# صدى

## الدورة 35 من أيـــام قرطـــاج السينمـــائية

نصوص تم انجازها خلال إقامة ورشة
الكتابة النقدية بتونس من 14 إلى 21 ديسمبر 2024

صدى ECHOS CINÉMATOGRAPHIQUES

# ÉCHOS CINÉMATOGRAPHIQUES

## De la 35ème édition des Journées cinématographiques de Carthage

Textes produits lors de la Résidence d'Analyse Critique à Tunis du 14 au 21 décembre 2024

صدى ECHOS CINÉMATOGRAPHIQUES

Les textes ont été écrits dans le cadre des ateliers d'analyse filmique et d'écriture critique organisés par l'association Echos cinématographiques en partenariat avec HAKKA Distribution financés par le programme Massari.

**Auteur.e.s et participant.e.s Atelier Analyse et écriture filmique JCC :**
Abdallah Jeradi
Adessalem Chaabane
Azza Meddeb
Faten Fellah
Kaouther Khelifi
Lassaad Mahmoudi
Moomen Gharbi
Nesrine Zribi
Oumaïma Abrougui
Vanessa Barisch
Wafa Thabet Mezghani

**Édition :**
Kmar Bendana, Imen Gharbi, Sihem Sidaoui et Mohamed Ferchichi

**Equipe pédagogique de l'atelier :**
Kmar Bendana
Sihem Sidaoui
Mohamed Frini
Imen Gharbi
Mohamed Ferchichi

**Coordination logistique des ateliers :**
Amine Koudhai

**Gestion des copies de films :**
Ahmed Ben Romdhane

**Responsable de communication :**
Khelil Triki

**Maquette et Création Graphique :**
Wissal Labidi

**Administration :**
Inès Ellouze

**Chargée du projet :**
Emna Essoussi

**Direction :**
Mohamed Frini

**Lieu :**
Le 4ème Art - Théâtre National Tunisien

These texts were written as part of the film analysis and critical writing workshops organized by Échos Cinématographiques in partnership with HAKKA Distribution, and funded by the Massari program.

**Authors and participants – JCC Film Analysis and Writing Workshop:**
Abdallah Jeradi
Adessalem Chaabane
Azza Meddeb
Faten Fellah
Kaouther Khelifi
Lassaad Mahmoudi
Moomen Gharbi
Nesrine Zribi
Oumaima Abrougui
Vanessa Barisch
Wafa Thabet Mezghani

**Editing:**
Kmar Bendana, Imen Gharbi, Sihem Sidaoui, and Mohamed Ferchichi

**Educational Team:**
Kmar Bendana
Sihem Sidaoui
Mohamed Frini
Imen Gharbi
Mohamed Ferchichi

**Logistical Coordination of the Workshops:**
Amine Koudhai

**Film Copy Management:**
Ahmed Ben Romdhane

**Communication Manager:**
Khelil Triki

**Layout and Graphic Design:**
Wissal Labidi

**Administration:**
Inès Ellouze

**Project Manager:**
Emna Essoussi

**Direction:**
Mohamed Frini

**Location:**
Le 4ème Art - Tunis National Theatre

# Échos cinématographiques de la 35ème édition des Journées Cinématographiques de Carthage

## Cinematic Echoes from the 35th Edition of the Carthage Film Days

Textes produits lors de la Résidence d'Analyse Critique
à Tunis du 14 au 21 décembre 2024

Texts produced during the Critical Analysis Residency
in Tunis, from December 14 to 21, 2024

