groupe d'adolescentes qui assument ce métier pendant leurs vacances scolaires d'été. Lorsque nous les rencontrons pour la première fois, alors qu'ils montent vertigineusement dans la camionnette, il est clair que tout cela est devenu une routine pour eux. Le jour qui suit offre un rare aperçu de leur vie apparemment banale et de leur vie intérieure encore plus riche.

Travaillant à partir d'un scénario coécrit avec Ghalya Lacroix et Peggy Hamann, Sehiri transforme ce verger de figuiers ruraux en une scène où se jouent des drames, petits et grands. Loin des regards indiscrets de leurs parents mais conscientes du regard porté sur elles par les hommes et les femmes plus âgées avec qui elles travaillent, les filles au centre de "Sous les figuiers" s'autorisent à s'imaginer de nouveaux mondes, alors même qu'ils vivent les circonstances de celui qu'ils vivent au jour le jour.

BELLE SENSUALITÉ

Sous la direction de DoP Frida Marzouk, la caméra regarde à travers les branches ondulées des figuiers, suit les personnages surmenés alors qu'ils cueillent délicatement les figues et se lancent dans des séances de commérages et des querelles passionnées. C'est curieux, mais rarement autoritaire - une position qui offre aux spectateurs une entrée unique dans la vie de ces femmes.

À l'exception des grands plans dans les séquences d'introduction et de fin, le reste de Sous les figuiers se déroule dans l'intimité. Nous voyons les personnages et leurs personnalités, qui nous offrent une vision de leur vie, grâce au travail de caméra composé principalement de plans moyens et rapprochés. C'était peut-être la façon de Sehiri de montrer comment le film tisse de manière transparente les histoires personnelles des cueilleurs de figues avec le contexte socioculturel plus large dans lequel ils se trouvent.

Le regard de Sehiri remonte à son expérience dans la réalisation de documentaires. Mais il est ici déployé avec diligence pour capturer des moments ineffables qui semblent authentiques. Mais il ne faut pas confondre cela avec un film de non-fiction, principalement parce que les conversations que les adolescentes ont entre elles et les interactions qu'elles ont avec des hommes d'âges différents semblent décidément surdéterminées. Il se passe peut-être trop de choses au cours de cette journée, mais tout est présenté avec une telle douceur que sa commodité narrative n'enlève rien au portrait qu'il vise à esquisser - non pas de jeunes femmes coincées entre tradition et modernité, mais de jeunes femmes modernes naviguant dans quelques aspects de tradition qu'ils souhaitent individuellement maintenir.

Erige SEHIRI

Acteurs non-professionnelles mais sincères

Afin d'appuyer un hommage à ces femmes combattantes, la cinéaste voulait faire appel à des actrices non professionnelles. Bien que l'ancienne génération ne soit pas l'objectif principal du film, nous en voyons suffisamment pour savoir qu'elle se souvienne de ses propres affaires de jeunesse. Une femme, Leila (Leila Ouhebi), est encore émue en se remémorant l'amour de sa vie, qu'elle n'a pas pu épouser.

Il y a aussi un sentiment d'enjouement dans de nombreuses interactions, d'un accord à une rencontre secrète dans la section des yaourts du supermarché, en passant par des arrangements funéraires inhabituels. Des thèmes plus sombres sur l'abus de pouvoir sont autorisés à émerger, mais personne n'est représenté comme un méchant pantomime. Les opportunités pour les jeunes femmes dans ce monde sont peut-être peu nombreuses, mais elles sont solidaires et prêtes à saisir celles qui leur sont offertes et, alors qu'elles quittent le terrain pour la journée, la douce chaleur de l'expérience partagée et de la solidarité persiste.

En Tunisie il y a beaucoup de femmes qui sont mortes à cause des accidents de la route, comme les femmes âgées qui se mettent constamment à l'arrière du camion dans des pick-up (le film le montre au début d'ailleurs) et bah forcement il arrive (très) souvent qu'elle perde la vie. Mais Erige Sehiri ne fait pas cette erreur, bien au contraire, le film se clôture par une scène absolument magnifique accompagnée d'une sublime bande son d'Amine Bouhafa où l'on voit ces personnes âgées contemplent cette jeunesse pleine de vie, ne se soúciant pas du sort qu'il pourrait leur arriver à ce moment mais décide le vivre et profiter de ces instants de joie et de bonheurs, car l'accident peut arriver certainement, mais il peut ne pas arriver aussi....

