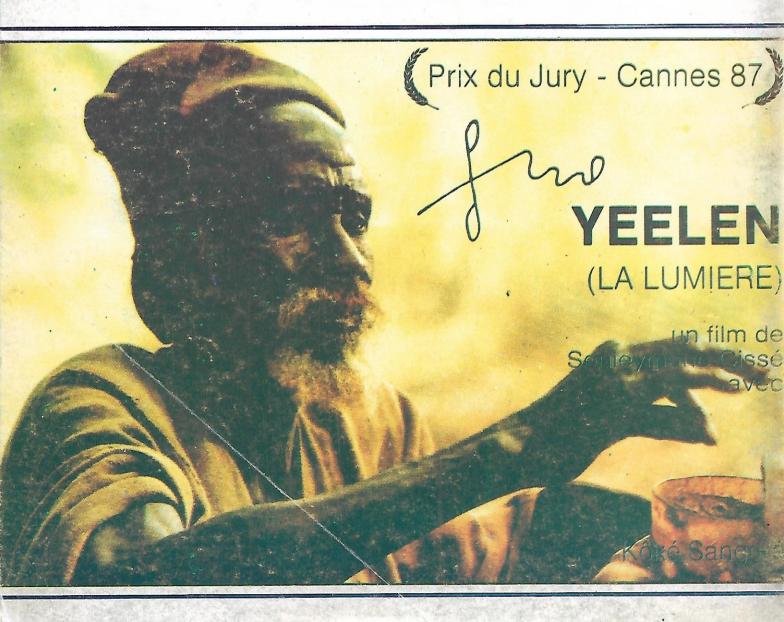
المانيستالياء

الثمن 10 دراهم

السنة الثانية _ العدد التاسع _ نونبر 1988

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينهائية



A L'EDEN CLUB, Le Glacier-Snack



vous propose:

- Un café des meilleurs qualités
- Des glaces et des boissons fraîches
- Un petit déjeuner complet
- Des repas légers d'une très bonne qualité (possibilité d'abonnement mensuel à des prix exceptionnels)

Au WEND KUNI, Une équipe sympathique vous réserve toujours un acceuil chaleureux et vous assure un service soigné.

Avec les Compliments de Wend Kuni. Le glacier-Snack qui fait de la qualité de vos consommations nos principal souci

محتويات العدد

لقسم العربي :	1
لعدد	0 كلمة ا
الثالث للسينها الافريقية : خريبكة 1988	0 الملتقى
بطاقة تعريف	•
جوائز المهرجان	•
بيان الملتقى	
الملتقى مسؤولية الجميع: نور الدين الصايل	•
مساهمتنا في البرمجة كانت إيجابية : آيت عمر المختار	•
أزمة السينها الافريقية ودور القرار السياسي	٠
ى وفاته الأولى : أبا بكار سامب	○ في ذكر:
قرطاج 12 : تقرير عن المهرجان لخليل الدمون	0 وكانت
جوائز المهرجان	
ندوة : في سبيل سوق مغاربية مشتركة : الطاهر شريعة 21	•
تكريم : الناقد السوري سعيد مراد	•
المغربية بين غياب المشروع المجتمعي وآفاق بناء المغرب العربي :	
26	ادريس القري
ع	 قسراءاد
بلاغة الكبت في فيلم ريح السدمحمد نور الدين أفاية	•
باريس/ تكساس/ أوعنفالتيه مصطفى الحسناوي	•
سويرإعداد الرميلي عبد الحميد	0 ركن الته
	القسم ال
حول فيلم «تخفيف»فريدي بياشي	•
طلالة على السينما أسويسرية محمد كَلاوى	•
يام الفيلم السويسري بالمغرب	
حوار مع: نگانگاورا مویزیمحمد کلاوی	
لوضعية الحالية للسينها الافريقيةيير هافنير العالم المائدية	
كريم السينائيين الأفارقة	
وصيات الملتقى	
لملتقى الثالث للسينما الافريقية مصطفى نقب للسينما الافريقية	. •

عاساتسينمانيا

مجلة الجامعة الوطنية للأندية السينهائية بالمغرب مجلة شهرية تصدر مؤفتا خمس مرات في السنة

> العنوان : ص.ب. 377 الفنيطرة المدير المسؤول ورئيس التحرير: أيت عمر المختار

> > هبئة التحرير:
> >
> > ور الدين الصابل
> > إدريس أشويكة
> > خليل الدمون
> > عبد الكريم الشيكر
> > عمد نور الدين أفاية

الحساب البريدي : G 63.819 ـ بالرباط الحساب البنكي : 291 281 220 01 البنك المغربي للتجارة والصناعة وكالة محمد الحامس ـ الدار البيضاء

> ملف الصحافة : 1/85 رقم الليداع القانوني : 31/85

التصفيف: دار الحطابي للطباعة والنشر 36. زنقة بروفان ـ الدار الميضاء(05)

الاخراج الفني: زغبوش عبد الحق



Labo photo TAWFIK

السحا

مطبعة : دار قرطبة

صورة الغلاف : النور لسليمان سيسي

القناة الفرنسية الخامسة دخلت بيوتنا، «القناة الثانية الدولية» ستدخلها ابتداء من مارس 1989، قنوات اخرى، «دولية» أو «وطنية» ستغزو شاشاتنا الصغيرة إن آجلا أو عاجلا. أما شاشاتنا الكبيرة فقد أصبحت منذ وقت طويل، حصنا محصنا لتمرير الصور التي ينتجها الاخرون... فماذا فعلنا، والحالة هذه، قصد تثمين إنتاج صورنا الخاصة في عقر دارنا ؟ هل نحن مسلحون بما فيه الكفاية من أجل الدفاع عن مجالنا السمعي ـ البصري ؟ أسئلة أساسية، لم تجابه لحد الان، ومع كامل الأسف، إلا بأجوبة سطحية أو بوعود الدراسة الجدية والمعمقة !

إن صورتنا عند الآخرين والصورة التي نضمرها عن أنفسنا ترتبطان أساسا «بصورنا» المعروضة عبر شاشات العالم سواء كانت من إنتاجنا أو من إنتاج غيرنا. وإذا كان بإمكاننا مراقبة الانتاج المحلي لصورنا الخاصة، فإننا لا نملك أية قدرة على مراقبة الصور التي ينتجها الآخرون عنا. ومع هذا كله لقد تميزنا إلى حد الآن بشكل غريب جدا: الغياب شبه التام لصورنا الخاصة على شاشات الآخرين وعلى شاشاتنا مقابل طغيان الصور التي ينتجها الآخرون عنا. وهكذا نخسر على الواجهتين...

النتيجة: وضعية في غاية التأزم. فمجال التواصل، أو على الاقل إحدى مكوناته الأساسية _ الصورة _ أصبح يستعصي تماما عن مراقبتنا. هذه الحقيقة، مهما بلغت قسوتها، ليست في حد ذاتها اكتشافا جديدا، كما أن إعادة طرح المعضلة بشكل مأساوي لا ينبغي فهمه من زاوية الموقف الانهزامي أو التشاؤمي... لقد أصبحنا نعيش وضعية تبعث فعلا على القلق وعلى كل المستويات... ذلك أن الأمر يتعلق بمستقبل «هويتنا الجماعية» مهما كان انتاؤنا الاجتاعي أو موقفنا السياسي أو ميولاتنا الثقافية. إننا في خندق واحد اعتبارا «للهوية الجماعية» للآخر كما هي معاشة وممارسة من طرفه...

إذن، سواء تعلق الأمر بموقف مسبق أو بانعدام الوعي أو بغياب القدرة على إدراك أهمية وسائل التواصل في تطور المجتمعات العصرية، فإن الركب فاتنا على ما يظهر...

لم يبق لدينا سوى فرصة واحدة لمحاولة إنقاد ما يمكن إنقاده: وهي أن نقتنع فعلا بأنه في النظروف الحالية: «من لم يخضع مجاله السمعي _ البصري لنظام معين، فإنه يجازف بترك فرصة تنظيمه للآخر، دون اعتبار لحاجياته الحقيقية».

إننا نشكر بالفعل شفافية وبعد نظر بوغدير وشريعة...

الملتقى الثالث للسينا الافريقية بخريبكة

بطاقة تعريف

إن المغرب، ملتقى الحضارات وأرض اللقاء، يعتبر نظراً لموقعه الجغرافي باباً مفتوحاً للقارة السمواء على العالم، كما يعد إطاراً متميزاً لإنعاش السينما الإفريقية.

إن مدينة خريكه، التي تقع وسط البلاد، تتمتع بموقع جغرافي خاص وتوفر إمكانيات من شأنها أن تساهم في إشعاع النشاط السينائي الإفريقي.

إِنْ نَجَاحِ المُلتقى الأَوْلِ (1977) والثاني (1983) للسينا الإفريقية بهذه المدينة، حثّ السلطات المحلية والمنتجين وهواة السينا بهذا الاقليم، على إعطاء أهمية جدّ خاصة لمثل هذه النظاهرات. ويتجلى ذلك في قرارها بتنظيم الملتقى الثالث، الذي ينتظر أن يعقد بصفة منتظمة وأن يأخذ حجماً متزايداً.

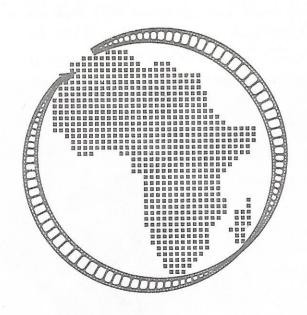
الأهداف

يعد الملقتى الثالث للسينها الإفريقية تظاهرة ذات طابع ثقافي وفني. تهدف إلى :

- العمل من أجل السلام وتقوية روابط الصداقة بين الشعوب الإفريقية.
 - الإسهام في ازدهار النقافات الوطنية الإفريقية.
- تشجيع الاتصال والحوار بين السينائيين والفنانين ورجالات الثقافة الأفارقة. من أجل التعارف والاطلاع على التجارب الإفريقية في هذا القطاع.
- تشجيع تنمية الهياكل والبنيات الأساسية السينائية المتوفرة
 بالدول الإفريقية.

إن المشاركة الفعالة في هذا الملتقى، ستسمح بالرقي به في الدورات المقبلة إلى مستوى تظاهرة سينائية افريقية لها إشعاع دولي.

الماتعی المارات المار



TROISIEME RENCONTRE

KHOURIBGA DU 2 AU 10 AVRIL 1988

المنظمون

ينظم الملتقى الثالث للسين الافريقية بمدينة خريبكة، تحت إشراف انجلس البلدي بمشاركة مع المجلس الاقليمي.

و يساهم في تأطير هذا اللقاء كل من الجامعة الوطنية للأندية السينهائية بالمغرب، والمركز السينهائي المغربي.

كما تساهم في دعمه مختلف المؤسسات الدولية من بينها وكالة التعاون الثقافي والتقني بباريس، وكذا مختلف المؤسسات الوطنية.

البرنامج العام

- عرض أفلام أفريقية ومناقشتها بحضور الخرجين.
 عرض الملتقى الثالث في إطار الأفلام الختارة للتباري حول جائزتي النقاد والجمهور، تسعة عشر فيلماً، تنتمي إلى الدول التالية: الجزائر _ بنين _ بوركينا فاصو _ الكامرون _ ساحل العاج _ مالي _ النيجر _ زائير _ مص.
- عقد ندوات وموائد مستديرة حول السينا الإفريقية، وفي هذا اللقاء تم النقاش حول الواقع الحالي للسينا الإفريقية في ندوتين الأولي تحت إدارة الناقد السينائي التونسي: طاهر شريعة (أنظر نص الندوة في ص 8) والثانية

- أدارها الناقد الفرنسي بييرها فنير رأنظر نص مداخلة هافنير من ص 58 بالفرنسية).
- 3 أنشطة متنوعة : أنجز منها خلال اللقاء الثالث تكريم السينائيين الأفارقة (بولان فييرا _ أبابكر صامب _ ميشيل تشيسكو). كما تم تنظيم مراجعة لأغلب الأفلام المغربية قصد إطلاع الجمهور عليها.

جوائز المهرجان

تميز اللقاء الثالث للسينها الإفريقية سنة 8 19.8 بإحداث جوائز تقديرية كانت على الشكل التالي :

(1) جائزة الجمهور:

منحت لفيلم الضوء (النور) للمخرج المالي سليمان سيسي.

(2) جائزة النقاد:

فيما يتعلق بتجربتي، هي معاناة

لكنها مليئة بالأمل، اعتقادي بسينا

أفريقية نابع من اعتقادي العميق

بأفريقيا، وأعتقد أنه سيحصل بعد

فترة وجيزة لا تتجاوز خمس سنوات

تغيير في هذا المجال. وأتمنى مخلصاً أن

تصبح السينا عنصر تبادل بين

بلداننا وان نتمكن حقاً من إنجاز

عدة انتاجات مشتركة والمساهمة في عمل ما لم نتمكن الآن من فعله على

مستوى منظمة الوحدة الافريقية

وأعرف أن لكل البلدان الافريقية ثروة

ثقافية غنية، نحن مدعوون جميعا

لتطويرها، وهذا ما يبرر حضوري هنا،

ومنحت لفيلم النور أيضا.

(3) جائزة المركز السينائي المغربي: وتمثلت في شرائه لحق توزيع فيلم (سنوات التويست المجنونة) للمخرج الجزائري محمود زموري في القاعات السينائية بالمغرب. وذلك نظراً للصدى الطيب الذي تركه لدى الجمهور خلال هذا الملتقى.

ا سليمان سيسي :



- خريبكة لسنة 1988

نضالكم.. نضالنا

هذا يسعدني جداً لأنها فرصة لم تتح لي الآن فرصة التواصل المباشر مع الشعب المغربي، وأتوجه مباشرة إلى الطبقة العاملة التي هي رأس الرم في كل عملية تنموية لمجتمعنا وأقول أننا نفكر فيكم كثيراً ونضالكم هو نضالنا نتمنى في المستقبل أن نتمكن من بناء قارتنا.

، هامش:

سليمان سيسي cissé) من مواليد 1940 _ باماكوا _ مالي. تابع دراسته السيئائية بموسكو من إنتاجاته الأولى «DENMESO» (الفتاة الشابة)، ساهم في الملتقى الثالث بفيلمين : (السريح) «FINYE»

🗆 رأي المخرج محمد الزموري 🗕 الجزائر :

الخروج من دائرة المسكوت عنه

يعتبر محمد الزموري من المخرجين الجنائريين الذين ينتمون إلى الجيل الجديد، حيث هاجر إلى فرنسا وعاد وفي جعبته تصور جديد لمختلف القضايا التي تهم جيله وبلده الأصلي الجزائر. هذه القضايا التي حاول أن يعكسها في أفلامه.

حول مضمون فيلمه «التويست» يؤكد المخرج محمد الزموري على أن الغاية من إنتاجه لهذا الفيلم هي إضافة أخبار وأشياء ظل مسكوتا عليها في أفلام منافسة أخرى تهم الحرب الجزائرية. ذلك أنه في فترة الحرب الجزائرية كان هناك أناس حاربوا المستعمر بكل بطولة وطنية ولكن في المقابل هناك نماذج أخرى منها من كان خائفا ومنهامن نهب وسرق ومنهامن استفاد من ظروف الحرب وخصوصا ثوريي آخر ساعة، أولئك الانتهازيين الذين انبثقت عنهم البرجوازية الجديدة والذين لا يتكلمون اليوم إلا لغة الملايين والملايير. والذين يجوبون شوارع الجزائر بسياراتهم الفخمة بكل جشع وفظاعة.

وحول اختياره لشخصيات الفيلم يبرز محمد الزموري بأنه لم يعتمد على عدد كبير من الممثلين المحترفين وإنما اختار معظم شخصياته من عامة الناس الذين لا تربطهم أية صلة بميدان السينها. وإنما هم أبناء حيه.

حيث كان يقطن مع أسرته قبالة مسكن فرنسي، شكل بالنسبة لمحمد الزموري استفزازا مستمر.

ومما ساعد على نجاح الفيلم هو ذلك الجو الحميمي والذي كان مبنيا على الحوار والتفاهم السائد بين كافة المشاركين في الانتاج.

وفيلم (Twist) التويست يستمد قيمته الحقيقة من موقعه داخل السينا الجزائرية باعتبارها سينا الدولة والتي ترتكز على مرحلة أساسية هي مرحلة التحرير: فيلم محمد الزموري يرجع إلى نفس المرحلة لكن بنظرة جديدة

حيث لا يعتمد على «Trionphallsme» لينسب كل الانتصارات إلى رجال السياسة. محمد الزموري يذكر بالحياة التي لا مسجلة في التاريخ الرسمي ولكنها تبقى مسجلة في الذاكرة الشعبية عبر النكتة والرقص... إنه لا يبتعد عن الاطار الذي يتحرك فيه، لا يبتعد عن الجزئيات اليومية المرتبطة بالوعي الشعبي. لذلك يُعتبر فيلم els» الشعبي. لذلك يُعتبر فيلم annés folles de Tist على نفس الأسلوب كما هو الشأن بالنسبة لفيلم «خذ قروشاً وانصرف».



بيان الملتقى الثالث للسينا الافريقية بدينة خريكة المنعقد من 2 إلى 10 أبريل 1988

ان المشاركين في الملتقى الثالث للسينها الافريقية بخريبكة من 2 الى 10 ابريل 1988.

بعد مشاهدة الافلام الافريقية المبرمجة.

وملاحظة مدى التنوع والثراء والقيمة العالية للمواضيع التي تناولتها هذه الافلام وما بلغت في بعضها من عمق في التحليل وبعد في النظر وصواب في الاتجاهات مما جعل من هذه الافلام المتميزة تحفا سنيمائية رائعة وراقية التعبير.

وبعد ان ناقشوا مع السينائيين والنقاد الافارقة الحاضرين شتى المسائل والمشاكل وانواع العراقيل والعوائق التي تواجهها السينا الافريقية ولا سيما عوائق توزيعها واستغلالها في الاقطار الافريقية نفسها.

يسجلون الفوائد الجمة من الملتقيات والايام الدراسية والمهرجانات الهادفة الى تعميق وترسيخ النظر في الافلام الافريقية والى توسيع وتوطيد التعريف بها والدعوة لها والدفاع عنها.

يهيئون المنظمين لهذا الملتقى الثالث بنجاحهم في تثبيت هذه الدورة كحلقة متصلة بسابقتيها من مسعى دؤوب جاد مع تكثيف مضمونها وتحسين وسائل اشعاعها.

ويوصون المهتمين بالامر وذوي الحل والعقد بما يلي:

1) بتنظيم الملتقى مرة كل سنتين عوض مرة كل خمس سنوات.

2) بالتنسيق الجدي والطويل النفس مع الهيئات المسؤولة المنظمة لكل من ايام قرطاج السينائية (بتونس) ومهرجان السينا الافريقية الافريقية بوافادوفو (بوركينا فاسو) ومهرجان الفيلم العربي والافريقي بموفاديشيو (بالصومال) لاعداد الملتقى الرابع للسينا الافريقية بخريبكة، وذلك لكي يصبح هذا الملتقى بحق واستحقاق حلقة أو محطة من شبكة متكاملة ومتضامنة في التظاهرات الثقافية الخاصة للغايات المذكورة.

ويجددون ايضا بهذه المناسبة وانطلاقا من صميم ما حدث وقيل وتلاقت حوله الاراء في هذا الملتقى الثالث تعبيرهم عن الامل في نمو اشكال التعاون بين السينائيين الافارقة ولا سيما تجارب ومحاولات الانتاج المشترك للافلام بين قطرين واكثر، وكذلك انجاز الافلام الافريقية في المخابر الافريقية الموجودة، قبل اللجوء الى سواها من المؤسسات الاخرى.

الشيء الذي قد يكون من شأنه ان ينمى البنية التقنية في قارتنا الافريقية ويساهم في اخراجها من الهيمنة الاجنبية.

خريبكة في 9 ابريل 1988

الملتقى مسؤولية الجميع!



□ نور الدين الصايل

اللقاء الثالث للسينا الافريقية هو استمرار للقاء الأول الذي كان سنة 1977 والثاني سنة 1983 وبالفعل، فكون هاته الملتقيات تفصل بينها خمس سنوات، فتلك فترة ملائمة إلى حد ما لأنها تسمح بتوفر كمية لا بأس بها من الأفلام تسمح بعقد مهرجان أما إذا كانت الفترة أقل من خمس سنوات كما هو الشأن بالنسبة لمهرجان واكادوكو الذي ينظم كل سنتين والذي نعرف المسؤولين فيه كأصدقاء يعيشون أزمة، لأن سنتين عبر كافية لانتاج أفلام تستدعي إقامة مهرجان، كما يعاني مهرجان قرطاج من نفس المشكل.

خاصية خريبكة 1 وخريبكة 2 والآن خريبكة 3 قبل كل شيء، ليس مهرجانا ولكن لقاء يلتقي فيه أناس مهتمون بالسينا، مبدعين سينائيين، منتجين في بعض الأحيان ممثلين وكذلك أناس يحملون في قلوبهم وعلى عاتقهم همّ السينا في المغرب. وهم بالأساس النقاد والصحفيون بالأساس النقاد والصحفيون عموماً. من هنا اللقاء يطغى عليه عميماً.

بعد عاطفي. والمهم هنا أننا لسنا في فضاء المنافسة أو فضاء الحسابات مع الفيلم الأفريقي أو الأفلام التي هي نقيض الفيلم الأفريقي بقدر ما نحن في فضاء التعرف للتعاطف للبحث وهذا متوفر في خريبكة كا توفر في خريبكة كا

والخاصية الجديدة لخريبكَة هو أنه لأول مرة حدث تبنى التظاهرة التي كانت تنظم من طرف الجامعة الوطنية للأندية السينائية أساسا من طرف السلطات المحلية، المجلس البلدي والمجلس الاقليمي، في نظري هذا شيء إيجابي جدا. وأنا لا أرى فقط المسؤولين. هناك المسؤولون نعم، وهم لهم بعد أساسي. ولكن المنطقة ببعدها الواسع سكان المنطقة، شباب المنطقة كما نحس بهم ونحن في خريبكة معنا داخل القاعة، في الشارع يشعرون أنهم أصبحوا مسؤولين عن هذه التظاهرة. وأصبحوا يعتبرونها شيئا طبيعيا سنلتقى معها كل خمس أو ست سنوات أصبحت التظاهرة كعرف كتقليد. وكأنها وجدت في خريبكَة تربة تنبتها وهذا شيء إيجابي.

هيهات لو كانت كل التظاهرات التي تظهر وتنطفىء من حين لآخر في المغرب. تجد كل مرة في المناطق التي تنميها التربة التي تنميها داخليا.

ولكن طبعاً لا يجب أن يذهب الانسان بعيدا في التفاؤل بهذه الكيفية، التبني والالتقاء مع تربة صالحة للتنمية يعني كذلك أن يكون العطاء متبادلًا والعطاء المتبادل هو أنه لحد الان عندما أسندت مهمة الاشراف المعنوي على هذا الملتقى منذ

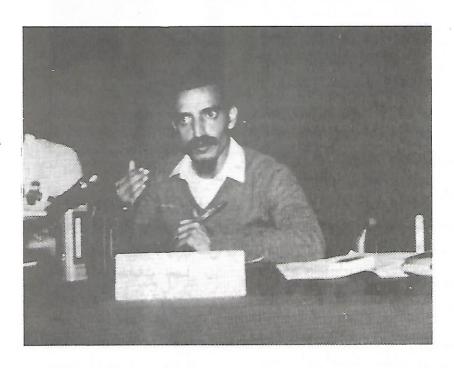
شهرين للجامعة الوطنية للأندية، العطاء المعنوي للجامعة اللا متناهي والذي لا يدخل ضمنه لا التعب ولا الارهاق، التأطير... الخ.

يبقى العطاء المعاكس الذي يجب أن يعطى كى يكون موجودا كذلك وهو الشيء الذي تقوم به السلطة الآن. يعنى القيام بكل لوازم الاقامة والمصاريف وبطاقات الطائرة التي هي أكثر من العدد الذي كنا نأتي به نحن مثلا. شيء يبقى نموذجا يمكن أن يتطور ويبقى قاعدة ما بين من يستطيع التأطير المعنوي للقاءات ومن يستطيع انتاج الانتاج المادي لهذه اللقاءات. فهيهات لو كان من الممكن أن يصبح التعامل على أساس أن يقوم كل واحد بما يستطيع وما يعرف القيام به. فيبقى للمثقفين أو للهيئات التي هي منغمسة في التأطير الثقافي مثلا الجامعة الوطنية للأندية، اتحاد كتاب المغرب، بالاضافة إلى اتحادات أخرى ضبطت وجودها وأثبتت أنها تستطيع حسن التفكير والتأطير والتنظم. وتوجد في مناطق معينة من المغرب ما يعطى لعملها بلورة خاصة فتستقر في هذه المناطق وتبقى سنة فهيهات لو تطبق ولكن بصدق وبتعادل، يعنى استواء في اتخاذ القرارات وتعادل في المسؤولية أي تلاحم عاطفى بالفعل وليس فقط انتهازيا، وخاصية خريبكَة بكل صدق وصراحة هي أننا وجدنا توافقا ما بين الساهرين على التنظيم المادي لهذه التظاهرة والذين سهروا على التنظيم الأدبي والمعنوي. (الجامعة الوطنية رغم أن مجيئها كان متأخرا قليلا عما يلزم أن يكون).

