الجامعة التونسية
لنوادي السينما
Fédération Tunisienne
des Ciné-Clubs

نواديات

سينما
العدد 01 ماي 2024

سكولوجيا اللون والبعد التأملي لفيلم طعم الكرز

رحلة السينما العربية على ضفاف الأزواد

افتتاحية

أن تعمل على تحليل فيلم يعني أن تتقاسم المعرفة والحب مع الآخر... فمنذ أن أسس المخرج الروسي ليف كوليشوف لفكرة أن تتابع لقطتين يشكل حدثًا معرفيًا يسمح باشتقاق المعنى، أصبح هذا التفاعل بين اللقطات في السينما هو ما يميزها عن فنون أخرى مثل الرسم أو التصوير الفوتوغرافي. وربما يكون بذلك كوليشوف أول من اعتبر السينما فكراً بحد ذاتها ونظّر للتحليل الفيلمي. على مر السنين، تنوعت مناهج التحليل الفيلمي، وتمحورت كلها حول دراسة الخطاب الفيلمي باعتباره نسيجًا لغويًا يتم تفكيك عناصره لفهم مفرداته والعلاقات بين مضمونه والسياق الاجتماعي المحيط به. في ممارستنا للتحليل الفيلمي الشفوي أو المكتوب في نوادي السينما، تعودنا أن نعتبر تحليل الأفلام أكثر من مجرد دراسة للنصوص البصرية؛ إنه فن بحد ذاته يتطلب شيئين أساسيين: أولاً فهمًا عميقًا للغة السينمائية، وثانيًا حبًا للسينما نفسها. فمتعة مشاهدة الفيلم لا تكتمل إلا بالتمكن من هذه اللغة، من الرموز والإشارات التي تبني عوالم الأفلام وتمنحها الحياة. ولا متعة دون حب... الكثير من الحب. في هذه النشرية، سنرافقكم في رحلة لاكتشاف سحر السينما من خلال عدسة التحليل الفيلمي. سنستعرض الأفلام المختارة، نحلل مضامينها، ونستكشف السياقات الاجتماعية والثقافية التي تبرز من خلالها. نأمل أن تستمتعوا برفقتنا في هذه الرحلة، وأن نلهمكم بحب السينما والرغبة في معرفة أعمق لعالمها الساحر.

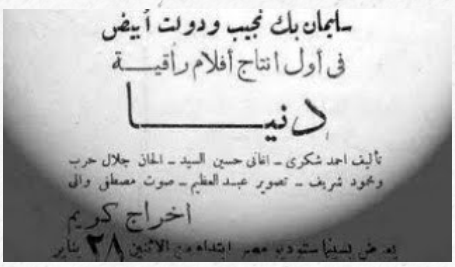
منال السويسي

رئيسة الجامعة التونسية لنوادي السينما

رحلة السينما العربية على ضفاف الازوردي

اتخذ اختيار الفيلم التونسي «بنات ألفة» التونسي «بنات ألفة» للمشاركة في المسابقة الرسمية لمهرجان كانّ العريق، شكل التتويج. لا لقيمته، وهو قيّم، ولكن لندرته، ولصعوبة التطلع إلى أكثر منه. لقد حاول المخرج المصري الكبير يوسف شاهين مرارا أن يظفر بالسعفة الذهبية، فاستعصت عليه وتركته في شيء من الحزن والحيرة. فهل هي ممنوعة على الكاميرا العربية؟ أم إنها تتطلب أدوات لا يجيدها السينمائيون العرب؟ وهل على كانّ أن تفهم الصورة العربية؟ أم إن على العرب التعبير بلغة لا يساء فهمها؟ إن الأسئلة مهمة بمكان، ما دفعنا إلى رحلة موغلة في تاريخ المشاركات العربية في المسابقة الرسمية لأهم مهرجان سينمائي في العالم

الحقبة المصرية (1946-1965)



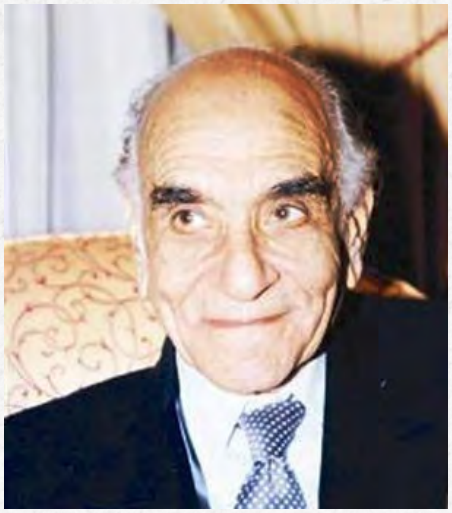
لم تكن المشاركة العربيّة في المسابقة الرّسميّة حدثا نادرا في بدايات المهرجان. ويعودُ الفضلُ في ذلك إلى السّينما المِصريّةِ الّتي كانت تعيشُ عصرَها الذهبيّ فشارك فِلْمُ دنيا لمحمّد كريم في الدّورة الفعليّةِ الأولى سنة 1946 (ألغيت دورة 1939 بسبب الحرب). واستمرّت المشاركات المصريّةُ كثيفةً ومتنوّعةً حتّى بلغ عددُها إحدى عشرة سنة 1965 مع فِلمِ الحرام لهنري بركات

لم يرافق الأفلام المِصريّةَ إلى فرنسا في هذه المرحلة سوى فلمٍ مغربيّ الإنتاج فرنسيِّ الإنجاز (طبيب العافية 1956) وثنائيّة لبنانيّة (1962/1957) لجورج نصر سنعود إليها لاحقا. وهذا أمرٌ طبيعيٌّ، إذ لم تزل الدول المغاربية منكبَّةً على قضيّةِ الاستقلالِ، ولم تزل منطقة الشآم والعراق تعاني من تقلّباتٍ سياسيّةٍ عنيفة بسبب التقسيم والانتداب ومن ثمّ النكبة

اِستطاعت مصرُ وحدها أن تطوّر صناعةً سينمائيّةً انطلاقا من رؤوس مالٍ وطنيّةٍ مثقّفةٍ مثل طلعت حرب مؤسّس «ستوديو مصر» (1935) استئناسا بالتجربةِ الهوليوديّةِ، ومن موروثٍ مسرحيٍّ مهمٍّ راجَ منذ العشرينات وتسرّب إلى السّينما عبر فنّانين كبار (يوسف وهبي بك، نجيب الريحاني). فكانت أفلامُ العصرِ الذهبيِّ ثمرةَ زواجٍ بين هذين الرّافديْنِ. ولئن غلبَ الرّافدُ المسرحيُّ على البداياتِ مثل تراجيديا «دنيا» (دورة 1946) ودراما «ليلة غرام» (دورة 1952)، فإنّ فلميْ كمال الشيخ «حياة أو موت» (دورة 1955) و«الليلة الأخيرة» (دورة 1964) كُتِبا بلغةِ الإثارة الهتشكوكيّة الّتي لا تجدها إلا على الشاشة الفضيّة. أما المضمون، فلقد تباين بين الخطاب التوعويّ المباشرِ (ليلة غرام، شباب امرأة) وبين الصّورةِ المكتفيةِ بذاتِها المعبّرةِ بعناصرِها وتراكيبها عن حركة المجتمع وهواجسِه (الحرام، صراع في الوادي، الوحش الخ). وامتدّ التباينُ إلى فضاءِ الأحداثِ، فاحتفى البعضُ بخصوصيّاتِ الرّيف المصريِّ كعنصرٍ يسمحُ بتمييزِ الفلمِ المصريِّ في مسابقةٍ دوليّةٍ. ولكنهم لم يتردّدوا في التعرّض لبعض الظواهرِ فيه بالفضحِ والانتقادِ. وفضّل «كمال الشيخ» مثلا، الاهتمام بالمدينةِ، ربّما لكسرِ صورةٍ نمطيّةٍ عن مصر في أوروبا، تربطُها بالصّحراءِ والبداوةِ. فكان مشهد الاستهلالِ من «حياة أو موت»، قصيدة قصيرةً في حُبِّ مدنيّةِ القاهرةِ، تلك «المحروسة» الّتي تحمي أهلها

قد لا تعتبر المشاركات الإحدى عشرة على مدى عشرين سنة معبّرة عن كثافة الإنتاج السينمائيِّ المصريّ في عصرها الذهبيّ، ولا جودتها أيضا. فلا ننسى أنّ العدوان الثلاثيّ عجّل بقطع العلاقات بين مصر وفرنسا فامتنعت الأولى عن تقديم ترشّحاتها بين 1957 و1963. كما أنّ الكثير من الترشيحات المصريّةِ اصطدم بشروطِ جودةٍ لم يتعوّد التعامل بها في سوقِه العربيّةِ. إذ تشير مجلّة الموسيقى العربيّة إلى رفض أفلامٍ «اقتبست» موسيقى تصويريّة من أعمالٍ عالميّةٍ أخرى دون اعتبار لحقوق التأليفِ. وعلى كلّ حالٍ، يبقى عدد المشاركاتِ مهمّا ولم يقدر أي بلد عربيّ آخر أن يقترب منه في الأعوامِ اللاحقةِ بما فيهم مصر نفسها

ستوديو مصر



كمال_الشيخ

ورغم كلّ التنوّع في التجارب المقترحةِ، لم ينجح أيٌّ من الأفلام الأحد عشر في إقناع لجان التحكيم المتواترة بأيّ شيءٍ. لم تنجح قاهرةُ كمال الشيخ كتكوينٍ حضريٍّ ضخمٍ مناسبٍ لسينما النّوار Noir، في إثارةِ انتباهِ رئيسيْ لجنة التحكيم الكاتب مارسيل پانيول (دورة 1955) أو المخرج الكبير فغيتس لانغ (دورة 1964). ربّما لأنّهما لم يعثرا فيهما على تصوُّرِهما الغربيِّ عن مصرَ، فظنّا أنّهما أمام استنساخٍ سطحيٍّ لسينما نوار الأربعينات مثل «ريبيكا» هتشكوك (1940) و«المدينة العارية» لجول داسّان (1948)، خصوصا وأنّ كمال الشيخ أخذ عنها الكثير. وربّما لأنّه وجد نفسه في منافسة مع أعمال سينمائية تحوّلت إلى كلاسيكيات أيقونية، مثل شرق عدن لإيليا كزان وريفيفي لجول داسّان ومارتي (دورة 1955) أو مظلّات شربورغ وامرأة في الكثبان (دورة 1964) ولم يختلف حظّ يوسف شاهين وصلاح أبوسيف كثيرا عن كمال الشيخ، وهما اللّذان اهتمّا أكثر بفرائد البيئة المِصريّةِ فجعلا الرّيف منطلقهما حتّى عند تصوير المدينة (ابن النيل وشباب امرأة)، وعبّرا عن مشاغل اجتماعيّةٍ وسياسيّة أكثر وضوحا وارتباطا بمرحلة الخمسينات (المُثُل الاشتراكيّة في صراع في الوادي، تركيز سلطة الدولة في فلم الوحش)

لقد كان صلاح أبوسيف هو الوجه الأبرز لهذه المرحلة بمشاركته في ثلاث دوراتٍ في ثلاثة عقودٍ مختلفة. طبعا لا يمكن مقارنة مغامرات عنتر وعبلة (دورة 1949) برائعة كارول ريد «الرجل الثالث» الّتي تعتبر النموذج المثاليَّ للفيلم نوار. أمّا فلم شباب امرأة فلم ينجح فضاؤه الدراميّ الشبيهُ بفضاء «عربة قطار اسمُها الرغبة» أن يُلطّف من حدّة الخطاب الوعظيّ الّذي شجّع على أفكارٍ مستهجنة عند الذائقة الغربية وإن كانت رمزيّة (فضيلة الزواج من ابنة العمّ)

والحقيقة أنّ سوء الفهمِ بين السينما المصريّةِ والمهرجان يسيرُ في اتّجاهيْنِ. ذلك أنّ الأولى ظلّت مُصرَّةً على نمط إنتاج هوليوديٍّ يُقولبُ اللغةَ السّينمائيّةَ ويهتمُّ بأفلام الصنفِ (إثارة، حركة، ميلودراما)، وبما يطلبُه المشاهدون للترفيع في حجم المشاهداتِ وأرباح شبّاك التّذاكر. ولم يُدرك أصحابُ القرارِ أنّهم يعرضون إنتاجاتِهم في فضاءٍ ضاق ذرعا بهذه السّينما، وبدأ يروّج لمفهومِ فلمِ المؤلِّفِ Auteur theory. أستثني من هؤلاءِ شخصا واحدا، شذّت أعمالُه منذ بداياتِها عن السيميائيّة السّائدة وراح يشكّلُ لغتَه الخاصّة. هذا الشّخص هو يوسف شاهين

يوسف شاهين و عمر الشريف
كان 1954

حدُّوتة يوسف شاهين مع «الآخر» (1952-1985)