En fait, Sous les figuiers est un film assez optimiste. Les relations entre les personnages contiennent des éléments critiques de légèreté – les blagues sont piquées, les commentaires taquins faits avec affection, mais aussi des excuses et des amendes. Enfin, j'ai hâte de voir ce que cette talentueuse réalisatrice va nous produire dans les prochaines années.

Firas CHAHED

Second-hand Images

We can all agree that we live in an age of image overload where images are produced, commodified, published and circulated on an unprecedented scale. Not only have we been surrounded by "formal" images in television and in magazines since the previous century, but now we witness a new phenomenon where the image circulates in an entirely different way; Almost anyone can now click a button and share a visual to thousands of people without having to go through a protocol or a set of criteria and mediators.

Therefore, if the fabrication of images has been already democratized long since the introduction of the pocket camera and later the super 8 film and the consumer camcorder, the mass consumption of the image -what would later vastly contribute to a given visual culture- remained controlled by certain groups that usually diffuse their images in journals, magazines, billboards, television channels, film theatres, etc.

Not until the rise of the social media platforms, did we finally transition from this vertical mode of image diffusion to a horizontal one.

And although the cinematic image has its own sophisticated ways to distinguish itself from the vernacular, "amateur-like" or "homemade" image, we see that a lot of films today are starting to incorporate and tolerate this kind of imagery.

And this short essay is specifically interested in a handful of documentaries that "recycle" images which aren't originally destined for the big screen. But it will mainly review "Mapping Lessons" (2020), a film by Philip Rizk, as a case study.

The practice of reusing archival footages or film excerpts to create new narratives is not by any means a novelty.

This has been done by a variety of soviet filmmakers after WW1 due to a shortage of film stock where they experimented with editing newsreels and old films to write both fiction and documentary.

Whereas Frank Capra, for the same propagandist purposes, took a rather essayistic and argumentative approach in "Why we fight?" (1942-1945) in which he collected and edited, for instance, excerpt from German and Japanese films in order to convince Americans to join the war. It was a didactic form that attempted to explain the enemy's intention by using the enemy's own documents.

In the previously mentioned film "Mapping lessons", we look at a similar process that reflects on our past, present and future in a film that blurs the borders between fiction and documentary or rather integrates them both to create a counter-narrative of our modern history.

The interval of time extends from the collapse of the Ottoman Empire to the recent civil war in Syria that gave birth to autonomous and self-governed communities. And although this latter experience was short-lived and ended in relative failure, Rizk encourages us to learn from its achievements and failures for future occasions.

The footages of the Syrian local councils were smartphone videos found by the director, sewn together by the incarnated voice of the protagonist K. who is a Palestinian immigrant writing her own personal (and probably fictional) diary. Thus, the narrator makes herself present, she leaves a trace behind her and assumes her own subjectivity, her existence, context and background.

. She is a subject to influence and a point that moves in time and space instead of the omnipresent voice that we can find in similar documentaries like the recent BBC series "Can't get you out of my head" by Adam Curtis (2021). And this trial was put into conversation with other places and other historical moments in the interval previously mentioned.

We bounce between national archive and silent film excerpts the way we do between historical narration and provocative commentary and quotation.Philip joins the New German Cinema film essays in his deconstruction of the Grand Historical Narratives we are so familiar with.

In a debate that took place after the screening of his film at the Gabes Cinema Fan 2021, he explained that he did not want to tell a story of "important events", neither does he want to advocate for a cause.

Indeed, the approach he takes is not that of a historian or a journalist, but it rather consists of identifying new possible paths to link historical moments. The only issue is that he does not stop to ask and let us ponder the questions. He merely outraces the sources of domination, showcase the consequences, and proposes a sort of alternative (a number of ways on how to live autonomously) that obliges to ask if it may be hiding or overlooking a rather complex reality.

Furthermore, we find ourselves stuck in a binary world of negative dialect juggling between the dominant discourse and the resistant anti-thesis. Now the author of this work clearly assumes the didactic aspect of his enunciation, either through formal elements like the use of chapters and a recap at the end or plainly in the title itself. Nonetheless, this remains a non-scholastic history/geography lesson since Philip suggests that the purpose is learn from our mistakes and failures, and that any worthwhile learning is one that prepares us for upcoming challenges and disasters.

Dealing with documents can be an extremely tricky thing because most of the times they come with political implications. Mapping lessons' documents initially imply that, although we can have a different reading of our past, we can comment it differently, and get hold of some of our collective memory, this history is still captured, documented and fictionized by the dominant and imperialistic power structures. But while many films remain enclosed in what J.L. Comolli calls the "culture of content", "Mapping lessons" made a subtle attempt to introduce a new kind of formalism to documentary making, perhaps exploring the question of how we can rebuke domination without having to use its proper language.