عن المقاد الاعتراكي

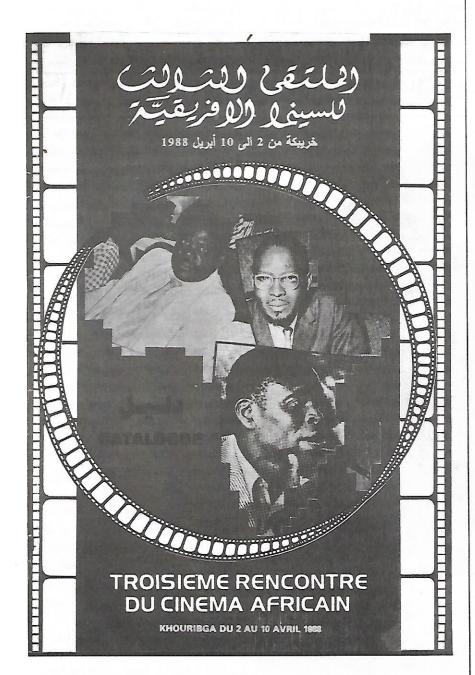
□ أيت عمر المختار: رئيس الجامعة الوطنية للأندية السينائية:

مساهمتنا في البرمجة كانت إيجابية



سيسي، كاستون كابوري وهم من كبار السينائيين الأفارقة على مستوى التنشيط، حاولنا أن ندير مجموعة من الندوات من أجل التداول في قضايا السينها الأفريقية أو في الواقع الحالي للسينها الأفريقية ساهم فيها كل من الطاهر شريعة وبيير هافنر، كم ساهم فيها مجموعة من المخرجين مع نقاش أفلامهم. يضاف إلى هاته الايجابيات كون الملتقى خلق حركة غير عادية في مدينة خريبكة فمهما كانت ملاحظاتنا التنظيمية نظرا لوجود بعض الأخطاء التنظيمية التي لا يمكن للزائر العادي أن يلاحظها ولكننا نعتبر أنها أثرت سلبيا على اللقاء وان كان بشكله العام يعتبر إيجابيا ويعتبر خطوة من الخطوات التي تحققها الجامعة كنقطة أساسية

في برنامجها الثقافي. إذ أن الملتقى الثالث كان من بين النقط التي سطرتها الجامعة في برنامجها لسنة 77 ــ 78 إذن فالايجابي هو هذه الحركة الغير عادية التي رافقت الملتقي والتي تبرهن على رغبة الجمهور في هذه المدينة لمشاهدة الأفلام الأفريقية وهذا ما يدل عليه الاكتضاض الجماهيري أمام مختلف القاعات التي كانت تعرض فيها الأفلام سواء العمومية أو قاعة الملتقى. الايجابي أيضا هو امتداد رقعة الملتقي إلى كل مدن الأقلم حيث عرضت مجموعة أفلام في كل من وادي زم وأبي الجعد. نشاط قد يساهم في إحباء الأندية السينائية في هذه المدن الشيء الذي يجب الاشارة إليه هو هذا الحضور الواسع لمشاهدة الأفلام الافريقية لا يمكن اعتبار هذا اللقاء إلا كمكسب تحقق بعد خمس سنوات من تنظيم الملتقى الثاني، وهذه مسألة إيجابية جداً رغم أن الجامعة لم تشارك في كل الخطوات التنظيمية ولكن عندما أعطى لها حتى التصرف في مجال حقيقي من صلب مهامها. وهو جانب التنشيط والبرمجة وجدت أن شروط المشاركة في الملتقي ممكنة لأنه لا يمكن للجامعة الوطنية للأندية السينهائية أن تتخلى على كل ما هو تنظيمي عام، وإن كانت ترغب في التدخل فيه فأنه من الممكن أن تتخلى عنه كما حصل في هذا الملتقي الثالث، على أساس أنه لا يمكن التخلى عن البرجة والتنشيط وقد كانت مساهمتنا في البرمجة جد إيجابية لأنها عززت الملتقي بأفلام جادة يمكن أن نذكر من بينها فيلم لمحمد الزموري على مستوى الجزائر و «حورية» لعلية نظيف. هذا بالنسبة لسينا المغرب العربي، ونذكر أفلام سليمان سيسى (الريح) و (الضوء). وفيلم الضوء يعرض الأول مرة في المغرب، بالإضافة إلى مجموعة من الأفلام شاهدها متتبعو اللقاء. يضاف إلى ذلك حضور مجموعة من المخرجين نعتبرهم أصدقاء للسينائيين المغاربة وهم بذلك أصدقاء للجساحة الوطنية للأندية السينائية ومن بينهم بعض السينائيين العرب كتوفيق صالح، هاشم النحاس ومحمد النجار. وعلى المستوى الأفريقي سليمان



وبالتالي يفند بعض المزاعم القائلة بأن هاته الأفلام لم تستطع أن تجد لنفسها جمهوراً.

الواقع يثبت العكس لم يحدث أن انسحب الجمهور من أي فيلم. بل تابع كل الأفلام من البداية إلى النهاية رغم أنها تكون ناطقة بالفرنسية أو باللغات المحلية لهذه الدول. ثما يؤكد حقيقة غياب هذه الأفلام عن السوق التجارية العامة ويؤكد أن الجمهور يويد مشاهدتها لكنه لا يجدها نظراً لوجود عقبات معينة أمام التوزيع بشكل عام، بل حتى الأفلام الوطنية تواجه نفس المشكل، وقد تابع تواجه نفس المشكل، وقد تابع الأفلام المغربية وباقبال كبير، هذه الطباعاتي الأساسية عن الملتقى ككار.

وفيما يتعلق بمدى استفادة الأندية السينائية من المهرجان فالأفلام المعروضة هي أفلام تمت استعارتها في إطار اتفاقيات، أي أنه ليست لنا ضمانات على أنها ستوزع في الأندية ولكن الاتصالات التي تمت لحد الان يمكن أن تعطينا بعض الأفلام للأندية وخصوصا إذا تحقق حضور الخرج لأن تموافقته على عرض فيلمه ضرورية والحوار الدائم بيننا وبين بعض ضرورية والحوار الدائم بيننا وبين بعض الأشرطة القليلة جدا ولمدد محدودة. الخرجين يمكن أن يسمح بنقل بعض الأشرطة القليلة جدا ولمدد محدودة. إذن ليست هناك إمكانيات واسعة لنقل كل الأفلام.

عن الاتحاد الاشتراكي

لللتقى الثالث للسينما الإفريقية بخريبكة

ملخص عن ندوة : واقع السينما الافريقية



ازمة السينما الافريقية ودور القرار السياسي

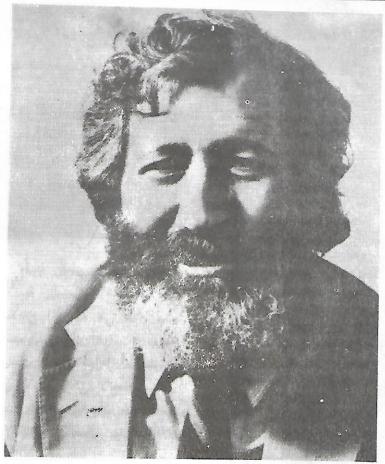
في اطار الأنشطة الثقافية التي عرفها الملتقى الثالث للسينما الافريقية باخريبكة ، تظمت عشية يوم الاحد ثالث ابريل 1988 بقاعة الافراح بالمدينة ندوة : « واقع السينما الافريقية » تحت ادارة الناقد السينمائي التونسي السيد الطاهر شريعة احد اهم مؤسسي مهرجان « أيام قرطاج » بتونس ـ شارك في هذه الندوة عدد من المهتمين والنقاد والجماهير السينمائية التي جاءت الى الملتقى .

والملحوظة الاساسية التي طغت على موضوع الندوة هي تشاؤمية وسوداوية تدخلات معظم الذين تناولوا الكلمة للحديث عن وضعية السينما الافريقية الراهنة وعلى رأسهم الطاهر شريعة الذي افتتح الندوة قائلا انه لم يهيء كلمة مكتوبة بالمناسبة ،ليس عجزا منه ولكن لأنه كتب وتكلم كثيرا في هذا الموضوع ، محيلا في نفس الوقت انتباه الحضور الى المقالة التي وردت في أخر صفحة من كتيب الملتقى والتي تضم توصيات او لوائح نيامي حول نفس المحور عصوصوع الندوة – مما يمكن اعتباره قاعدة مهمة لانطلاق النقاش من طرف المتدخلين .

لكنه مع ذلك وتبعا لتقاليد الندوات من حيث ان يكون اول المتدخلين هو مدير الندوة صرح قائلا:

« إننا ما زالنا في منطقة الصفر منذ سنة 1963 ، من حيث توريد وتوزيع الافلام الافريقية » وكما ذكره احد المتدخلين الله القولة التي كتبها في السنة المذكورة والتي مفادها : « ان من يملك مفتاح التوزيع والتوريد في السينما الافريقية هو من يتحكم في هذه السينما » وانه منذ ذلك الحين الى الآن _ 25 سنة _ لا زال الوضع على ما كان عليه _ لا تقدم ولا تأخر . فما هو الحل ؟

التوزيع والتوريد - قال الطاهر شريعة -في السينما الافريقية ما زال عملية سلبية ...



طاهر شريعة

نستهلكها سواء بواسطة الشاشتين الصغيرة والكبيرة ، او بواسطة جهاز الفيديو ، عملية مدمرة لانها تعتبر هذه الافلام بضاعة استهلاكية حقيرة مثل المعلبات الغذائية وغيرها ... وما زال الحصار مضروبا على الفيلم الافريقي حتى في بلده !! مستدلا على ذلك بأن عددا كبيرا من الافلام العربية والافريقية التي حصلت على تانيتات ذهبية في مهرجان قرطاج ، ومنها ما همو تونسي الم يعرض في القاعات السينمائية ولا على شاشة التافزيون التونسية بعد

سواء كانت هذه البلدان الافريقية التي تتم فيها هذه العملية منفردة او مجتمعة في ملتقيات ومؤتمرات لفترات زمنية محددة على شكل اوسع من الجهوي في نطاق منظمات ، مثل المنظمة العربية للتربية والتعليم والثقافة. .. ومثلما حدث في مؤتمر وزارة الثقافة الافارقة الذي عقد مؤخرا بواغادوغو .. فحتى على هذه المستويات _ صرح الطاهر سريعة قائلا _ : إنني لا اعرف اننا خطونا خطوة تذكر لحد الآن « ولا زلنا في منطقة الصفر » وما زالت عملية توريد الافلام التى

المهرجان !! ولا زالت الحكومات الافريقية لا تولي للقطاع السينمائي في بلدانها حقه من الاهتمام والتشجيع مذكرا بما قاله الناقد المفربي (نور الدين الصايل) من ان المسالة تعود بالدرجة الاولى الى : » القرار السياسي » الذي يتحكم بشكل رهيب في عنق ومصير السينما والسين مائيسين الافارقة .. وهذه وضعية حقا مخجلة .

بعد هذا فتحت نافذة المناقشة ، فكانت ابلغ واقصر كلمة قيلت في هذه الندوة هي تلك التي وردت على لسان المخرج المغربي محمد الركاب _ الذي استسمح الحضور في الكلام جإلسا نظرا لمرضه الشديد _ حيث ادلى بكلمة من اجل « الشهادة » قائلا : انه في مهرجان قرطاج 1982 » السنة التي نال فيها فيلمه » حالق درب الفقراء » جائزة أحسن تصوير » اشترت منه وزارة الثقافة التونسية الفيلم وبثمن رمزي ، لعرضه وتوزيعه في تونس ، لكنه منذ ذلك التاريخ الى الآن لم يتسلم مقابل هـذا البيع ؟!! ثم في مهرجان واقادودو سنة 1983 (الذي نال فيه محمد الحبشي جائزة احسن ممثل في نفس الفيلم) اشترى منه المجمع الافريقي للتوزيع السينمائي: CIDC الفيلم كذلك ، وقيل له إنه سيقبض الثمن بعد ستة اشهر ، ومنذ ذلك التاريخ الى الآن ، لم يتوصل بشيء ايضا ؟!! ثم سكت .

وهذا يدل على ان الهيأت الرسمية المهتمة بقطاع التوزيع والايراد السينمائي في افريقيا _ في حد ذاتها . خصوصا في إطار المهرجانات والملتقيات المفروض فيها اول من يشجع السينمائيين الافارقة _ هذه الهيأت ليست جدية في تعاملها وتشكل بنفسها عرقلة في سبيل تطور هذا القطاع .

المخرج المغربي نبيل لحلو تكلم كثيرا هو الآخر من غير ان يضيف شيئا سوى التأكيد على سوداوية الواقع السينمائي الافريقي والمغاربي بالخصوص قائلا: إننا نحن السينمائيون المغاربة « نموت » .

في حين تلاه الناقد السينمائي التونسي ومدير مجلة (الفن السابع) التونسية السيد مصطفى نقبو ، والذي لقب نبيل للحو ، بنبيل « الحكيم » قائلا : « بأننا نحن السينمائيون المغاربة لا نموت فقط ولكننا ننتحر ونعلم اننا ننتحر ونمضى في

انتحارنا هذا ... » وتحدث عن هيمنة السينما المصرية في تونس _ كجزء من « واقع السينما الافريقية » _ والتجارية بصفة عامة ، وبشكل رهيب الى درجة رفعت معها الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي رسالة تشكي واحتجاج الى السيد وزير الثقافة التونسية تندد بهذا الوضع ، وفعلا اتت هذه الرسالة اكلها حيث لوحظ تغيير إيجابي فيما يخص برمجة الافلام المعروضة في القاعات التجارية . وهذا يؤكد مرة اخرى اهمية وخطورة في حل الشياسي » كعنصر كفيل بالاسهام في حل المشكلة .

والامر من هذا قال الاستاذ نقبو هو ان الوعى الاجتماعي والسياسي الجماهيري اصبح متقدما على الوعي الموجود لدى اصحاب القرار السياسي انفسهم .. وليس هناك توازن بالتالي بل هناك احباط لكل محاولة تغيير ايجابية . ضاربا المثل في الأخير بالمحاولة التي كافح من اجل تحقيقها هو والسيد الطاهر شريعة لمدة عشر سنوات خلت . من 1969 الى 1979 ، عندما كان هذا الاخير على رأس ادارة السينما بتونس ، وذلك من اجل التحصيل على مونوبول استيراد الافلام لفائدة الشركة الوطنية السينما التونسية (الساتباك) لكن هذا المكسب عدل عنه بصورة تلقائية !؟ وانتهى كل شيء ... وهذه طبعا صيغة اخرى من صيغ الازمة

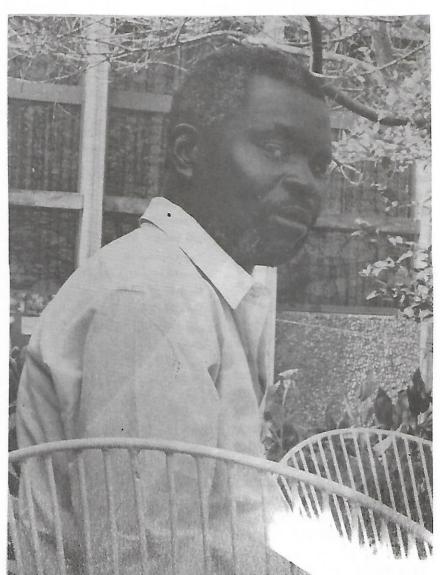


وكان الناقد المصري هاشم النحاس آخر المتدخلين حيث رأى مشكلة توزيع الافلام الافريقية واستيرادها مشكلة صعبة ومعقدة لا يمكن حلها بسهولة ... بل تحتاج الى جهد كبير لمعرفة أبعادها وحصر حجمها حتى يمكن بالتالي البحث عن حل منطقي وعملى من غير اللجوء الى رفع الشعارات الرنانة التى لا تفيد بأى شىء بقدر ما تشعر باليأس والاحباط ، ثم ذكر هو الآخر بفضية « القرار السياسي » منبها الى انه ينبغى علينا نحن اولا كسينمائيين أن نفهم هذا القرار ونحسن تنفيذه مضيفا أنه من دواعى أزمتنا أننا لا زلنا ننظر الى السينماءات الاخرى الغربية _ باستثناء مصر - كما لو ان هناك تنافس فيما بينها ... فندخل في نوع من التحدي والتضاد على مستوى التظاهرات واللقاءات السينمائية الى درجة ان كثيرا من التوصيات والقرارات المهمة التي خرجت بها بعض هذه التظاهرات فندتها تظاهرات تلتها في دول أخرى .

وعن السينما المصرية قال هاشم النحاس انها أعدت السنماءات العربية الاخرى ولكن في الجانب السلبي فقط ... لأن كثيرا من السينمائيين العرب والافارقة لم يعوا ان هناك في مصر سينما مغايرة _ سينما مضادة .. ولدت اخيرا وهي السينما المعبرة عن كل طموحاتنا الاجتماعية والسياسية بمعنى واسع ... خاتما كلامه بأن وضعية السينما الافريقية الراهنة تعانى من عدة عقد نفسية ذات ابعاد سياسية واقتصادية وحضارية ملحا على ضرورة صنع افلام جادة تتواصل والجمهور الافريقي الواسع بشكل تلقائي ، مع الحث على الاكثار من مثل هذه التظاهرات والملتقيات السينمائية ، اذ ذاك سيحصل التطور التدريجي الثقافي والحضاري ، ولكن على امد بعيد ... لذا يجب علينا الا نحلم كثيرا في حقل السينما الافريقية حتى لا نفقد الصبر.

تغطية انجزها خالد الخضري

في ذكرى وفاته الأولى: (وقفة إكبار) للمخرج الأفريقي أبا بكار سامب ماخارام



سمب : الغائب في خريبكَة 3

في السابع من أكتوبر 1987، فقدت السينا الأفريقية أحد روادها الكبار: إنه السينائي السينغالي أبا بكار سامب ماخارام، الذي توفي عن سنّ 53 سنة بعد مرض طويل

وعضال (السرطان).

أبا بكار سامب ليس مجهولًا من طرف هواة السينا المغاربة، فاسمه أصبح لامعاً منذ بداية السبعينات

بفضل فيلمه «كودو» الذي عرض بشكل واسع في الجامعة الوطنية للأندية السينائية.

في هذا الفيلم يظهر سامب تمكنه وهو يحكى بدقة بالغة معاناة امرأة شابة من جراء عملية الوشم التقليدي الذي تمارسه عليها القبيلة. وقد علق بعض النقاد على هذا الفيلم بقولهم أنه بخلاف كثير من الأفلام الأفريقية التى تغلب عليها الصبغة الوعظية، فإن ما يلفت النظر في الفيلم هو أن أبا بكار سامب يختم تساؤله حول إشكالية التقاليد/ الحداثة دون أن يفرض أجوبة جاهزة لسؤال معقد، فالفيلم لا يستخلص إذن، إنه يترك المجال حراً لتفكيرنا، مثل جميع الأفلام من هذا الاتجاه التي تحترم المشاهد ولا تفرض عليه منحى وحيداً. حول فيلمه هذا، أعلن أبا بكار سامب سنة 1978:

«لقد فكرت في هذا الفيلم منذ سنوات خلت، كنت قد قرأت إبانها قصة آنيت مباي ديرنوفيل التي أخذت منها الفكرة العامة للسيناريو. كان طموحي أن أنجز هذا الاقتباس بالألوان وبمقاس 35 ملم لكنني لم أجد في دكار الميزانية اللازمة...

لقد كنت أحد الفائزين السعداء في مباراة أحسن سيناريو التي نظمتها وكالة التعاون الثقافي والتقني عليها (مائة ألف فرنك وقتئذ) قمت بتصوير «كودو» بالأبيض والأسود وبمقاس 16 ملم. كان التصوير الذي استغرق خمسة أسابيع جدّ صعب، خاصة بسبب الرياح، كما حصلت لي

بعض المتاعب مع بعض الممثلين. وأشير إلى أن كل الطاقم الذي عمل معي كان سينغالياً ما عدا تقني الصوت الذي كان من الكيبيك والممثلين الفرنسيين.

كل الممثلين السينغاليين كانوا غير محترفين إلا ثلاثة، فالممثلة الرئيسية فاتو فال وجدتها صدفة في الشارع».

لقد توجب انتظار عشر سنوات لكي ينجز أبا بكار سامب شريطه المطول الثاني: «جوم أو حكاية شعب». ففي هذا الفيلم يذهب المؤلف بعيداً بمحاولته ربط الثقافي بالسياسي، وبعبارة أدفّ ثقافي الأمس وسياسي اليوم، وذلك بموازاة وقائع من الماضي: الأمير الذي دافع عن الماضي: الأمير الذي دافع عن تعني الشرق والكرامة) ونضال تعني الشرق والكرامة) ونضال المضريين اليوم الذين يساعدهم نفس «الجوم» للتصدي لمحاولات الرشوة التي يقوم بها صاحب المعمل.

في هذا الفيلم يتركز السرد حول شخصيتين: الغربيو «خالا» الذي يبعث مفهوم «الجوم» ويبين ما كان له من قيمة في الزمن الماضي، والراقصة، هذه المغنية الكبيرة التي تستطيع بفنها أن تجسد وتمثل آمال الخدم السود المنتمين للعاصمة. خلافاً لفيلم «كودو» فإن سامب خلافاً لفيلم «كودو» فإن سامب يقدم المرأة في هذا الفيلم كعنصر إيجابي في تحرير المجتمع إنه يقدمها مستقلة ومتنورة في شخص الراقصة صاحبة الأغاني الشعبية، كما يقدمها شجاعة وثورية في شخص امرأة العامل التي تغير السلوك المشين المعامل التي تغير السلوك المشين

قدم هذا الفيلم من طرف مؤلفه أثناء الملتقى الثاني للسينا الأفريقية المنظم في مدينة خريبكة ما بين 3 و 10 شتنبر 1983 من طرف الجامعة الوطنية للأندية السينائية، وقد حظي هذا الفيلم الذي صفق له الجمهور طويلًا بإجماع كل المشاركين حول تميزه نظراً لحكيه البسيط والسلس وكتابته التي تساير مستوى السرد وكذلك بصراحته المزعجة أحياناً.

لقد أتاح لقاؤنا عن قرب بهذا المخرج الأفريقي الكبير خلال هذا الملتقى اكتشاف مفكر ذي ثقافة واسعة وأصيلة وذهن مفعم بالمنطق والإقناع وإحساس واثق وصادق. مما أفلامه لمشاغله وهمومه: هموم ومشاغل من يريد أن يرى أفريقيا تشفى من عللها (موضوع فيلم «كودو») ولكن أيضاً أفريقيا ذات كرامة وشرف (موضوع فيلم «جوم»).

إن دور أبا بكار سامب في السينا الأفريقية لا ينحصر فقط في إنجاز أفلام، فقد شغل أيضاً منذ سنة 1970 مهمة الأمين العام للجامعة الأفريقية للسينائيين (FEPACI) التي أداها بكل حماس وإخلاص حتى سنة 1975، ففي خلال هذه المدة التي تولى فيها هذا المنصب ارتفع عدد البلدان الأعضاء من 3 إلى 33 منخرط.

كان أبا بكار سامب أيضاً مدافعاً جسوراً عن سينا أفريقية مستقلة اقتصادياً ومستقلة في تيماتها، فقد صرح سنة 1976:

«لقد ساعدنا حركات التحرير على تكوين مندولبين وتقنيين في أنحاء شتى بحيث تكون الكاميرا هي السلاح المكمل للبندقية. كما أوصينا كل الحكومات الأفريقية بتسهيل تدوال الأفلام الأفريقية بين بلدانها تمكين المشاركة الملموسة والفعلية في تعرف الشعوب الأفريقية على بعضها البعض... والسينا وسيلة فعالة لكي نصل لهذا المبتغى...

لقد طلبنا من الشركات الوطنية لتوزيع الأفلام — التي تأسست مؤخراً بفضلنا — ومن الشركات الموجودة قبل مجيء الجامعة الأفريقية للسينائيين. توزيع الأفلام الأفريقية بمنافسة دنيا لا تقل عن 20 %. يجب القول أنه لو كانت سلطة القرار في أيدينا لحققنا ذلك ولو على مستوى التوزيع، غير أنه لما كانت السينا تستلزم سياسة مالية علاوة على السياسة الثقافية فإن سلطاتنا تبقى السياسة الثقافية فإن سلطاتنا تبقى

إن أبا بكار سامب الشجاع والنشيط، اللبق والصادق كان سينائياً ومناضلًا ذا قيمة، جمع موهبة وذكاء نادرين. وباختفائه المبكر فقد ترك فراغاً لا يعوض، لأنه كان يحتل مكانة متميزة سواء داخل أسرة السينائيين الأفارقة الكبيرة أو في عالم السينا الأفريقية الذي كان يدافع عنه بكل شجاعة وتصمع.

لقد فقدت السين الأفريقية وأفريقيا بأكملها أبا بكار سامب ماخارام واحداً من أحسن محاميها.

اعداد: عریب أحمد ترجمة: مصطفى تیباطا

وكانت قرطاج



تونس من 21 الى 29 اكتوبر

خليل الدمون

إن قراءتنا لتاريخ أيام قرطاج السينائية تبعث فينا نوعا من اللذة، والاعجاب، والاكبار؛ مزيجا من تلك وهذا وذاك لكونها استطاعت ترسيخ أقدام السينا العربية والعالمية في وحل الفضاءات السينائية. وذلك بالنظر إلى العدد الكبير الكبير من الأفلام العربية والافريقية التي استطاعت أن تنسل داخل آلات الارسال هناك بقاعات مدينة تونس، بالنظر أيضا إلى العديد من السينائيين الذين تعرفنا عليهم بواسطة قرطاج، أو انطلقوا من قرطاج، أو لم يكونوا ليروا النور لولا قرطاج. لنذكر بعض الأسماء: عصمان سامبين، سليمان سيسي، خالد الصديق، برهان علوية، عبد اللطيف بنعمار، محمد ملاص، مرزاق علواش، حميد بناني، واللائحة طويلة.

ويكون اللقاء الثاني عشر ضمن أيام قرطاج السينائية...

تبدأ الأيام بطيئة، شبه فارغة، ومملة كملل الندوة المنعقدة في بداية الدورة الثانية عشرة لأيام قرطاج السينائية. الندوة اتخذت لنفسها شعار: «في سبيل سوق مغاربية مشتركة لأفلام السينا والتلفزيون» وخرجنا بتوصيات «سرية» لم يطلع عليها الصحفيون ولم يعرف فحواها إلا أولئك الذين شاركوا في الندوة.