تعتبرُ رحلةُ يوسف شاهين في مهرجان كانّ استثنائيّةً، فقد امتدّت على أكثر من خمسين سنة: من المسابقة الرسمية بابن النيل سنة 1951 إلى مسابقة نظرة ما بإسكندرية نيويورك سنة 2004. وهو المخرج العربيُّ الأكثرُ مشاركةً أيضا، بثمانيةِ مساهماتٍ أربعة منها في المسابقة الرسمية، وثلاثة أُخَرٌ في المسابقات الموازيةِ، أضف إليها فلمَ المصير خارج المسابقةِ عندما كُرِّم الرّجلُ باليوبيل الذهبي لمجمل أعمالِه

في الجزء الثاني من سيرتِه الذاتية «حدّوتة مصرية» (1982)، لم يُخفِ يوسف شاهين رغبته الشّديدةَ في الظفر بالسعفة الذهبيّة. لا طمعا في الجائزة ولكن طمعا في انتزاعِ اعترافٍ نقديّ عالميٍّ بقيمةِ أعمالِه. وفي كلّ مرة يفشلُ فيها في ذلك، يبرّره بعواملَ خارجيّةٍ مثل نمط الإنتاجِ الهشّ القائم على الشركات الخاصّةِ، واحتقار سينما المؤلّف والاهتمام بشبّاك التذاكر، وغياب دعم الدّولةِ (قبل الفترة الناصرية أساسا)، والنظرة الأوروبيّة الاستعلائيّة لسينما فولكلوريّة بدويّة من الشرق. وهي تبريراتٌ وجيهةٌ نسبيّا، لكنّها لا تفسّرُ فوز فِلمٍ مستقلٍّ مثل «عطيل» أورسن ويلس بجائزة السعفة الذهبية في العام نفسِه

أشار يوسف شاهين في «حدّوتة مصرية» إلى عدم اهتمام النقّاد بمراجعة أعماله، ولعلّ ذلك ما يفسّر تواصل ضعف جودة إنتاجها رغم أفكارها العبقريّة، وبراعة الإعداد المسرحيّ mise-en-scène لمشاهدها. يمكن العودة إلى مشاهد إطلاق النّار والقتال، في صراع في الوادي، وفي العصفور وفي وداعا يا نابوليون، وسوف نصطدم بلقطاتٍ محبطةٍ تُخرج المتفرّج من عالم الفلم وتُعيدُه إلى مقعدِه. عمر الشريف وهو يصاب برصاصةٍ في مستوى القلب منذ منتصف الفلم ومع ذلك يواصل الركض والقتالَ وإطلاق الرّصاص حتّى نهاية «صراع في الوادي». تكفي مقارنة بسيطةٌ مع مشهدِ النّبالِ المُرعبِ في رائعة كوروساوا «عرشٌ من دماء» (1957) لنتبيّنَ الفرق. أما على مستوى الكتابة، فرغم تميّز أفلامِه بكثافة في الحوارِ، فهي تبدو أكثر إبهاما من الأفلامِ الصّامتة

يوسف شاهين
كان 2004

ذلك أنّ لغته عامرةٌ بالمرجعيات الثقافيّة المصريّةِ ما يجعل متابعتها أمرا معقّدا لا على المشاهدِ الغربيِّ فحسب بل على غير العربيّ عموما. وهو قصورٌ عرف مخرجون آخرون كيف يتعاملون معه، مثل الياباني Ozu.

في سنة 1970 قدّم في كانّ أجودَ أعماله وهو فلمُ الأرض. ففوجئ بفوزِ فلمٍ أمريكيٍّ ساخرٍ هو M.A.S.H. يأخذنا الأرض ضمنيا، إلى زمنِ ما قبل ثورة الضباطِ، ليصوّر كفاح الفلاّحين للحفاظ على «الأرض»، معلنا من خلالِهم عن موقفِه ممّا بعدَ النكسة: «ها نحارب». ولكن، هل كان يوسف شاهين يتوقّع من كيرك دغلاس رئيس لجنة التحكيم أن يفهم كلَّ ذلك؟ وهل كان يمكن لفكرة الصّراعِ أن تؤثر على المتفرّج الغربيِّ أكثر من فكرة عبثيّة الصّراعِ وتهافتِه كما عبّر عن ذلك الفلمُ الفائز؟ لقد عدّ النّقاد المصريّون الأرضَ أحد أهمّ الأفلامِ في تاريخ السينما المصريّةِ. وفي المقابل، أخذ فلمُ M.A.S.H أيضا مكانه ضمن أفضل مائة فلمٍ في تاريخ الولايات المتحدة

ولم ييأس يوسف شاهين من المهرجان، فعاد إليه بعد سنتين في أسبوعيْ المخرجين (La Quinzaine des réalisateurs) بفلمِ العصفور. وحينما لقي ذات التّجاهلِ انقطع عن المهرجان حتّى سنة 1985 حين عاد إلى المسابقة الرّسميّةِ بفلمٍ في رمزيّتِه الكثير من المعابثةِ، وأعني «وداعا يا نابوليون». فهو آخر مشاركاتِه في المسابقة الرّسمية، وهو أيضا رسالةٌ خاصّة لفرنسا عبّر فيها عن علاقتِه المتشعّبةِ بها: إعجابٌ بحضارتِها وعداءٌ لغرورِها، اِستعدادٌ للتعلُّم منها، وأملٌ في أن تعاملَه بندّيّةٍ. وبسيناريو يتسرّبُ من بين أصابعِ المَشاهدِ الجميلةِ دون سيطرةٍ، انتقم المخرجُ المصريُّ من نابوليون بتجاهلهِ والاحتفاءِ برئيس البعثة العلميّة كافاريلي. فأثار بذلك حفيظة الفرنسيّين والمصريّين على السواء

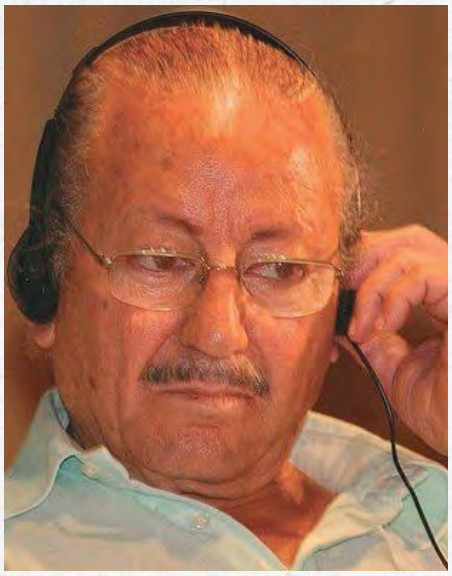
لم يشارك بعد ذلك في المسابقة الرّسمية ولكنّه عادَ في التسعينات بفلميْن عن التطرّف والتّسامح، وفي الألفينات بالجزء الأخير من سيرتِه الذاتية (إسكندرية نيويوك). وقد فسّر ذلك بأنه أخذ حظّه من المشاركة في المسابقة الرسميّةِ، وأنه يفضّل إتاحة المجالِ لغيره. والظنُّ عندي أنّه لو أتيح له المجالُ لشاركَ، ولكن تدنّت جودةُ أعمالِه الأخيرةِ وما كان لها أن توضع بجانبِ دُررٍ مثل «مذاق الكرز» (سعفة كانّ 1997). والدّليل أنه قَبِل بالمشاركةِ في المسابقات الموازية مثل «نظرةٍ ما». وهو لعمري أمر غريبٌ أن يستهلّ مخرجٌ رحلتهُ في كانّ بالمسابقة الرسميّةِ ثم يختمها بالمشاركةِ في نظرة ما

يوسف شاهين

مع ذلك، فرحلةُ يوسف شاهين أبعد ما تكون عن المخيّبةِ. ولا شكّ أنّها أضافت الكثير لأعمالِه، وزادت من تمسّكِه بسينما المؤلّف وابتعادَه عن لغة السينما المصريّة السائدةِ. لكنّ إصرارَه الكبير على أنّ المشكلَ سوءُ فهمٍ حضاريٌّ، جعله يفقد حظوظه حينما كان فنُّه في أوجِه. لقد أثبت مهرجانُ كانّ أنّه لا يكنُّ عداءً خاصّا للعربِ، ولا يعاني من سوءِ فهمٍ للقضيّة الوطنيّةِ العربيّةِ، وهو ما أثبته العربيُّ الوحيدُ الحائزُ على السّعفة الذهبية: محمّد الأخضر حمينة

فريق فيلم المصير مهرجان كان 1997

الحقبة المغاربية ومحمد الأخضر حمينة (1967-1986)



لخضر حامينة

بـدأت المشـاركات المغاربيّـةُ في المهرجـان بإنتـاجٍ مغـربيٍّ لأفلامٍ فرنسـيّةِ الإخـراجِ، نـادرةِ النُّسـخ في يومنـا هـذا (طبيـب العافيـة 1956 لـهنري جـاك، وأبنـاء الشـمس 1962 لجـاك سـيفيغاك)، ورغـم إشـارةِ سـجلّات المهرجـانِ إلى فلـمٍ طويـلٍ مـن إخـراج عبـد العزيـز الرمضـاني (أرواح وإيقاعـات، 1962) إلاّ أنّ أغلـب النّصـوصِ الّتـي تسـجّلُ تاريـخ السّـينما المغربيّـةِ لا تعـرفُ هـذا العنـوان، وتؤكّـد أنّ فلمَـه (تناصفـا مـع العـربي البنـاني) «عندمـا تثمـر النّخيـل» الصّـادر سـنة ١٩٦٨ هـو واحـد مـن أولى الأفلام الروائيـة المغربيّـة قلبـا وقالبـا، ويؤكّـد النّاقـد محمـد عبيـدو وغيره، أنّ الفلـمَ ذو جـودة محـدودة ولا يمثّـل إلاّ بدايـاتٍ للسـينما المغربيّـةِ

أمّـا في تونـس، فرغـم البدايـات المبكّـرة للسـينما التونسـيّة بفضـل رائدهـا ألـبير شمامـة الشـيكلي الـذي أنجـز أوّل فلـمٍ روائيٍّ عـربيٍّ معـروف هـو «زهـرة» (1922)، فقـد كان عليهـا أن تنتظـر إلى مـا بعـد الاسـتقلال لتعـرف نشـاطا حقيقيّـا. وخلافـا للسـينما المصريّـة الّتـي قامـت على الصناعـةِ المُثمـرةِ، فقـد قامـت السّـينما التونسـية منـذ بداياتِهـا على فكـرةِ السّـينيفيليا. فانـتشرت نـوادي السـينما مبكّـرا وأنتجـت السّـينمائيّين الأوائـل والأفلام الأولى بعـد الاسـتقلالِ

وصـولا إلى العمـلِ التّـونسيِّ الوحيـدِ المشـاركِ في المسـابقةِ الرّسـميّةِ، وكان ذلـك سـنة 1970 بفضـلِ فلـمِ «قصّـة بسـيطة كهـذه» لعبـد اللطيـف بـن عمّار. والمُحـزنُ أنّ هـذا السّـينمائيّ/المناضل قـد تـوفّي في شـهر شـباط/فيفري الماضي دون أن تتسـنّى لـه مشـاهدةُ عملِـه مـرّة أخـرى. ذلـك أنّ نسـخ الفلـمِ قـد اختفـت، ولم يبـق منهـا إلا واحـدة في أحـد المخابـر الإسـبانيّةِ، وهـو مـا يتطلّـب تضحيـاتٍ لوجسـتيّة وماليّـة هامّـة لاسـتعادتها

ألبرت سمامة شكلي

وقـد حـاول الجيـل الثـاني مـن السّـينمائيين التونسـيّين تكـرار الإنجـازِ، فلـم يسـعهم إلا بعـض المشـاركات المتفرّقـة في المسـابقات الموازيـة، مثـل ريـح السّـد للنّـوري بوزيـد (جائـزة نظـرة مـا، 1986) وصمـت القصـور لمفيـدة التـلاتلي (تنويـه لجنـة التحكيـم لجائـزة الـكاميرا الذهبيـة 1994) وتبقـى رحلـة السّـينما الجزائريّـةُ في كانّ هـي التجربـة العربيـة الأكثر اكـتمالا. فرغـم تأخّـر البدايـاتِ، كان هنـاك وعـيٌ قـويٌّ في قيـادة جبهـة التحريـرِ بسـلطة الصّـورة، وبقدرتِهـا اللامحـدودةِ على فـرضِ خطـابٍ مهيمـنٍ. فأوكلـت إنجـازَ أفلامٍ لمخـرجين أجانـب، وعجّلـت منـذ الخمسـينات بتكويـن السّـينمائيّين ومسـاعدتهم على التعـبير عـن رحلـة الكفـاح الوطنـيِّ، فـكان محمـد الأخضر حمينـة، عمـرو بـن كلثـوم وطنِـه في التاريـخ المعـاصرِ