# Sommaire

**04.** Présentation

**08.** Abdessalem CHAÂBANE : ***Matula* de Abdallah Yahya : Un cinéma militant ancré dans les marges**

**10.** Faten FELLAH : ***Les Enfants Rouges* de Lotfi Achour : Entre massacre d'innocents et beauté effrayante**

**13.** Kaouther KHLIFI : ***Le Pont :* Vie de chien et rêve d'homme**

**15.** Kaouther KHLIFI : ***Who Do I Belong To :* Dans le marc rouge du café**

**18.** Kaouther KHLIFI : **Eya, alias Amira, alias *Aïcha :* Trois prénoms pour une galère**

**20.** Vanessa BARISCH : ***Le Pont* entre rêve et réalité**

**22.** Vanessa BARISCH : ***Aïcha,* Amira, Eya : Entre identité choisie et identité assignée**

**25.** Articles en anglais

**25.** Articles en arabe

Présentation

# Films tunisiens aux JCC

## Tunis, 14-21 décembre 2024

Voici un recueil, fruit d'une expérience tentée par l'Association Echos cinématographiques à l'occasion du FIFAK 2024 et reproduite à l'occasion de la 35ème édition des Journées Cinématographiques de Carthage (JCC) qui s'est tenue à Tunis du 14 au 21 décembre 2024. Un atelier d'analyse filmique et d'écriture critique concentré sur la programmation tunisienne est remis sur le tapis, à l'occasion de ce festival dédié depuis 1966 aux cinématographies arabes et africaines. La formule consiste à assister ensemble aux projections, en combinant des débats quotidiens avec une lecture personnelle et ouverte des films, dans l'esprit de l'argumentaire établi pour les ateliers du FIFAK 2024[1].

Les deux premiers jours de la rencontre (13 et 14 décembre 2024) ont permis aux onze participant.e.s de se connaître en visionnant et en discutant *Les silences du Palais* de Moufida Tlatli (1994, 127'). Le choix de ce film pour le démarrage de l'atelier était motivé par la richesse de son scénario et de sa réalisation qui offrent des possibilités pour une lecture plurielle. Discuter intensivement de plans, séquences ou dialogues a posé pragmatiquement les «leçons de la méthode» à suivre, entre subjectivités et formes d'expression en partant d'éléments précis du film.

L'immersion festivalière aidant[2], l'atelier s'est déroulé sur la

[1] Echos cinématographiques de la 37ème édition du FIFAK, Tunis, 2024, pp. 6-9.

[2] La rencontre du 15 décembre 2024 avec Mohamed Chellouf (réalisateur) et Kahena Attia (monteuse) a permis de relier l'histoire des Journées Cinématographiques de Carthage avec la cinématographie africaine, l'esprit du festival de Ouagadougou, les questions de l'archive cinématographique et de la restauration des films.

semaine entre projections, échanges et essais de formulations. Les débats ont permis d'approfondir des questionnements autour des références et des comparaisons esthétiques, de s'attarder sur des circonstances historiques, de revenir sur des détails institutionnels et de creuser l'évolution de la pratique du cinéma en Tunisie. Les contraintes économiques du cinéma professionnel ont été abordées à l'occasion d'une table ronde autour du film Le Pont de Walid Mattar (2024, 90') qui fait partie du corpus sélectionné pour la session.

**Liste des films visionnés et discutés au cours de l'atelier :**

***Matula*** de Abdallah Yahia
***Aïcha*** de Mehdi Barsaoui
***Là d'où l'on vient*** de Meryam Joobeur
***Le Pont*** de Walid Mattar
***Les enfants rouges*** de Lotfi Achour
***Hackers and borders*** d'Ismaël

La récolte de cet atelier s'élève à 7 textes en français, 7 textes en anglais et 6 textes en arabe. Ils témoignent d'une activité collective tissée de regards divers, d'analyses tantôt complémentaires tantôt opposées, de commentaires formels ou de contenu, d'interprétations convergentes ou conflictuelles, d'appréciations parfois inattendues. Ils confirment un intérêt partagé pour le cinéma et une attention particulière accordée à la production tunisienne vivante et multiple. Le ton, les observations, le style qui se dégagent de ces articles méritent qu'on s'arrête sur ce qu'ils nous obligent à voir à partir des films choisis.

[3] Table ronde du 20 décembre 2024 avec Ikbel Tlili, producteur, Christophe Bruncher, co-producteur et Walid Mattar, réalisateur du film Le pont.