لكن الأيام الحقيقية انطلقت بالفعل لما درات عجلة الأفلام. وهذا هو الأهم. شاركت في المسابقة الرسمية لهذه الدورة 17 دولة افريقية وعربية هي :

_ الجـزائـر : أبواب الصمت لعمار العسكري حورية لسيد علي مازيف

لعبد الرحمن صرخة الصخر بوقرمو ح باب السماء مفتوح لفريدة بليزيد _ المغرب قفطان الحب لمومن السميحي الشظية لمحمد على الفرجاني _ ليبيا عرب لفاضل الجعايبي وفاضل _ تـونس الجريري لنبة بن مبروك السامة معسكر تياروي لعصمان سامبين السنغال وتينوفاتي صو الأبيض الصغير مع صالصة البامية لموسى يورو باتيلي لسليمان سيسي _ مالى النسور طابطابا لريموند راجاؤنا ريفيلو _ مدغشقر حفل الغبار _ كوت ديفوار لهنري دي بارك لسيجيكي باكابا المداوون ماء الفقر _ الكاميرون لجان ماري تينو لكاسطون كابوري _.بوركبنافاصو زان بوكو لامانويل سانو ديزباقاتو يوم مر.. يوم حلو لخيري بشارة _ مصر سرقات صيفية ليسري نصر الله لجون أكومفراه وصبية _غانا لميشيل خليفي _ فلسطين عرس الجليل نجوم النهار لاسامة محمد _ سوريا _ العراق لعبد الهادي الراوي البيت هويزي نكّانكّورا الحياة حلوة — الزاييــر لجوسلين صعب _ لبنان غزل البنات

إضافة إلى الأفلام الروائية المشاركة في المسابقة الرسمية كانت هناك مسابقة للأفلام القصيرة شاركت فيها الجزائر، المغر، تونس، سوريا، فلسطين، العراق، لبنان، السنغال، السودان، غينيا، وزيمبابوي: 20 فيلما في الجموع.

وعلى هامش المسابقة الرسمية للأفلام الطويلة والقصيرة كانت هناك عروض أخرى عديدة من كوبا، والهند، والاتحاد السوفياتي، وتشيكوسلوفاكيا، والبرازيل، والصين.

لجنة التحكيم:

كان من المفروض أن تتكون لجنة التحكيم من تيو انجيلوبولوس (اليونان)، ومصطفى الفارسي (كاتب من تونس)، ومحمد شكري جميل (مخرج عراقي)، وادريس الشرايبي (كاتب مغربي)، والناصر الخمير (مخرج تونسي)، وكنون مبالا (مخرج من ساحل العاج)، والشيخ عمر شيسوكو (مخرج مالي)، ومحمود ياسين (ممثل مصري). إلا أن تغيب كل من تيو انجلوبولوس، وادريس الشرايبي، ومحمد شكري جميل فرض على المنظمين تعديل أعضاء اللجنة من 7 إلى من سيرج داني من فرنسا ورمضان سليم من ليبيا.

وإذا كان هم منظمي قرطاج منذ انطلاق الأيام ينصب أساسا على المحافظة على نوع من التوازن بين التمثيل الافريقي والتمثيل العربي، فإنهم هنا مرة أخرى ساروا على نفس النهج في تشكيل لجنة التحكيم، بالرغم من وجود العنصر الأوربي، وسنرى بأن اللجنة نفسها تلتزم (أو تحاول) أن تحافظ على هذا الالتزام في منحها للجوائز.

بالنسبة للجائزة الأولى وجدت اللجنة نفسها أمام ثلاثة أفلام أساسية : الأول افريقي. الثاني عربي (فلسطيني ؟). والثالث تونسي.

- «النور» لسليمان سيسي فيلم كبير من انتاج سنة 1987، سبق وأن شاهدناه في ملتقى خريبكة وحصل على جائزة النقاد وجائزة الجمهور. فيلم حول المعرفة، تَأَمُّلُ في العنف ومستقبل الانسان. وبالتالي فيلم غني للغاية قصة الفيلم ترجع بنا إلى الوراء، إلى ما يقرب من عشرة قرون، كما أنها يمكن أن تحدث في الوقت الراهن. يواجهنا الفيلم منذ البداية بالديانة، حقاياها، وسحرها.

فالأبن الذي تكون على يد أبيه، وتدرب على استعمال خفايا السحر سيصبح قويا، بل أقوى من أستاذه. لذلك يريد الأدب أن يقتله: تتدخل الأم لتصرف عنا حدوث هذا القتل، وتبعث ابنها إلى عمه من أجل أن يتلقى نصائح في كيفية عبور البلدان المناوئة.



« ييلين » (الضوء)

وخلال هذه الرحلة، وفيها يقدم سليمان سيسي لوحات افريقية نادرة.

في كل مرحلة منها نجد لقاءات، وأحداثا تكون منبع معرفة جديدة للبيئة، للانسان، وللذات. في نهاية هذا المعبر يلتقي الأب بالابن وجها لوجه. ينتصر النور ببروز ملامح طفل جديد يسير نحو عالم جديد.

يمكن أن تقرأ الفيلم على عدة مستويات. إذا تجاوزنا نقاء الصورة، وجودة الشريط الصوتي، يسمح الفيلم باكتشاف، ومعرفة الجذور الدفينة للثقافات والتقاليد الافريقية.

«والنور» له منحى آخر: منحى انساني عن طريق الاسئلة التي يطرحها حول الانسان، وحول مستقبله وحول الشر من خلال علامات سحرية متجذرة في الحياة الافريقية.

— «عرس الجليل» لميشيل خليفي فيلم كبير أيضا من انتاج 1987.

قرية في الجليل تعيش تحت الطوارىء نتيجة للمظاهرات العنيفة التي يقودها سكان القرية. إلا أن المختار شيخ القرية يريد أن يزوج ابنه مهما كان الثمن. يطلب من الحاكم العسكري الاسرائيلي أن يرفع حظر التجول. يقبل الحاكم العسكري بشرط أن يترأس العرس. يقبل



رس الجليل

المختار أيضا وتبدأ الاستعدادات للعرس، حسب التقاليد الفلسطينية العربقة: اللباس، الاكلات، الرقص والغناء.

إنه حفل كبير يحضره المشاهد تحت غطاء اسرائيلي. يلتحق الزوجان بغرفتهما في جو فلسطيني خاص: الاصرار على الاحتفال والتعبير عن الهوية العربية لفلسطين في جهة العرب، والاصرار على المحافظة على الأمن من طرف الجنود الاسرائيليين. تقع أحداث جانبية: محاولة الشباب قتل الحاكم العسكري، خروج الفرس العربي الأصيل لمنطقة ملغومة وتعاون العرب مع البهود لاخراج الفرس من هذه المنطقة، يحاول العربس أن يفتض العروسة فيفشل. يتحول العرس إلى احتجاج وتكون العودة إلى حظر التجول وتكون نهاية العرس.

«عرس الجليل» يكاد يكون وثائقيا : يصف بدقة متناهية كل المراحل التي يمر منها العرس الفلسطيني. يصف أيضا مأساة

الفلسطينيين في مواجهتهم اليومية للجنود الاسرائيليين. إلا أن الفيلم يتجاوز الوثائقية نحو ما هو سياسي في القضية، القضية التي يتداخل فيها السياسي بغير السياسي.

«عرس الجليل» بتجاوزه الوصفية المسطحة المحايدة يستطيع بذكاء وبقوة إقحام الرواية، وإدخال الحلم في هذه الرواية؛ من هنا يأتي الروائي عند ميشيل خليفي ليدعم ما هو وثائقي، وبالخصوص ما هو سياسي. حقيقة هناك إحساس بتوجه المخرج نحو جعلنا أمام الأمر الواقع في فلسطين، ومحاولته دفعنا إلى إمكانية تقلبه أحيانا، إلا أنني أعتقد أن الفنان الكبير هو الذي يتمكن من اقتحام أي أمر واقع خصوصا إذا كان على شاكلة قضية كبيرة كقضية فلسطين.

الفليم معالجة لواقع العالم العربي الحالي. مضيفة بطيران إحدى بلدان الشرق الأوسط تعود من بيروت بحثاً عن صديق كانت فقدت أخباره. لكنها تجد نفسها في مكان محاط بالأعداء حيث يعيش فيه بشر رجعوا إلى قيم القرون الغابرة: الملاحم والفروسية، والغيرة والثأر.

الفيلم مقتبس من مسرحية عرب التي نالت اقبالا كبيرا في تونس سنة 1987، إذا لم نقل إنه المسرحية نفسها لمحافظة الفيلم على الأجواء المسرحية بشكل كبير، وبالخصوص على ركيزة أساسية من الركائز المسرحية : وحدة المكان. فالفيلم في غالبه صور داخل كنسة.

التميز الأساسي للفيلم يكمن في العمل الجبار الذي قام به المخرجان وكذلك الطاقم التقني على مستوى التصوير، وعلى مستوى الانارة. إضافة إلى حضور عنصر الاداء حضورا كبيرا، وهذا راجع إلى المستوى الرفيع الذي تتميز به فرقة المسرح الجديد.

أمام هذه الأفلام الثلاثة وجدت لجنة التحكيم نفسها أمام مأزق كبير: كيف المحاظفة على التوازن المنشود منذ البداية ؟ كيف يمكن تجويز (اعطاء جائزة) فيلم يمثل الانتفاضة وكيف يمكن مواجهة الصحافة التونسية والكواليس التي لعبت كل أوراقها لصالح فيلم «عرب» التونسي ؟

سلت لجنة التحكيم الشعرة من عجينها باقصاء فيلم «النور» لانه «فيلم دخل التراث السينائي العالمي والانساني من بابه الواسع» ومنحه ميزة خاصة لتبقى أمام الفيلمين الآخرين: عرس الجليل، و «عرب».



وهكذا يحصل «عرس الجليل» على الجائزة الكبرى، ويحصل «عرب» على ثلاث جوائز مادام أنه نزل شيئا ما نحو الأسفل: الجائزة البرونزية، جائزة أحسن ممثل، وجائزة أحسن تصوير. وبين الجائزة الأولى والثالثة اللتين اصبحتا عربيتين، لابد من وجود فيلم أفريقي في الجائزة الفضية: «زان بوكو» لكاسطون كابوري من بوركينافاصو، فيلم يحكى قصة قرية تبتلعها إحدى المدن من جراء التضخم العمراني، قرية هادئة ترصف عليها المدينة فتفتقد نسق حياتها وذاتيتها، وبالتالي تبرز قم جديدة وتناقضات لم تعرفها القرية من قبل. فيلم ممتاز وأسلوب خطى في الحكى يتميز بالبساطة وبالصدق الافريقيين في معالجة قضية شائكة، وإن كان الحوار طاعنا بشكل كبير على الفيلم.

سوريا قدمت فيلمأ جميلا وديناميكيا لاسامة محمد من إنتاج المؤسسة العامة للسينما السورية، وحصلت بواسطته على جائزة أحسن مونطاج بينما تحصل أول دولة سينائية في العالم العربي على جائزة أحسن ممثلة بواسطة فاتن حمامة في فيلم : يوم مر يوم حلو.

والحقيقة أن هذه الجائزة لم تحصل عليها فاتن حمامة بخصوص هذا الفيلم، وإنما لمجموع ما قدمته للسينما العربية إذ لاحظنا بأن فاتن حمامة في هذا الفيلم قد أثر عليها العياء والسن. ومع ذلك تبقى فاتن حمامة سيدة كبيرة عندما تحتل الشاشة.

وكان لا بد للجنة التحكم ألا تنسى عصمان سامبين. هذا الأخير قدم فيلما مشتركا مع تينو فاتي صو : معسكر تياوري. فيلم قصة الجنود السنغاليين الذي شاركوا مع فرنسا في الحرب العالمية الثانية. عند عودتهم سنة 1944 إلى بلادهم حُشِدوا في معسكر قبل أن يتوجه كل إلى قريته. إلا أن فرنسا أو الجيش الفرنسي بدل أن يعتبر تضحياتهم، أصبح يعاملهم بنوع من العنف والعنصرية.

ستحدث مواجهة داخل المعسكر بين السنغاليين والفرنسيين تنتهي لمجزرة كبيرة للجنود السنغاليين.

الفيلم حقيقة يؤرخ لفترة تاريخية محددة في حياة السنغال كا يتعمق في فهم الانسان الافريقي : حياته اليومية مع إشارات متقطعة إلى الاسلام والافريقانية، لكنه يشكو في جزئه الأخير من طول همل بحيث نشعر وكأن الكاميرا تتفرج بدون أدنى توجيه على مجريات الأحداث.

الجوائيز:

الأشرطة المطولة

_ التانيت الذهبي لـ«عرس الجليل» لميشيل خليفي ــ السنغال.

ــ التانيت الفضى لـ«زان بوكو» لكاسطون كابورى _ بوركينافاصو.

ــ التانيت البرونزي لـ«عرب» للمسرح الجديد _ تونس.

- جائزة التحكيم الخاصة: «معسكر تياروي» لعصمان سامبين _ السنغال.



معسكر تياروي (انسينغال)

_ ظواهر سينائية في قرطاج 12

(1) _ الانتاجات المشتركة:

إن السينائي العربي والافريقي، يشكو اليوم أكثر من أي وقت مضى من كلفة الانتاج، ويجد نفسه الآن تقريبا عاجزا عن إخراج أفلام جديدة إذا اعتمد على الدعم من داخل البلاد التي ينتمي إليها. وبالتالي يجد نفسه مضطرا _ إذا أراد مسايرة السوق الانتاجية، والمحافظة على جودة انتاجه _ إلى البحث هنا وهناك خارج بلاده على أموال في إطار انتاجات مشتركة. فثلث الأفلام التي شاهدناها في المسابقة الرسمية لم تكن لترى النور لولا الانتاجات المشتركة وخاصة مع بعض القنوات التلفزية الغربية.

ــ «ماد 47» للمخرج راندراسانا سولو انتاج مشترك جزائري ملغاشي.

- _ «قفطان الحب» انتاج مشترك مغربي فرنسي.
- _ «باب السماء مفتوح» انتاج مشترك مغربي تونسي فرنسي.
 - _ «عرس الجليل» انتاج مشترك فرنسي بلجيكي.
- «معسكر تياروي» انتاج مشترك جزائري سنغالي تونسي.
 «السامة لنجية بن مبروك» انتاج مشترك تونسي بلجيكي
 - _ «الحياة جميلة» انتاج مشترك زاييري فرنسي بلجيكي.

لم نقيم هنا سلبيات وإيجابيات الانتاجات المشتركة، ولكن يكفي أن نقول بأن الانتاج المتشرك إذا لم يكن مبنيا على أسس متينة من التعاون الثقافي والتقني، فإنه يصبح عالة على الابداع السينائي عربيا كان أو افريقيا.

(2) _ الأعمال الأولى: الأولى:

عشرة أفلام من 24 فيلما في المسابقة كلها أفلام أولى نرجيها:

_ المفرب	_ باب السماء مفتوح لفريدة بليزيد
Constitution of the Consti	_ الشطنية لمحمد علي الفرجاني
سے سوریا	_ نجوم النهار لاسامة محمد
growthe area	_ سرقات صيفية ليسري نصر الله
ـــ تونسس	_ السامة لناجية بن مبروك
_ السنغال	_ سارابا لآمادو سالوم سيك
كوت دي فوار	_ المداوون لسيجيري باكابا
ــ بوركينافاصو	ــ دزیباکالهو لایمانویل سانوی
_ الكامرون	_ ماء الفقر لجان ماري طينو

_ جائزة أول عمل: «طاباطابا» لريمون راجاوناريغالو مدغشقر.

_ جائزة التصوير: «عرب» تونس. _ جائزة المونطاج: أنطوانيط غزاني في فيلم «نجوم النهار» لاسامة محمد سوريا. _ جائزة أحسن ممثلة: فاتن حمامة مصر



_ جائزة أحسن ممثل: لامين نهلي تونس.

_ تقدير خاص من لجنة التحكيم: «النور» لسليمان سيسي _ مالي.

الأشرطة القصيرة : _ الجائزة الذهبية : «ارتباط» الجزائر.

_ الجائزة الفضية : «ثمن الكذب» السنغال.

_ الجائزة البرونزية : «البركاع» تونس.

هذا الوجود المكثف للأعمال الأولى في المسابقة الرسمية، هل يعني بأن قرطاج تتجه نحو المبتدئين ؟ أو أن القدماء من المخرجين لم يتمكنوا من انجاز أعمالهم خلال السنتين الماضيتين ؟ أم أن الأمر راجع إلى كون البرنامج العام للأيام قد أعد بكيفية مرتجلة جعلت المنظمين يختارون أفلاما دون أن يعتبروا الفرق بين المبتدىء والضالع في الحرفة ؟

(3) _ التحكم في المهنة:

ظاهرة صحية لاحظناها خلال هذه الأيام: ذلك أننا لم نعد نشاهد، إلا نادرا، تلك الأخطاء التقنية القاتلة في الأفلام العربية والافريقية كاهتزاز الكاميرا، وعدم الدقة في ضبط الاطار، والربط الخاطىء بين اللقطات.

وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى المجهود الجبار الذي أصبح التقنيون الأفارقة والعرب يبذلونه في هذا الاطار، وراجع أيضا إلى أن الافلام هذه استفادت كثيرا من التقنيات الغربية التي استغلت في إطار الإنتاجات المشتركة. فالأعمال المخبرية في هذه الأفلام أنجزت خصوصا في المخابر الغربية ومن طرف تقنيين أجانب، باستثناء الأفلام المصرية والسورية والتونسية والجزائرية.

ومن الأفلام التي أنجزت مخبريا فيأورويا هناك «النور»، «قفطان الحب»، «باب السماء مفتوح» و «عرس الجليل».

(4) _ ضعف في المواضيع المطروحة:

إذا كانت الأفلام المشاركة في المسابقة قد تحكمت في تقنيتها، فإنها شكت من ضعف كبير في التحكم في البناء الروائي وبناء السيناريو، وفي الاخراج: إدارة الممثلين، الربط بين الخيال والواقع، التحكم في خيوط الأحداث، إلى الحدّ الذي نجد تيهانا على مستوى تطور الأحداث التي كانت تفلت غالبا في أيدي المخرجين. وهذه الملاحظة صحيحة بالنسبة للكبار كعصمان ساميين وخيري بشارة. وتصبح سافرة عندما يتعلق الأمر بمومن السميحي وفريدة بليزيد وفاضل جزيري في فيلم «عرب».

: شمام (5)

على هامش العروض الرسمية والجانبية لا نتذكر شيئا كثيرة سوى جلسات النقاش التي كانت تشرف عليها الجامعة التونسية لنوادي السينا. بدلت الجامعة مجهودا جبارا في هذا المجال رغم أن المرامى التي كانت منشودة من وراء النقاش لم تكن تتحقق في كثير من



ميشيل خليفي : نقاش متوتر وعرس الجليل

الجلسات: أولا لغياب النقاد السينائيين عن هذه الجلسات. جو النقاش يدوره لم يسمح بالخروج دائما بالنتائج المرجوة الأمر الذي يدفعنا حتما إلى التفكير مليا في اشكالية طقوس النقاش داخل الأندية السينائية، ليس على مستوى تونس فقط، وانما على مستوى أندية المغرب العربي كلها.

ما عدا جلسات النقاش كان هامش الأيام جد هامشي: جريدة المهرجان كانت ضعيفة للغاية، تكريم بولان فييرا، وباباكار سامب، وجان ميشيل تشيسوكو لم يتم. فقط تم تكريم الناقد السينائي الراحل سعيد مراد بمبادرة من الجامعة التونسية لنوادي السينا بحضور سمير فريد، صلاح دهني، أسامة محمد، زوجة الفقيد، خليل الدمون.

رغم كل هذا وذاك تبقى أيام قرطاج السينائية ملتقى حقيقياً للحوار السينائي العربي الافريقي، ومكسبا أكيداً للسينائيين والنقاد في افريقيا والعالم العربي، هذا المكسب الذي ضمنت تونس استمراريته على مدى 24 سنة.

خليل الدمون



عرس الجليل

انتاج: ماريسا فيلم.

اخراج: ميشال خليفي.

سيناريو: ميشال خليفي.

تصوير : ولتار فن دي أندي.

تركيب : ماري كاسترو فاسكيز.

موسيقي : جان ماري سينيا.

تمثيل: آنا اشديان، علي العقيلي، مكرم الخوري، جوليا نومار خميس، بشرى كرمان، سنيا عمار، نزيه عقلة.

ملخص

فرض الحكم العسكري للكيان الصهيوني حضر التجول في احدى القرى الفلسطينية منذ أربعة شهور، لكن « مختار » القرية يود تزويج ابنته بتنظيم حفل يليق بمقام الأسرة ويتقدم الى الحاكم العسكري بطلب لرفع حضر التجول. يتردد هذا الأخير ثم يقبل شريطة أن يختتم الحفل في منتصف الليل وأن يحضر هو وأعوانه الحفل، ويتم ذلك فعلا لأن تقاليد الزواج تسمح بحضور الاعداء... لكن سكان القرية ينقسمون ويرفضون هكذا يحاول المختار اقناع الكل لتحقق حلمه، وتزويج ابنته.



زان بوكو

انتاج : غاستون كابوري.

اخراج : غاستون كابوري.

سيناريو : غاستون كابوري.

تصوير : سيكو وودراغو.

تمثيل : كوليت كابوري، جوزيف نيكيمي، سلستين زونعو.

ملخص

يحكي الفيلم قصّة قرية تبتلعها أحدى المدن من جرّاء التضخّم العمراني.

قرية هادئة تزحف عليها المدينة فتفقد نسق حياتها وذاتيتها ويتابع الفلم عملية بروز قيم جديدة وتناقضات لم تعرفها القرية...





عرب

انتاج: المسرح الجديد.

اخراج : فاضل الجعايبي وفاضل الجزيري. سيناريو : فاضل الجعايبي وفاضل الجزيري.

سيدوبر : بلقاسم الجليطي. تصوير : بلقاسم الجليطي.

تركيب : مفيدة التلاتلي.

تمثيل : جليلة بكار، الأمين النهدي، فاضل الجزيري، فتحي الهذاوي، زهيرة بن عمّار.

ملخص

معالجة لواقع العالم العربي الحالي. بعد نجاح المسرحية التي كانت حدث عام 1987 المسرحي أراد المسرح الجديد أن يتعدّى بخطابه المسرحي الى مرحلة اوسع عبر السينها.

مضيفة بطيران احدى بلدان الشبق الأبسط تعود من بيروت بحثا عن صديق كانت فقدت أخباره لكنها تجد نفسها في مكان محاط بالاعداء. حيث يعيش فيه بشر رجعوا الى قيم القرون الغابرة : الملاحم والفروسية، والغيرة والثأر.





في سبيل سوق مغاربية مشتركة للأفلام السينهائية والتلفزيون

الندوة المنعقدة في الدورة الثانية عشرة لأيام قرطاج السينائية مواصلة لتقليد ثابت وعميز لهذا المهرجان وهو « الاجتهاد المتواصل في بذل كل المساعي لانارة السبل واقتراح المساعدات النظرية لنمو السيناءات الافريقية والعربية « والغرض المباشر اليوم الذي هو اذن مساهمة هذه الندوة في مجهود التفكير والتشاور المتأكد في « سبيل سوق مغاربية مشتركة لأفلام السينا والتفزيون »، ونقترح عمليا ان تهتم ندوة 1988 هذه بالبحث خاصة في النقاط التالية :

1 ــ مراجعة اشكال الهيكلة والتقنين والاجراء في مختلف اقطار المغرب العربي الكبير بغرس التنسيق بينها حتى تلائم عمليا مقتضيات التكامل العلمي والناجع المنشود من بعث « السوق المغاربية المشتركة للأفلام السينا والتلفزيون ».

2 — وضع تنظيم مشترك وخاص مهمته مواجهة مشتركة موحدة للمشاريع والمساعي الصادرة عن مؤسسات السينا والتلفزيون الأجنبية والرامية الى « تغطية » اكمل واشمل لأقطار المغرب العربي الكبير — ومن اغراض هذه المواجهة الموحدة «المتأكدة (والعاجلة)!!» دعوة واقناع أو حمل تلك المؤسسات الأجنبية المعنية الى الالتزام بالمساهمة — استثارا جديا ومكثفا — في الانتاج المحلي والمغاربي لأفلام السينا والتلفزيون.

3 ــ كذلك انشاء هيئة أو لجنة (أو أمانة قارة) مغاربية مشتركة مهمتها الدائمة مواصلة التقييم والبحث والتنظير والاعلام والتبصير.. في كل ما يتصل بانتاج وتوزيع واستغلال افلام السينا والتلفزيون في اقطار المغرب العربي الخمسة ويكون من مهماتها طبعا التوثيق ومراقبة المبادرات والانجازات المغاربية ومتابعة تطبيقها وحوصلة نتائجها.

4 — انشاء صندوق (أو بنك) مغاربي مختص بالاستثار في انتاج وتوزيع واستغلال افلام السينا والتلفزيون (سواء الوطنية المحلية أو المغاربية المستركة) يموله الدول الأعضاء.

5 ــ بعث « مسابقة سنوية للسيناريو » على نطاق المغرب العربي الكبير تنظمه ــ اداريا وتقنيا ــ « أمانة مختصة قارة » ويستند الى « قانون عام » موضوع باتفاق بين كل المراجع المعنية في اقطار المغرب الكبير ولا سيما التنظيمات والهيئات المغاربية المشتركة المؤلفة

للسوق المنشودة (انظر النقاط 2 ــ 3 و 4 السابقة) ويكون هذا القانون العام لمسابقة السيناريو قابلا بالطبع للتحوير والمراجعة والتنقيح بنفس الطريقة التي يوضع بها ويتفق عليه اولا ــ وتكون الغاية العملية المثلى لهذه المسابقة ضمان الدعم الأفضل والأنجع من طرف الصندوق المغاربي خاصة ومن سائر الأطراف الأخرى الممكنة حسب موضوع السيناريو الفائز ونوع المشروع الانتاجي الناجم عنه ــ وللمسابقة ان تشمل كل انواع السيناريوهات / مشاريع الأفلام طبعا (روائية أو تسجيلية واعلامية ــ طويلة أو قصيرة ــ سينائية أو تلفزية...) وذلك بتفرعها الى فروع مختصة تنتظم متزامنة وترجع الفائزين الى عقود دعم لانتاجها متنوعة...

6 ـ بعث تنظيم مشترك مغاربي لشراء حقوق توزيع واستغلال افلام السينا والتلفزيون الأجنبية...

7 — بعث تنظيم مغاربي مشترك لتسوق الانتاج المغاربي في الخارج وتنظيم المساهمات في المهرجانات الدولية وبوجه أوكد في اسواق الفيلم السينائي والتلفزي الكبرى (مثل Cannes وميلانو ومنتريال ونويورك ودلمي وطوكيو وموسكو وغيرها)... على ان هذه النقاط السبعة التي ذكرناها لرأينا أنها اجزاء متكاملة يشد بعضها البعض أو يشترط نجاح بعضها بوجود وعمل البعض الاخر... لا تمثل كل النقاط التي يجوز أو ينبغي لهذه الندوة ان تتناوله بالبحث والنقاش... بل يمكن لكل مساهم في الندوة يثيرها بغيرها من النقاط أو وجوه النظر.