أنجـز حمينـة أربعـة أفلام روائيـة بين سـنتي 1967 و1986. شـاركت جميعُهـا في المسـابقة الرّسـميّةِ. بـل كانـت إلى حـدود سـنة 2010 هـي العناويـن الوحيـدة المشـاركةَ باسـم الجزائـرِ. تركـت مشـاركتُه الأولى بفلـمِ ريـاح الأوراس حالـةً غامـرة مـن الدّهشـةِ إزاء العـالمِ الحـيِّ المتخفّـي وراءَ الجبـالِ ووراءَ الصّـورةِ المُضلّلـةِ التـي يسـوّقُها الاسـتعمارُ. لا تحتـاجُ صـورةُ الأخضر حمينـة إلى الكـثيرِ مـن الحـوارِ لتُفهَـمَ. تعـرضُ عليـك أحـوالَ القريـةِ وفلاحتهـا المتواضعـةَ، وتُدخلُـك إلى البيـوتِ، وتُطلعُـك على تفاصيـل الحيـاةِ اليوميّـةِ بصـدقٍ ينافـسُ الوثائقيّـاتِ. تتغيَّر اتّجاهـاتُ الصّـورةِ لتعبّر عـن اختـلالِ موازيـن القـوى

مـن أسـفل إلى أعلى كهـذا النّمـلِ الضعيـف الـذي يراقـبُ طائـرات العـدوّ المقاتلـةِ في توجّـسٍ. ومـن أعلى إلى أسـفلٍ كهـذه الطائـراتِ التـي تسـتهدف بالقصـفِ ديـارِ الـفلاحين كأنّهـا أعشـاشُ نمـلٍ. يمـوتُ أحدهـم في القصـفِ، ويُقبـض على ابنـه لمسـاعدتِه الثّـوّارَ. وهنـا فقـط يكتشـف المتفـرّجُ أنّ الأمّ هـي بطلـةُ الفلـمِ، فطيلـة سـاعة ونصـف السّـاعةِ، نتنقّـل معهـا بين الرّيـفِ والمدينـةِ، ومـن مـكانٍ إلى آخـر بحثـا عـن ابنهـا السّـجينِ كأنّنـا أمـام أسـطورة إيزيـس. ورغـم النهايـة المأسـاويّةِ، فإنّـك تعلـمُ يقينـا أنّ صـورةَ المنتصرِ قـد خرجـت مكسـورةً. مـع ذلـك، منـح المهرجـان الفـرنسيُّ «ريـاح الأوراس» جائـزة الـكاميرا الذهبيـة Caméra D›or الّتـي تُمنـحُ لأفضـلِ عمـلٍ أوّلٍ. وهـي أوّل جائـزة يمنحُهـا المهرجـانُ لفلـمٍ عـربيٍّ

ومـا هـي إلا مشـاركةٌ ثانيـةٌ، حتّـى تمكّـن حمينـة مـن الظّفـر بالسـعفة الذهبيّـةِ. فقـد قـدّم سـنة 1975 ملحمتـه الرّائعـة «وقائـع سـنوات الجمـر» الّتـي لخّـص فيهـا مسـارَ الثّـورة الجزائريّـةِ بين سـنتيْ 1939 و1954 مـن منظـورِ قـرويٍّ جزائـريٍّ بسـيطٍ. وعلى مـدَى سـاعات ثلاثٍ نعيـشُ مـع أحمـد أطـوارَ تشـكّل وعيِـه الثّـوريِّ، منـذ مواجهتِـه للقحـطِ في قريتِـه، وإدراكِـه لشروطِ وجـودِه، وانتهـاءً بتأجّـج إرادة الحيـاةِ الكامنـة فيـه الّتـي آلـت بـهِ إلى المـوتِ

لكـنّ خطـاب حمينـة لا يتوقّـف عنـد هـذه النقطـةِ، فهـو لا يقـدّم درسـا في التّاريـخ، ولا شـهادةً لأرشـفةِ الذّاكـرة، وإنّمـا يحـاول أن يقـدّم لابـنِ الشّـهيدِ سرديّـةً تسـمحُ لـه بـأن يحـدِّد اختياراتِـه ويصنـع تجربتَـهُ

لخضر حامينة

وبعدما سجّل مأساة الاحتلالِ، وملحمةَ الثّورةِ، انكبّ حمينة في فلمِه الثالثِ على معضلة التّفكيك والبناءِ من خلال مواجهةِ واقعه الاجتماعيِّ. فجاءَ فلمُ «رياح رملية» عنيفا بقدرِ عنفِ الثقافة الّتي تضطهدُ النّساءَ وتوئد معهنّ كلّ أملٍ في تجاوز عبثيّة نمط الحياةِ القديمِ الّذي لا ينفكُّ يُنتج نفسَه دون هوادةٍ

كلُّ يومٍ في هذه الواحات الصغيرة المدفونةِ في كثبان الصحراءِ الكبرى، هو يومٌ من إفراغِ البئرِ والديار من الرّمالِ، حتّى إذا جنّ الليلُ، امّحى فعلُ النّهارِ وعادَ الرّملُ إلى مصدرِه في حركةٍ سرمديّةٍ

لم يحالف الحظُّ فلمَ حمينة الثالث، فتزامن مع رائعة التركيِّ يلماز قوني «الطّريق». ولكنّه يبقى من أجود الأفلام العربيّةِ دون شكٍّ. ومشهدُ الولادةِ هو من بين تلك المشاهدِ الّتي يصعبُ على المرءِ نسيانُها

بعد أربع سنواتٍ عادَ حمينة إلى المهرجان بـ»الصورة الأخيرة»، وهو فلمٌ في السّيرة الذاتية لكنّه لم يحقّق النجاح المرجوّ، فاعتزل التأليف السينمائيّ إلى حدود سنة ٢٠١٤ حين حاول العودة بفلمِه الرّوائيِّ الأخيرِ: غروب الظلالِ لكن لم تجب لجان التحكيم طلبه. ردّ حمينة ذلك إلى اللعبة السياسيّة، ناسيا ربّما أو متناسيا أنّ اللعبة السياسية غابت حين توّجهُ المهرجان بُعيْدَ الاستقلالِ، وحين أعاد تتويجه في السبعيناتِ. إنّ أهمّ ما قدّمَه الأخضر حمينة لعلاقة العربِ بالمهرجانِ، ليس التتويجُ بالسعفة الذهبية، بل هو التأكيدُ على قدرةِ السينمائيِّ العربيِّ على الفوز بها، كأيّ سينمائيٍّ آخر من العالمِ. فهل استوعبَ جيلُ الألفينيّةِ الدّرسَ؟

من لبنان جورج نصر إلى فلسطين إيليا سليمان

إيليا سليمان

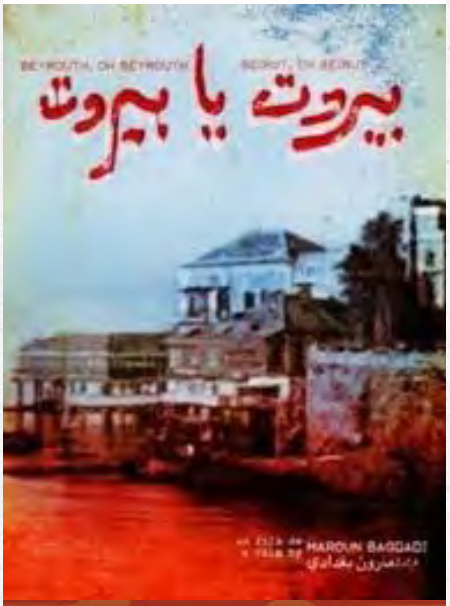
سبق وأن أشرتُ إلى المخرج اللبنانيِّ جورج نصر، فهو رائد السّينما اللبنانيّةِ، وأوّل من عرّف العالم بها بمشاركته البارزة في مهرجان كانّ سنتيْ ١٩٥٧ و١٩٦٢. لقد كانت السينما اللبنانيةُ آنذاك محاولاتٍ محدودةً متفرّقةً، فحوّلها فلمُ جورج نصر «إلى أين؟» إلى وعدٍ جادٍّ بصناعةٍ سينمائيّة متطوّرة. وقد حدث ذلك بالفعلِ في السّتينات، واستطاعت استوديوهات السينما الّتي أنشئت ائتناسا بنمط الإنتاج المصريِّ، أن تنجز خمسة وعشرين فلمًا في السنة، قبل أن توقف الحربُ الأهليّةُ سنة ١٩٧٥ كلَّ شيء

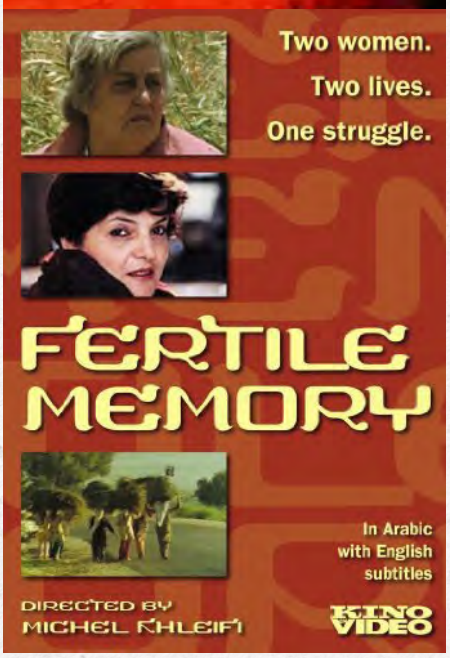
ومن المهمّ التنويهُ بأن سينما السّتينات لا تشبهُ في شيءٍ سينما جورج نصر، بل كانت أقرب للكلاسيكيّات المصريّةِ. ربّما لذلك لم ينجح أحدٌ في استعادة إنجازِ رائد السينما اللبنانية حتّى جيل الألفيناتِ. فقد جعل من حياةِ الضيعةِ الجبليّةِ فضاءً لأفكارِه، وأخذ يناقشُ منذ الخمسيناتِ، هواجس الهجرةِ باستباقيّة مدهشة. وعوّضَ تواضع الآداءِ التمثيليِّ وافتقاره للإمكانيات المادية المناسبةِ لبعضِ مشاهد الحركةِ، بمشاهد الرّقص الفولكلوريِّ وصورِ الطبيعةِ اللبنانيّةِ المثيرةِ. فجاءَ فلمُ إلى أين؟ على غايةٍ من الشّاعريّةِ

وطيلة الحرب الأهليّةِ سطع نجمُ مارون بغدادي، فأخرجَ «بيروت، يا بيروت» (1976) و»حروب صغيرة» (1982). لكنّ عمله الأبرز كان «خارج الحياة» الّذي أنتج بشراكة بين فرنسا وبلجيكا، وتمكّن سنة 1991 من المشاركة في مهرجان كانّ والفوزَ بجائزة اللجنة تشجيعا على طرافةِ الفكرةِ

وفي حين لم تحظ الأردنّ وسورية بجورج نصر خاصّ بها، واكتفت الثّانيةُ بثلاث مشاركاتٍ يتيمة في المسابقات الموازية، كانت فلسطين تُعدُّ نفسها لتقديمِ أحد أهمّ الأسماءِ العربيّةِ المشاركةِ في كانّ... فكانت البدايةُ برائد السينما الفلسطينية ابن النّاصرة، ميشيل خليفي الّذي عرض «الذاكرة الخصبة» ١٩٨٠، و»عرس الجليل» 1987 في المسابقات الفرعية. ثمّ توالت المشاركاتُ الفلسطينية دون أن يطالَ أيٌّ منها المسابقة الرّسمية. إلى جاء إيليا سليمان في مطلع الألفينات، بلغة سينمائيّة أخّاذةٍ غير مألوفةٍ، وعرض فلمَه الثّاني في المسابقة الرّسميّة: يدٌ إلهيّة. إطارٌ قصصيٌّ رمزيٌّ يجتمع خلالَه فلسطينيٌّ من النّاصرة بحبيبته من الضفّة عند نقطة التفتيش العسكريّ. ومنه، الإطار، تنبعثُ فسيفساءُ المواقفِ السّاخرةِ المشبّعةِ بالحماسةِ والبلاغةِ. لا عجب أن يلزمَ البطلُ (وهو إيليا سليمان نفسه) الصّمت طيلة الفلمِ، فالإعداد المسرحيُّ للمشهد mise-en-scène على طريقته أفصح من كلّ بيانٍ. فازَ يدٌ إلهية بجائزة لجنة التحكيم والانتفاضةُ الثانيةُ في ذروتِها. فكان قرارُ تتويجه شجاعًا، خصوصا وقد أشيع رفض أكاديمية الفنون في أمريكا، إدراجه ضمن قائمة الترشيحات للأوسكار بسبب عدم اعتراف الولايات المتحدة بدولة فلسطين