It is marvellous to see that some documentary makers are well aware that bringing controversial and "difficult" subjects to the table is never subversive or actively political on its own, as long as one still follows the dominant form and adopts the conventional language, Because, whether we like it or not the documentary form was never a subject for enough experimentation and had generally remained conditioned by the journalistic mode of "documentation".

That being said, there seems to be a new tendency that consist in reusing images, in a way to liberate them from their original status.

And, in our perspective, this helps tremendously to expand our aesthetical sensibility and preconception of what a cinematographic image should look like. One would ask; if the photographic image is by default an industrialized and reproducible object, what would be the life cycle of this image? Clearly, it can be consumed repeatedly. But it can also be deviated from its original context and use.

A good example that remains very restrained could be the collages of the Pop Art movement in the 1960s. As for film, an image that was originally used for reporting, informing, diagnosing, for treasuring memories, for surveillance or merely for entertainment can be reused for other purposes. In some cases, it can be taken beyond moral judgment of good and evil, beyond the epistemological dichotomy of true and false and beyond its original utility.

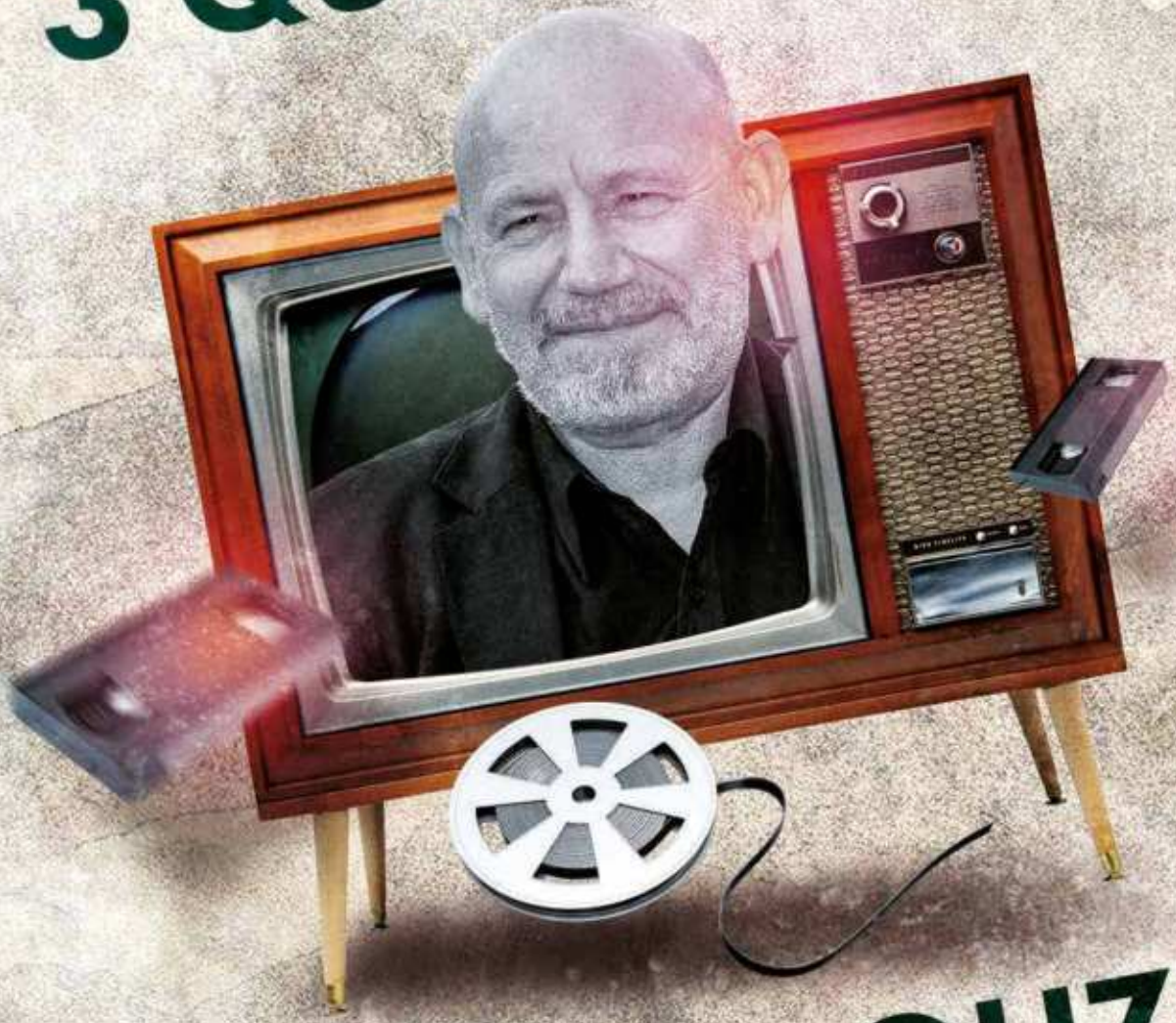
A documentary film like "An unusual summer" (2020) by Kamal Aljafary exclusively replayed surveillance footages which were kept by his father and were meant to capture car vandals. But through this one fixed frame on a small parking lot, he revisits his old neighbourhood in a series of non-chronological nostalgic episodes.