وختاما فإنه _ كما قلنا يوما تباعد تاريخه مادام سنة 1963 « من لا يسيطر على قناة توريد واستغلال الأفلام الأجنبية لا يمكن أن تكون له صناعة افلام قومية ابدا » وكان قولا غريبا... لم يأت بعد ما يسفهه في أي بلاد... فإنا نقترح على ندوتنا هذه المرة خاتمة جديدة : « من لا ينظم مناخه السمعي البصري يجازي بأن ينظمه غيره عنه وعلى حسابه عاجلا وآجلا ».

الطاهر الشريعة

عيد مراد

عقدت الجامعة التونسية لنوادي السينا _ على هامش قرطاج 12 _ لقاءً تأبينياً للناقد السينائي السوري سعيد مراد، وقد شارك فيه خليل الدمون الكاتب العام للجامعة الوطنية للأندية السينائية بالمغرب وألقى الكلمة التالية :

أخواتي، اخواني!

«دعونا نحتفي بالمبدعين من اللحياء. دعونا ندافع عن الحي، الخلاق، الفعال، في حياتنا... بذلك فقط يمكن أن نقطع الطريق على الموت المفاجيء، ونوقفه !»

بهذه الروح، وبهذا الاصرار عرفنا في المغرب سعيد مراد. ولروحه هذه، ولاصراره هذا أحببناه...

سعيد مراد كان حاضرا باستمرار داخل النوادي السينائية بالمغرب: أولا عن طريق مجلة «الحياة السينائية»، وثانيا عن طريق كتاباته النقدية المتفرقة هنا وهناك. وهنا يحضرني فيلمان كبيران نالا الاعجاب الكبير عند النقاد السينائيين بالمغرب، وعند رواد الاندية السينائية:

_ «كم أحببنا بعضنا» _ لايطوري سكولا _ الايطالي _ درسو أوزالا _ لاكيرا كوروزاوا _ الياباني

وكان ما كتبه سعيد عن هذين الفيلمين من أجمل صور ذلك



الاصرار، اذ كانت الكتابة النقدية عن هذين الفيلمين وغيرهما عنده مشروعا حياتيا تتأسس فيه السيغا قوة ابداعية خلاقة، لا يمكن إلا أن تقطع الطريق على الموت الفني، وما اكثره في الحيط الذي نعيشه.

الكتابة النقدية عند سعيد مراد كتابة سينائية أخرى جديدة، خلق جديد للعمل السينائي، يتمثل أساسا في خلق جدلية بين الحاكي والمحكي والمحكى عنه، جدلية تفضي لك الى

فتح الاقواس من جديد، ووضع علامات السؤال باستمرار.

الكتابة النقدية عنده تقطع الطريق على كل نهاية للعمل السينائي. وبذلك تجاوبنا كثيرا مع هذه الروح النقدية، مع هذه الاصالة، وأتخذناها نموذجا ايجابيا يساهم مساهمة فعالة في تأصيل نقد سينائي عربي.

اننا نثمن أيضا نضال سعيد مراد في سبيل خلق جامعة عربية للاندية السينائية. وكم كان انشغاله كبيرا بهذا

المولود المنتظر الذي لم ير النور بعد. كان سعيد يعلم أن الظروف صعبة، وان العراقيل، الذاتية منها والموضوعية، كبيرة وشائكة. لكنه لم يكن يقطع الامل أبدا.

صرخ أمامنا في السنة الماضية : «لنبدا نحن، لنخلق النواة في سوريا وتونس والمغرب : فسيتبعنا الآخرون..!»

كان ذلك خلال السنة الماضية في تونس بالذات. وكان أول لقاء مباشر لي بسعيد مراد. كان لقاء كبيرا حفره في ذاكرتي بماء من ذهب. تعرفت حقيقة على الرجل الحي، الخلاق، الفعال، وكان بيننا نقاش طويل عن كوروزاوا وعن ايطوري سكولا، وعن الواقعية، وعن السينا السورية، والسينا بوعي كبير.

وكم عبر لي حينذاك عن رغتبه في زيارته للمغرب. واستبشر الاخوان هناك لما حملت لهم هذه الرغبة... ونحن نبحث عن الطرق والوسائل الممكنة لتحقيق هذه الرغبة جاءنا خبر الموت المفاجيء، فنزل علينا جميعا كالصاعقة لفقداننا واحدا من أهم ركائز النقد السينائي ومناضلا حقيقيا من أجل تجذير حركة النوادي السينائية في العالم العربي.

وهنا أؤكد دعوة الجامعة الوطنية للاندية السينائية بالمغرب الى العمل، أكثر من أي وقت مضى، على تحقيق أمل سعيد مراد في خلق تلك الأداة التي كان يطمح الى تأسيسها، والى ترسيخ روحه النقدية في تعاملنا مع الاعمال السينائية، وفي كتاباتنا

النقدية، بل الى تنظيم ملتقيات منتظمة لتطوير القراءات داخل نوادينا، ملتقيات تحمل اسم الراحل

سعيد مراد، وبالتالي يمكن أن نقطع الطريق على أي موت مفاجيء لحركتنا وتُوقِفَها الى الابد.



هند میدانی زوجة سعید مراد



سعید مراد: سطور وعناوین

- ولد سعيد مراد في حي الشركسية الشعبي بدمشق، في أسرة فقيرة، عام ١٩٣٧.
- أنهى دراسته الثانوية في مدارس دمشق، ثم درس الفلسفة في جامعة دمشق حتى ختام
 الصف الثالث.
- بدأ في نشر نتاجه النقدي، في الأدب والفن، منذ الخمسينات. وكان ينشر كتاباته في العديد من الصحف السورية، منها: «النقاد» و «الطليعة» و «الموقف العربي» و «الطليعة الفلسطينية» إضافة إلى صحافة الحزب الشيوعي السوري والحزب الشيوعي اللبناني.
- ساهم، في أوائل الخمسينات في تأسيس رابطة «وحي القلم» ضمت عدداً من الكتاب الشباب، وكانت ترعاها «رابطة الكتاب السوريين». ثم أسس مع مجموعة من رفاقه «رابطة الكتاب الشباب» عام ١٩٥٧.
- في أواخر الستينات أخذ يقدم برنامجاً إذاعياً في قضايا السينا. كما كتب خلال هذه الفترة عدداً من المسلسلات والتمثيليات الإذاعية والتلفزيونية.
- عام ١٩٦٩ سافر للدراسة السينائية في الاتحاد السوفياتي. وحصل، عام ١٩٧٩، على دبلوم في العلوم السينائية من «معهد السينا لعموم الاتحاد السوفياتي»، وعاد إلى سوريا عام ١٩٨٠.
- راسل من موسكو العديد من الصحف والمجلات العربية، خاصة مجلة «الطريق» - وكان مراسلها الرسمي في موسكو - وقد أعد لها العديد من الدراسات والملقات والأحاديث مع كبار السينائيين السوفيات والعالميين، وكان يُعد تغطيات. شاملة، ومتميّزة، لمهرجانات موسكو السينائية.
- بعد عودته من موسكو عمل في المؤسسة العامة للسينا التابعة لوزارة الثقافة، وعمل أميناً لتحريرها أميناً لتحريرها قبيل رحيله.
 - رئس تحرير جريدة مهرجان دمشق السينائي، لعدة دورات.

- طوال هذه الفترة كان يكتب المقالات والدارسات والأبحاث في مجالات السيها، ونشر مقالاته في العديد من الصحف السورية، منها جريدة «البعث». أما دراساته فكان ينشرها خاصة في «الطريق» وفي «الحياة السيغائية» و «دراسات اشتراكية».
- شارك بفعالية في نشاط النادي السينائي بدمشق، وترأس إدارة هذا النادي لأكثر من دورة واحدة، وعمل على تنشيط النوادي السينائية في سائر المدن والمحافظات السورية.
- أشرف على عدة دورات في إطار «المركز العربي للإعداد الاذاعي والتلفزيوني»، كما درّس مادة السينا في المعهد العالى للفنون المسرحية في دمشق.
- انضم إلى صفوف الحزب الشيوعي السوري منذ العام ١٩٥٤. وشارك في أعهال المؤتمر السادس للحزب (٢٩ ـ ٣١ كانون الثاني ١٩٨٧).
- متزرج من المخرجة السورية هند ميداني، وله ثلاثة أولاد: شاهين، شيرين، ونورا.
 كتبه المنشورة:
- في التأليف: «حوار مع السينا» عن وزارة الثقافة، ١٩٧٧ «جولات.. في عوالم سينائية» عن دار الفارابي، ١٩٨٨ وقد أعد للنشر كتابين يصدران قريباً: «في السينا العربية» و «في السينا السورية».
- في حقة والإعداد: الجزء الأول من «المؤلفات المختارة» لسيرغي إيزنشتين، بعنوان «من الثورة إلى الفن، ومن الفن إلى الشورة»، صدر عن دار الفارابي ١٩٧٩. (وكان يعتزم مواصلة إصدار المؤلفات المختارة هذه في أوائل العام ١٩٨٩) _ كما ترجم كتاباً بعنوان «سيرغي إيزنشتين» للباحث السوفياتي يورينيف وباحثين آخرين، صدر عن وزارة الثقافة السورية عام ١٩٨٣.
- من آخر أعهاله: إعداد العدد الخاص من «الطريق» بعنوان « من السينا البديلة .. إلى السينا الوطنية » . وقد رحل (بعد أزمة قلبية حادة) فجر السبت ٣٠ تموز ١٩٨٨ ، قبل أن يكمل دراسته المخصصة لهذا العدد عن السينا السورية . وكان من المفترض أن يكتب هو افتتاحية العدد

غياب المشروع المجتمعي وآفاق بناء المغرب العربي

لكن هل السينها مجرد صناعة، وتجارة، واستثمار، للاموال ؟

لقد أكدت _ وقبلي العديدون بدون شك _ أن السينا فن وصناعة، استثار مالي يعتمد منطق التجارة الرابحة بفعل قانون السوق من جهة، وبالنظر الى طبيعة السينا الانتاجية في حد ذاتها، من جهة ثانية، وذلك من حيث هي استعمال لحشد من الناس، والخبرات، والاشياء والآلات، والامكنة، ووسائل النقل، وما يتطلبه كل ذلك من مصاریف (_ مهما بلغت درجة التقشف _ التي يتصاعد حدها الأدنى بفعل تطور «اتقان الحرفة» أدواتيا ودخول التكنولوجيا، السريعة التطور بسهولة وسرعة في الدورة الاقتصادية التجارية للسينا العالمية)، حيث تصبح المسألة بالنسبة لسينا كالمغربية مثلا، متوقفة إلى حد بعيد على تطورات مجتمعية عامة، بداياتها الارادية قرارات مؤسسات معينة 7 قوانين حمائية تشجيعات مالية ومعنوية، اعفاءات ضريبية، تخطيط وتنفيذ وحسن تسيير واستغلال مشاريع تحتية تجهيزية كالقاعات، والمختبرات، والاستديوهات، ومعاهد التكوين التقنى والفني.]

كل هذا وغيره إذا نظرنا إلى السينها بعين القائلين بالمعوقات المادية وحدها، بل والواعين ههم(1) بتعقد انشاء بنية تحتية ومدى ارتباطها جدليا بالبنية الفوقية من جهة وبالسياسة العامة للتصنيع وتحقيق الامن الثقافي والاقتصادي عموما.

بالطبع لا، إنها اعلام، ولا أتمسك هنا بكونها ثقافة كما يلح على ذلك البعض، بل هي وسيط _ كا يقول اللسنيون _ قناة لترويج ونشر ثقافة ما، ولما كان التؤصل _ الذي هو الهدف المبدئي للاعلام بين الفاعلين الاجتماعيين، وبغض النظر عموما عن مواقعهم ومسؤولياتهم، إن على المستويات المحلية أو الوطنية أو الاقليمية أو العالمية، فإن السينا كأداة تواصل، وكقناة تُوظِّف وتَستغِل الأفكار والرموز، عبر الصوت والصورة 1 الحركة واللون والضوء والاشياء في تناغم وتكامل عالى الدقة بالتدريج وحسب تحكم المخرج في أدواته، ومدى صدقه وكفاءته ـ بل ومدى عدالة قضاياه وطروحاته فيما أرى _] لا يستقم دورها المجتمعي: الاعلامي التواصلي، إلا بالبعد التربوي _ تماما كم التلفزة مع اختلاف في «مستوى» الطريقة و «درجة» تبسيط المضامين _ ولعل ذلك واضح في طرق تنظيم العمل السينهائي على مختلف مراحل ومستويات انجازه وبالنظر الى كافة جوانبه الثقافية والتجارية والتربوية... إذ نستخلص من ذلك التنظم إن المجتمع ككل بكل شرائحه وبمختلف مستويات مسؤوليات أناسه ينظرون الى سيناهم كقطاع استراتيجي ذي دور ايجابي

القري ادريس (أو يجب أن يكون كذلك) داخليا وخارجيا.

وهنا يجب أن نكف عن اعتبار الكثير مما نسميه «أفلاما تجارية» أفلاما رديئة وذلك بمجرد خلع نظارات الايديولوجيا التي غالبا ما نرتديها عند النظر «نقديا» الى السيغا والتي حان الوقت لنزعها.

أنني لا أسرف في تبني نخبوية النقد والمقاربة التي تجعل افلاما كافلام «برغمان» وحدها جيدة، بل أوكد على افلام مثل افلام أبو سيف وبركات وشاهين وجون فورد، وتروفو، وسيلبرغ الأكثر شعبية، وذلك بالنظر الى نظرتنا الاستراتيجية في الدفع «بسينانا» الى الامام لتلعب دورها الحضاري الضروري في معركة التقدم وبناء الانسان.

ورغم أن الحكم على انتاج بلد ما بالرداءة أو الجودة في أغلبه يحتاج — حسب المنطق الموضوعي — الى بيانات تحليلية مضبوطة، فتبعا لدراسات متخصصة، (2)، ومختلفة يمكن أن نقول بأن وضعا كوضع السينم المصرية مثلا، هو وضع مَرضي بالنظر الى الدور الاعلامي التواصلي الذي تحدثنا عنه سابقا للسينما، وذلك ما دام كل المهتمين وأهل الحرفة عموما، يشهدون بالغلبة الساحقة للسينما الرديئة، من حيث مستويات العمل الفنى الثقافي والحرفي عموما في



قفطان الحب مومن السميحي

افلامها، وخاصة من حيث الدور السلبي، الذي تقوم به تربويا واعلاميا، وذلك أن «السينا العربية لا تبدو تماما وكأنها تكذب وتزور الحقائق، وإنما هي تفعل ذلك، وكأنها قد قطعت منتصف الطريق الى الجماهير الشعبية، تأخذ من ميولها القائمة، وبناءاتها الاخلاقية، وتدم متكامل، يتناسب مع ايديولوجي متكامل، يتناسب مع ايديولوجية الطبقات المسيطرة، بحيث تتمكن من تسريب هذه الايديولوجيا ببساطة تسريب هذه الايديولوجيا ببساطة ويسر، وتحظى من خلال ذلك بدرجة من الشعبية»(3).

إنها سينا تمثل ايديولوجيا الدولة العربية الراهنة ورؤى ومفاهيم الطبقات الطفيلية والشرائح الشعبية المتحورة بالفقر والقهر والحرمان والمرض والأمية وتضوراتها البسيطية

السطحية والمغلوطة للواقع على مستوى «التنظير والتجريد...» إنها سينا تعمل بمنطق البرجوازية، «الدَّنبِيَّة» التابعة، التجاري اللاوطني واللا مستقبلي. واعلاميا وثقافيا، بمنطق الدولة المانع لتطور الوعي، بشكل عاد طبيعي، الحاصر لتطور الإنسان ووعيه بوضعه المجتمعي والمساهمة بالتالي في صياغة توجهاته وأهدافه، «فالسينا السائدة في أمريكا

الثقافة الشعبية الامريكية، ولكن هذه

السينها السائدة، سارت جنبا الى

جنب مع سينا الصفوة والتجارب

الجمالية والفكرية للسينا إلا أن السينا

المصرية [وغيرها كثير من السينهات

وبعد الحرب العالمية II... انتقل مركز الثقف الى الرأسمالية الطفيلية ووضعت في هذه المرحلة القوالب والانماط التي ظلت تتكرر حتى وقتنا هذا». والحقيقة أن ما يظهر اختلافا، من حيث تعامل الدولة وأساسها الطبقى مع السينا في مصر، بين سينها هذا البلد وسينها دول أخرى عربية كالمغرب مثلا، إنما هو اختلاف غير موجود حقيقة: ذلك أن السينا المصرية، رغم نمو واكتمال دورة انتاجها وإعادة انتاجها، فإنها من حيث دورها الاستراتيجي الاعلامي الثقافي التربوي، تعيش بطالة سببها الرقابة والحصار المؤسساتي الدولتي من جهة، والتشجيع(5) من طرف

المحيطية وليس الوطنية] جاءت مسخا

مشوها للسينها السائدة السائدة

الامريكية.

نفس الجهة لما يسمى بالسينها الرابطة والانتاجات المماثلة في ميادين أخرى، أما في الدول التي لا تتوفر على بنية تحتية وانتاجية كاملة الدورة سينائيا كالمغرب فالحصار أكثر وضوحا وبروزا نظرا لعدم وجود، إلا محاولات انتاج افلام، لأشخاص أغلبهم يمارسون سينها المؤلف نظرا لمعاناتهم وظروف عملهم وثقافتهم ونظرا لخصوصية المحيط الثقافي للجناح الغربي من الوطن العربي، وهنا لابد أن نسجل الفرق الجوهري بين سينا مصر والمغرب مثلا، وهو فرق أسميه : فضل تكامل الدورة الانتاجية ومتطلباتها منذ زمن، والمتجلى في التقليد الذي خلقته داخل السينائيين أنفسهم والمثقفين عامة [الايجابيون بمواقفهم وقربهم واستئناسهم واهتمامهم بالسينما وبالتالي رفدها] والذي تحول بقوة الزمن والتطور والممارسة، الى وعي بالسينا كمجال استراتيجي اعلامي لابد من «تَحْضِيرِهِ» و «تعريبه».

أعيد ما سبق وطرحته منذ سنوات: إن أزمة السينا المغربية مرتبطة الى حد بعيد — مع تسجيل جدة القطاع لدينا ممارسة، واستقلاليته النسبية عن باقي مكونات المجتمع — بأزمة المجتمع المتعددة الاوجه، فإذا تحدثنا سابقا عن الأزمة المتحتية عامة، فلا يجب أن ينسينا ذلك جانبا هاما جدا: إنه جانب حرية القول والتعبير، فلا تكفي الكاميرا البنيات التحتية، لا تكفي الكاميرا الجيدة ومستتبعاتها، ذلك أن القليل من الكفاءة، وشمولية التصور من الكفاءة، وشمولية التصور وما



نريده بطريقة صياغته ومعالجته سينائيا ثانيا، وبالحد الأدنى من الضروريات بالنسبة لأدوات العمل كل هذا قد يتمخض عن فيلم جيد، ولكن هذا الفيلم، إذا لم ينجز في مناخ من الاحساس بالمسؤولية والحرية في آن، فلن تكون جودته كالتفاحة الجميلة المنظر، المنخورة داخليا، لن يكون إلا فيلما بدون روح.

مشكلة السينا المغربية إذن، مشكلة مصغرة لمشكلة المجتمع في الوطني العربي عموما: بناء الارض وبناء الانسان، وهي ثنائية مفتعلة في الحقيقة، ما دام بناء الانسان يؤدي حتما الى بناء وتشييد المكان، بما يلائم الكان نفسه، وما يلائم طبيعا المكان نفسه.

هل يمكن القول بامكانية نحقيق حد أدنى _ كحل _ لاشكالية الانتاج في السينما المغربية (والجزائرية طبعا والتونسية...)،

انطلاقا من الامكانية الواقعية _ تبقى مشكلة انجاز مشروع مستقبلي _ لمردودية التوزيع عبر كل، كل قاعات المغرب العربي الكبير للفيلم المغربي، دون قيد أو شرط، بل وبتشجيع وحماية خاصين، انطلاقا من صيغة بناء مغرب عربي كبير لمطلحة الشعور المغاربية ؟

إنه موضوع «يدغدخ» المكانيات حقيقية للخروج من النفق الطويل، الذي تعيشه سينا المغرب العربي عموما، كما يحتاج الى جمع معطيات للتعرض له بشيء من التفصيل والوضوح، إلا أنه يمكن تسجيل بعض الافكار الأولية في هذا الجال، فمشكلة السوق التي يظهر أنها لن توفر مردودا — على صعيد كل دولة وحدها — يضمن تتميم الدورة الانتاجية للسينا المغربية، نظرا لمحدودية عدد القاعات وسوء احوالها، قد تُحلُ بإضافة مردودية السوق التونسية والجزائرية والموريطانية والليبية، خاصة إذا تم إصلاح وتوسيع شبكة

القاعات من جهة وتكامل ذلك مع ما سبق ذكره من اجراءات تحتية وثقافية ودعائية تربوية / تدعيمية.

إن مشكلة عزوف الخواص _ في حالة تحقيق شيء مما قد يحرك وضعية السيغ المغاربية نحو التصور وتجاوز المزمة _ عن الاستثار العقلاني المرافق بحس وطني حضاري، قد تُحلُّ مع بداية تحرك هذا القطاع وتقدمه تجاريا، إذ أنه ليس من طبيعة القناص أن يهمل فريسة سهلة ومشجعة وفقا أن يهمل فريسة سهلة ومشجعة وفقا الربح، ومع ذلك فلا يحتاج هذا القطاع الا إلى منطق الكبح المخلاقي، في وجه جموحه الاناني الذي برهن عليه في مجال الذي برهن عليه في مجال النستديوهات الصوتية الحاصة، وقطاع السكن، والنشر...

وعلى العموم، فإن منطق تنمية الانسان ككيان وككرامة وكحقوق مدنية وسياسية واجتاعية، هو وحده الكفيل بخلق كيان سينائي وطني مستقل، أما أن يكون هذا الكيان متميزا فنيا وفكريا قويا محليا في البداية وتلك هي القاعدة الحقيقية للاقليمية فالعالمية، فيكفى أن أقدم لكم هنا هذا التصريح لصاحب نوبل التحدي العربي الذي أورده ملم العروسي في «مقال» له(6): «عندما أتحدث عن الكونية، فإنني لا أتحدث أبدا عن مساحة جغرافية، كما أننى لا أتحدث عن اعتراف المتروبول، أن تنخرط في الكونية بالنسبة لي هو أن تتحدث لغة الجسد، لغة الوجود العميق، أن يتهجاك الآخر هكذا، أن يفهمني الملغاشي أو ... عندي سواء. أن تكون كونيا هو أن تستطيع الارتفاع _ بتجربة شخصية من

الذاتي الى الكلي. هكذا يمكننا أن نكون كونيين على أرضنا» (لاماليف عدد مايو 88).

إذا لم يلتقي إذن مشروع بناء سينها وطنية و / أو إقليمية مغاربية... مع مشروع بناء الانسان العربي عموما ككيان وككرامة وكفاءة مُنْطَلِقَةً، فإننا لن نفعل وفي احسن الحالات أكثر من تكرار تجارب محيطية فاشلة حضاريا كما هو الشأن بالنسبة للسينها الهندية والمصرية _ من حيث الدور الاعلامي ... وفي هذه الحالة _ لنَبق _ كما يقول الناقد نور الدين الصايل ــ «على تمسكنا الاستراتيجي» بالدفاع عن حلم من احلامنا العديدة، في زمن تتظافر فيه عوامل ذاتية تخص السينائيين، وأخرى موضوعية تنبع من واقع المجتمعات العربية، على الابقاء على ادعاءات من قبيل أن، السينا كأحدث وأعقد وأرقى وأصعب الفنون، لا يمكن أن تمتلك كأداة تعبير، فنِّي خاصة، بما هي كذلك لدى العالم ثالثيين، ما داموا لم يستوعبوا بعد، الأسس الحضارية المجتمعية ومختلف تجلياتها التي أَفْرَزَتْهَا. ودن مناقشة هذا الادعاء الباطل أقول : إنه من الطبيعي تأثُّو مشروع بناء سينهات وطنية قلبا وقالباً في جل الأقطار العربية، ومنها مشروع سينها مغاربية ثم عربية، وذلك بالنظر الى تعثر مشروع بناء المجتمع المدني ودولة القانون في كل الاقطار العربية.

1988/ 10/ 19 القري ادريس

الهوامش:

- سبق وصرح الممثل حسن الجندي مثلا سنة 1986 في احدى حلقات . كمبيوتر 7 لمعدته بأن مشكل السينا المغربية يختزل لديه _ بغرابة لا تصدق _ في المال ؟!؟!
 - انظر مثلا العدد الخاص من مجلة الوحدة تحت عنوان : «السينا العربية واقع وآفاق» عدد 37 /38 اكتوبر / نونبر 87 /38 .
 - المسيد سعيد، ندوة «المستقبل العربي» ضمن ملف : «السينا العربية واقعها وآفاقها. 1986
 - (4) نفس المصدر. ص: 101
 - إن المقصود هنا بالتشجيع لا يعني فقط رفع الرقابة عن كل ما هو رديء، بل أيضا الدعاية له بتشجيع كل ما يساعده على الرواج في ميادين أخرى مثل الغناء والمسرح والفكاهيات والرسم والفكر... أي تجذير الوعي والدوق السطحيين الهجينين وفقا لخطة شمولية ثقافية فنية تعليمية...
 -) جريدة «الاتحاد الاشتراكي» عدد:
 1901. 19 أكتوبر 1988. ص 8:
 على هامش نوبل للآداب 1988.
 «الجائزة الدرس».
 - 7) ليس أقلها تصور سهيل بنبركة مثلا للعالمية، كما هو ظاهر في كل افلامه (خاصة الصياغة الضعيفة لفيلم عرس الدم) بالمقارنة مع تصور نجيب محفوظ الذي لا نجد تجسيده فقط في كتابات هذا الاخير بل في افلام برعمان وووردي الن وجون فورد وسيلبرغ وغيرهم كثير...