جورج نصر





وفي مشاركتِه الثانية بالزمن الباقي، اشتدّ عودُ لغتِه فكتب فلمًا هو الأكثرُ تماسكا وذكاءً. واستعاد من خلالِه قصّة الهزيمةِ، وطفولةَ الوجعِ بذاتِ السّخرية المريرةِ. لكنّ سنة 2009، لسوء حظّه، كانت استثنائيّةً تنافس فيها لارس فون تريه وڤاسپار نوي وكوينتن تارنتينو وكين لوتش وألمودوفار وأنق لي وماكل هانكه. بل إنّ قسم «نظرة ما» لم يكن أقلَّ شأنا من قسم المسابقة الرئيسية. فاكتفى بالمشاركةِ المتميّزةِ وانتظار عشر سنين ليسجّل مشاركته الثالثة في المسابقة الرّسميّة بفلم، «إن شئت كما في السماء»، فرنسيّ الإنتاجِ. فأخذَ شخصيّتَه الحنظليّةَ إلى فضاءِ أحداثٍ خارجَ فلسطين توقا للحُرّيّةِ، فإذا الخارجُ نفسُه يتحوّلُ إلى فلسطين، وإذا العالمُ نفسُه يبدو توّاقا بدورِه إلى الحريّةِ. فاز الفلمُ بجائزة الاتحاد الدوليّ للنقاد FIPRESCI ومنح هو أغنيةَ يوري مرقّدي الشهيرةَ «عربيٌّ أنا» بُعدًا ثوريّا حالمًا وغير متوقّع وبين حقّ أبطالِ إيليا سليمان في أوطانِهم، وحقّ أبطالِ جورج نصر في مغادرة أوطانِهم، تشترك السّينما العربيّةُ في تأكيدِ الحاجةِ المُلحّةِ للتعبير الحُرّ. وهو ما وفّرته حركات الربيع العربيّ حالما انطلقت، فبرز جيلٌ ينتمي إلى عصرٍ عالميّ جديدٍ ويدفع نحو خطابٍ سينمائيّ مختلفٍ

جيل الرّبيع العربيّ 2011 - 2023

في سنة ٢٠١١، امتدّت حركات الاحتجاج على كامل ربوع الوطن العربيّ تقريبا، وتفاوتت حدّتها بين بلدٍ وآخرَ. وأيّا كان مآلُها، فمجرّد حدوثِها يجزمُ بأنّ هناك وعيًا تشكّلَ تستحيلُ إعادتُه إلى «رشدِه». فقد حظي جيل الألفيّة بثورة اتصالية مع الانترنت فكّت عنه عزلة الأنظمة الشمولية قبل الانتفاضات بسنوات، وفتحت أمامه احتمالات أفكار لا حدود لها. وما إن فتحت سنة الحرية أبوابها، حتى وجد هذا الجيل نفسه لا إزاء أفكار جديدة ليعلنها، بل إزاء رغبة مُلحّةٍ في التعبير عنها بطرقٍ جديدة ولقد حاول المهرجانُ احتواءَ السّينما العربية الجديدةِ منذ بدايتِها في 2011، فاستقبلَ وثاقيَّ مراد بالشيخ (لا خوف بعد اليوم)، وفلم (18 يوم) لشريف عرفة ومروان حامد ويسري نصرا الله خارج المسابقاتِ رغم الوقت القياسيِّ الذي أعدّت خلالَهُ وبعد سنة واحدةٍ، استقبلت المسابقةُ الرّسميّةُ أوّل فلمٍ عربيٍّ بعد الثورةِ، وهو فلمُ يسري نصر الله بعد الموقعةِ. وفيه، تقع ناشطةٌ ثوريّة (منة شلبي) في حبّ أحد المعتدين في «موقعة الجمل». لاقى العملُ استهجانا عنيفا من بعض القوى الثورية في مصر، رغم موقفه الذي لا يعادي الثورة بقدر ما يدعو إلى حسن التأمل في تفاصيلها وفهم طبيعة الصراع داخلها. إن «بعد الموقعة» لحظة مهمة في السينما المصرية، فقد أعاد تاريخها إلى التدفق والى إعادة التواصل مع سينما العالم، بعدما كان يوسف شاهين وسيلتها الوحيدة في ذلك. يجب العودة إلى الستينات لنعثر على آخر فلم مصريّ في المسابقة الرسمية ولا يحمل اسمه. بل هو الأول إذا أسقطنا الأفلام المكتوبة بلغة كلاسيكية مقننة

شاركت مصر فيما بعد بعملين آخرين، «سعاد» لآيتن أمين. ولسوء حظه تزامنت دورته مع سنة الكورونة وإعلان الحجر الصحي العام. و»يوم الدين» لأبي بكر شوقي سنة 2018 الذي قُبل للمشاركة في مسابقة نظرة ما، لكن لجنة المسابقات ارتأت ترشيحه للمسابقة الرسمية. مستعمرة جذام، ورجل مصري معدم، يقرر السفر على ظهر حمار بحثا عن عائلته المسيحية في قنا. لقد حول «يوم الدين» شكل الفلم المصري، من عمل استوديوهات، إلى ضرب من السينما الثالثة

من اليمين الى اليسار ـ يسري نصرالله ـ ناهد السباعي ـ باسم سمرة ـ منه شلبي مهرجان كان 2012

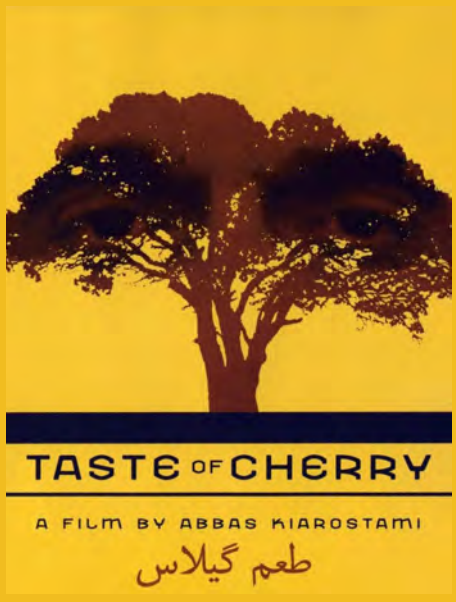
تخلت مصر عن الهيمنة العربية في كانّ، واتخذ الحضور العربيّ شكلا أكثر توازنا. فشاركت لبنان بفضل كفرناحوم نادين لبكي، وحققت نجاحا جماهيريا استثنائيا، وحصلت على جائزة النقاد. وسجلت المغرب أول حضور لها في المسابقة الرسمية بفضل «علي صوتك» لنبيل عيوش. وفي دورة هذا العام، جاء دور كوثر بن هنية، لتمثل تونس للمرة الثانية في المسابقة الرسمية، في سنة وفاة صاحب المشاركة الأولى عبد اللطيف بن عمار

والمتأمل في تجربة كوثر بن هنية، يدرك أن اختيارها للمسابقة الرسمية كان مسألة وقت ليس إلا. إذ ما انفكت أعمالها تكسب نضجا وتزداد جودة منذ حصولها على التانيت الذهبي في قرطاج بفلم زينب تكره الثلج. وعدا فلمها الأخير عن الرجل الذي باع ظهره، فقد كرست جل أعمالها للتعبير عن هموم المرأة التونسية والعربية، دون أن تكرر ألوانها وأشكالها

تكاد قصة السينما العربية في كانّ أن تختزل كلّ تاريخها من المنشإ إلى هذا اليوم، بتجاربها القطرية المختلفة، ومنحنيات تطورها المتباينة. وهي في تباينها تُجمع على دور المهرجان في تطوير السينما العربية، والارتقاء بجودتها، عبر التنافس والاختلاط بأصحاب المهنة والتجارب. وتثبت أن لعبة المؤامرة حل بسيط في لحظات الفشل. وأن الساحل اللازوردي يفضل أصحاب الحلول المعقدة

فاروق الفرشيشي

سكولوجيا اللون والبعد التأملي لفيلم «طعم الكرز»



وإن كان فيلم «طعم الكرز» غنياً بالتقنيات الفوتوغرافية السينمائية، إلا أن أكثر ما لفت الانتباه وحفز العين هو تركيبة الألوان وتباينها التي منحت صبغة سيكولوجية وعاطفية للفيلم. فما هي ميزة الألوان في فيلم كيروستامي؟ وما هو البعد السيكولوجي والتأملي لها؟

«طعم الكرز» هو فيلم إيراني لعباس كيروستامي يندرج ضمن فئة السينما الدرامية وأفلام ذات النسق البطيء والتأملي، حيث نتابع بادي في جولته من مدينة طهران نحو أقاصي مناطق البناء القاحلة، بحثاً عن من يؤدي له وظيفة في أشد الحساسية، ألا وهي مساعدته على الموت

لعبت الألوان الترابية من الأصفر، البني، والأخضر دوراً تعريفياً وتعبيرياً عن تمازج المكان مع الحالة النفسية لبادي، فهو يجوب أنحاء منطقة للأشغال البنائية، مقفرة، يعمها الغبار، وتغيب عنها سمات الحياة والخصوبة في الأرض. بالمقابل تكثر علامات التعب والإجهاد التي تحيط بها، و هو ما يعكس الفراغ النفسي للشخصية وحدة اكتئابها، وغياب الرغبة في الاستمرار في العيش الذي دفع ها إلى البحث المصر والمسترسل عن من يساعده على إنهاء حياتها. ومن الملفت للانتباه أيضاً، أن الألوان في الفيلم حضرت في درجات، ففي مقابل اللون الأصفر الترابي الشاحب والمحيل على القحولة، نجد الأصفر الذهبي في الشجرة التي تجاور قبر بادي ودلالة الأمل وقيمة الذات البشرية. فقد أشار اللون الذهبي في ذلك المشهد إلى القدرة على التجديد

كذلك حضر اللون الأخضر العشبي في زي الجندي الكردي عند إصطحابه في السيارة، وفي ذلك ما يعكس الرابط العملي و الشخصي بين الإثنين في تأدية الخدمة العسكرية وفي الولاء إلى الوطن لقد أدى اللون الأخضر وظيفة تعريفية وتشبيهية عن الحالة النفسية لبادي في السنوات الماضية، حيث كان مفعماً بالحياة والنشاط بالمقارنة مع حالته النفسية المتدهورة الراهنة

لقد أشار غياب الألوان الحية والمتألقة وطغيان الألوان الباهتة إلى غياب طعم الحياة عند بادي. بالإضافة إلى ذلك، فقد اتسمت الألوان في فيلم كيروستامي ببعد تأملي، إذ أن التركيز على الأرض في بهوتها أو نظارتها يدعونا إلى التأمل والاستغراق في الحياة في وتيرتها الطبيعية البطيئة تزامناً مع الاستغراق في النفس والمسائل الذاتية وحساسية النفس البشرية. إن البعد التأملي طاغ بشدة في أفلام كيروستامي

بالمقابلة مع الألوان الترابية الباهتة في الفيلم، نجد حضور خلاباً وملفتاً للألوان الحارة على المشهد الفوتوغرافي السينمائي في الفيلم، بالرغم من قلتها، ففي ذلك بروز للجانب التأثيري المرئي والنفسي.