Presentation

# Tunisian Films at The Carthage Film Festival (JCC)

## Tunis, December 14-21 2024

This is a collection of articles, the product of an experiment initiated by the ECHOS CINEMATOGRAPHIQUES Association during the 2024's FIFAK, and reproduced amidst the 35th edition of the Carthage Film Festival which took place in Tunis, from the 14th to the 21st of December 2024. Unfolding during a festival notorious for its celebration of African and Arab cinemas since 1966, this experiment materialised in a film analysis/critical writing workshop, mainly focused on the Tunisian selection of the JCC. The workshop's method, stemming from the FIFAK 2024's workshops' guidelines[1], strongly valorizes a collective dynamic, starting from the communal viewing sessions to daily in-groups debates about the selected films, while coincidentally pushing forward a more personal approach and unrestricted readings of each work.

The eleven participants met and got to know each other during the first couple of days (December 13th and 14th), while gathering around and debating of Moufida Tlatli's The Silence of the Palaces (1994, 127mn). The film was selected to launch the workshop for its intricacy and semantic complexity, offering a multiplicity of readings and and analyses thanks to a multilayered screenplay and deep elegant direction choices. Pragmatically, intensely discussing the shots, sequences or dialogue allowed the participants to have a grasp of the workshop's modus operandi: pushing forward subjective appreciations and

[1] In Echos cinématographiques de la 37ème édition du FIFAK, Tunis, 2024, pp. 6-9.

crafting multiple forms of expressions, built nevertheless on concrete elements from the film.

Profiting from the festival's immersion[2], the workshop unfolded over two weeks of screenings, discussions and attempts at formulating. Debates allowed for interrogations around references and esthetic comparisons to deepen, for lengthy discussions about historic circumstances and institutional details as much as for exploring the evolution of the cinematic praxis in Tunisia. A roundtable focusing on Walid Mattar's El Qantra (The Bridge, 2024, 90mn)[3], one of the films selected for the workshop and premiering at the festival, aroused discussion around the economic constraints facing professional film production in Tunisia.

**The films chosen for the workshop are:** ***Matula*** by Abdullah Yahya, ***Aïcha*** by Mehdi Barsaoui, ***Who Do I Belong To ?*** by Meryam Joobeur, **The Bridge** by Walid Mattar, **The Red Path** by Lotfi Achour and **Hackers of The Borders** by Ismaël.

The outcome of this workshop mounts up to a diverse collection of articles : 7 in French, 7 in English and 6 in Arabic, each attesting to an intense collective activity woven with a diversity of views, with complementary as well as contrasting analyses, with commentaries on style or on substance, with converging and conflicting interpretations, with unexpected appreciations, sometimes. Each of these articles is a testimony to a communal interest for cinema and to a special awareness for the effervescent and vibrant Tunisian cinematic creativity. Through their tonality, observations and style, we are compelled to take notice of what they make us witness throughout those films.

[2] A conference with director Mohamed Chellouf and editor Kahena Attia took place on December 15th for the purpose of exploring the history of the JCC in relation to the practice of cinematic creation in Africa, to the spirit of Ouagadougou's festival and to the issues of film restoration and cinematic archiving.

[3] The roundtable took place on December 20, gathering producer Ikbel Tlili, co-producer Christopher Bruncher and director of the film Walid Mattar.

# *Matula* de Abdallah Yahya : un cinéma militant ancré dans les marges

Par Abdessalem CHAÂBANE

Avec *Matula*, Abdallah Yahya s'inscrit une fois de plus dans une démarche de cinéma engagé. Ce documentaire de création, en lice pour la compétition officielle des longs métrages documentaires, explore la vie de *Matula*, un adolescent issu d'un quartier marginalisé de Tunis. Abandonné par ses parents, partis clandestinement en France depuis plus de dix ans, *Matula* trouve refuge auprès de sa grand-mère et dans le football. Cependant, ce fragile équilibre est menacé par les tentations omniprésentes de la drogue et de la délinquance. Yahya confirme ici son inclination pour les récits issus des périphéries sociales et géographiques. Dans ses précédents films, il avait choisi de se pencher sur des communautés oubliées : le quartier Jebel Jloud dans son premier "نحن هنا", puis Menzel Bouzayène, épicentre d'un sit-in de protestation, dans son second "على هذه الارض". Avec *Matula*, le réalisateur élargit ce corpus en explorant la marginalisation sous un nouvel angle : celui d'un jeune pris dans l'étau de l'exclusion et des rêves brisés. Ces trois films, par leur cohérence thématique, dessinent une œuvre engagée qui milite pour une société plus juste et égalitaire. Le choix de Yahya d'aborder la marginalisation, l'immigration clandestine et la précarité sociale s'inscrit dans une tendance plus large du cinéma tunisien post-révolutionnaire. La chute du régime en 2011 a marqué un tournant pour le documentaire, autrefois confiné à des