اشتركوا . . . في

دراسات سينمائية

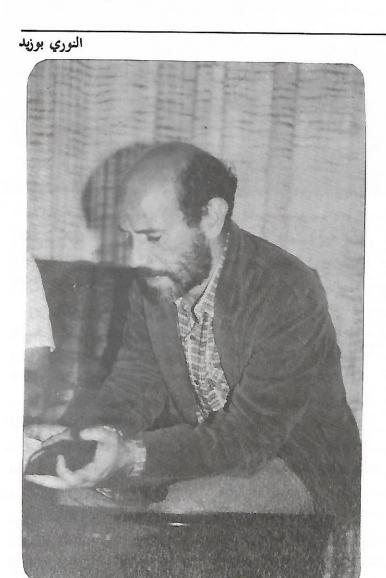
في فيلم «ريح السد»

محمد نور الدين أفاية

بدأت تبرز في السنين القليلة الاخيرة في التجربة السينائية التونسية افلام ذات تمايز واضح سواء على مستوى القضايا المثارة أو على صعيد أساليب المعالجة. ف «ظل الارض» للطيب الوحيشي، و «عبور، عبور» لحمود بنمحمود ومحاولات ناصر خمير.. الخ كلها تثبت أن السينا التونسية اصبح لها مبدعون جدد التونسية اصبح لها مبدعون جدد السينائية التي عرفتها التجارب السرد السينائية التونسية الاولى، كما تجرؤوا السينائية التونسية الاولى، كما تجرؤوا على اثارة موضوعات مغايرة لتلك التي كانت تشغل بال الجيل السينائي

وفيلم «ريح السد» (1986) للمخرج نوري بوزيد يفرض ذاته مع الجديد بدون منازع. ذلك ان هذا المخرج الشاب بعد اشتغاله كمساعد غرج لابن عمار في فيلم «عزينزة» ولرضا الباهي في «الملائكة» ولمجموعة اخرى من السينائيين العالمين مشل «ريح السد» على أنه يمتلك قدرات «ريح السد» على أنه يمتلك قدرات ابداعية كبيرة وعلى ان الخطاب السينائي يمكن ان يرق الى مستوى البلاغة اذا توفرت الشروط الذاتية للتحكم في اللغة السينائية.

يتعلق الامر في هذا الفيلم بجرح نرجسي غائر يعاني منه شاب



(هاشمي) احتل جسده منذ ايام طفولته. فأصبح هذا الجرح الذي اصابه من جراء اغتصاب جنسي مارسه عليه، هو ورفيقه في الطفولة «فرفط» معلمه «عمور»، بمثابة عائق وجودي يمنعه من الارتقاء الى الوعى بذاته كشاب قادر على الانتهاء

الى عالم الرجولة. والفيلم يحكي قصة هذا الشاب او بالاحرى يروي تجليات هذا الجرح ويرصد مختلف تعبيراته من خلال «هاشمي» ولغته وعلاقاته ومعاناته. فحينا يريد أن يعبر عن حريته وقوة جسدة يجد نفسه ماحصرا بماضي يجثم على وعيه وعلى ذاكرته. انه

جسد في منتهى الفتوة والجمال والاغراء ولكنه جسد منهك في داخله ومنكسر بسبب الاغتصاب الذي مورس عليه في طفولته، ومنذ المتواليات الاولى للفيلم، بل ومنذ ديكا مذبوحا، ندرك أن الامر يتعلق بعدوان مادي تتعرض له حرية كائن يريد أن يحقق إنسانيته ولكنه لا يستطيع وهذا الادراك يتحقق اكثر حين تجتذبه امرأة للدخول الى منزلها ولكنه تنتفض فيه ذكريات ماضيه ويهرع الى الخارج هاربا من رغبة المرأة.

إن نوري بوزيد يقدم لنا مجموعة من الشخوص التي تدور حول اسم «هاشمي»، وأقول اسم وليس شخص «هاشمي» لأن الفيلم حتى حين يُغيِّب هذا الاخير من لقطاته ومشاهده فإنه يبقى مع ذلك حاضرا بشكل طاغ. وحين يُحضره فإنه يظهره ككائن لم يصل الى مستوى البرهنة على شخصانيته. لأن الامر، في الأول والاخير، يتعلق بهوية شاب تتأرجح بين سطوة أشياء الماضي وإغراءات الحاضر. فغياب او حضور «هامشي» اذن يؤطره نوري بوزيد في علاقته مع ذاته ومع عائلته وفرفط (صديق الطفولة والذي يعاني من نفس الجرح تقریبا) و «طویل» الحداد و «عزیز» الخباز و «عمور» المعلم النجار (الذي اعتدى على كل من هاشمي وفرفط) والمرأة.

وينسج نوري بوزيد هذه العلاقات ضمن اطار زمني يتشابك فيه الماضي بالحاضر لدرجة يبدو فيها

الماضي وكأنه السلطة الرمزية التي تتحكم في أسلوب التعامل مع الحاضر بكل مكوناته من رغبة وصداقة وعمل وامرأة. «فهاشمي» يطالبه المجتمع من خلال عائلته بالزواج، أي انه يستدعيه للبرهنة على اكتماله وفحولثه بشكل عمومي. اذا الزواج امتحان قاس، اجتماعيا، لا بالنسبة للمرأة ولا بالنسبة للرجل. فمقياس فحولة الرجل هو في امتلاك الانثى جسديا، ومقياس طهار المرأة هو في الحفاظ على بكارتها. إن «هاشمی» تتوفر فیه کل شروط الرجولة ظاهريا، ولكنه لا يقدر على ممارستها فعليا بسبب كونه يجرُّ كسدا تعرّض لاغتصاب جنسي شنيع في طفولته حيث مارس عليه معلمه «عمور» ساديته وشذوذه. فكيف يمكن ان يخترق المرأة بجسد هو نفسه معتدى عليه ؟ هذه هي مأساة «هاشمی» وهنا یکمن مصدر أزمته الوجودية.

إن نوري بوزيد يُكَنِّفُ في شخصية «هاشمي» معاناة «جيل عربي بأكمله. فالنظام الرمزي والاجتماعي الذي ينظر الى الانسان بمنظار يستهدف الدمج واحترام قاعدة اعادة انتاج الشبيه لا يهتم، اطلاقا، بالحياة النفسية للفرد ولا ينصت لهوات النفسية للفرد ولا ينصت لهوات يستجيب لانتظار هذا المجتمع ولشروط الاعتراف به. انه شباب فيلم ولشروط الاعتراف به. انه شباب فيلم اضافة الى هامشي) يمثلون عينة اجتماعية وعُمْرية تتطلع الى الانضمام الحاضر تتضافر عواملهما لمحاصرة المحاصرة المح

احلامهم وامالهم والتضييق على حرياتهم ورغباتهم. ويلتجؤون، اضطرارا، الى الهروب والانسحاب سواء بالارتماء في الخمر او بالالتزام بالصمت.

إن إيقاع جسد «فرفط» طوال زمن الشريط يعبر عن تفاصيل معاناة شباب بقدر ما يتطلع الى الانفلات من استفزاز أشياء الذاكرة والماضي، بقدر ما يسعى الى تجنب شراسة المجتمع الذي يلفظه ويرمى به الى الهامش. إن معاناة «فرفط» تخترق مجالك البصري لتحرك حنانك وإنسانيتك. فهو حالة اجتماعية مهددة دوما. لا راحة لها ولا استقرار. بل ان راحتها لا في استقرارها ووجودها يتحقق في حركتها وانتفاضتها المستمرة على الذات وعلى الاخرين. «فهاشمي» و «فرفط» عاشا نفس التجارب في الطفولة تقريبا، غير ان الفرق الموجود بينهما يتجلى في شكل التعبير عن معاناة أو فرح كل واحد منهما. اي انه اذا كان «هاشمي» يستبطن آلمه ويعيشه في شكل صراع نفسي متوثر فان «فرفط» يعبر عن ذلك بواسطة حركة وتنقل مستمرين أو بالارتماء في الخمر أو بالتفكير في الهجرة او بالرغبة في إفناء من اغتصب فتوته. وبسبب هذه العلاقة من المشاركة والمفارقة التي يشترك فيها ويفترق عليها كل من «فرفط» و «هاشمي»، فإن هذا الاخير بقدر ما يزيد التضامن مع «فرفط» (لا سيما عندما طرده أبوه من المنزل...) بقدر ما يسعى الى تجنبه لانه بمجرد ما يراه تنتفض فيه صور الماضي ويؤلمه عنف الذاكرة.



وهنا يجب أن نشير الى ان نوري بوزید استطاع ان یوظف حضور الماضي وصور الطفولة في نسيج الفيلم بأسلوب سينهائي راق. كما أن موضعة شخصية، «هاشمي» تمت ضمن إطار فكري بالغ العمق. «فهاشمی» ککائن، یتأرجح دائما بين الفعل والانفعال، بين الماضي والحاضر، بين الطفولة ومرحلة النضج، ويوجد، باستمرار، في فضاء غير ثابت بين الدخول والخروج، وبين الذهاب والبقاء. لذلك استعمل نوري بوزيد مجازا الباب والقفل للتعبير رمزيا عن حالة الاعتقال الذي يعاني منها «هاشمي» في علاقته بماضيه وحالة الانسداد الذاتي الذي تبرزه عناصر هويته. ان صورة القفل تتكرر مرات عديدة، لا سيما حينا يواجه «هاشمی» موضوع المرأة او حين يلتقى «بفُرفظ» أو حين يتذكر «عمور». وانسداده هذا عصيا على

الانفتاح اذ ان نوري بوزيد حين يريد تصوير ثقل الماضي الجاثم على لا وعي «هاشمي» يقدم، بالموازاة وبشكل رمزي، صورة قفل كبيرة وصدىء وكأني بالمخرج يريد ان يقول بان اكتناه اسرار «هاشمي» والغوص في رموزه المكبوتة لا يمكن ان يتما الا باستدعاء اسئلة التحليل النفسي واستنطاق اشياء اللاوعي الغائرة في تضاريس مخيلة وذاكرة «هاشمي».

وهذه فرضية واردة، بقوة، في الفيلم. ف «هاشمي» في سياق هروبه من استعدادات عائلته من أجل الاحتفال بزواجه، أدى به تيهه الى زيارة المنزل الذي قضى فيه طفولته حيث ما زال يعيش شيخ يهودي. ولما جلسا يتذكران بعض لحظات الماضي فرح اليهودي وقام وفتح قنينة «بوخا» وشربا. ومسك الشيخ آلة العود وبدأ يغني بالعربية اغنية يتذكرها «هاشمي»

لقطة من شريط ريح السد حيدا. ولما انتهى الشيخ من الغناء وحين هم «هاشمي» ببدء حكايته مع «عمور» تبين له أن الشيخ انتزعه النوم. الامر الذي ادى به إلى التوقف عن الحكي. ونحن لا تهمنا مسألة ادخال أو إقحام «شخصية اليهودي في الفيلم لانه قيل فيها الكثير وغالبا ما تم بكثير من المبالغة، المهم ان هذه الجلسة كادت ان تكون فرصة المكاشفة وفك الحصار عن الاسرار التي تكبل حرية «هاشمي» وتمنعه من المراسة علاقة عادية مع المرأة وتحقيق الزواج.

إن فيلم «ريح السد» غني باللوحات والمشاهد ويصعب علينا ان غلل كل متوالية على حدة حسب المنطق السردي الذي صاغه نوري بوزيد باتقان بارز. فالفيلم يُقَدَّم لنا كحكاية تستعرض تفاصيل معاناة جيل يستملك بألم، حاضرا لا يغترفُ

الا بمن تتطابق شروطه مع مقوماته، ويقصى كل هامش حتى ولو كان نظام القيم السائد هو المسؤول عن هامشیته، بل وحین یرید هذا الهامش ان ينتقم من الطرف الذي كان سبب هامشيته فإن الشخص المهمش يحكم عليه بالاقصاء التام ويرمى به إلى الموت والانمحاء. هذا ما حَصَل مع «فرفط» حين قتل «عمور» فهو بقتله له تحرَّر من كل شيء. تحرر من خوفه ومن الكابوس الذي يؤرقه. صحيح أن تحرره ادى الى موته. ولكن موت «فرفط» سيكون وراء عودة الحياة الى «هامشي» واستئناف الشغف الذي كان يسكنه بدون ان يجد الفرصة المناسبة للتعبير عنه.

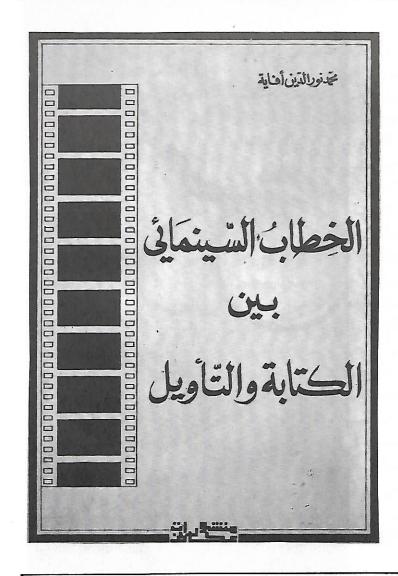
من صورة ديك مدبوح الى صورة طفل («أنيس» صديق «فرفط») مهمش تنتهی حکایة «رجل الرماد» (وهو العنوان الفرنسي لفيلم «ريح السد»)، ولكنها حكاية تترك رموزها في العديد من مناطق الذاكرة، لأن صورها صيغت في شكل لوحات ومشاهد بقدر ما توفر لك فرصة للاستمتاع بقدر ما تخلق فيك الرغبة في محاورتها والحديث عنها. ان صور فيلم «ريح السد» تتميز ببلاغة ناذرة في السينا العربية. وهي اضافة الى كثافتها الدلالية واغرائها الجمالي تثبت بقوة، ان السينها التونسية شهدت ميلاد مخرج يتحكم في آليات السرد السينائي ويعرف كيف يبلغ صوره وعناصر حكيه في شكل تخيُّلي بالغ الغني والعمق، فمتواليات الفيلم مُفصَّلة في -صيغة جُمَل ولقطات تنسج لوحات

متناسقة ومترابطة ولكن اعتادا على كاميرا غالبا ما تكون دائرية الاتجاه.

وبجانب قدرة نوري بوزيد على وصف الحالة النفسية لشخوصه وترجمة رغباتهم ومعاناتهم وعلاقاتهم فان صوره تميزت بكونها نتيجة تشكيل حدق يثبت أن صاحبه عملك حساسية جمالية فائقة وظفها ضمن خطاب سينائي يجمع يين تناول قضايا عربية يتفق الكثير على السكوت عنها وبين خلفية ذات نزعة

انسانية واضحة.

إن فيلم «ريح السد» بكل هذه الخصائص الجمالية والموضوعية التي أتينا على الاشارة اليها يدخل بدون منازع في لائحة افلام المخرجين العرب الشباب الذين يعلموننا ان السينا ليست استنساخا للواقع وانها هي اداة لصياغة اشياء المخيلة ووسيلة لنسج حكايات تنتزع المتفرج العربي من سديمية واقعه لترمي به في آفاق الحرية والسؤال عن الذات والهوية.



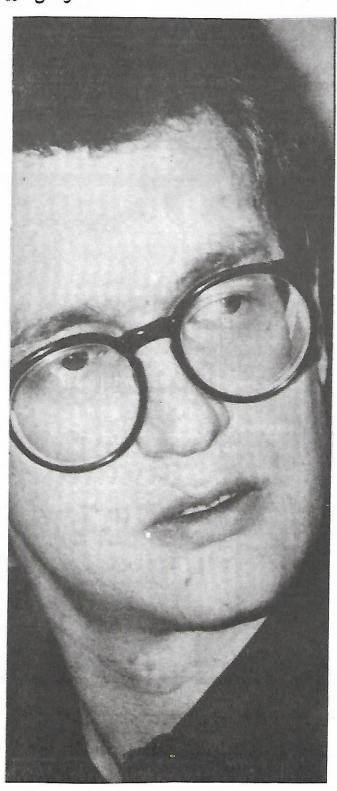
باریس / تکساس

أو عنف التيه

هوامش تأويلية

مصطفى الحسناوي

يدأ السرد في الفيلم بدرجة الصفر، بالموت الرمزي، بالتيه الأنطولوجي في فضاء لا نهائي رغم ملامحه العنيفة الظاهرة. يبدأ من حضور الغياب في حاضر الكائن / بالالسود: طاعن في ملكوت صمته الانطولوجي، طاعن في صوفية عزلته. اللحية تأكل وجهه الكهفي عيناه تائهتان تبحثان عن شتيت أمل غير محدد يسير في فضاء مضاد، صحراء حجرية تنبت في سالبيه مواقعها جبال جرداء، في كل مكان منها ينزرع العقم، الشمس كائن آخر يذبل الجسد، العطش الذي يقاومه المسافر (ترافِيسٌ) بين الفينة والاخرى من خلال الجرعات التي يجرعها من قنينة بلاستيكية والصقر المفترس الذي يتتبعه بنظراته، ينتظر سقوطه متعيا لينقض عليه. منذ البدء هناك المسافر والفضاء: السفر انزراع في رحم كينونة متشظية والفَضاء إيقاع له نكهة الموت الـرمـزي، وبينهـا تنقش خطى المسافر لغة الاختلاف العنيد، حيث يبدو المسافر أشبه ما يكون ينقطة ضائعة وسط الفضاء،



تتحرك بصعوبة داخل ثبوتيته وتخضع لسلطته. لا وجود للحكاية كصراع حدثي يستقطب المسار الفيلمي وإنها كسرد تأسره أبهة الفضاء، لان البداية معلقة في صحراء التيه ولان الندات المتحركة داخلها محتواة من طرف صيرورة سفر / مغامرة لا تنتهى.

المنظر أشبه ما يكون بكارت بوسطال والمسافر يتلاشى كنقطة سوداء في أفقها. رجل مسكون بهوس الطريق لان الخطى تؤرخ بعنف لذاكرته الموشومة بالمأساة وحالة الغياب. لا حضور بالنسبة اليه - الا للسفر نحو المجهول / المسمّى نحو باريس اخرى لا يفترض السفر اليها عبور الاطلسي إنها باريس صحراوية تعلن صورتها عن هويتها. باريس في الفيلم استعارة للفراغ الذي يبحث عنه المسافر. لا يشتغل السرد في (باريس / تيكساس) بطريقة افلام الحركة / لان الحكاية ، Films d'action الحكايات مجرد أحابيل / خدع لان الاهم هو الفضاء / الصورة، لهذا يلح فيم فندرس على استحضاره باستمرار، كشكل للتعبير عن تصوراته، وآرائه، من خلال آلية السفر التي تجعل المسافر ينصت الى جماليته الصامتة، انه نوع من الاكتشاف لقارة اخرى ولهذا فهو لا يشتغل كشيرا داخل منطق الحكاية. يكتب فندرس بالفضاء وينكب فيه هو نفسه كتجربة فريدة في الاخراج السينائي، لان الفيلم

لا يكتب فقط بمصائر الشخصيات والاحداث بل وخصوصا بالفضاءات: الليل/ الطرق/ السكةالحديدية/ العارات/ الشوارع... الخ ولهذا يبدو الفيلم اشبه ما يكون بقصيدة مدح للفضاء الذي يصل داخله الى درجة من الشاعرية تجعل الكاميرا تستنطقه تكتشف ظواهره وخفاياه، حين يصاحب ترافيس ابنه هانترلي كاشفه بأشياء عديدة، ليفتح معه حوارا صريحا،

تخترق السيارة التي يركبانها شارعا رماديا فارغا آلا من الاوراق المتناثرة، التي تعبث بها الريح، وحين يذهب بحثا عن زوجته المفقودة جان لا يتحدث معها الا عبر التلفون لان هناك حائطا زجاجيا يفصل بينها يراها هو من خلاله دون ان تراه إلا إذا اطفأت نور الغرفة. انها اللعبة العنيفة للانفصال الرمزي الذي يعمق هنا دلالة الانفصال المادي، وكأن جسد الآخر، حضور نشعر بالعلاقة معه، نحسها دون ان نتملكها، لان الاتصال فعل مغيب في حمى إنحاء الذاتين (ترافيس وجان). لعبة المرآة الزجاجية هذه يستعملها فندرس الى اقصى حد، فهى مؤشر انفصال في البداية المتوترة للحوار، ونقطة تواصل معاق ووهمى في نهايته الحزينة، حيث تبكى جان، تسيل دموعها على الزجاج وينظر اليها ترافيس بعمق دون ان يراها فتنعكس صورة وجهه مباشرة على منظر وجهها

خلف الزجاج فيصبحان وجها واحدا.

لقد كانت هذه اهم مشاهد الفيلم سواء على مستوى السرد الفيلمى لانها النواة المفسرة للعديد من الاشياء، او على مستوى جمالية الفضاء وشاعريته حيث بلغت الكاميرا مستوى عاليا من الشفافية في التعامل مع ترافيس وجان، فكشفت عن جانب آخر من تراجيدية انفصالها خصوصا وان فندرس يلح على ان الاحداث الدرامية في حد ذاتها لا تهمه، ولكن ما يقوده الى تفكير الحكاية هو فقط المناظر، المنازل، الازقة والصور، ولهذا السبب ايضا كانت الطريق ايضا مؤشرا دالا، ذا حمولة رمزية/ ايحائية كثيفة داخل الفيلم وكانت السيارة مُنضافة الى الخطى ذات حضور مهيمن على اغلب المقطوعات فيه. فالفيلم يبدأ بالرحلة/ بالسر على الاقدام داخل فضاء مضاد عقيم، وينتهى بالسيارة وهي تشق سواد الليل وسط المدينة. ان ترافيس في الفيلم مغرم بالتجوال، والسفر. أنه قدره السيزيفي واختياره الوجودي، انه اكثر من مجرد تحقيق مؤقت لرغبة عابرة، اما الثبات والاستقرار فهو شيء لا يهمه، وحتى عندما يقوده اخـوه الى لوس انجليس بعـد العثور عليه يلوذ هو بالصمت لان الصمت حفاظ على غموض الاختيار وبهجة السفر في الفراغ، التي انسكن بها منذ مدة طويلة، وحين يتكلم / يعود / يلتقى



ووصف الشخصيات . . . الخ، ونعلم الدور الذي لعبته الرواية الجديدة في فرنسا (روب غرييه، كلود سيمون، كلود أوليه . . . الخ) في اعادة الاعتبار للوصف (اي للفضاء الروائي) وتخليصه من اسر السرد وضمان استقلاليته داخل البنية الروائية كفاعل لا منفعل وكمكون اساسي داخلها. هذه المسألة تحضر بشكل آخر في فيلم (باريس/ تیکساس) لان فندرس یری بان الحكايات لا تنتج سوى الخدع والاكاذيب واكبر هذه الاكاذيب هو ان هناك سياق ما. ولكننا كلنا محتاجون الى اكاذيب ولهذا فلا معنى لبناء متتالية من الصور بدون اكـــذوبـة/ حكــاية ما إن الحكايات مستحيلة ولكن العيش بدون حكايات مستحيل. ان هيمنة الفضاء في الفيلم فعلا لا تخلو من مسحة حكائية تتخلل المقطوعات السردية في البنية

الفيلمية ، لان سلطة الفضاء لا تتأسس خارج الحكاية الضرورية لانها الآلية التي تسهم في اشتغاله الدينامي: أفكر هنا خصوصا في الحيز الهام الذي احتله الطريق في الفيلم وخصوصا في مشهد انتظار ترافيس خروج ابنه من المدرسة، ليسيرا كل وآحد في جانب من جانبي الشارع مدة طويلة حتى يصلًا الى المنزل وكيف اصبح الطريق هنا مؤشرا دالا على توتر العلاقة بين الاب والابن، والتي سرعان ما ستؤول في نهاية المطاف الى التواصل الصميمي بينها، واعادة اكتشاف بعضهم البعض. ان ترافيس في الفيلم أشبه ما

يكون بأوليس/ الازمنة الحديثة، المسافر في محيطات ذاكرة موشومة بالفقدان والانحاء وهوس الكينونة المختلفة، ولا بينيلوب تنتظره سوى عزلته الوجودية. ان مغامر التيه في فضاء شساعة عجيرة سواء كان صحراء او مدينة، وزمنية

بابنه/ يجمع بين الابن وامه لا يفعل ذلك الالاعادة ترتيب جزء من اجزاء ذاكرته/ ماضيه اما الاجزاء الاكشر اهمية وسرية فيتركها لنفسه. ترافيس هنا (اي داخل الكون الفيلمي) رغبة متأججة تحاول عبثا التموقع في افق انكتاب لا يمنحها جوهر كينونتها المرتجى) فتتركه عن قناعة تراجيدية مفادها: إن كل رغبة كائن مها كانت درجة تأججها وشغفها بالتحقق لابد واجدة أمامها آلية حرمان وسيرورة فقدان قسريين، يخترقان طابعها الانساني المتأجج، ويتركانها مجرد رماد دال على شغف كان هناك في الماضي يعيق انوجاده هنا الحاضر بكل حيثياته ومتغيراته. ان اعادة الـترتـيب هذه، تخلل منطق الاشياء الشابتة بحكم العادة خصوصا بالنسبة لاخيه الذي اصبح بعد رجوع ترافيس مفتقدا _ كما تقول زوجته آن في حوار ليلي معه في الشرفة - لاي مبرر للاستمرار على نفس النهج السابق.

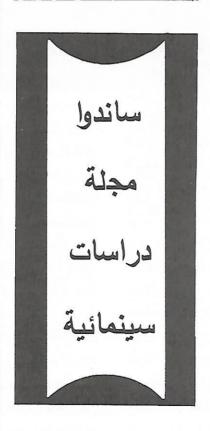
إن تعامل المخرج مع الفضاء بمختلف تجلياته وابعاده يطرح مسألة تطرق لها نقاد الرواية وخصوصا جيرار جينيت -G. Ge nette في احدى دراساته وتتعلق بالرابط الموجود في كل نص روائي بين السرد والـوصف فإذا كان الوصف عبدا خاضعا للسرد الـذي هو الاهم فان السرد لا يوجد بعزل عن الصف، اي عن الفضاءات المؤطرة للاحداث

التجربة الذاتية المتشظية، بفعل جرح المعاناة الوجودي الناتج عن الانخر:

حيث الـتراكـم الـتراجـيدي لوضعيات انسانية متعددة والادراك والنظرة المختلفة للاشياء والأخرين انه نوع من الحلم اليقظ الذي يعيشه ترافيس وينزع في صميميته وينسكن به من خلال تجربة الاتصال المعاق في زمن المتيه والانفصال، اذ از الـزجاج الفاصل بينه وبين جان ليس اكثر من استعارة اعتمدها المخرج لمضاعفة لحظة العزلة الوجودية لترافيس وشحنها بدلالات مأساوية إنه قدر مهيأ سلفا، مسار مطبوع بالمسحة التراجيدية للعزلات الكبرى، التي لن تمحيها لا التواصلات المؤقتة ولا الحوارات الجريحة. ترافيس اذن سيرورة كائن خاضع لارادة التيه، انــه الاستثناء الانطلوجي داخل النسق الكينوني السائد، لهذا فلا سلطة له الا سلطة الهـجرات الكبيرة. لنقطع الأن حبل التأويل ولنعد الى النسيج الفضائي المتخيل الرابط بين باريس وتكساس. فترسم امامنا اذن هذه الصورة المقطعية المختزلة (ينثال الشريط، الجينيريك اولا، يعقبه صمت ثم تنقدف بكل عنفها تجربة ترافيس): يبدأ الفيلم بتيه الكائن في صحراء الكينونة إنه الغياب الجنائزي لترافيس ككائن فاقد للمركز الكينون تتحدد هه سه من خلال إيقاع خطوه

المتلاحق داخل حصور عنيف اسمه: المساحات الحجرية الممتدة والطريق، وينتهي بتيه مضاعف للكائن. المركز الذي بحث عنه أصبحت تفصله عنه صحراء التجربة التراجيدية الخان.