إذ، نرى في المشهد في الجزء الما قبل الأخير للفيلم أن بادي قد استجاب لتأثير كلمات الرجل التركي وجلس وحيداً في شارع المدينة لمشاهدة الغروب وتأمل خلابته وسحر تدرج الألوان الحارة من الأحمر إلى الأرجواني

حظر أيضا الرمادي الفاتح مغلفا المشهد بهالة من الطهر والنقاء. إذ عكس هذا المشهد وحدة بادي أمام سحر الخلق وما في ذلك من إنفتاح على العالم والسعي لمحاولة الشعور بهذه البساطة قوية التأثير التي تحدث عنها الرجل التركي

وقد تركز البعد التأملي بشدة في هذا المشهد نظراً إلى عظمة الخلق مع التأثير العاطفي المعمق للألوان في تدرجها وما يحث فيه على التأمل والتماهي مع خلابة الخلق في أرق تفاصيلها، ففي ذلك انفتاح على الخارجي وامتلاك نظرة موسعة على الموجودات من حولنا وقوة تأثير الأشياء البسيطة على المرء عند الانتباه لها

من جهة أخرى، شكلت ألوان مشهد منزل بادي في نهاية الفيلم تصاعداً نفسياً، حيث تباين اللونين الأصفر والبرتقالي من خلال تقنية إطار داخل إطار في المشهد، فكان الأصفر ليلياً يعكس الهدوء والاسترخاء في حين ظهر البرتقالي كلون للطاقة الفكرية وتصاعد الصراع النفسي وسط المشهد، حيث نرى بادي يذرع غرفته في قلق واضطراب. فاللون البرتقالي يعكس طاقة وتسارع فكرياً إضافة إلى تركز الخوف من الآتي و المصير في نفس بادي

البعد التأملي لهذا المشهد تبين في توفر مساحة فكرية جديدة ومصيرية وسط المساحة الضوئية، إذ يعكس الاستغراق في مساؤلة الذات ومسألة الموت والاقتراب منه

فيلم كيروستامي هو بلا شك عمل سينمائي فني متكامل تركزت نظرية الألوان فيه بشكل معمق حامل لدلالة ووظيفية تأثيرية مرئية تعكس الجانب النفسي للشخصية في علاقته بالمكان، كما تلامس المتفرج وتوقظ نظرته العاطفية من خلال ميزتها التأملية والفلسفية

عباس كيارستامي

أنور الشايب

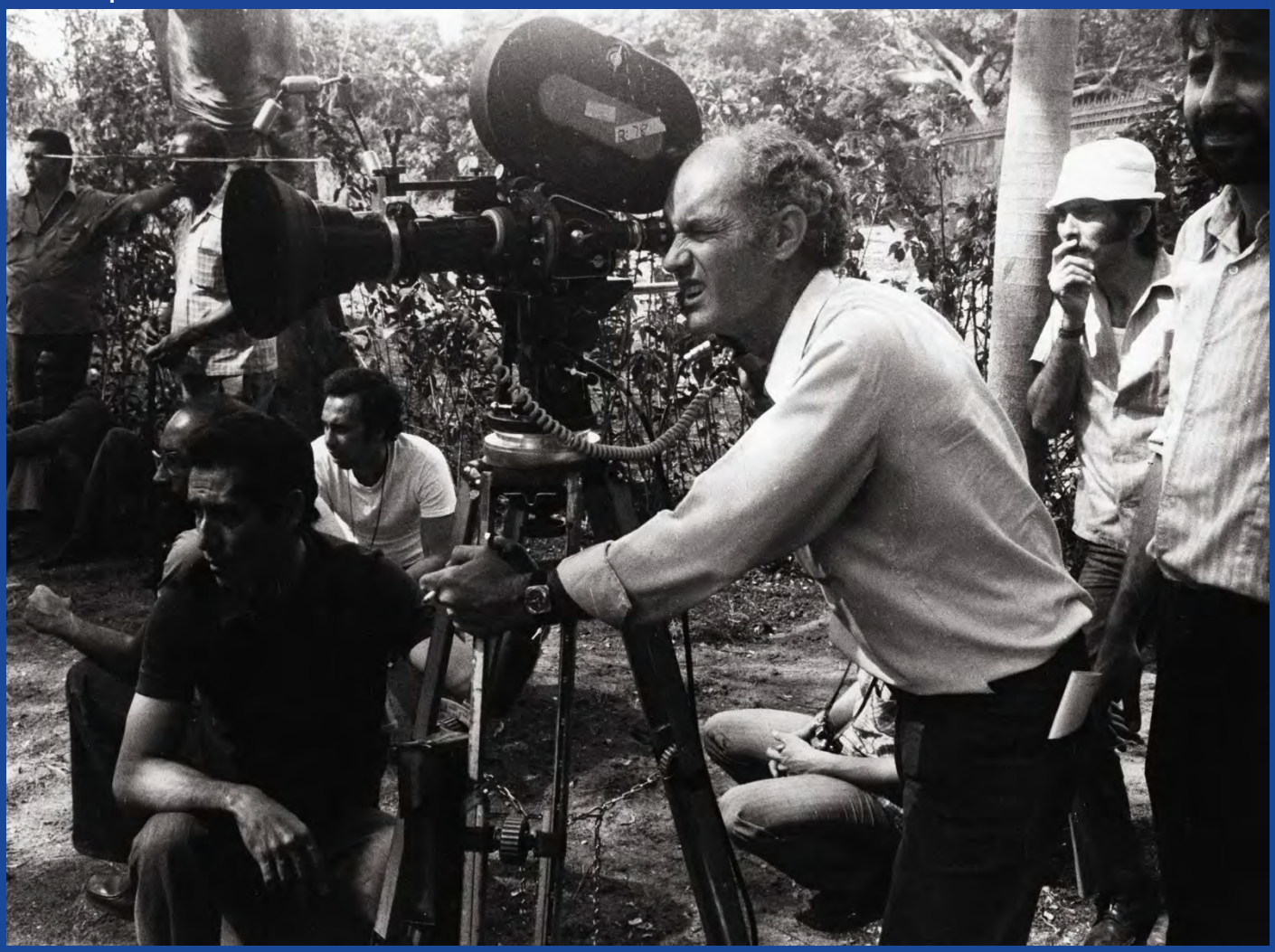
Siège de l'ICAIC à La Havane

Sur les Traces du Cinéma Cubain : Une Odyssée Culturelle

En mars 1959, sera créé à la Havane l'ICAIC, l'Institut Cubain de l'Art et de l'Industrie Cinématographique. C'est le premier acte de la politique culturelle du nouveau régime. Pendant les dix années qui suivront, sous l'égide de cet organisme, le cinéma cubain connaît un incroyable essor. Avec l'ICAIC, une nouvelle génération de cinéastes surgit et se met au travail – de Gutierrez Alea à Humberto Solas, d'Alberto Roldan à Julio Garcia Espinosa. Les films que vont tourner ces jeunes réalisateurs ne relèvent ni d'une école, ni d'un genre. Il s'agit d'un cinéma populaire dans son essence et dans ses récits. Des réalisateurs étrangers viendront eux aussi travailler à La Havane pendant cette période tels que Chris Marker, Joris Ivens, Agnès Varda, Armand Gatti. Mais on doit remonter plus loin que ça pour illustrer cette belle odyssée.

Depuis ses débuts dans les années 1890, le cinéma cubain a évolué de manière significative, reflétant les changements politiques, sociaux et culturels qui ont marqué l'histoire de Cuba.

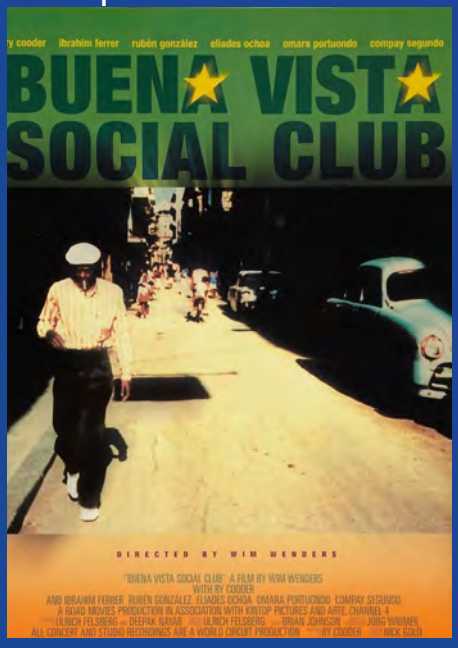
Il a joué un rôle crucial dans la représentation et la célébration de l'identité cubaine, ainsi que dans la transmission des défis et des triomphes du peuple cubain à travers les décennies.
Il faut savoir que les toutes premières projections publiques ont eu lieu en 1897. Organisées par le français Gabriel Veyre, ce dernier a tourné la même année les premières prises de vues avec « Simulacro de incendio » (Simulacre d'incendie), où il filme le travail des pompiers à La Havane.
En 1910, il existe déjà 200 salles sur l'île. Santos et Artigas sont les premiers exploitants, et aussi les premiers producteurs nationaux en lançant neuf films dès 1913, dont Manuel García o el rey de los campos de Cuba réalisé par Enrique Díaz Quesada.
À la fin de la première guerre mondiale, le cinéma cubain devra faire face à des défis de taille. D'une part, les sociétés américaines qui contrôlent plus de 70% de la distribution. Et d'autre part, l'industrie mexicaine qui a pris le contrôle de l'Office de Développement de l'Industrie du Cinéma dirigé par Manuel Alonso. Sans oublier la censure instaurée par la dictature de Fulgencio Batista. « El Mégano » (1954), réalisé par Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa et axé sur les conditions de vie des mineurs, fera l'objet d'une interdiction.
Ignacio Ramonet a écrit dans le monde Diplomatique « la maigre production locale, à vocation folklorique, était dans l'ensemble d'une consternante pauvreté artistique ».



Tomás Gutiérrez Alea sur le tournage du film-Les Survivants- 1975

Il a fallu attendre la révolution pour que les choses changent, et à partir de ce moment-là, on a pu remarquer des caractéristiques plus distinctives du cinéma cubain. L'engagement envers la narration authentique et l'exploration des réalités complexes de la société cubaine. Des réalisateurs tels que Gutiérrez Alea, titulaire du Prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1968 pour son film emblématique « Mémoire de sous-développement », ont capturé avec une profondeur saisissante les défis et les contradictions de la révolution cubaine.

Le cinéma cubain a également été le terreau fertile de nombreux talents émergents qui ont exploré des thèmes contemporains avec innovation et audace. Des films comme « Fresa y Chocolate » de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabío ont abordé des questions telles que l'homosexualité, la liberté d'expression et les relations interpersonnelles dans un contexte cubain, défiant les tabous et suscitant des débats essentiels au sein de la société cubaine.
En outre, le cinéma cubain a bénéficié d'une reconnaissance internationale grâce à des cinéastes comme Fernando Pérez, dont le film « La vida es silbar » a été nominé pour la Palme d'Or au Festival de Cannes, et Ernesto Daranas, dont le film « Conducta » a été salué par la critique et le public pour sa représentation sincère et touchante de la vie quotidienne à La Havane.
Autre film, documentaire, qui offre un regard fascinant sur la musique cubaine et met en lumière un groupe de musiciens cubains talentueux et légendaires. On parle ici de « Buena Vista Social Club » de l'allemand Wim Wenders. C'était la découverte et la redécouverte de Compay Segundo, Eliades Ochoa, Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo, et bien d'autres. Il est bien plus qu›un simple documentaire musical; il est imprégné d›une profonde affection pour la musique, la culture et le peuple cubains. Avec sa réalisation sensible et son atmosphère envoûtante, le film a captivé un large public à travers le monde et a contribué à faire connaître et apprécier la musique et la culture cubaines sur la scène internationale.



En conclusion, le cinéma cubain est un joyau culturel qui mérite d'être célébré et préservé. À travers ses films, nous découvrons les visages multiples de Cuba, des rues animées de La Havane aux paysages pittoresques de la campagne cubaine. Plus qu'une simple forme de divertissement, le cinéma cubain est un témoignage vivant de l'histoire et de l'identité cubaines, une fenêtre sur un monde complexe et fascinant. En le soutenant et en le valorisant, nous contribuons à enrichir notre compréhension de la culture cubaine et à promouvoir le dialogue interculturel à l'échelle mondiale.

Saber BEN R'HOUMA

Militantisme dans la Tunisie paostrévolutionnaire à travers le film La Belle et la meute

Le cinéma, comme les arts et parce qu'il en est un, est une « communication » à sens unique ; c'est en fait un moyen d'expression beaucoup plus que de communication.

C. Metz (2003 : T1 : 79)

Le cinéma engagé sert à exprimer la position des cinéastes par rapport à une question d'actualité inscrite dans le cadre d'une lutte. En effet, le terme « engagé » renvoie à ce « qui a une attitude combattante pour faire triompher une cause»[1] . Selon P. Dupuy, et al. (1998 :4), il existe plusieurs types de films engagés : politique, critique sociale et « un autre type de cinéma engagé, plus progressiste, [qui] tente de faire une critique radicale de la société et des institutions en place.» L'engagement du cinéma tunisien apparait à travers les nombreuses fédérations et organisations cinématographiques qui agissent pour le développement dans nombreux domaines. Depuis les années 1950, la Fédération Tunisienne des Ciné-clubs qui est « un regroupement dynamique et progressiste, […] importe et diffuse en Tunisie des films progressistes du Tiers-Monde et d'ailleurs. » (Viviane Saglier : 2015) Suite à la révolution de la dignité, plusieurs « revendiquent un cinéma plus social et politique » (Patricia Caillé : 2017 : 3). Quant au cinéma féminin en Tunisie, il exprime depuis ses débuts des revendications féministes. Les premiers films réalisés par des cinéastes tunisiennes s'inscrivent dans une quête de liberté « La question de la condition des femmes a été un enjeu fort de la construction nationale en Tunisie autant que de la visibilité internationale de son cinéma […] De quoi traitent les films par des femmes ? De lutte et d'engagement, entre autres la lutte des femmes. »[2]

---

[1] *LAMARTINE (1832, Corresp., p.162) in Trésor de la Langue Française informatisé.*

[2] *Ibid. pp. 7-11.*

Selon I. Allagui (2014), la période postrévolutionnaire est « une époque où les islamistes, le parti au pouvoir Nahdha et leur relation ambiguë avec les salafistes étaient perçus comme une menace pour la modernité tunisienne après janvier 2011 »[3]. En effet, plusieurs mouvements féministes ont vu le jour en contre-attaque à cette menace et c'est sous cette vision que nous proposons d'étudier un corpus à partir du film tunisien : La Belle et la meute (Aala Kaf Ifrit[4]) de Kaouther Ben Hania (2017). Ce film a obtenu plusieurs prix comme ceux du meilleur réalisateur, du meilleur producteur et du public de la 15e édition du Festival de cinéma africain de Tarifa et Tanger en 2018. Aussi, a-t-il été sélectionné par le Centre national du cinéma et de l›image pour représenter la Tunisie lors des Oscars 2019 dans la catégorie du meilleur film étranger.