sujets consensuels. Depuis, un véritable « boom documentaire » a vu le jour, avec une prolifération de films abordant des sujets auparavant tabous: la drogue, l'exclusion sociale, les violences policières ou encore l'émigration irrégulière[1]. Ces films ne se contentent pas de raconter des histoires: ils posent des questions, interpellent, et appellent à un changement social. *Matula* s'inscrit pleinement dans cette dynamique. En s'intéressant à *Matula*, Yahya braque les projecteurs sur une réalité souvent occultée, celle des laissés-pour-compte de la société tunisienne, et interroge la responsabilité collective dans leur abandon.

La force de Yahya réside dans sa capacité à raconter des histoires complexes avec une grande sensibilité. À travers *Matula*, il capture non seulement les défis d'un jeune en quête d'un avenir, mais aussi la résilience et les espoirs qui subsistent malgré l'adversité. Les séquences de football, par exemple, offrent des moments de respiration, symbolisant une échappatoire possible, bien que fragile. *Matula* n'est pas seulement un documentaire: c'est une prise de position. Abdallah Yahya continue de prouver que le cinéma peut être un outil de transformation sociale, une voix pour les sans-voix. En s'intéressant à la marginalisation et en choisissant des lieux emblématiques des inégalités tunisiennes, il réaffirme la place essentielle du documentaire dans le paysage post-révolutionnaire.

Avec ce film, Yahya nous rappelle que derrière chaque histoire individuelle se cache une réalité collective et que le cinéma, dans sa capacité à révéler et à dénoncer, peut être un vecteur de changement profond.

[1] On cite à titre d'exemple notamment les films suivants : *Subutex* de Nasreddine Shili, *Gardiens du monde* de Leïla Chaïbi, *Gafsa année Zéro* de Nejia Ben Mabrouk, *Fathallah TV* de Wided Zoghlami

# *Les enfants rouges* de Lotfi Achour : Entre massacre d'innocents et beauté effrayante

Par Faten FELLAH

Réalisé par Lotfi Achour, auteur, metteur en scène et producteur franco-tunisien, *Les enfants rouges* s'appuie sur un scénario coécrit avec Natacha de Pontcharra, Doria Achour et Sylvain Cattenoy. Présenté aux Journées Cinématographiques de Carthage en 2024, le film a remporté un triomphe au Festival international du film de la Mer Rouge (RSIFF) à Djeddah, décrochant le Yusr d'or du meilleur film et celui du meilleur réalisateur. Véritable hommage aux victimes des actes terroristes djihadistes, ce film transcende l'horreur pour en faire un cri d'espoir et de mémoire.

## Un récit poignant et viscéral

*Les enfants rouges* narre l'histoire de Mabrouk Soltani, jeune berger originaire du Kef, dans la région de Jebel Mghila. Martyr de la liberté, il devient le symbole d'une lutte acharnée contre l'injustice et l'oubli. À travers son regard et son sacrifice, le film exhorte à la protection de nos terres et à la dénonciation incessante des tragédies humaines. Devenu Nizar dans le film, Mabrouk incarne une jeunesse à la fois lumineuse et vulnérable. En compagnie de son cousin Achraf, il s'aventure au-delà des limites autorisées des montagnes, vers un espace interdit mais chargé d'une beauté saisissante. La caméra capte ces instants d'insouciance avec une poésie sensorielle : les montagnes vertigineuses, le soleil caressant les collines, une nature à la fois apaisante et menaçante. Ces images, empreintes d'une intensité presque mystique, amplifient le pressentiment d'une fin tragique. Brusquement, cette harmonie est brisée. Nizar est capturé par un groupe de djihadistes et sauvagement exécuté. Ce moment, filmé et diffusé sur les réseaux sociaux, marque une rupture narrative et émotionnelle. Achraf, traumatisé mais habité par une force insoupçonnée, retourne au village, portant dans un sac la tête de son cousin. Ce voyage initiatique devient un acte de résistance, une réaffirmation de la dignité face à l'horreur.