الجامعة الوطنية للأندية السينائية بالمغرب تعمل في الواجهة السينائية على:

★ ترسيخ دعائم ثقافة ديمقراطية مفتوحة الآفاق، متنوعة المارسات، مناهضة للعنصرية والاحتكار واللامسؤولية.

★ نشر الوعي النقدي المسؤول بواسطة الأفلام.

★ رفع المستوى النظري بفهم السينا واستيعاب المفاهيم الجالية في العملية السينائية.

♦ خلق ذوق فني / جمالي لدى منخرطي الاندية السينائية، يمكنهم من التخاطب والتجاذب مع الاعمال الابداعية في مجال السينها.

* * *

انخراطك بأحد الأندية السينهائية يضمن لك:

* التعرف على آبداعات سينهائية هامة لا تتاح مشاهدتها بالقاعات التجارية نظرا لتهميشها من طرف نظام التوزيع السينهائي السائد حاليا بالمغرب.

* الاطلاع على مستجدات عالم السينها، وتطورات الثقافة

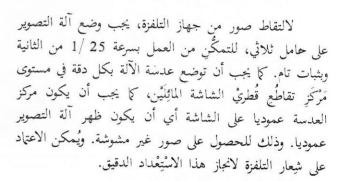
السينها، والسينهائية.

* الاحتكاك بالمرأي الآخر في إطار حوار فكري متفتح على كل الأفكار والمنطريسات والمفاهيم... الخ.

لنتعلم التصوير

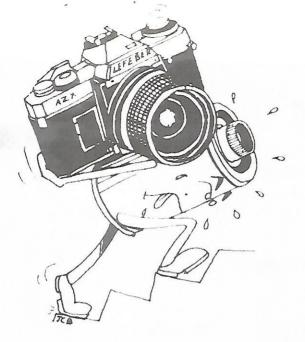
إعداد: الرميلي عبد الحميد

صور جهاز التلفزة



اختيار الافلام :

يجب عدم النزول عن حساسية ISO المواء تعلق الامر بالأبيض والأسود أو الافلام الملونة، بل من الأفضل استخدام مُستحلب أكثر حساسية ولو أن دقّتهُ أقل جودة. إذ ليست 625 أو 819 خطا المكونة للصورة المتلفزة هي التي تهُمُّنا، فمهما تكن حساسية المستحلب المختار ستكون الصورة المحصل عليها جد محدودة من حيثُ التحليل نتيجة محدودية تحليل صورة الشاشة إذ أنها أقل جودة من صورة 36×24 بل أقل جودة من حجم أصغر من 36×24. فإذا اعتمدنا تحليل 60 خطا لكل ملم (والذي لا يُعتبر جيداً بالنسبة لـ 26×24) يساوي ذلك في حالة صورة عرضها 24 ملم 1440 خطا والتي يجب مقارنتها بـ 585 خطا المستخدمة في شاشة تلفزة 625 خطا، أو 755 خطا المستخدمة في شاشة 819 خطا، ولذلك يجب قبل كل شيء استخدام فتحة عدسة صغيرة للحصول على وضوحية دقيقة على مساحة الشاشة كلها. كما يجب التفكير في عمق المجال على هذه المسافة القصيرة، بحيث يجب ضبط وضوحية الرؤية على مركز الصورة وكذلك على أطرافها. فبعد التأطير يجب أخذ قياسات دقيقة، حيث أن الشاشة محدّبة، لذلك يجب تدقيق حساب عمق المجال وعند استعمال



الفيلم الملون العكسي يجب استخدام مُستحلب ضوء الشمس ذي حساسية متراوحة بين ISO و ISO و 400 للتمكُّن من غلق فتحة العدسة، ويُستحسنُ ضبط وضوحية الرؤية على جزء من الصورة يقع تقريبا على رُبُع عرض الشاشة انطلاقا من ضلعها.

زمن التعريض:

تتشكل صورة التلفزة بواسطة شعاع إلكتروني يقوم بجسح الشاشة بطريقة خاصة، إذ يصل إلى أعلى يسار الشاشة ثم يجسح كل مساحتها انطلاقا من اليسار إلى اليمين على خطوط مُرتبة فردية، ومن اليمين إلى اليسار على خطوط مرتبة ازدواجية، ثم تختفي عند أسفل يمين الشاشة ويتم مسح الشاشة في 25 / 1 من الثانية. وتُعبر ألى الشاشة، إذ يكون الوقت الأقصر غير كاف، حيث يكون جزء من الصورة قد يكبر أو يصغر أكثر عتمة. وعلى العكس من ذلك يؤدي وقت تعريض أطول إلى كون جزء من الشاشة أكثر إضاءة.

إلا أن سرعة 25 / 1 من الثانية لم تعد تظهر إلا على الآلات المعدية، وتُمكن الآلات المحديثة من الحصول على نتائج جيدة بسرعة 1/30 من الثانية، وإلا يجب العمل بزمن تعريض يكون ضعف 25 / 1 والذي لا يُمكن العثور عليه بدقة إلا ابتداء من 1 ثانية (على الالة)، إلا أن 25 صورة تكون قد مرت خلال 1 ثانية، وإذا كنا نصور بهذه السرعة شيئا آخر غير عنوان أو لقطة كبيرة لشخص ينصتُ دون أن يتحرّك فإن الصورة ستكون ضبابية، وقد دلت التجربة على أنه بسرعة 4 / 1 من الثانية (والذي ليس مضاعفا دقيقا لـ 25 / 1 من الثانية) لا يتخلل الصورة خط الأكثر تعريضا ودرجة الوضوحية مقبولة (الصورة رقم 1)



صورة رقم 1 فتحة العدسة 5،6 سرعة الفالق 1/4 من الثانية

في حالة التصوير بالألوان يجب ضبط جهاز التلفزة على تباين متوسط، مع إضافة الألوان إن كان قياس الضوء يدفع الى فتحة كبيرة. أما بالأبيض والأسود فيجب أن يكون التباين مُرتفعاً مع إضافة إضاءة الشاشة وذلك عند اللزوم للمحافظة على فتحة عدسة تُمكن من عمق المجال المطلوب. إلا أن شُحُوب صورة الشاشة يجعل الألوان وتفاصيل الصورة رديئة، كما يجب إطفاء جميع مصابيح الحُجرة قبل تحديد زمن التعريض وأثناء التصوير، وهكذا يمكن تجننب أخطاء قياس الضوء وكذلك انعكاس ضوء المصابيح على الشاشة، كما يجب أن يكون ضبط الآلة يدويا، أو نصف على الشاشة، كما يجب أن يكون ضبط الآلة يدويا، أو نصف آلي للتمكن من تعريض صحيح، وإذا كنا نتوفر على آلة تصوير أوتوماتيكية، يجب اختيار فتحة عدسة، أو حساسية فيلم بحيث أوتوماتيكية، يجب اختيار فتحة عدسة، أو حساسية فيلم بحيث استخدام زمن التعريض أكثر طولا مخافة ضبابية مردها تحرّك الصورة رقم 2)

ولتأمين تعريض صحيح يستحسنُ استخدام سرعة غالق 1/.30 من الثانية وفيلم ذي حساسية 150 وفتحة 5،6 لتصوير الشاشة الملونة، وبطبيعة الحال يتعلق كل هذا بضبط الشاشة فصورة تتضمن مساحة كبيرة ذات لون فاتح تتطلب تصحيح فتحة تقريبا.

ويُستحسن استخدام عدسة طويلة 90 ملم إلى 135 ملم عند استخدام آلة التصوير 36×24

الاحتياط اللازم اتخاذه:

ما دام زمن التعريض محدودا ب 30 /1 من الثانية فيجب تحديد فتحة العدسة للحصول على تعريض صحيح، وذلك عن طريق استخدام خلية قياس الضوءالمدمجة في آلة التصوير لتحديد زمن التعريض وفتحة العدسة. إلا أنه يجب اتخاذ بعض الاحتياطات

تبعاً لما تشمله الصوة المتلفزة، كما هو الشأن بالنسبة لمواضيع التصوير الأخرى. فإذا كانفالضاءة متساوية تقريبا على مساحة الشاشة فلا داعي للاحتياط بل يجب اتباع معطيات خلية قياس الضوء، وعلى العكس إذا كان الموضوع مضاءً أمام خلفية غامقة اللون يجب قياس الضوء على الجزء المهم أو غلق فتحة العدسة بالنسبة للقياس بنصف فتحة عند القياس الكلي.

كما يجب التنبيه الى أن حجم التلفزة لا يُشكِّلُ نقطة هامة، إذ تُمكن آلية ضبط الوضوحية على العدسة من التقاط صُور مُقرَّبة، وحيث أن تناسب طول وعرض الصورة المتلفزة هو 1،33 والذي يختلف عن أغلب أحجام آلة التصوير، يجب اختيار تأطير

يستغني عن جزء من الصورة أو إظهار الاطار الخارجي لجهاز التلفزة.

وعند بداية محاولات التصوير يجب عدم التردد في التسجيل الدقيق لكل ضوابط آلة التصوير لأن هذه الملاحظات تفيد كثيرا فيما بعد.

كما يجب ملاحظة أن برنامجا مسجلا على كاسيط فيديو يكون تصويره دائما أقل جودة من الصورة الأصلية على شاشة التلفزة، لذلك يستحبُ عدم أخذ الصور بعد تسجيل البرامج بواسطة «مانيطوسكوب» إلا عند الضرورة القصوى.



صورة رقم 2 فتحة العدسة 5،6 سرعة الغالق 1/4 من الثانية

عرض خاص

هل ترغب في الحصول على الأعداد السابقة من المجلة (الأعداد من 1 إلى 8) 8 دراهم فقط للعدد الواحد (يذخل في النمن المحدد أعلاه أجور البريد) 1 كتب الى العنوان التالي: ص. ب. 377 ـ القنيطرة من بين المعدد البكرمونا بحوالة بربدية

للمنخرطين

إذا كنت منخرطا في أحد أندية الجامعة الموطنية يمكنك الحصول على الأعداد السابقة بسعر: 7 دراهم فقط.

• اطلب الأعداد التي ترغب فيها من المكتب المسير للنادي.

هل ترغب في الحصول على مجلد السنة الأولى
 من المجلة

الثمن: 40 درهماً

هل ترغب في الحصول على مجلد السنة الثانية
 الثمن: 50 درهماً

املأ قسيمة الطلب وابعثها إلى عنوان المجلة.
 ملاحظة: يدخل في الثمن المحدد أعلاه أجور البريد.

دراسات سينهائية الجامعة الوطنية للأندية السينهائية بالمغرب

> عنوان المراسلة ص.ب. 377 القنيطرة

قيمة الاشتراك (خسة أعداد)

* المفرب؛

اشتراك عادي : 40,00 DH المؤسسات والأندية : 50,00 DH المؤسسات والأندية : غير محدد

* الخارج :

العالم العربي: Hald العربي: أوروبا وآسيا: 100 F.F ف. ف. العرب الع

دول أمريكا: \$15 دولار

اشتركوا . . .

في

دراسات

سينمائية

الجامعة الوطنية للأندية السينهائية	r
إعـــلان	الما الكاما
	الاسم الكامل
إلى الجمعيات الثقافية، والنوادي الفنية، والتنظيات الشبيبية، أصدقاء السينها والطلبة هل ترغبون في تأسيس الدي سينهائي	المدينة: أرغب في الحصول على عجلد السنة الأولى عجلد السنة الثانية ابعث طلبي مرفوقا بحوالة بريدية باسم ودراسات سينائية ص.ب. 377: القنيطرة
ا اكتب الى العنوان التالي: ح. و. ا. س. م ص. ب: 377 ـ القنيطرة الخامعة الوطنية تنظيم وطني يهدف الى نشر	Bulletin d'abonnement قسيمة الإشتراك Nom et prénoms
الجامعة تضع رهن إشارتكم: * أفلام من حجم 35 و16 ملم لمختلف السينات الوطنية. * برنامج ثقافي سنوي يتضمن: - تظاهرات محلية ووطنية - تداريب حول التنشيط والتقنية السينائية.	pour un abonnement d'une année أوفع لكم مبلغ مقابل اشتراك سنوي (خسة أعداد) a partir du numero مقابل اشتراك سنوي (خسة أعداد) un Cheque Bancaire à l'ordre de «DIRASSAT CINIMAYA» On 12202 81 291 291 291 291 291 291 291 291 291 29





دراسات سينائية _ العدد 9 _ نونبر 1988 _ ص 43



De l'univers pictural de Lermite — emblématique suite jurassienne sur champ de sinople et de neige - à celui de Marcel Schüpbach évoquant l'allégement de Rose-Hélène, il n'y a pas le moindre écart : à peine le signe du passage d'une vaste prairie à l'autre, un mur de pierres et l'une de ces larges portes à claire-voie, trois poutres assemblées, qui battent dans le vent lorsqu'un voyageur oublie d'en assurer la fermeture par une simple couronne de fil de fer joignant les deux piliers. Il suffit donc d'un rien pour que l'une de ces larges claies s'ouvre, libérant un chemin qui peut aller se perdre sous les sapins au cœur du rêve. Un hennissement, le bruit des sabots du cheval ou le bourdonnement d'une invisible abeille, quelques lignes relues sur les pages d'un journal intime, et voici que la Grande Flore, celle qu'un feu brûlait de l'intérieur et qu'on disait folle, reprend possession d'une jeune fille, se met à courir une fois encore dans la forêt après avoir baisé longuement l'écorce d'un arbre, en chemise de nuit blanche, se dirigeant vers le cimetière....

Par la magie du noir et blanc, l'onirisme de la séquence d'ouverture, immédiatement, renvoie à la poésie du muet, Epstein ou l'Herbier, et par la suite les références au cinéma classique ne manqueront pas, gris bressonnien de *Mouchette* ou lumière des *Communiants* de Bergman. Simultanément, la qualité du silence, l'architecture du paysage, la description d'une matière ou d'un bibelot, cette façon d'affiner la sensualité jusqu'à l'abstraction, indiquent un climat psychologique proche des toiles de Félix Vallotton. La chair ici, presque sans cesse, est marquée du sceau du péché, la nature impose une loi qui fait peur et qui n'est acceptée que pendant le travail.

Rose-Hélène, infirmière au service des gens de la région, se déplace professionnellement d'un village à l'autre. Elle soulage les souffrances, visite de nombreuses fermes, mais ne connaît bien que trois maisons : la baraque du brocanteur, l'imposante habitation familiale et la villa de l'inconnu. Toutes trois l'attirent, l'apaisent et la déchirent. Elle craint de ressembler à la Grande Flore et d'être, en définitive, la victime pitoyable d'une passion qui devrait, au contraire, l'exalter et lui procurer non point un plaisir sans bonheur, un bonheur sans plaisir, mais le plaisir dans le bonheur. Est-ce possible ? En n'est-elle pas condamnée, par l'héritage du sang, à la démence et à la malédiction.

Au cinéma, spéctacle fondé sur l'exhibitionnisme et le voyeurisme, l'introspection n'est pas représentable aisément. On ne peut se donner quelque chance d'en saisir le mouvement que par des allusions ou par un discours indirect, délivré des tics narratifs et retraduit en harmonie plastique. Schüpbach l'a senti. Ce qui nous touche dans son œuvre, c'est moins l'argument dramatique mis en scène que cette constante extrême tension par laquelle devrait s'opérer une transfiguration du narratif en blason poétique, ce qu'il réussit tout à coup, superbement, en filmant longtemps en gros plan une roue de vélo qui tourne tandis que défile, en bordure de la route, une plate-blande indistincte de mauvaise herbe rase et de fleurs sauvages non encore écloses.

par Freddy Buache, directeur de la Cinémathèque suisse

L'Allégement

1983 L'Allègement 80 min., 35 mn., noir et blanc

Synopsis

C'est un temps révolu, suscité par une vieille femme tout au bout de sa vie. Passé de la mémoire inquiète, fixée sur l'énigme de Rose-Hélène, la petite-fille disparue pour avoir été jusqu'au bout d'elle-même. Dans le miroir ovale qui fait face au lit de la grand-mère surgissent les ombres. Qui a été Rose-Hélène ? Quel est ce feu qui la brûlait ?

C'est un lieu fait d'espaces sans cesse parcourus et de quelques repères : la femme familiale, avec l'unique lumière qui veille la nuit dans la chambre de la grandmère, la cabane de Diégo le brocanteur que Rose-Hélène rejoint pour l'oubli, la maison passagère de Valentin, l'homme attendu et surgi comme un destin.

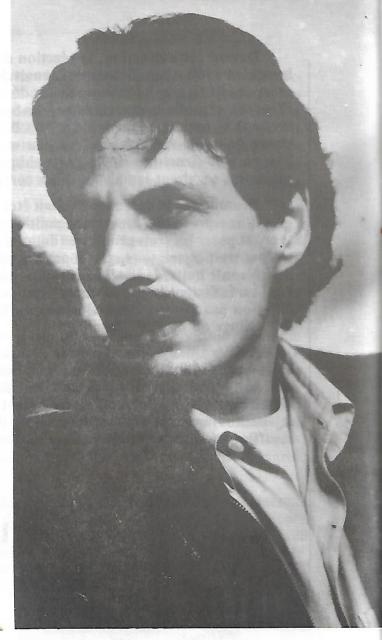
Et Rose-Hélène, l'année de ses vingt-trois ans, d'un printemps à un hiver, cherche une réponse à ses question, voulant savoir ce qu'il lui faut accepter et comment l'accepter.

Questions auxquelles Diégo ne répond pas, même s'il l'attend dans son lit. Ni Valentin, apparu comme un rêve, aussitôt disparu après une nuit d'impossible fusion. Ni la grand-mère, enfin, gardienne du raisonnable, conjurant le souvenir d'une autre passion, celle de sa mère, la Grande Flore, morte de folie et d'amour.

Questions que Rose-Hélène, dans le souvenir, adresse à Flore, chez qui peu à peu elle reconnaît une image d'elle-même, une communauté de sang et un même mystère.

Manquant à sa famille, manquant aux hommes et au monde, Rose-Hélène choisit d'accepter jusqu'aux dernières conséquences sa parenté avec la folle amoureuse : le bonheur de ce feu qui la brûle.

Son départ, dans la blancheur de l'hiver, l'emmènera loin des frontières terrestres. Rose-Hélène en allée, dépouillée des corps, au-delà du souvenir de la grandmère incapable de la suivre jusque-là, soustraite au lieu et au temps, à la raison et aux limites.



Marcel Schüpbach

Filmographie

- 1971 Murmure 14 min., 16 mm., noir et blanc
- 1972 La semaine de 5 jours 19 min., 16 mm., couleur
- 1974 Claire au pays du silence 23 min., 16 mm., couleurs
- 1979 Lermite 27 min., 35 mn., couleurs
- 1980 Andomia 13 min., 16 mm., couleurs

Devant cette situation, la réaction des cinéastes suisses ne tarda pas à venir. ainsi, lorsqu'en 1969 Alain Tanner qui venait de réaliser son premier film de fiction "Charles mort ou vif"? cria à l'indépendance du cinéma suisse, il voulait que non seulement les films soient produits et réalisés par des Suisses en Suisse, mais surtout qu'ils traitent de la suisse. Lui comme beaucoup d'autres de sa génération pensaient, sans doute, à l'expérience de la Nouvelle vague française et du free cinéma anglais. Malheureusement, en l'absence de structures cinématographiques propres, la majorité des films produits dans cet esprit, ne virent jamais les salles commerciales.

Néanmoins, la décennie 70 allait être celle des grandes œuvres dont les auteurs, animés d'une profonde conscience politique et nourris d'une vive philosophie du regard, sauront poser les vrais problèmes du pays, dans un style cinématographique très limpide. On pourrait certes — et on n'a pas manqué de le faire — reprocher au nouveau cinéma des soixante huitards sa tendance subversive et politicarde, mais d'un tout autre point de vue, rares étaient les observateurs qui pouvaient lui dénier sa haute qualité artistique. N'a-t-on pas évoqué à la vision de ces films les noms de J.M. Straub, de J.L.Godard, d'A. Kluge ou de P.P. Pasolini?.

Aujourd'hui le cinéma suisse n'a pas encore surmonté les problèmes de son existence : production, distribution... etc. Ses horizons du futur ne sont pas nettement définis. A l'ancienne génération succèdent des jeunes qui se montrent plus critiques aussi bien à l'égard de l'Etat à qui ils réclament plus d'aide qu'à l'égard de leurs ainés dont ils rejettent — au nom de l'authenticité — les produits. Faut-il donc croire qu'ils sauront insuffler au nouveau cinéma suisse la force de son renouvellement et de sa continuité?.

M. Gallaoui.

Liste des films présentés



Anne Caudry dans « L'Allégement »

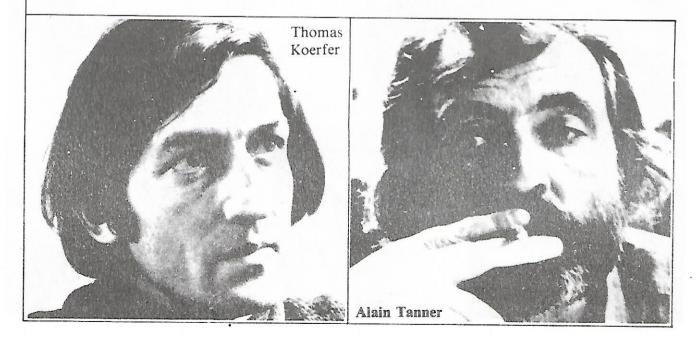
Titre	Réalisation		
Der Gehülfe (l'homme à tout faire)	Thomas Koerfer		
Repérages	Michel Soutter		
Messidor	Alain Tanner		
La mort de Mario Ricci	Claude Goretta		
L'Allègement	Marcel Schüpbach		
Akropolis now	Hans Liechti		
Hammer	Bruno Moll		

Outre cette représentation allègre de l'univers hélvétique, les premiers films de fiction laissaient apparaître — en sus — une grande défaillance ésthétique et technique. Les rares exceptions que l'on puisse citer se ramènnent à quelques titres dont "L'or dans la montagne" de Max HAUFLERR tourné en 1939, ET "Roméo et Juliette au village" de Hans TROMMER réalisé en 1941. De facture littéraire, ces films avaient le mérite de dépasser la simple transposition des œuvres écrites dont ils étaient tirés et, de donner de la société hélvétique une image plus "réaliste" si bien, qu'elle demeurât, là aussi, assez enjolivée.

Parmi d'autres productions marquantes du cinéma suisse des années trente, il faudra signaler l'œuvre de l'Autrichien Léopold LINDTBERG "Le fusilier Wipf" de 1934 qui avait connu un succès sans précédent et qui, vu les circonstances politiques de l'époque (la menace de l'Allemagne nazie montante étant devenue plus réelle), fut considéré par la population suisse, dira G. Sadoul dans son "Histoire du cinéma mondial" comme "leur première production parlante ayant un caractère national".

Mais, devant les exigences du public qui ne se résigne plus à la vision bucolique d'une suisse champêtre, les cinéastes durent s'orienter vers la nouvelle littérature suisse qui, durant la décennie cinquante, connut une audience universelle. Aussi, verra-t-on défiler de nombreux films tirés de romans ou de théâtre tels que "Ça s'est passé en plein jour" de 1958 signé Ladislao Vajda, d'après un scénario de Friedrich DURENMATT, ou "Le mariage de monsieur Mississipi", adapté en 1961 à partir d'une pièce théâtrale par Kurt HOFFMAN, ou encore "La rancune" tiré de "La visite de la vieille dame" réa-lisé à Hollywood par Bernard Wicki, avec comme vedettes Anthony Quinn et Ingrid Bergman.

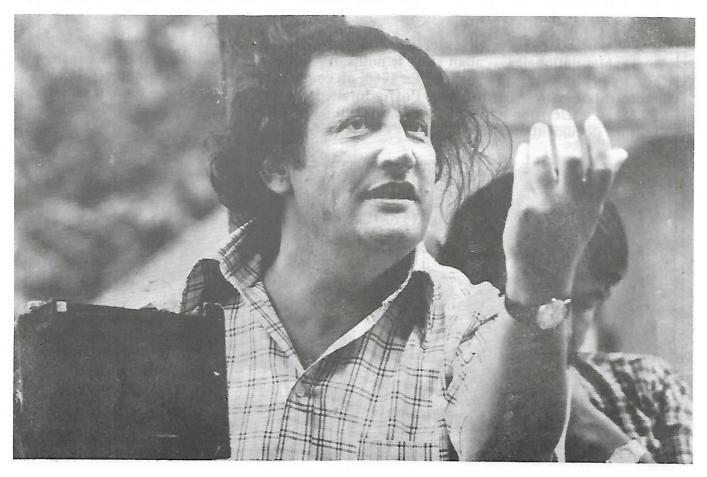
A partir des années soixante, le cinéma suisse — à l'instar de la majorité des cinématographies nationales — allait subir le poids des mutations médiatiques et de la concurrence des productions étrangères. En 1960, on compte en effet 459 films importés, ce qui représentait une proportion dans l'offre totale de l'ordre de 98,7%. En 1964, il sera de 99,8%. La télévision nationale qui ne pouvait pas faire face, se confina dans la production du documentaire.