Another one like "The perfect picture" by Hala El Kouch (2020) reframed childhood home videos and family pictures to bring back an emotional incident for discussion. Eléonore Weber's "Il n'y aura plus de nuit" (2020) was all made of helicopter army footages in Afghanistan with an unusual soft voice-over that goes from explanatory description to poetic contemplation.

And last but not least, Ismaël created an analogy in his short experimental film "li(f/v)e" (2021) between drone footages of fire and bomb attacks in Irak and ultrasound videos of a moving foetus, along with a contrast between life boiling down to the baby's heartbeats and death which is emphasized by the sounds of gunfire, thus breaking the silence of the original images.

Yesmine BEN SALAH

3 Questions à



NOURI BOUZID

3 Questions à NOURI BOUZID

Lors d'une interview enregistrée en septembre 2023, nous avons posé de nombreuses questions à Nouri Bouzid, allant de ses débuts à ses positions par rapport au cinéma tunisien, en passant par les étapes les plus importantes de sa vie.

Parmi toutes ces questions, nous avons sélectionné trois d'entre elles, que nous vous présentons ci-dessous.
De mai 68 à l'incarcération.

De mai 68 à l'incarcèration Comment avez-vous vécu cette période ?

Après l'année que j'ai passée à la télévision tunisienne (1967), Youssef Ben Youssef et moi avons été envoyés dans deux écoles de cinéma à Paris. Lui, il était à l'école Louis Lumière parce qu'il étudie l'image, quant à moi j'étais à l'IDEC.

Le jour de mon arrivée, jour du concours, je trouve que l'IDEC a fermé ses portes, c'est la révolution de mai 68. Ils ont dit qu'il faut qu'on ferme l'IDEC par ce qu'elle est trop réduite, à deux ans, pour une grande école de cinéma. Je me suis dit que j'ai perdu le concours, mais j'ai gagné la révolution, car j'habitais au quartier latin à côté de l'IDEC et de la Sorbonne. Je vivais tous les soirs la révolution et je ne pouvais plus rentrer, car il n'y avait plus d'avions pendant un mois.

J'étais obligé de rester là-bas [...]. C'était une très belle aventure. J'étais à la fois « malade de cinéma » et en même temps « malade de politique », et c'était un mélange explosif que je ne pouvais plus dissocier. Je me suis dit que je ne pouvais pas faire de cinéma si je n'étais pas de gauche.

Et je suis allé jusqu'au bout, il n'y avait plus de limites à la compréhension de tout ce que je vois, plus de censure à ce que je vois [...]. En rentrant, j'étais coffré.
J'ai passé cinq ans et demi à Borj Erroumi.

Mon rapport est trop complexe avec le pourvoir. Parce que je mélange tout. Je mélange le pouvoir de mon frère ainé qui m'a violé, et qui me battait régulièrement pour que je n'ouvre pas la gueule [...]. J'étais partagé, est-ce que je vais faire du cinéma ou de la politique. Et j'ai décidé que ce sera du cinéma politique. Et plus j'entre dans les films, plus je prends un peu de distance par rapport à la politique. Par exemple, dans « L'Homme de Cendres » j'étais classique, mais le sujet était bien mené. C'était un film autobiographique.

Vous avez rédigé un texte en 1987 (publié par la FTCC en 1988) à propos du cinéma arabe, que vous avez qualifié de cinéma de la conscience de la défaite ?