Etant donné que nous choisissons comme axe d'étude la révolution et son impact sur le cinéma, notre objectif sera de questionner l'engagement du film sélectionné à travers une démarche linguistique se basant sur les outils de l'analyse du discours cinématographique. Dans le cadre du premier axe, nous projetons de répondre aux questions suivantes : Quelle est la vision de la cinéaste et à travers quels moyens s'exprime-t-elle ? Quel est le rôle du contexte postrévolutionnaire sur l'idéologie du film ? Dans le second axe, en nous basant sur les outils d'analyse filmique proposés notamment par C. Metz (2003) et Aumont, J. & Marie, M. (1998), nous projetons d'étudier les procédés cinématographiques transmettant le militantisme de l'héroïne à l'intérieur du film.

[3] C'est nous qui traduisons.

[4]En ce qui concerne le titre arabe qui se traduit littéralement par « sur la paume du Ifrit » qui signifie dans le langage parlé tunisien que la situation n'est pas stable et que tout peut basculer à n'importe quel moment. Cette expression figée peut renvoyer à la situation difficile par laquelle passe l'héroïne, mais aussi celle du pays tout entier suite à la révolution et dont les rapports avec la police demeurent tendus.

1. L'idéologie dans le contexte postrévolutionnaire

Fin 2010 et début 2011, la Tunisie a été le théâtre du déclenchement de la révolution qui s'est, par la suite, propagée dans d'autres pays arabes. La contagion en a touché plusieurs dont les plus abouties sont la Lybie, l'Egypte et la Syrie. Selon les termes de Riboni U. (2016 : 54)

> L'un des principaux slogans du soulèvement tunisien énonçait les revendications suivantes : « pain, liberté, dignité nationale » ou « emploi, liberté, dignité nationale » selon les versions. Parmi ces trois objets de revendication, la dignité (karama) est centrale. En effet, la plupart des Tunisiens revendiquent le terme pour désigner leur révolution (Khiari 2011), en opposition à l'expression bucolique de « révolution du jasmin » que leur ont assignée la plupart des médias occidentaux.

En Tunisie, la plupart des formes d'expression artistique, et notamment le cinéma, ont été touchées par ce que certains médias appellent la « Révolution du jasmin ». En effet, le septième art témoigne de la liberté d'expression nouvellement conquise depuis le 14 janvier 2011. Il s'agit d'un moyen efficace pour dénoncer les injustices sociopolitiques qui persistent même après la révolution. Comme le stipule la Constitution de 2014, l'héroïne du film choisi réclame l'application de ces valeurs universelles en tant que femme ayant perdu sa dignité dans une société conservatrice et parfois réactionnaire quant aux droits de la Femme.

La Belle et la Meute est un film tunisien adapté librement à partir de l'ouvrage Coupable d'avoir été violée[5] basé sur une histoire authentique. Le film raconte la mésaventure d'une jeune étudiante âgée de 21 ans qui a été violée par deux policiers lors d'une soirée. Par le biais de plans séquences numérotés de 1 à 10 et séparés par de longues ellipses, un rythme haletant nous fait suivre l'héroïne pendant la nuit de son viol. Le dernier plan s'arrête sur l'expression de détermination sur son visage suivi par la punition des policiers de quinze ans de prison[6]. Cette fin est un message d'espoir à la femme tunisienne, voire à toutes les femmes arabes qui se battent contre toute forme d'injustice.

Selon Duplan A., le film de Ben Hania se situe :

> Entre thriller politique et allégorie, La Belle et la meute se base sur un fait divers pour dénoncer une culture de la violence et la banalisation du mal, en Tunisie bien sûr, où trop de fonctionnaires fonctionnent encore comme sous le régime de Ben Ali, mais aussi dans le reste du monde.[7]

---

[5] *Ben Mohamed M. et Djamshidi A. (2013), Coupable d'avoir été violée, Michel Lafon.*
[6] *Information exprimée verbalement sur un fond noir.*
[7] *https://www.letemps.ch/culture/belle-meute-mariam-victime-coupable consulté le 20/07/2021.*

En effet, la cinéaste fait exprès de faire défiler des fonctionnaires dont la grande majorité se contente de faire leur travail avec le minimum d'effort sans compassion, ni humanité. Dans ce même sens, nous rapportons ce que dit Driss N. :

> Kaouther Ben Hania, […] à travers le drame de Mariem dont elle nous fait revivre l'horreur, va mettre à nu un système pourri qui ne veut pas reconnaître les droits des citoyens, particulièrement lorsque ces droits sont bafoués par ceux qui sont censés justement les protéger. Que dire alors lorsqu'il s'agit d'un viol et que les violeurs sont des policiers![8]

Lors d'une interview à propos de son film, la réalisatrice insiste sur la portée idéologique de celui-ci. L'objectif principal de son film est de « décortiquer un rapport abusif avec le pouvoir»[9] . En insistant sur l'impact de la révolution tunisienne, Kaouther Ben Hania veut que son film « raconte cette transition à la fois difficile, mais qui est complètement inévitable, le film : c'est une quête d'une certaine justice avec en face un système qui sait que les choses ont changé, mais qui résiste au changement.»[10] D'ailleurs, Driss N. présente Kaouther Ben Hania comme une réalisatrice :

> qui fait partie de cette nouvelle génération de cinéastes tunisiens qui font des miracles, […] en elle-même une vraie succestory. Depuis son premier long métrage de fiction Le Challat de Tunis (2013) qui avait été sélectionné dans la section ACID du Festival de Cannes, elle vole de succès en succès, chaque film allant encore plus loin que le précédent. Elle récolte les fruits de beaucoup de travail, mais aussi d'un talent certain. Surtout qu'aucun de ses films ne ressemble à l'autre. A chaque fois, elle arrive à se renouveler et à surprendre les spectateurs, par un thème nouveau, mais surtout par une écriture et un langage différent.[11]

Le film choisi pour notre étude s'engage à dénoncer la relation tendue entre le citoyen et la police, ce qui caractérise le contexte tunisien après la révolution. La réalisatrice insiste sur la corruption facile de la police qui symbolisait l'oppresseur du peuple dans les mains de la dictature contre tous les mouvements sociaux. En effet, la première étincelle ayant déclenché la révolution tunisienne a été causée par une policière qui a agressé physiquement un vendeur ambulant. Ce dernier se fait immoler à cause de ce geste humiliant. Ensuite, tous ceux qui se sont révoltés principalement lors du célèbre sit-in de La Kasbah ont subi la répression et la violence de la police. Pendant la période postrévolutionnaire, la police est critiquée à travers différents outils médiatiques allant des chansons rap jusqu'aux caricatures dans les journaux.

---

[8] *https://www.webdo.tn/2017/05/20/festival-de-cannes-belle-meute/ consulté le 23/06/2021.*
[9] *11 min 45 https://www.youtube.com/watch?v=6ra4-AXBxqA*
[10] *00 min49 https://www.youtube.com/watch?v=Gd_SC6THjRs*
[11] *https://www.webdo.tn/2021/04/26/oscars-2021-nous-navons-pas-gagne-mais-cetait-un-parcours-incroyable/ consulté le 23/06/2021.*

Jonas Roellin (2018 : 890) attire l'attention sur « la crise économique persistante, la corruption et le népotisme des élites au pouvoir ou les pratiques arbitraires continues des forces de police qui ont tous un impact négatif sur leurs vies.»[12]

D'ailleurs, dans la Belle et la meute, le personnage de Youssef, le petit ami de l'héroïne, en parle dans l'objectif d'encourager Meriem à continuer cette révolution contre ses les policiers, ses agresseurs :

> Ça sert à quoi, la révolution ? Des gens sont morts pour leurs droits. Pour que les sauvages paient. Si on va accepter l'humiliation, tant pis pour nous. Tes droits, tu dois les arracher avec tes propres mains. Abandonne et ils te boufferont vivante.[13]

Dans ce contexte, Jonas Roellin (2018) traite de la figure militante de la jeunesse tunisienne qui symbolise le principal actant pendant la révolution de 2011. Luttant sur terrain à la Kasbah[14] ou virtuellement sur les réseaux sociaux, « la figure du jeune «blogueur» [devient] le sujet même du politique, au détriment de formes plus classiques d'engagement. » (Nicolas Dot-Pouillard : 2017). C'est sous cette tranche d'étudiants cultivés et engagés ayant initié et mené à bout la révolution que s'inscrit le personnage de Youssef[15] dans La Belle et la meute.

Nous précisons qu'il n'y a pas que les policiers qui sont critiqués dans la Belle et la meute, mais aussi les infirmiers, les médecins et autres fonctionnaires qui se cachent derrière la phrase « c'est la loi » pour ne pas faire le moindre effort. La cinéaste montre que les femmes fonctionnaires se montrent aussi impitoyables, malgré les implorations de la victime, ce qui souligne l'absence de la solidarité féminine.

Dans ce contexte, nous prenons, à titre d'exemple, sa première rencontre féminine après son viol. Il s'agit d'une infirmière qui a fait preuve de malveillance en lui interdisant de se faire consulter par un médecin sous prétexte qu'elle n'avait pas sa carte d'identité[16] . Malgré les supplications de Youssef et l'état de choc de Meriem, l'infirmière a gardé une expression de mépris. Elle arrive jusqu'à l'insulte et le refus de la victime lorsqu'elle a vomi sur son bureau. Une autre infirmière de l'hôpital public s'intéresse à la victime juste par curiosité. Malgré ses mots réconfortants, cette dernière se montre indiscrète en lui posant des questions intimes ce qui est montré à travers une expression de malaise sur le visage de Meriem.

A plusieurs reprises dans ce film, la femme est considérée comme inférieure à l'homme et c'est la raison pour laquelle nous aborderons dans le deuxième axe l'expression du militantisme féministe et les codes cinématographiques employés.

[12]Il s'agit de notre traduction personnelle à partir du texte d'origine en anglais.
[13]Traduction dans le sous-titrage du film à 21 min.12.
[14]Lieu symbolique du gouvernement.
[15]Le petit ami de Meriem.
[16]Carte d'identité restée dans la voiture de ses agresseurs.

2. Le discours féministe et ses procédés

Les composantes fictionnelles que nous venons de relever sont autant d'éléments qui démontrent l'engagement du film et les raisons qui nous ont permis de l'inscrire sous la catégorie progressiste dans la mesure où il fait une critique radicale de la société et des institutions dans le contexte postrévolutionnaire. Malgré la situation difficile après la révolution, le fait de pouvoir aborder des problèmes controversés sans crainte est un acquis notable par rapport au régime de Ben Ali. En effet, nous voulons rappeler ce qu'exprime Audé F. (1998 : 122) à ce propos « Partout, dans les sociétés de culture musulmane, affronter les tabous paraît risqué. La Tunisie, qui n'est pas particulièrement tendre pour les opposants politiques, semble en passe de devenir l'exception à la règle. ». Grâce aux efforts des cinéastes, le cinéma tunisien s'attaque à plusieurs sujets tabous dans l'objectif de faire changer les mentalités et parfois même les actions. Comme l'exprime S. Van de Peer (2010) :

> Il y a eu une évolution significative vers le documentaire réaliste et les problèmes des femmes. Traitant une autoréflexivité interne qui révèle la dynamique de la nation, les femmes sont devenues plus directes à propos de leurs propres réalités contemporaines. […] l'industrie cinématographique tunisienne est reconnue comme l'une des plus libérales du monde arabe. Les femmes ont pris une place prépondérante dans le cinéma tunisien depuis le début. Il y a maintenant plus de femmes travaillant dans l'industrie cinématographique en Tunisie que dans tout autre pays d'Afrique du Nord[17].

Il existe plusieurs types de militantisme dans le film que nous étudions comme le nationalisme, le militantisme politique, populaire et économique mais nous nous intéressons dans ce deuxième axe au discours féministe en particulier à travers lequel la femme lutte contre ce qui s'oppose à son émancipation.
C. Passevant (2001 :171) dit sur ce propos :

> Une culture ou une civilisation s'évaluent-elles en termes d'avancée vers l'égalité des sexes ? L'idée est séduisante. Reste à savoir s'il est possible – et par quels moyens – d'évaluer ce type de progrès lorsque l'évolution, même lente, vers plus d'égalité provoque de violentes réactions. L'analyse du rôle des femmes dans les sociétés maghrébines et moyen-orientales demeure implicitement dans un cadre comparatif qui ne dépasse pas le stade du constat pessimiste. […] Le constat de la situation de non-droit des femmes est sans ambigüité au sud de la méditerranée. Les films sur les sujets ne sont plus aussi rares et cela semble même au centre d'une nouvelle mouvance du cinéma moyen-oriental et maghrébin.