REGARD SUR LE CINEMA SUISSE

Le cinéma suisse est, sans doute, un des plus mal connus dans le monde. Actuellement, hormis le cas de quelques cinéastes affichés comme les survivants d'une dérive, dont en particulier alain TANNER et Claude GORETTA, la cinématographie suisse reste manifestement et injustement hors des sphères internationales. Elle est cependant, l'une des plus anciennes du monde puisque sa naissance remonte à l'époque du cinématographe ambulant (1896). Sans doute, la situation particulière de la suisse qui compte une importante diversité des groupes linguistiques, rend difficile les conditions de production et d'exploitation (en fait, jusqu'à la seconde guerre mondiale, la production ne dépassait pas deux à trois films par an) ; il faut bien admettre toutefois qu'il s'est passé un long temps sans que les dirigéants politiques prennent conscience du rôle que le cinéma était susceptible de jouer tant sur le plan politique que sur le plan culturel!

De fait, ce n'est qu'après la guerre que le cinéma hélvétique connut un véritable épanouissement puisque la production avait atteint plus de douze films en 1941 et 1942. Auparavant, de nombreux cinéastes (entre autres Robert FLOREY, Jean CHOUX, Alfred GEHRI, Jacques BERANGER...) avaient réalisé des films de valeur inégale mais qui souffraient tous d'une passion partagée pour le style épique où prédomine l'image d'une nature réputée paradisiaque, et celle d'un peuple "idéalisé", maître de son destin et de sa liberté.



LES JOURNEES DU FILM SUISSE AU MAROC

L'influence du film sur l'inconscient du spectateur n'est plus à démontrer. L'image qu'on se fait d'un pays (ou d'un peuple) dépend dans une large mesure des "images", en provenance du de ce pays, qu'on consomme. Il est en effet bien établi que le film est l'un des plus puissants moyens médiatiques des temps modernes. Ceux qui l'ont compris à temps s'en réjouissent maintenant, les autres en paient les frais. L'impact de "l'image américaine" — par exemple — en est la preuve tangible. Nous en sommes devenus esclaves...

Pour nous libérer de cette lourde emprise, il est nécessaire de diversifier notre "consommation" d'images. Et c'est dans ce cadre que l'Association AGORA des Amis de l'Art joint ses efforts à ceux des autres Associations Nationales, la FNCCM en particulier, pour promouvoir et diffuser des films de qualité auxquels le système de distribution et d'exploitation dominant ne donne aucune chance de sortie.

Nous espérons que les "Journées du film suisse au Maroc" seront l'occation d'un contact fructueux entre le public marocain et la culture suisse;

PROGRAMME GENERAL

Villes	Salles	Dates	En Collaboration avec
Casablanca	F.O.L	24 et 27/10/ et du 07/ au 10 /11	Le Ciné-Club Image et son
Casablanca	DAWLIZ (Tour des Habous)	du 31 / 10 au 06/11/88	LE DAWLIZ
Rabat	7ème ART	du 31 / 10 au 06/11/88	LE DAWLIZ - LE C.C.M et LA FNCCM
Tétouan	Maison de la Culture	du 4 au 10/11	LES AMIS DU CINEMA
FES	REX	du 14 au 20/11	LE CONSEIL MUNI- CIPAL
Meknès	EMPIRE	du 15 au 21/11	LA F.N.C.C.M.
KENITRA	PALACE	du 15 au 21/11	LA F.N.C.C.M.
TANGER	BOXY	du 20 au 27/11	LA F.N.C.C.M.
KHOURIBGA	O.C.P.	du 1er au 7/12	LA F.N.C.C.M. et L'OCP
SAFI	ATLANTIDE	du 6 au 12/12	L'ASSOCIATION CULTURE et LOISIRS

en fin de compte, puisque le film se termine dans l'apothéose, quand tout le monde a résolu ses problèmes.

- E.C. = Un «Happyend», quoi!
- N.M = Effectivement.
- E.C = Ce qui vous a amené à rassembler tous les différents personnages sur un même plateau, à la fin du film, et ceci, en dépit de la différence des situations que chacun d'eux traversait.
- N.M = Oui, parce que je n'aime pas trop avoir des personnages antipathiques. C'est ma démarche personnelle car, je respecte généralement tout le monde. Ainsi, ce n'est pas parce que le patron est riche qu'il est nécéssairement mauvais, et inversement, un pauvre n'est pas forcément bon. Je montre plutôt que tous les personnages se trouvent embarqués dans le même engrenage de la vie. C'est ce qui fait, pour moi, la base d'une comédie comme celle de Molière, où les personnages vivent des tas de situations différentes avant que les choses ne rentrent dans l'ordre. J'ai beaucoup de respect pour les spectateurs comme pour mes personnages. Pour moi, quand un spectateur a suivi un personnage du début à la fin, il n'aime pas que les choses se terminent mal pour les gens auxquels il s'est identifié. Alors, ce

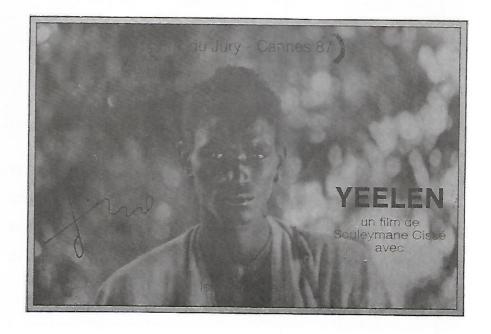
sont toujours les bons qui gagnent et les méchants qui perdent; mais, comme je n'ai pas mis des bons et des méchants, c'est tout le monde qui gagne! ça me plaît, c'est la dimension rêve si vous voulez. Je sais que, dans la vie, ce n'est pas toujours vrai. Moi, j'aime que les choses se passent ainsi.

RENDRE A CESAR CE QUI EST A CESAR...

- E.C = Voudriezvous bien à la fin, nous parler du cinéma dans votre pays ?.
- N.M = Pour le moment, il n'y a que deux réalisateurs qui sont connus à l'étranger : KWAMI et moi même. A part nous, beaucoup de réalisateurs travaillent à la télévision, parce qu'ils n'ont pas eu

l'occasion de faire des longs métrages. Evidemment, il y'a eu des tentatives dans le temps. Tout à l'heure j'ai dit que mon film est le premier long métrage zairois fait dans des conditions professionnelles, dans un format parfait, en 35 mm, avec des techniciens professionnels de haut niveau venus de France, de Belgique. Mais, il y'a eu déjà en 1977 un premier long métrage, qui n'a même pas été diffusé au Zaire. Enfin il faut rendre à César ce qui est à César, c'etait le premier long métrage zairois, fait en 16 mm, en noir et blanc, par des gens qui sont maintenant réalisateurs à la télévision mais qui étaient, àl'époque, des amateurs.

Propos reccueillis à Khouribga le 08/04/1988



le film est parfois parlé dans la langue locale que mon ami Benoit ne pouvait pas maîtriser. Si vous préférez, c'était une division du travail et c'est pourquoi mon nom apparait beaucoup plus petit comme réalisateur, et plus grand comme scénariste.

L'ARTICLE 15

- E.C = Sur ce point justement, j'ai eu l'impression que tout le scénario, comme la réalisation évidemment, ont été montés sur la base d'une chanson. Cela m'a fait rappeler, comme ça, le très beau film de Fassibinder «LILI MARLEEN»...
- N.M = Je ne l'ai pas vu malheureusement.
- E.C = Est-ce que la chanson dont le film porte le titre représente quelque chose de bien particulier dans la vie des Zairois ?.
- N.M = Pas particulièrement cette chanson. C'était un travail purement technique d'écriture de scénario que j'ai conçu, au départ, à partir d'une idée simple : l'ascension d'un jeune chanteur Zairois... Comment il commence et arrive à la gloire...
- E.C = Mais en même temps, vous décriviez, la vie quotidienne au Zaïre!
- N.M = C'est ça. Il y'a cette chanson qui revient constamment parce qu'elle reflète la vie de

- quelqu'un qui est démuni, qui n'a pas de travail, qui doit toujours se débrouiller. C'est une chanson qui est basée sur la débrouillardise. C'est ce qu'on appelle, au Zaire, l'article 15, et ca illustre, en quelque sorte, un problème de survie, parce que, dans une ville comme Kinshasa où il n'existe pas des structures spécialement établies, pour permettre aux gens de s'en sortir, chacun essaie, à sa manière, de faire ce qu'il peut pour se tirer de la situation; mais là, je pense que c'est souvent, la même situation, dans beaucoup de pays du Tiers-monde.
- E.C = Pour ce qui est maintenant des personnages du film, leur choix est assez frappant. Ce sont souvent des personnages qui se font remarquer par leur aspect physique contradictoire: gros ou maigres, flasques ou fermes..., il y'a aussi le nain. En quoi peut-on les rapprocher des personnages Felliniens?
- N.M Je dois d'abord dire une chose. Chez nous, je ne sais si c'est le même cas au Maroc puisque je viens de découvrir le pays depuis quelques jours seulement. normalement, quand on pense à un homme qui est bien installé dans la société, c'est généralement quelqu'un, qui est ample. Une femme rihe, est supposée être physiquement bien en chair. Donc, ça correspond un peu, d'une façon caricaturale

bien sûr, à la réalité. Le très gros chanteur, qui est très connu dans le pays, je l'ai pris effectivement, dans un sens Fellinien, parce que pour moi, c'était une façon de faire une sorte d'antithèse avec le nain. Et d'ailleurs, tous les deux sont dans un même orchestre, le petit nain étant le danseur principal. Comme ça, ils forment un couple assez amusant, humoristique.

LE SENS D'UN «HAPPY-END»:

- E.C. = Mais aussi très contradictoire. Quand le nain répéte sans cesse que «la vie est belle», on voit bien qu'il est dans un état physique et matériel... qui laisse deviner tout à fait le contraire.
- -N.M = Cela symbolise à la fois, le film et ma démarche cinématographique actuelle. Si j'avais mis les paroles dites par le nain, dans la bouche du patron, ça aurait mal passé parce que trop banal et trop évident. Donc, que ce soit le nain qui le dit, c'est d'une part amusant, et cela donne, d'autre part, une distance par rapport au film. Le nain, contrairement à tout le monde ne cherche ni argent, ni amour, ni rien. Il est content de ce qu'il est et de ce qu'il a, ce qui fait que, dans n'importe quelle situation, il peut dire que la vie est belle! Et, c'est peut être, lui qui a raison

réalisation est une experience très, très difficile. Si l'écriture à plusieurs d'un scénario est très difficile, c'est encore plus difficile de mettre en scène à deux ou à trois, parce que chacun a sa propre façon de voir les choses. Et même dans le cas où l'on pourrait obtenir les mêmes résultats, les méthodes sont naturellement différentes. Dans le cas de «la vié est belle», nous avions eu des problèmes réels de pouvoir, par exemple, diriger les acteurs. Ce qui fait que, pendant le tournage, effectivement, c'était pour moi une expérience contraignante parce que je devais, souvent, laisser l'initiative à Bénoit LAMY.

- E.C = Au point de faire des concessions ?
- N.M = C'est à dire qu'il n'y avait pas moyen de faire autrement.

Il fallait qu'il y ait un seul qui parlait aux acteurs. Lui, il avait une expérience plus grande que la mienne puisqu'il a été mon professeur. Moi, j'étais à la base du scénario, je suis donc résté garant du scénario, et lui, s'est beaucoup plus occupé de diriger sur le plan technique, les acteurs et les techniciens. Evidemment. une co-réalisation peut être possible quand elle est youlue, pour une raison ou une autre, de part et d'autre.

Dans mon cas, elle m'etait imposée par le ministère de la communauté française de Belgique, pour que je



"La vie est belle"

puisse obtenir le budget du film, surtout que nous avions envie de faire un film avec un budget conséquent, au lieu d'être obligés, de travailler avec les bouts de ficelles.

Je dois dire cependant, que j'avais de la chance parce que j'avais déjà auparavant, présenté le film à B. Lamy qui devait être producteur, et comme on avait de très bonnes relations amicales, depuis 15 ans, eh bien, j'ai accepté / Mais je persiste à croire néanmoins, qu'une co-réalisation en soi est une chose difficile et j'ai remarqué d'ailleurs, très souvent, que les grands films co-réalisés, c'était toujours l'œuvre des

Je pense à des gens comme les frères TAVIANI en Belgique... etc. Pour pouvoir réussir la co-réalisation, il faudrait que les deux cinéastes, aient un projet en commun et qu'ils aient envie de le faire aboutir ensemble en ayant les mêmes objectifs.

- E.C. Vous pensez néanmoins que le film reste entièrement Zairois...
- N.M Absolument. Quand j'ai dit que j'ai laissé Benoit diriger, nous avons quand- même travaillé ensemble. Nous étions à deux pendant tout le tournage. Nous étions toujours en conversation. Quand on tourne, il y'a des aménagements par rapport au scénario qu'on doit faire en cours de route, il y'a aussi les problèmes concernant le décor, le costume... Vous avez pu voir aussi que

suis pas professeur de morale, je ne veux pas, non plus, donner un message.

JE NE SUIS QU'UN «AMUSEUR PUBLIC»

• E.C = D'une certaine manière, je peux dire que c'est un problème qui se pose dans les mêmes termes pour le cinéma africain du nord. Là aussi, on constate qu'il y'a chez certains cinéastes, une plus grande prise de conscience de la nécessité de dépasser la notion de «misérabilisme» au cinéma. Prenons le cas par exemple du film algérien qu'on a vu hier «les folles années du twist» de Mohamed Zemmouri, c'est un film qui ne manque pas d'humour, mais à aucun moment on ne sort cependant de la gravité de son propos. Or, le problème c'est que, peut être par une erreur d'appréciation, la majorité des cinéastes Africains continuent de fabriquer des images qui, quand elles ne se font pas carrèment exotiques, se révélent d'une laideur esthétique et d'une violence souvent injustifiées!. Et ce sont, paradoxalement, ces films «porteurs de message» qui s'avèrent, en fin de compte, d'une teneur politique

— N.M = Je pense que, s'il doit y avoir un message, il ne peut pas ou plutôt ne doit pas être de premier degré. Il y'a probablement dans mon film un message

qui transite à travers son aspect documentaire mais, c'est un message qui se situe au second degré. Alors si vous me permettez de répondre par une boutade, je dirai à ceux qui veulent un message : «allez demander à un postier car, moi je ne suis qu'un amuseur public». En tant que cinéaste, je parle des choses que tout le monde connaît et voit ; simplement, j'en parse autrement, sous une forme émouvante!.

• E.C = En rendant hommage à S.P. Vieyra, Noureddine Saïl disait, à peu près, que ce cinéaste humaniste cherchait. dans ses films à réussir, sans tou jours y parvenir, cette équation difficile : concilier l'authenticité de l'image africaine avec le style cinématographique occidental. Peut-on dire que «la vie est belle» s'inscrit dans ce même crénau?

-N.M = Si vous voulez, je me place entre ces deux pôles. Le film de Vieyra dont vous parlez «En résidence surveillée». c'est dans un sens, l'inverse de ce que j'ai voulu faire, parce que c'est un film dans lequel les idées ont précédé leur illustration en images. L'auteur faisait en sorte, qu'il y'est une histoire qui démontre ses idées sur l'Afrique, son passé, son avenir... Moi, je pars d'un point de vue contraire et le fait que j'ai travaillé dans le documentaire a été, évidemment, important dans

ce sens là. Je suis d'abord un observateur, quand je marche dans la rue, quand je vois des gens..., beaucoup de choses me frappent ; du coup, des images viennent à moi et que la réalité m'impose parfois, sans que même je puisse les comprendre... mais, je garde ces images... et, quelque part après, j'essaie de les organiser. Par contre, dans un film comme «En résidence surveillée», il se produit une démarche ou, tout est basé sur les dialogues, parce qu'on a tellement envie d'argumenter, de démontrer...

• E.C = On pense surtout à Boisset et Gavras...

— N.M = Sauf peut être que dans le cas de Gavras, qui veut faire un film avant tout commercial, il y'a un rythme et une histoire qui se tiennent... Je prends un film comme «Z» ou «Missing»..., ce sont d'films qui ont une consauction dramatique qui vous prend par les tripes...; en celà, ils sont de purs produits américains.

LES SERVITUDES DU METIER:

• E.C = Pour revenir à votre film, pourriez-vous nous parler des conditions de sa réalisation et surtout de votre expérience comme co-réalisateur ? Etait-ce une bonne expérience pour vous ?

— N.M = Dans mon cas. oui. Certes, une co-



LE CINEMA : LIEU DE RÊVE ET DE REALITE :

Etudes cinématographiques : Lors de la présentation de votre film, vous avez insisté sur une idée qui me parait capitale pour l'avenir du cinéma africain et selon quoi il serait d'une extrême urgence pour les cinéastes d'Afrique de produire leurs films dans des conditions professionnelles, afin que ces films, cessent d'être vus, ici comme ailleurs, comme étant touiours des films marginaux. Jusqu'à quel degré, "La vie est belle", vous a-t-il permis de concrétiser cette option ?. Ne craignez vous pas qu'on ne retiendra du film que son aspect spéctaculaire en passant, outre, sa dimension africaine ?. En somme, avez vous un point de vue particulier la dessus?

- Ngangura MWEZE : Oui, j'ai un point de vue la dessus. Je pense que le cinéma, c'est avant tout du spectacle, et il m'est très difficile de le considérer autrement. Si l'on voit par exemple, ce que coûte une pièce de théatre, puisque le théatre c'est déjà du spectacle, il serait hypocrite de considérer le ciautrement qu'un spectacle et un spectacle cher. Un film coûte excessivement cher et demande. des moyens énormes. De plus, quand un spectateur se déplace pour aller au cinéma, il paye son billet. mais il voudrait bien, en retour, avoir du spectacle.

Maintenant, tout dépend de ce qu'on entend par «spectacle» car, à force de voir des fictions spectaculaires à «l'occidentale» et plus précisèment à «l'amé-

ricaine», on était amené à ne comprendre cette notion que dans le sens négatif de quelque chose qui a généralement, un contenu vide et qui n'a rien à voir avec la réalité quotidienne!. De ce point de vue, je ne pense pas que je peux me situer dans la même lignée. Bien au contraire, le film que j'ai présenté, est un spectacle mais d'un genre qui se veut «réaliste», c'est à dire qui ne fuit pas les problèmes quotidiens. Disons seulement que je prends le parti-pris en vue de faire «un film à thèse» car. le spectateur qui a, en général, la vie dure, qui bute constamment sur des problèmes de logement, de nourriture et aussi d'amour... et qui, lorsqu'il a envie de changer sa condition de tous les jours en allant au cinéma, trouve qu'on est entrain de lui donner encore des leçons, de lui rappeler sa misère... eh bien, ce spectateur préférerait plutôt rêver d'une vie meilleure. Donc, moi je privilègie tous les cinémas qui permettent, un peu, de transcender la réalité quotidienne, mais pas de la fuir. Je crois que c'est là où notre cinéma se sépare du cinéma hollywoodien qui a trop tendance à «gommer» les problèmes comme s'ils n'existaient pas. Ce qui fait que tous les détails qu'on voit dans «la vie est belle», ont un aspect documentaire; mais je ne veux pas m'apesantir là dessus et, comme je ne

DE RENOLERECA:
DE RENOLERECA:

Entretien avec NGANGURA MWEZE, co-réalisateur de "la vie est belle"

réalisé par Mohamed GALLAOUI

La troisième rencontre du cinéma africain s'est terminée en beauté puisque le dernier film de Souleymane CISSE "Yeelen" (la lumière), fut doublement récompensé en obtenant et le prix de la critique et celui du public. Cette rencontre aura été ainsi, la première manifestation en Afrique, a avoir couronné le chef d'oeuvre malien. Mais, en dehors de "Yeelen" et de cet autre chef d'œuvre du même Cissé "Finyé" (le vent), le public a pu, toute la semaine que durait la rencontre: Primo, rendre hommage aux regrettés: S.P. Vieyra (en résidence surveillée) "J.M. Tchissouko (la chappelle) et A. Samb Makharam (Jom ou l'histoire d'un peuple) ; Secondo, renouer avec d'autres grands cinéastes tels le maître du cinéma egyptien Tawfik Salah (journal d'un substitut de campagne) et le jeune grand talent Burkinabé Gaston Kaboré (Wend-Kuuni); Tertio, découvrir quelques espoirs du cinéma arabo-africain comme Hachem Nahhas et Mohamed Nejjar d'Egypte, Mohamed Zemmouri d'Algérie, Paul Moukéta du Gabon ; Ngangura Mweze du Zaïre et bien d'autres.

Il est remarquable, et ce n'est certes pas là le seul mérite de cette rencontre, qu'en dépit de la différence de leurs pays d'origine, de leur culture et de leur formation...., tous les jeunes cinéastes Africains se rejoignent sur un point : une forte modestie qui nous fait oublier les folles prétentions dont sont victimes, le plus souvent, les débutants dans le domaine.

Dans l'entretien que nous a accordé N. Mweze, le lecteur pourra en attester la preuve. Né le 07 Octobre 1950 au Zaïre, Mweze est diplômé de l'institut des arts de diffusion (I.A.D) en Belgique. Après avoir réalisé deux moyens métrages dont il est aussi le scénariste (Chéri Samba et Kin Kiesse), il écrit le scénario et co-réalise avec le

cinéaste Belge Benoit Lamy "La vie est belle" (1987), film qui a été vivement acclamé par le public à Khouribga. Ce film qui évoque par son titre le grand classique de F.Capra, raconte l'histoire d'un jeune chanteur traditionnel (incarné par la vedette musicale du Zaïre : Papa Wemba) qui nourrit l'ambition de devenir une vraie star moderne. Mais, en arrivant à Kinshasa, il doit subir tous les marasmes de la vie quotidienne, et c'est ici, que se développe la partie la plus laborieuse du film qui combine, à la fois, fiction et documentaire. Bientôt conquis par l'amour d'une jeune belle femme, le héros chanteur verra se déchainer ses facultés créatrices et, son âme de véritable grand chanteur finira par combler toute la ville de la joie de vivre.

A travers ce film, N.Mweze nous expose, ci-dessous, avec une rare franchise, sa conception du cinéma; parle de son expérience comme co-réalisateur, et évoque bien d'autres points qui sont autant de sujets de réflexion. Et, si l'on est pas tenu de partager entièrement sa définition du cinéma, on ne peut nier la fécondité de ses appels pour «un cinéma fait dans des conditions professionnelles».

Reste à savoir, bien sûr, à quel prix les cinéastes africains relèverent ce défi, sans se faire aliéner «La pureté» de leur propre regard?

Si l'expérience de YEELEN nous rassure sur ce point, peut-on dire autant de "la vie est belle", tant il est difficile, de faire la part de chacun des deux cinéastes Belge et Zairois, dans le film?.

Poser frontalement cette question, ce n'est pas vouloir diminuer la valeur d'un film qui reste, tout compte fait, pleinement noyé dans son africanité, ni minimiser la contribution de Mweze dont l'intelligence, l'honnêteté et l'intégrité transparaîtront, à l'évidence, dans ses propos. Nous sommes heureusement loin, ici, d'un inventaire exhaustif des signes de nouveauté : nous en connaissons d'autres, et chaque manifestation nous en apporte de

précieux. Les signes retenus nous paraissent cependant caractéristiques et exemplaires. Il s'agit donc, maintenant, d'en tirer des leçons, c'est-à-dire d'observer en quoi ils peuvent amener un changement de situation ou d'état du CNA.

LA DIALECTIQUE DU GENERAL ET DU PARTICULIER

Le succès de YEELEN et du Souleymane Cissé n'est pas que quantitatif et personnel, il a fait d'un film et d'un auteur africain une œuvre et une personnalité normalement compétitives. L'on peut affirmer sans audace excessive que cette compétitivité peut rejaillir sur l'ensemble du CNA, et ceci bien au-delà du territoire cinéphilique français, comme nous le prouvent les curiosités passionnées, lorsque nous participons à telle ou telle manifestation, en Suisse, en Allemagne ou en Italie, en faveur des films africains. Il n'est pas exclu que cette compétitivité et cette ouverture se manifestent un jour par une volonté de coproduction systématique, "traitant" tel ou tel Etat africain à l'instar de la France ou de l'Italie. Le cas de LA LECON DES ORDURES met en relief deux éléments importants : d'une part qu'un film peut être amorti sur son propre, voir son seul territoire, de l'autre que l'usage des moyens légers -le film a été tourné en 16mm, mais préparé et comme "ajusté" en vidéo (VHS!)- est d'une très grande rentabilité. Sur ce dernier point il nous paraît actuellement nécessaire d'affirmer l'urgence du développement de l'utilisation de la vidéo, si l'on veut éviter au CNA l'impasse dans laquelle l'entraîne immanquablement l'usage des moyens lourds. Le développement de cet usage, en rapport d'ailleurs avec ce que nous disions de l'exploitation, aura un rôle important à tous les niveaux : production, réalisation, diffusion, mais également formation. Le cas du Burkina, enfin, pourrait devenir exemplaire, car il n'y a aucune raison pour que ce qui, sur le plan cinématographique, se passe au Burkina, l'un des pays les plus démunis -y compris les infrastructures cinématographiques,- ne puisse se passer ailleurs. Quelles sont les raisons de cette réussite locale ? Elles nous semblent avoir trois fondements : la volonté, l'éducation et la juridiction. Il n'y a pas de secret : un prélèvement minimal sur n'importe quel film projeté permet de produire du cinéma national, et les Burkinabè le font parce qu'ils sont convaincus de son utilité et formés pour le faire. Par ailleurs cette formation n'excède plus les possibilités d'une université, lorsqu'elle décide d'enseigner des lettres ou des langues.

L'ECONOMIE ET LA VOLONTE

Voici, à nos yeux, quelques termes de cette dialectique entre la situation générale et les cas particuliers, susceptible de transformer en profondeur la situation du CNA, et peut-être du cinéma africain tout court. Il est certain que cette dialectique ne se mettra pas en marche toute seule, mais il nous paraît non moins certain que, contrairement à la situation d'il y a vingt ans ou de 1960; la question économique, telle qu'elle se posait à cette époque là, ne se pose plus de la même manière. Il est actuellement possible d'affirmer que la clé du développement cinématographique africain n'est plus économique, car en vingt ans le cinéma lui-même s'est développée en fonction des nouvelles données technologiques et des transformations du paysage audiovisuel des pays développés. Il s'agit donc de prendre conscience de ces données, c'est-à-dire de réfléchir la formation, la production et la diffusion à partir d'elles. Il s'agit en somme, d'abord, de forger une nouvelle volonté.