Je précise, ce texte est beaucoup plus sur la politique que sur le langage cinématographique. On est sur un autre terrain, à côté. Et les deux terrains sont importants. Mais quand tu parles de la conscience de la défaite, tu ne peux pas parler de changer de style. C'est dire changer de sujet, déjà. Parce qu'on parle de la défaite (en allusion à la défaite de 1967 [NDLR]). J'étais gentil en le qualifiant comme ça. Ce n'est pas le cinéma de la défaite. C'est un cinéma qui va reconnaitre la défaite, et la dépasser.

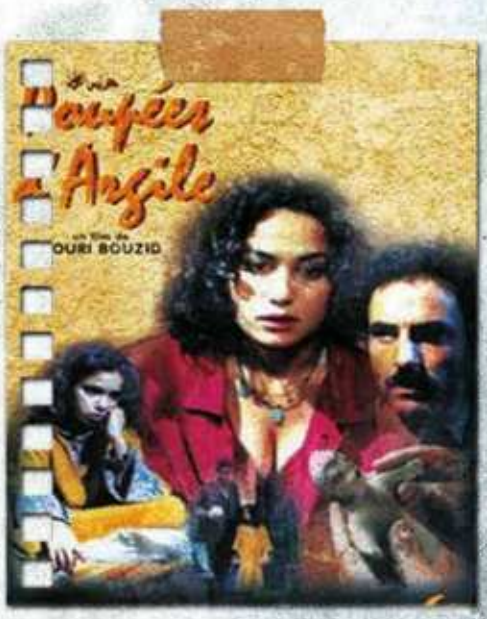
En fait, beaucoup de cinéastes arabes sont allés dans le sens de la conscience de la défaite. Bon, le cas de Youssef Chahine est différent, il a été tout le temps partant avec ce qui est plus à la mode, et le plus souvent il a fait de bons choix, ça le sauve. Mais Taoufik Salah était plus conscient que Chahine, beaucoup plus sincère. Chadi Abdessalem aussi pour citer les égyptiens. Au Maghreb, à l'époque de 68 ce n'était pas encore consistant. C'est à partir des années 70 que commence à naitre un bon cinéma tunisien, avec plusieurs auteurs à la fois. On était une dizaine voire même une quinzaine à faire des films de qualité. Mahmoud Ben Mahmoud, Ridha El Behi, Naceur Khemir, etc.

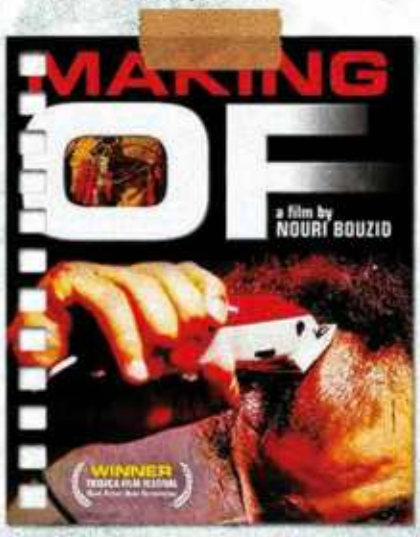
Peut-on parler du cinéma de Nouri Bouzid en tant que cinéma de thérapie, d'auto thérapie plus exactement ?

Je ne sais pas parce qu'il n'y a rien de conscient. Je n'avais pas un planning conscient et un objectif conscient. La seule chose consciente que j'avais, c'est faire des films qui parlent des gens torturés, des gens emprisonnés, des gens pauvres, des gens malheureux, des gens qui sont dans l'injustice. Je ne pensais pas dans le sens de la thérapie. Je ne suis pas un docteur face à un malade. Je suis quelqu'un comme eux. Et même pour l'auto thérapie, ça peut l'être mais c'est inconscient. Je n'ai pas du tout calculé, ce n'était pas réfléchi tout ça. C'était vraiment spontané, je me laisse aller.

Au début, ce n'était pas du plaisir parce qu'il y a le danger tout le temps.
Je prenais –disons- une récompense pour moi si ça marche, et un échec si ça ne marche pas [...]. C'est évident que si je continue à faire des choses comme ça c'est un devoir, c'est mon cinéma. Je veux parler de la douleur des gens. Je ne veux pas que les gens parlent de leurs douleurs, je veux qu'ils les cachent, et on les découvre. Je les montre souffrir en cachant leurs douleurs. Tous mes films sont comme ça.

Propos recueillis par Saber Ben R'houma





NAWADI

N° 9 - Novembre 2023

Code QR

الجامعة التونسية
لنوادي السينما
Fédération Tunisienne
des Ciné-Clubs

La revue de la Fédération Tdnisienne des Ciné-Clubs

•MCMXLIX•