---

[17] *Il s'agit de notre traduction personnelle à partir du texte d'origine en anglais.*

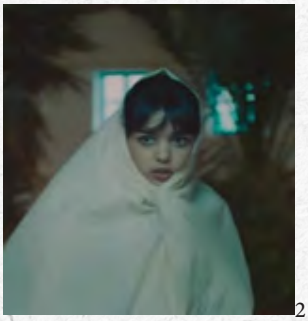
Dans l'objectif d'effectuer une analyse du film choisi et afin de montrer le militantisme des protagonistes, nous voulons effectuer une mise au point méthodologique. Nous précisons que selon J. Aumont et M. Marie (1988 : 6), « il n'existe aucune méthode universelle d'analyse de films […], qui, miraculeusement, permettrait à n'importe qui d'analyser n'importe quel film ». Pour notre analyse, nous nous baserons sur les revues expertes dans le domaine du septième art, ainsi que sur des théoriciens du cinéma tels que Christian Metz et Umberto Eco.

Une discipline étudiant le cinéma, apparue vers les années 1970, selon les termes de J. Aumont et M. Marie (1988 : 4), souligna le « début d'une théorie moderne du cinéma [utilisant] les concepts et les méthodes des […] sciences humaines ». Selon C. Metz (2003 : T2 99-106), une analyse cinématographique peut être répartie selon un nombre variable de codes : code gestuel, code vestimentaire, code sonore, code des expressions de visage, code verbal, code psychologique, code social. Ce type d'analyse vient remplacer l'analyse traditionnelle basée sur une bipartition forme / fond.

Même s'il existe plusieurs codes cinématographiques que nous pouvons étudier, nous choisissons ceux qui sont pertinents dans la thématique de l'engagement et du féminisme. D'abord, nous pouvons porter notre intérêt au code vestimentaire comme premier code à analyser pour montrer le militantisme de l'héroïne. Meriem, le protagoniste de La Belle et la meute, se distingue avec sa tenue de soirée : une robe courte très décolletée avec des talons. Cette tenue est adaptée à une cérémonie festive, mais elle attire le regard partout ailleurs. Dans la rue, à l'hôpital, à la clinique, au poste de police, le regard voyeur des gens la met à nue dans la mesure où elle se cache plusieurs fois la poitrine et les bras lorsqu'elle voit les gens la regarder. Elle ne supporte pas cette situation au bout d'une quinzaine de minutes du film, elle cherche n'importe quoi pour cacher sa poitrine, elle veut d'abord rentrer pour se changer et lorsqu'elle n'y arrive pas, elle implore une policière qui finit par lui donner un sefsari[18] qu'elle met sur la tête comme nous le voyons dans les images ci-dessous.

19

20


21

[18] *Sorte de voile blanc traditionnel que portait toutes les femmes tunisiennes jusqu'aux années soixante-dix.*
[19] *La Belle et la meute 18 min 02.*
[20] *Ibid. 23 min. 22.*
[21] *Ibid. 53 min. 42.*

Le code vestimentaire est très déterminant dans ce film, mais aussi dans la société tunisienne où l'on juge les gens et surtout les femmes par leurs apparences. La robe de l'héroïne est la cause de son viol selon les policiers, le spectateur comprend cela aussi bien par le non-verbal (comme le regard moqueur et les mimiques de mépris) que par le discours direct de l'un des policiers « Tu t'habilles comme ça et puis tu demandes comment on t'a violée !»[22] . Ceci reflète la mentalité d'une grande catégorie de la société tunisienne cherchant à expliquer l'acte des agresseurs dans le comportement de la victime du viol.

L'héroïne n'assume pas, en un premier temps, sa tenue vestimentaire, mais c'est à la fin du film qu'elle enlève le sefsari pour le mettre comme une cape : « D'ailleurs la dernière scène du film est un clin d'œil : Meriam va transformer son sefsari, voile qu'on lui a prêté pour cacher sa « honte», en cape de super-héroïne ! »[23] La fille dont s'inspire le film déclare dans le contexte du code vestimentaire : « quelle que soit votre tenue, personne n'a le droit de vous violer »[24]. Contrairement aux cultures occidentales, la femme arabe est souvent traitée comme responsable de son viol, ce qui encourage les agresseurs et dissuade les victimes à porter plainte. En effet, plusieurs filles se taisent après le viol pour protéger leur réputation et celle de leur famille. Ceci est souligné par l'un des policiers du film à travers cet énoncé « Qui voudra bien de toi après ce scandale ? » [25].

A présent, nous allons nous intéresser au code social dans le film. L'héroïne de La belle et la meute est originaire d'une classe sociale modeste, elle va à la faculté loin de son village natal. L'un des policiers se moque de sa manière de parler et de son milieu d'origine en utilisant un terme péjoratif pour dire qu'elle vient du fin fond du monde[26]. Il lui dit qu'elle n'assume pas ses origines puisqu'elle utilise le dialecte tunisois au lieu de celui de sa ville natale. Ainsi, le code social permet-il à la réalisatrice de souligner les préjugées qui pèsent lourd sur la femme dans les milieux sociaux les plus modestes.

La situation sociale des personnages renvoie à celle de la majorité de la société tunisienne.Ce choix est probablement effectué par Kaouther Ben Hania pour sensibiliser le spectateur sur ces causes et montrer que ces problèmes peuvent toucher toutes les tranches sociales en Tunisie.

[22] *Ibid. 1h. 24.*

[23] *https://www.webdo.tn/2017/05/20/festival-de-cannes-belle-meute/ consulté le 07/08/2021.*

[24] *http://www.misk.art/lire/meriem-la-victime-qui-inspir%C3%A9-la-belle-et-la-meute-r%C3%A9agit-au-film consulté le 20/07/2021.*

[25] *La Belle et la meute 1h. 24.*

[26] *La Belle et la meute 1h. 02.*

[27] *https://www.webdo.tn/2017/05/20/festival-de-cannes-belle-meute/*

En troisième lieu, nous analyserons le code psychologique pour démontrer le militantisme de l'héroïne. Dans une approche psychologique, plusieurs personnages essayent de rejeter la responsabilité sur l'héroïne de La Belle et la meute. Driss N. note ainsi :

> On a essayé de rendre la victime coupable : que faisait-elle dehors la nuit, seule avec un homme, portant une robe décolletée et courte ? Était-elle vierge ou pas avant ce viol ? Savait-elle que flirter avec un homme, même seuls à la plage, est contraire aux bonnes mœurs et est passible de 6 mois de prison ? Que dira sa famille lorsqu'elle saura ? Quel homme voudrait-d'elle si le scandale éclatait ? Pourquoi salir la réputation de la police, n'était-elle donc pas patriote ? Etc.[27]

C'est dans ce contexte que l'héroïne a dû se battre contre la mentalité de culpabilisation de la femme généralement présente chez les cultures arabo-musulmanes. Aussi, le code psychologique se transmet-il par le biais du système des angles de prise de vue. Nous notons la multiplication des plans rapprochés dans le film pour transmettre l'état psychologique des personnages à travers les mimiques et les expressions du visage.

En dernier lieu, nous pouvons nous intéresser au système sonore en relevant l'emploi de plusieurs constantes cinématographiques. Comme dans la plupart des films, les paroles dans le film de notre propos se situent en premier plan. Par contre, la musique et les bruits de fond servent comme décor auditif. Lorsque les dialogues s'arrêtent, il y a remplissage avec une musique de fosse[28] soulignant, par exemple, le moment de réflexion ou d'intimité avec son petit ami.

Or, nous relevons un trait sonore spécifique au film La Belle et la meute. Nous remarquons le bruitage symbolique, mis au premier plan sonore, suite au viol : le bruit des talons de Meriem est suivi de celui des aboiements de chien. Nous pensons que ce bruit est en référence au terme « la meute » dans le titre et permet ainsi à la réalisatrice de comparer les agresseurs à une meute de chiens.

A travers les données obtenues de l'analyse des codes cinématographiques, nous remarquons que le film met en exergue la représentation de la condition féminine dans la société tunisienne étant donné les nouvelles données politiques et la montée des partis islamistes. Grâce à ce film, le cinéaste tunisien se rebelle contre toutes sortes d'autorités abusives. Même si la lutte féministe date depuis plus d'un siècle, elle reste d'actualité en Tunisie et dans les pays arabes, car rien n'est acquis pour la femme arabe qui doit encore se battre pour arracher ses droits. La lutte doit continuer jusqu'à arriver à « La conviction des femmes qu'elles ne devaient pas se contenter de lutter contre la violence, le harcèlement et les agressions sexuelles, mais également reconquérir leur corps, leur esprit et leur identité culturelle » selon les termes de Morris B. et al. (2018 :4e de couverture).

---

[28] *Musique non entendue par les personnages*

Conclusion

Depuis une décennie, de multiples mouvements révolutionnaires influencent la situation des tunisiens et particulièrement le statut de la femme. Le cinéma tunisien traite des causes spécifiques à la société arabo-musulmane impactée par la révolution. Dans le contexte actuel, le militantisme au cinéma souligne l'opposition entre espoir et désespoir, entre ardeur et doute postrévolutionnaire. Les répercussions de la révolution sont représentées de manière directe dans La belle et la meute. Le fait de montrer la corruption dans la police, la pauvreté, le vol et la situation d'insécurité qui s'aggravent met en doute l'espoir du changement que promettait la révolution.

Mais, la liberté d'expression, nouvellement conquise, après la Révolution de la Dignité permet aux cinéastes de militer afin de dénoncer tout ce qui va de travers dans le domaine sociopolitique. Les deux réalisatrices - au même titre que les hommes - sont au premier rang de ce militantisme cinématographique. Le cinéma tunisien a acquis une place de plus en plus assumée dans le domaine culturel à l'échelle internationale. En plus de dénoncer les injustices les plus importantes dans la société tunisienne, voire arabe, les deux cinéastes s'engagent à défendre la cause de la Femme. Le cinéaste Boughdir (1998 : 174) considère le cinéma tunisien comme « le cinéma au féminin ». Qu'en est-il des autres films arabes ? Quel est le statut de la femme cinéaste arabe en dehors de la Tunisie ?

Syrine FARHAT
ISSSEG, Université de Gafsa (Tunisie)

A Postmodern Analysis of American Psycho

American Psycho is a 2000 psychological horror film directed by Mary Harron, and is based on the 1991 novel of the same name by Bret Easton Ellis. The film stars Christian Bale in the leading role of Patrick Bateman, a New York City investment banker who leads a double life as a serial killer. Through its setting and the references to different works of art in music and cinema, the film blends horror and black comedy to satirize 1980s yuppie culture (young urban professional: a lifestyle of the young, rich and powerful people) and consumerism, exemplified by Bateman.

In this cult horror movie, we can also notice a postmodern rendering of a classic slasher film. Through the use of elements such as implementing narration from the point of view of the main character, we are given a psychological analysis of him that blurs the line between the human and the monstrous. With this blending of fiction and reality we can see the consumerism that created such a character through an excess of wealth, greed, and jealousy.

Patrick Bateman's Character:

The majority of postmodern aspects in American Psycho can be seen through the villain protagonist, Patrick Bateman. This latter is portrayed almost as a modern-day vampire. Though he is human, the way he thinks makes him anything but as he states.

"I have all the characteristics of a human being: flesh, blood, skin, hair, but not a single clear identifiable emotion except for greed and disgust"

As most postmodern horror films suggest, having a monster among us is much more common. It could even be someone with seemingly normal appearances that makes him the least expected. For instance, the scene in which Bateman is taking off his herb mint facial mask looks as though he is removing his skin to reveal his true identity.

"There is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction but there is no real me, only an entity, something illusory. And though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can sense our lifestyles are probably comparable. I simply am not there"

Hierarchy of Objects & Sign Value:

It is also clear to us that Bateman has no inner identity and no positive content or personality; rather he is one sign among others, differentiating himself from those below him simply with the objects that he own. In the movie as well as the book, characters constantly become mixed up and confused. People refer to each other by the wrong names as they lose their inner identities. In this example (https://www.youtube.com/watch?v=cISYzA36-ZY) there is a great amount of attention that is given to their contact cards.

"Look at that subtle off-white coloring. The tasteful thickness of it. Oh my God it even has a watermark…"

This is not because of the usefulness of the contact cards, as the characters cannot even remember each other's name. Rather, their focus is solely on the differences between these cards; their print, their font and their color, which forms a hierarchy of objects that establishes a sense of status.

This idea of objects' importance was discussed by the French sociologist and philosopher Jean Baudrillard in his book "the system of objects," where he shows the ways in which the objects that surround us reflect the social structures of our period and how different objects are consumed in different ways. In addition, his idea of Sign Value and how an object's value is accorded with the prestige that it gives rather than the utility derived from its use is one of main ideas discussed in the movie.