P. H.

non africains et terminer son film en Europe. Pour la **distribution** on sait que, malgré les tentatives honorables au Consortium Africain de Distribution Cinématographique -structure actuellement au point mort-, la situation qui perdure est, bien qu'il y ait eu nationalisation dans la plupart des cas, celle d'une situation économique néocoloniale, Quand à **l'exploitation**, il est probable qu'une étude précise nous indiquerait une régression plus qu'une stabilité, a fortiori un progrès. De nombreux pays africains sont en effet en train de passer du grand au petit écran, voir à la vidéoprojection, ce qui est un phénomène économique considérable, puisqu'il risque de tarir la source principale du financement régulier des films, c'est-à-dire la distribution et l'exploitation cinématographiques...

La brutalité de ce constat de l'état général du CNA ne doit pas nous rendre pessimiste, et c'est ici que les détails interviennent avec force. Permettons-nous d'emblée une comparaison sans doute douteuse : le détail, le particulier, va pouvoir agir sur l'ensemble, que nous venons de décrire succinctement, comme le virus peut agir sur l'ensemble d'un corps. L'image est douteuse, dans la mesure où, concernant le CNA, c'est le corps qui est malade et le virus qui est facteur de santé!

DES SIGNES DE NOUVEAUTE

Rappelons ici quelques signes de nouveauté, moteurs éventuels de changements profonds. Pour un Français qui parle du CNA l'un des signes les plus spectaculaires est naturellement le prodigieux succès de YEELEN et l'évidente entrée, pour le cinéphile français, le Souleymane Cissé dans l'aéropage des "grands auteurs". Economiquement, sociologiquement, culturellement, YEELEN et Cissé ont marqué une avancée considérable, au-delà de Sembène avec l'ensemble de ses films et de ses écrits, au-delà du précédent. déjà remarquable, de VISAGES DE FEMMES, qui avait amené les critiques à comparer Désiré Ecaré à Jean Renoir. Un autre signe important, remarqué cette fois par un Français particulièrement attaché au Mali, c'est le film de Cheik Omar Sissoko, LA LECON DES ORDURES, mais pour des raisons presque inverses à celles qui concernent YEELEN. Nous croyons savoir que Sissoko, avec une production d'un coût pratiquement cent fois inférieur à celui de YEELEN, a eu autant et peut-être davantage de succès, sur les écrans maliens, que Cissé, c'est-à-dire que LA LECON DES ORDURES a été amorti en moins de trois semaines, sur son propre territoire, ce qui n'est sans doute, après plusieurs mois, pas encore le cas de YEELEN, carrière internationale réunies. Par ailleurs LA LECON DES ORDU-RES est un film beau, émouvant et courageux, qualités qui font vite oublier les carences techniques. Un troisième signe, remarqué par le familier du Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou, est l'extraordinaire essor cinématographique du Burkina-Fasso. Tout ce que nous disions de la situation générale peut être renversé ici, de la production à l'exploitation, sans oublier la juridiction et les prises de position positives de l'Etat. Nous n'entrerons pas dans une description, retenons qu'il y là-bas, aujourd'hui, plus de cinéastes, plus de films, plus de salles en construction que partout ailleurs au sud du Sahara. Nous retiendrons enfin un quatrième signe, en pensant au travail de post-production que, pour son dernier film, THIAROYE, Sembène Ousmane est parti effectuer en Tunisie, en pensant à la coproduction qui a pu s'effectuer entre le Maroc et le Sénégal pour AMOK, entre le Mali et le Niger pour LE MEDECIN DE GAFIRE, entre la France, la Mauritanie et le Burkina-Faso pour SAR-RAOUNIA, etc., etc... Il y a ici, avec ces collaborations et ces coproductions, un signe encourageant de rapports sud-sud, qui sont peut-être les premiers à rechercher et à developper.



La question de l'état actuel du Cinéma Négro-Africain

par Pierre HAFFNER maître de conférence à l'Universⁱté des Sciences Humaines de Strasbourg (France)

UNE QUESTION PARADOXALE ET DIFFICILE

La question de ''l'état actuel du cinéma (négro) africain (CNA)'' est difficile et paradoxale, surtout lorsqu'elle est posée à un festivalier, puisqu'il vient dans un festival pour, justement, répondre à ce type de question... C'est paradoxal, mais c'est également difficile, car les réponses que l'on a la chance de recueillir dans un festival, ou au cours d'un colloque, sont dans l'ensemble des réponses particulières, des réponses ''de détail'', dont il est donc délicat de tirer des conséquences générales... Retenons d'abord, de la question posée, qu'elle concerne forcément, d'une part, l'ensemble d'une situation actuellement donnée, et de l'autre des éléments particuliers de cette situation, à propos desquels il nous est certainement plus aisé d'être précis.

LA SITUATION GENERALE

Pour difficile et paradoxale que soit la question, nous pouvons tout de même donner ici, aujourd'hui, notre sentiment concernant l'état général, actuel, du CNA. Ce sentiment est que, fondamentalement, cet état est aujourd'hui ce qu'il était il y vingt ans. Voici une réponse brutale, qui étonnera sans doute, mais de quoi s'agit-il, lorsque on parle de cinéma? IL s'agit d'un phénomène tres compiexe, que l'on peut déterminer par un certain nombre d'éléments bien connus, à savoir, pour les situer selon une certaine logique, la production, la réalisation, la distribution et l'exploitation. Nous affirmons qu'à ces quatre stades, concernant l'Afrique Noire, la situation de 1988 est à peu près la même que celle de 1968. Pour la **production** l'on conviendra en effet que le cinéaste est dans la même situation de "mégotage" qu'auparavant : le montage financier d'un film est toujours aussi aléatoire, aussi difficile, aussi anormal. Pour la **réalisation** -et la post-production-, aucun des problèmes clés n'a été résolu, ni au niveau des outils, ni au niveau des techniciens, ni au niveau des laboratoires. Un réalisateur africain, aujourd'hui comme avant-hier, pour réussir son film, estimera, dans la plupart des cas, qu'il devra faire confiance à des techniciens



Paulin Soumanou Vieyra



Cinéaste, critique, historien du cinéma africain, la personnalité de Paulin Vieyra fut celle d'un pionnier dans un dommaine qu'il a largement défriché et ensemmencé. Il était né à Porto-Novo en un temps où le Dahomey n'était pas encore le Bénin et où les frontières n'avaient pas la rigidité de celles des nations actuelles, ce qui explique que dàs 1958 l'on va trouver Paulin Vieyra en fonction à Dakar, dirigeant le Service du Cinéma Fédéral de l'AOF, avant d'adopter le nationalité sénégalaise au moment de l'indépendance et de diriger le Service Cinéma du Ministère de l'information. Pour occuper ces postes - et les créer - il avait été formé, le permier parmi les ressortissants de l'aire francophone, à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographique. Il occupa des postes successifs en tant que fonctonnaire sénégalais (direction des Actualités Sénégalaises, direction de la programmation et de la production à la télévision, à nouveau chef du Service Cinéma avant de prendre sa retraite de

diriger son seul film de long métrage (En résidence survelée - 1981). Après la soutenance d'un Doctorat d'Etat dirigé par Jean Rouch (1982), il ensegna le cinéma au Centre d'Etudes des Sciences et Techniques de l'information de Dakar. Ce seul long métrage ne doit pas faire oublier une importante œuvre de cour métrages, d'une exemplaire variété (histoire, politique, économie, arts plastiques, litérature conte, sport...) et une non moins importante œuvre écrite, des livres (Le cinéma et l'Afrique - 1969. Sembène Ousmane -1972. Le cinéma africain des origines à 1973, édités par Présence Africaine -Paris; Le cinéma au Sénégal - 1983, édité par l'Ocic Bruxelles), et des chroniques (en particulier dans Présence Africaine et dans Africa International), dépassant toujours le simple compte-rendu.

«LES GRIOTS» réunissant des acteurs antillais et africains.

En 1958, il suit des cours du Centre Expérimental du Cinéma à Rome.

De retour au Sénégal en 1964, il travaille à Radio Sénégal et à la Télévision éducative.

En 1966, il réalise un court métrage de fiction : ET LA NEIGE N'ETAIT PLUS.

En 1971, il réalise son premier long métrage de fiction « KODOU ».

En 1972, il devient secrétaire général de la F.E.P.A.C.I. (Fédération panafricaine des cineastes) jusqu'en 1976 et est alors élu Président des Cinéastes sénégalais associés.

C'est en 1980-1981, qu'il réalise et produit «JOM».

Mort le 7 Octobre 1987 à Paris à l'âge de 53 ans.

Abadacr Samb-Makharam



Abadacar Samb Makharam est né le 21 Octobre 1934 à Dakar (Sénégal). En 1955, il quitte son pays et se rend à Paris, où il s'inscrit au Centre d'Art Dramatique de la rue Blanche. A cette époque, il fonde une troupe théâtrale

Jean-Michel Tchissouko

Jean-Michel TCHISSOUKOU est né le 12 mai 1942 à Pointe-Noire.

A partir de 1966, il travaille à la station de Télévision Congolaise et participe à l'animation de l'antenne comme opérateur de prises de vues, ensuite comme chef-opérateur, chef de production et enfin directeur des programmes.

— « L'ENFANT ET LA FAMILLE » 1979.

— « LA CHAPELLE » est le premier long métrage couleurs de ce cinéaste. Depuis octobre 1979, Jean-Michel TCHISSOUKOU est nommé Directeur de la Production cinématographique à l'Office National du Cinéma. En 1982, il réalise « LES LUTTEURS » long métrage de fiction.

Mort en 1988.

RESOLUTIONS DE LA TROISIEME RENCONTRE DU CINEMA AFRICAIN A LA VILLE DE KHOURIBGA

Les participants à la 3ème rencontre du cinéma africain tenue à KHOURIBGA du 2 au 10 avril 1988.

- Après avoir visionné les films africains inscrits au programme
- Constraté la grande variété des thèmes abordés et la maturité dont font preuve certaines œuvres au niveau de l'expression cinématographique.
- Débattu avec les auteurs et les critiques présents des cinématographies africaines à commencer par l'absence de distribution du film africain dans les salles d'Afrique.
- Reconnaissent la très grande utilité des Rencontres, des journées d'étude et des Festivals qui se proposent de faire connaître le film africain et de le défendre.
- Félicitent les organisateurs de la 3ème Rencontre d'avoir réussi à inscrire cette manifestation dans la continuité des deux précédentes rencontres tout en se préoccupant de lui donner plus d'ampleur et de rayonnement.
 - Et recommandent en particulier :
- 1°- de ramener la périodicité de la rencontre de KHOURIBGA de 5 à 2 ans
- 2°- de coordonner la préparation de la prochaine rencontre avec les journées de carthage, le Festival de OUAGADOUGOU et le festival de MOGADISCIO afin que KHOURIBGA fasse définitivement partie du paysage africain de la cinématographie et joue de façon plus accrue le rôle de plaque tournante et de creuset qui devrait lui revenir.

Ils formulent aussi le vœu que la recherche et la concrétisation de cooproductions africaines soient développées et que l'infrastructure cinématographique de tous les pays africains soit mise à la disposition des films africains afin de créer une véritable dynamique technique du cinéma. Ce qui ne peut que contribuer à l'affermissement de l'Indépendance artistique du continent africain. Mouley Ahmed Alaoui qui a promis un complexe culturel pour la ville, qui sera mauguré dans deux ans... à l'occasion de la tenue de la 4º Rencontre du Cinema Africain, accédant ainsi à un vœu des festivaliers de voir le rythme des sessions du festival ramené à deux ans au lieu de cina.

Parti donc d'un bon pied « Khouribga » est destiné à un avenir certain.

La 3º Rencontre a connu donc une aura plus imporante que celle des deux précédentes. La présence étrangère a été fournie et plus variée, avec surtout la présence de Taoufik Salah et Souleymane Cissé et le vétéran du cinéma arabe et africain. le Tunisien Tahar Chériâa, sans parler de ceur qui se sont excusés ou pas excusés comme Férid Boughedir. Cette rencontre a eu même ses invitées d'honneur, à savoir les deux actrices (et productrices) égyptiennes Noura et Boussy. Les réceptions ont été nombreuses et variées. Bref, tout était là pour joindre l'agréable à l'utile et faire que le festival soit vraiment un festival, c'est-à-dire une fête.

Quel était donc l'utile ?

- Une sér → de projections de films africains de ourt et long métrage, en compétition officielle, à la salle des fêtes du complexe culturel et social de l'O.C.P. En même temps une rétrospective du cinéma marocain a lieu dans les deux autres salles de la ville.

 Des déba ; publics autour des films présentés en compétition et en présence de leurs auteurs qu'ils soient arabes en compétition et en présence de leurs auteurs qu'ils soient arabes ou (Niger), « Ablakai » de M'bala (Côte

c'est ainsi que Tahar-Chériâa nous a

entretenu de l'état actuei du cinéma africain et Pierre Haffner des « Ciné-

mas africains ».

délégation égyptienne, comme d'habifilms égyptiens, mêlant tout : les longs Cessé. et les courts-métrages, initiative fort jeunes comme Mohamed Najm. La sant. Ce qu'ils ont fait. Tunisie était représentée par deux (ou

inapercue. L'Algérie a brillé par « Les folles années du twist » de Mohamed Zamouri qui a eté très chaleureusement applaudi, lui et son auteur, et qui a apporté une bouffée d'oxygène dans les relations maroco-algériennes, encore tendues au moment du festival. D'ailleurs le film a été immédiatement acquis par le Maroc pour l'exploitation commerciale, en quise de récompense à son auteur.

Pour ce aui est de l'Afrique Noire. tout était ou presque. Il faut d'abord situer une bonne place les deux hommages rendus par Khouribga 3 à deux personnages du cinéma africain, qui étaient présente lors de Kouribga 2, disparus aujourd'hui et dont l'absence a privé le cinéma africain de deux parmi ses plus fidèles serviteurs et pionniers : il s'agit du Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et du Congolais J. Michel Tchissoko

A part cela, le programme du cinéma noir africain comprend des films dont la date de production s'étale sur plusieurs années, ce qui lui a donné un caractère fortement rétrospectif. Le connu en est sans nul doute le long intervalle de cinq ans qui sépare les différentes sessions de Khouribga; chaque session se doit donc de passer en revue le maximum des films produits durant les cinq dernières années, mais qui ont entretemps circulé de Carthage à Ouagadougou et de Mogadishio à Cannes. Autrement dit ce sont des films qui ont été projetés partout, discutés, analysés par le public... Parmi ces films, citons « Le médecin de Gafiré » de Mustapha Diop d'Ivoire), « Jours de tourmentes » de - Des conférences-débats autour Bukinabé Paul Zoumbara, « Le Noude thèmes relatifs au cinéma africain; veau venu » de Richard de Médeiros (Bénin), « We Kuni » de G. Kaboré (B Faso)...

Mais les nouvelles productions sont aussi présentes à Khouribga : citons Quand on dit cinéma africain, à « Histoire d'Ouelsia » de J. Oppemhei-Khouribga, il faut entendre aussi bien mer et son Jacob (Burkina F.), « La vie celui de l'Afrique Noire, comme celui de est belle » de Benoît Lammy et Nganla Blanche. C'est ainsi qu'une forte gousa Mweze (Zaïre) et bien entendu. le grand, l'admirable, le sensationel tude, accompagne le programme de « Yeelen » du Malien Souleymane

S'il est vrai donc que « Khouribga 3 » intéressante, car le court métrage tient a mélangé les époques et les écoles, il une place d'honneur dans la production n'en reste pas moins que les organisacinématographique égyptienne, les teurs avaient toute latitude pour prévieux comme Taoufik Salah et les senter un programme fort et intéres-

Mais il est quand même drôle de trois courts métrages) qui commencent mettre en compétition un film aussi à dater : « Matanza » de H. Daldoul, qui vieux que le vieux « Journal d'un procua impressionné et « Rapsodie Ber reur de compagne » de T. Salah, une bère » de A. Bouasida passé presque œuvre qui remonte à 1967 (!!!) et qui

est devenue un film de cinémathèque, en même temps que le « Temps de Hatem Zahran » de M. Najar, aussi égyptien que le premier, mais dont un laps de temps... de 20 ans le sépare du premier (III)

Il n'est pas moms drôle aussi de voir concourir sur la même piste l'« Histoire d'Oualsia » produit entre autre avec les économies de ses auteurs et tourné pendant les week-ends... et le phénoménal « Yeelen », autrement dit un film amateur avec un professionnel.

A notre avis, « Le Procurseur » aussi bien que « Yeelen » auraient dû être présentés hors con ours, le premier parce qu'il est hors du temps et le deuxième parce qu'il n'a plus besoin du soutien de Khouribga après celui... de Cannes. Mais ce sont peut-être les 25.000 DH qui ont alléché et Taoufik et Souleymane 1

Tout ceci pour dire que Khouribga est un festival certainement qui promet... mais cherche encore sa voie. Si ses objectifs sont clairs

 Œuvrer pour la paix et l'amitié entre les peuples d'Afrique.

 Contribuer à l'épanouissement des cultures nationales africaines.

 Favoriser les contacts et le dialoque entre les cinéastes, artistes et hommes de culture africaine, pour une meilleure connaissance mutuelle, pour une confrontation des expériences.

 Promouvoir le développement des structures cinématographiques viables dans les pays africains.

Leur concrétisation pose encore de grands problèmes aux organisateurs. Mais à notre avis c'est une question de maturation, c'est-à-dire de temps et d'expérience



3° rencontre du cinéma africain à Khouribga

2 — 10 Avril 1988

Mustapha Nagbou

Imaginez une ville dont le sous-sol et le sol sont en or ; ils recèlent le tiers du phosphate du monde.

Imaginez le président du ciné-club de cette ville qui devient le patron de tout ce phosphate, laissant la place à un autre président, lui-même ingérieur dans les phosphates.

En d'autres termes, voici une activité cinématographique culturelle qui baigne dans l'or.

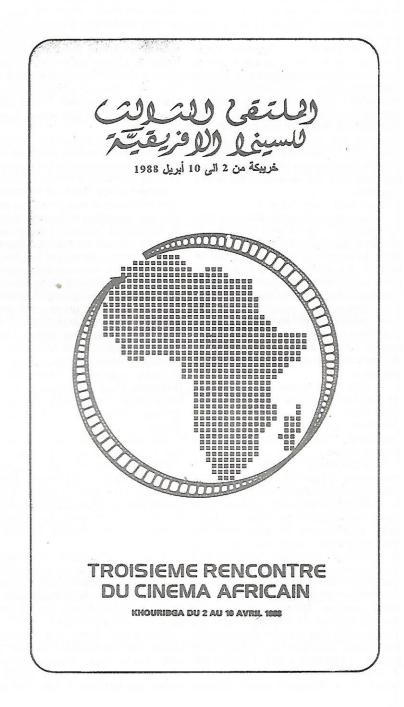
Imaginez maintenant une jeunesse cinéphile dont l'enthousiasme rappelle la chaleur des ciné-clubs tunisiens des années 60 et du début des années 70.

Imaginez encore des cadres mûrs, intelligents, sincères et clairvoyants à l'image de ce Noureddine Saïl dont la réputation n'est plus à faire. Même en dehors des frontières de son pays.

Si vous avez imaginé tout cela, vous êtes en plein dans les 3º Rencontres du Cinéma Africain de Khouribga, au Maroc

Khouribga est une ville d'une centaine de millier d'habitants, à quelques 120 km au Sud-Est de Casablanca. Les circonstances que nous venons de citer, ont fait que cette ville, déjà pôle d'attraction économique, devienne un centre culturel qui va s'imposer de plus en plus sur la carte cinématographique africaine... et arabe. Son festival, âgé aujourd'hui de dix ans, a tenu sa troisième session, début avril 88.

Historiquement, la première Rencontre du Cinéma Africain s'est tenue en 1977, avec un budget modeste, sur une initiative du ciné-club local soutenue dans son effort par le Bureau Chérifien du Phosphate. La deuxième Rencontre se tient cinq ans plus tard en 1983 avec un budget qui a plus que doublé. La réussite de ces deux premières expériences a fini par convaincre les autorités administratives de la ville... et aussi économiques : District, municipalité, tourisme et phosphates, bien sûr, tout le monde met la main à la pâte. Le festival devient une affaire régionale et même nationale, puisque les cérémonies d'ouverture et de clôture ont été présidées par des ministres, dont le Ministre d'Etat,



EDITORIAL

La TV5 est déjà chez nous. La "2M INTERNATIONALE" le sera à partir de Mars 89. D'autres chaînes "internationales" ou "nationales", envahiront tôt ou tard nos petits écrans. Quant à nos grands écrans ils sont devenus, depuis longtemps déjà, la chasse gardée des images produites ailleurs... Qu'avons nous fait alors pour valoriser la production de nos propres images sur nôtre terrain propre ? Sommes-nous suffisamment armés pour défendre notre espace audio-visuel ? Questions cruciales qui n'ont eu malheureusement jusqu'à présent, que des réponses évasives ou des promesses d'études sérieuses et approfondies !

L'image qu'ont les autres de nous et celle que nous avons de nous-mêmes de nos "images" diffusées à travers les écrans du monde, qu'elles soient produites par nous ou par les autres. Et Si nous pouvons contrôler la production locale de nos propres images, nous ne pouvons même pas avoir un droit de regard sur la production de nos images faite par les autres. Or, nous nous sommes manifestés jusqu'à présent d'une curieuse manière: L'absence quasi-totale de nos propres images sur les écrans des autres et sur les nôtres, et la prolifération des images que produisent les autres sur nous. Nous sommes ainsi doublement perdants...

Résultat: Une situation catastrophique. L'univers médiatique, ou du moins sa composante essentielle l'image- échappe totalement à nôtre contrôle. Ce constat de fait, aussi terrible soitil, n'est pas une révélation en soi. Ce n'est pas non plus par défaitisme, pessimisme ou en désespoir de cause que nous tenons à reposer ce problème en termes alarmants. C'est que la situation devient vraiment préoccupante à tout point de vue. Car, quelle que soit nôtre appartenance sociale, note obédience politique ou nôtre affinité culturelle, nous sommes du même côté de la barrière ; il en va de nôtre "identité collective" au sein de laquelle l'intérêt induviduel, voire même de classe, devient caduque face à "l'identité collective" de l'Autre perçue et vécue comme telle...

Donc, que ce soit par un "supposé" parti-pris, par inconscience ou par incompétence à saisir l'impact des médias dans le développement des Sociétés modernes, les jeux semblent déjà faits

Il ne nous reste plus qu'une ultime chance pour essayer de sauver ce qui peut encore l'être: se convaincre réellement que dans l'état actuel des choses, celui «Qui n'organise pas son (espace) audio-visuel, prend le risque qu'on l'organise pour lui (à ses détriments), sans tenir compte de ses véritables besoins». Merci à vous, pour vôtre lucidité, Farid Boughedir et Tahar Chariâa.

Dirassat Sinimaiya Etudes Cinématographiques Revue de la Fédération National des Ciné-Clubs du Maroc

Revue mensuelle
paraissant provisoirement
5 fois par an

Adresse: B.P. 377 - KENETRA - MAROC.

Directeur Résponsable et Rédacteur en chef:

*AIT Omar Mokhtar

Comité de Rédacteur:

*Noureddine SAÏL

*Driss CHOUIKA

*Khalil DAMOUN

*Abdelkrim CHIGUER

*Mohamed Noureddine AFAYA

*Azzedidine AL KHATTABI

C.C.P: 2198-63 G - Rabat Compte Bancaire: 01 122 02 81 291 BMCI, Mohamed V - CASABLANCA.

> Dossier de presse: 1/85 Dépôt légal: 31/85

Photocomposition:

EDITIONS AL KHATTABI - CASABLANCA 36, Rue de Provins - Tél.: 30.10.13

> Maquette ZARHBOUCH Abdelhak

Distribution: Sochpress

SOMMAIRE

Partie Française

П	Editorial.	
	La troisième rencontre du cinéma africainM.Negbou	.62
	Resolutions	
	Hommages aux cineastes africains	
	La question de l'etat - actuel du cinéma negro-africain	
	Pierre Haffner	. 58
	Entretien avec Ngangura MwezeMohamed Gallaoui	
	Les journées du film suisse au Maroc	
	Presentation	. 48
	 Regard sur le cinéma suisse 	
	Mohamed Gallaoui	. 48
	 Note critique sur "l'allegement"Freddy Buache . 	. 45
	Partie arabe	
	Apprendre la photographie : images du téleviseur	
	A. Rmili	. 38
П	Lectures:	. 00
	Paris-texas : notes interprétativesM.EL Hasnaoui	34
	Rethorique du refoulement dans	
	«L'homme de cendres»	
	Nouredine Afaya	30
	Le cinéma marocain entre l'absence d'un projet social	
	es perspectives de construction du grand Maghreb	
	D.ELKORRY	26
	Sur le festival de carthage.	
	Hommage au critique syrien Said Morad	22
	Conférence : Pour un marché commun maghrebin	ы
Tar	ar CHARIA	
	• Palmarès	
	• rapport sur le festivalKhalil Damoun	14
	Ababakar 'samb : une année après sa mort	12
L.J	Crise du cinéma africain	10
	Notre contribution à la programmation était positive	10
0112111011	Mokhtar Ait omar	8
	• La rencontre est une responsabilité collective	
	Noureddine saïl	
	Résolutions	
	• Palmares	
	• Fiche technique	
	Editorial	

en couverture : Yeelen : Soulaymane CISSE.



Le Dawliz,

- C'est l'ESPACE CINEMA qui vous permet de voir ou de revoir les meilleurs films en distribution au MAROC.
- C'est aussi l'ESPACE CINEMA qui vous assure de bonnes conditions de projection dans un cadre agréable et confortable.
- C'est également l'ESPACE CINEMA qui réserve une place à vos enfants qui, peuvent y passer une agréable matinée chaque Dimanche avec un film choisi pour eux.

LES SALLES DU DAWLIZ SONT CONÇUES POUR REVALORISER LE RITE SPECTACULAIRE DU CINEMA.

DAWLIZ-CORNICHE
Bd. de la Corniche
CASABLANCA
TEL.: 36.24.45

DAWLIZ-TOUR
DES HABOUS
Av. des FAR. CASA
TEL.: 31.48.22

DIRASSAT CINIMAIYA

(Etudes cinématographiques)