Consumerism:

Another main theme in this movie is Consumerism and how the characters are always comparing each other's possessions and wealth, and focusing on social status. For instance, Patrick Bateman is always trying to own expensive things and eat in expensive places, in particular the restaurant Dorsia, which he can never get a reservation at. Even right after killing Paul Allen he is shocked to find out that his apartment is more expensive than his own as he states in his narration: "There is a moment of sheer panic when I realized that Paul's apartment overlooks the park and is obviously more expensive than mine".

Such attitude, combined with the killer's fetishes, ultimately leads him to consume people for the thrill of killing them. He even attempts to cook and eat one of his victims' brains, rather than consuming food, furniture or music CDs.

Concerning this idea, a certain Martin Rogers states:

"Many critics who note the influence of horror-video on American Psycho use slasher films to emphasize Patrick Bateman's empty consumerism, misogyny, and narcissism to express Patrick's exploitation of/violence against otherness or to indicate the consuming/hegemonic nature of finance capitalism/ corporate yuppiedom"

Intertextuality & the Influence of Objects:
Another element of postmodernism is Intertextuality and the references to other works of art and people in the movie. These references are mainly mentioned by Bateman, as they may refer to his need to fit in or have something ordinary to talk about. Some of these examples are references to musicians such as Whitney Huston, Phil Collins, Hewey Lewis (and his song "Hip to be Square") … These examples, along with his need to keep his job even though he hates it, are all out of the influence of his community and the dominant materialistic ideas of that time "Because [he] want[s] to fit in".
(https://www.youtube.com/watch?v=MxOScWMZdwI)
Moreover, in one of the early scenes in the movie Patrick can be seen doing stomach crunches while watching the horror movie "The Texas Chainsaw Massacre". Later, he is seen running after one of his escort girls with a chainsaw as though inspired by the movie. This shows his inability to distinguish fantasy from reality highlighting how truly psychotic he has become. Furthermore, he starts quoting famous serial killers such as Ted Bundy and Ed Gein.
On top of that, in postmodern society all furniture becomes moveable, replaceable and multifunctional (example: Ikea). Such a structure reflects a condition in which social roles become unstable and constantly shifting, and social hierarchies become replaced with hierarchies of objects. This does not simply mean that class mobility increases, but rather that both the people holding certain social roles and the social role themselves become disposable. In the scene where Bateman and his colleagues look at each other's contact cards, they all say vice president, yet we never see any of them doing any work and whenever one of them dies or disappears nothing changes, and people barely notice. Productivity itself becomes just one sign among others. For Baudrillard just like a child being raised by wolves becomes more like a wolf, people being raised by objects become more like objects themselves, replaceable and disposable.

Hyperreality:
Another characteristic of the postmodern condition is Hyperreality. This refers to the way in which the simulation of reality starts to seem more real than reality itself. Patrick Bateman is a psychopath who tortures and murders people. Yet this has no effect on his social life, and the way he presents himself is what is seen as real. In one scene, Bateman returns to a house in which he had left several corpses and finds out that all of them are gone with the house being renovated. Adding to that, after killing his colleague Paul Allen, he leaves a fake recording on his telephone saying that he went to London, and this is enough for other people to claim that they actually spotted him there. Moreover, the effects of Bateman's repression finally come to a climax when he cannot distinguish fantasy from reality. Here, the main twist at the end of film reveals that he may not have even taken part in these murders at all.
Another idea according to Baudrillard is how the object triumphs over the subject. In this sense Patrick cannot confess his crimes even if he wants to, he is trapped in the system of objects he has found himself in and none of his decisions seem to matter no matter how much he tries.
An example of how illusion triumphs over reality is present toward the end of the movie. Patrick and his colleagues are watching Ronald Reagan making a speech on television. This fits very well with the rest of the movie's themes. What better example of the postmodern condition than an actor who has become the president of the world's number one superpower. Baudrillard himself talks about Regan in his book "America":
"It is also Reagan's smile– the culmination of the self-satisfaction of the entire American nation – which is on the way to becoming the sole principle of government. An autoprophetic smile, like all signs in advertising. Smile and others will smile back. Smile to show how transparent, how candid you are. Smile if you have nothing to say. Most of all, do not hide the fact you have nothing to say nor your total indifference to others. Let this emptiness, this profound indifference shine out spontaneously in your smile"
"With this smile Reagan obtains a much wider consensus than any that could be achieved by a Kennedy with mere reason or political intelligence […] Regan's credibility is exactly equal to his transparency and the nullity of his smile"
And the same code can be attributed to the smile of Patrick Bateman. The actor said that he intended to portray an appearance of "intense friendliness with nothing behind the eyes".

A quote from the movie concerning this idea:

Timothy Bryce: "[Ronald Reagan] makes himself out to be a harmless old codger, but inside... inside..."
Patrick Bateman:"But inside doesn't matter"
(Ending scene/ Ronald Reagan scene: https://www.youtube.com/watch?v=__BBylQ6srM)

The Point of View & the Ambiguous Ending:

The way the movie is seen and narrated from the main character's point of view gives us a postmodern psychological analysis of his thoughts.

"Something horrible is happening inside of me and I don't know why. My nightly blood lust has over flown into my days. I feel lethal on the verge of frenzy. I think my mask of sanity is about to slip."

In this manner, we get the thrill and fear of him getting caught, contrarily to the fear of being murdered which is the recurring thing in most horror films. This puts the viewer in the shoes of the killer as if they have committed these crimes. American Psycho gives a postmodern approach to this where not only is the killer revealed from the very beginning but also that the film is seen from his point of view. So, throughout the whole movie the killer is pretending to be normal, covering his true identity. Furthermore, at the first glance he seems normal to most of the people, yet there are some hints that he is not as he appears to be. For that reason, many times in the film his face is blurred by bad reflection or being half smeared with blood, hence, expressing the idea that we cannot fully understand his desires.

Moreover, ambiguity is present throughout most of the film. First, when the lawyer tells Bateman that he saw Paul Allen a few days ago although he was dead by that time. Second, when Patrick's secretary finds a journal in his office with drawings of many different murders and mutilations, and thus raising the question for both the audience and himself on whether these murders actually happened or they were just all in his head. Third, admitting his actions where perceived as jokes or misshearing. An example being him saying "murders and executions" which is mistaken for "mergers and acquisitions," Therefore, highlighting the blurring of reality and the ambiguity.

Finally, the way the film is concluded in ambiguity, leaving the viewer uncertain about the reality of these events and whether the killings truly occurred or no, renders the ending open to interpretations. And having the story unfolds through a first person perspective, whom is also an unreliable narrator, emphasizes the postmodern narrative through ambiguity and opening levels of thought on whether he is in fact guilty or not.

To conclude, American Psycho is a perfect example of a postmodern horror film. Not only does it criticize consumerism and the materialistic America of that time, but also gives a postmodern complexity through its ambiguous and inconclusive ending so that we are given a story that blurs the lines between reality and fiction, and blends them both with elements of real life and fictional aspects. Each of these elements, along with the many references to popular figures, fictional and historical events, aspects of the yuppie culture and ambiguous twists, collectively portray this film as a postmodern depiction of a serial killer who appears ordinary to the casual observer.

Fares Guen

LEONARDO DiCAPRIO
ROBERT DE NIRO
LILY GLADSTONE
UN FILM DE MARTIN SCORSESE
KILLERS OF THE FLOWER MOON
SCÉNARIO DE ERIC ROTH ET MARTIN SCORSESE
RÉALISÉ PAR MARTIN SCORSESE
IMPERATIVE
EXCLUSIVEMENT AU CINÉMA LE 18 OCTOBRE

Killers of the Flower Moon: Another Chapter in Scorsese's Narrative of Dissecting the Anatomy of Organized Crime in the U.S.A

The Oscar-winning director produced a three-hour-and-a-half movie hit in 2023 that explores a mostly forgotten episode in the history of the U.S. about the Osage Indian murders during the first half of the 20th century in Osage County, Oklahoma. In this Western true-crime thriller, Scorsese spins a cinematic yarn, intertwining fictional storytelling with the tapestry of a bloody historical chapter created by the white hand of organized crime in Fairfax County.

A Deceptive Opening Scene: Killers Take Lives, Oil, and Screen Time

The opening scene of the movie captures two contrasting events: a burial ritual performed by the Osage members and the discovery of oil in the same piece of land, which is, ironically, symbolic of the birth of a new era for this «lucky» tribe. This focus on the Osage suggests, deceptively, that they will be at the narrative›s center. However, Scorsese›s fascination with organized crime and the nature of evil shifts his lenses toward Ernest Burkharst (Leonardo DiCaprio), who surfaces as the movie›s main character, along with his wealthy uncle William Hale (Robert De Niro). Molly Kyle (Lily Gladstone), an Osage tribe member and Ernest›s future wife, plays a smaller role, receiving less screen time than the characters advancing sinister agendas against the indigenous people of Fairfax County. Despite Scorsese›s tremendous efforts in including actual Osage members in most parts of the making of this visual epic and filming the movie in Oklahoma, their narrative is somewhat overshadowed by the story of Ernest›s descent into the world of organized crime because of the deadly sin of greed, a recurrent motif in the director›s filmography, most probably due to his Catholic upbringing. Once again, Scorsese weaves cautionary tales into his narratives, employing a raw visual depiction of human cruelty; the oil that initially erupts from the earth, staining the bodies of the Osage, becomes, at this level, an ominous hint at the bloody fate awaiting them, orchestrated by the very «white» characters who end up taking lives and oil back then, and screen time more than one hundred years later.

Can You Find the Wolves in this Picture?

The title of this section refers to an early moment in the movie, where Ernest Burkhart reads a book about the Osage and stops at the line, «Can you find the wolves in this picture?». This question represents a metafictional moment in which the author speaks to the audience through his main character. The question prompts the audience to reassess their first impression of Ernest: a seemingly innocent and naive man keen on improving his financial condition. In contrast to the leading characters in his mafia classics such as Goodfellas, Casino, and The Irishman, Burkhart does not strike us as calculating, charismatic, or intelligent; instead, he is the embodiment of

the tragic fall of an «Everyman» figure into the abyss of crime and guilt. Scorsese›s wolf takes a new form this time—a cub waiting to be groomed by the pack›s leader, William Hale, the king of the Osage.

Wolfish Gambits: Whites Take First!

The hierarchy of organized crime in Fairfax County is a top-down scheme in which King Hale strategizes the moves his pawns will make against the Osage. Driven by greed and the hunger for control over the oil-filled lands of the indigenous people, Hale unleashes hell on his victims, resulting in the mass murders of the tribe and the loss of their wealth, all while claiming to be their friend. Similar to his prior mafia movies, Scorsese emphasizes the idea of a «crime family» led by a «boss» who «calls the shots.» However, the game is already rigged in favor of the criminals in this scenario, which makes their pyramid scheme even more potent. Indeed, the chessboard tilts in favor of the white pieces in this story: institutional discrimination against Native American tribes, including the Osage Nation, was widespread and deeply entrenched in land policies, treaties, resource exploitation, and healthcare services, as mentioned in David Grann's 2017 bestselling nonfiction book of the same title by Scorsese and Eric Roth.

The racist system prevalent at that time provided the fertile ground for individuals like William Hale to orchestrate a prolonged campaign of thefts and murders targeting the Osage community. Hale leveraged a network of criminals to execute his nefarious schemes, transforming what was once a thriving community into a desolate wasteland marked by greed, violence, and betrayal.

The Flower Moon: «[May] is the Cruelest Month»

The expression «Flower Moon» signifies the full Moon that typically occurs in May to signal the time of the full blossoming of the flowers across various regions.It used to represent a time of renewal and natural abundance for the Osage Nation. It was a symbol of the changing seasons and nature's beauty. However, it has become a direct reference to the brutal murders the Natives were victims of during the 1920s. In the words of T.S. Eliot, in his poem, The Waste Land, «April is the cruelest month.» However, for the Osage, May was the month when the horrors began. It was the time when the killings started, destroying lives and leaving wounds that would resonate through generations. Scorsese's presence in the movie's last scene carries immense emotional weight, serving as a powerful reminder of the director's crucial role in uncovering the brutalities of history and shining a light on the corrosive impact of racism and violence on the human experience. It is a call to stand up against systemic injustice and the ethnic cleansing of entire peoples because of racism and greed. It is a stand the world desperately needs in an era where genocides are broadcasted on live television, and hospitals are bombed daily.

Ahmed Jouini

NAWADI

CINÉMA

N 01 MAI 2024

الجامعة التونسية
لنوادي السينما
Fédération Tunisienne
des Ciné-Clubs

A POSTMODERN ANALYSIS OF AMERICAN PSYCHO

SUR LES TRACES DU CINÉMA CUBAIN : UNE ODYSSÉE CULTURELLE

KILLERS OF THE FLOWER MOON: ANOTHER CHAPTER IN SCORSESE'S NARRATIVE OF DISSECTING THE ANATOMY OF ORGANIZED CRIME IN THE U.S.A