## Un drame collectif et cathartique

Le sacrifice de Nizar déclenche une quête collective : celle de retrouver son corps pour l'enterrer dignement. Guidés par Achraf, les hommes de la famille gravissent les montagnes, traversant des paysages sublimes mais implacables. Ces scènes, filmées avec une esthétique et une profondeur symbolique, incarnent la lutte d'un peuple enraciné dans ses traditions, face à une modernité brutale qui violente son existence. Parallèlement, les femmes, pilier silencieux mais inébranlable, attendent le retour de Nizar. Leur présence, filmée dans une symétrie visuelle saisissante, symbolise

une force ancestrale et immuable. La confrontation entre ces deux forces – masculine et féminine – confère au film une dimension mythologique.

### Une critique acérée des médias et du voyeurisme

Achour ne se limite pas à une dénonciation du terrorisme ; il interroge également le rôle des médias et leur intrusion dans l'intimité des familles endeuillées. La scène où les journalistes filment la tête de Nizar chez lui, sous le regard désabusé des siens, est d'une puissance glaçante. Elle met en lumière la violence symbolique et morale exercée par la société du spectacle sur les victimes.

### Une œuvre portée par une direction artistique magistrale

La cinématographie dans *Les enfants rouges* est d'une précision redoutable. Chaque plan est composé avec une attention méticuleuse, oscillant entre la rudesse du réel et une beauté picturale qui entre en tension flagrante avec la tragédie racontée. La lumière, crue ou tamisée, sculpte des visages marqués par la douleur et la détermination. La nature, tantôt complice, tantôt hostile, devient un personnage à part entière, témoin silencieux de cette lutte pour la dignité. La performance des acteurs, en particulier celle d'Achraf, est bouleversante. Sa transformation d'enfant traumatisé en messager porteur de sens est rendue avec une justesse désarmante.

### Un film pour ne jamais oublier

Le décès de Nizar, qui déclenche les événements du film, tente de conférer à l'œuvre une sincérité et une intensité déchirantes. *Les enfants rouges* est bien plus qu'un hommage : c'est un manifeste pour la mémoire, une mise en lumière des blessures invisibles et des luttes silencieuses d'un peuple. Entre le choc d'un massacre et la quête d'une justice réparatrice, Lotfi Achour livre une œuvre inoubliable où l'humanité trouve, malgré toute la violence environnante, un chemin vers la lumière.

# *Le pont* : Vie de chien et rêve d'homme

Par Kaouther KHLIFI

*Le pont, 2ème long métrage de Walid Mattar, explore les thématiques du rêve à yeux ouverts, du gain facile, de la prédation matérielle et du désir de montée en condition.*

Dès sa scène d'ouverture, le film introduit la figure du chien et c'est le regard de Foued qui nous guide vers l'animal, jusqu'à ce qu'on se laisse happer par le poster qui tapisse le mur de sa chambre : Croc blanc et les chercheurs d'or. Parce qu'ici aussi, les trois personnages du film, Foued, Safa et Tita sont munis, chacun, d'une pioche à la main. Ils creusent dans le dur de leur plate réalité pour tenter de donner du relief, non pas à un projet de vie mais à un projet de circonstance. A ce stade de la narration, nous sommes encore dans le petit reportage animalier, le clip bricolé et le bijou de pacotille. On se chamaille encore à coup de dix ou vingt dinars, nous sommes encore dans ces eaux-là. Mais quand le rêve est aussi rudimentaire, qui n'aspire pas à la cagnotte qui tombe du ciel ? La scène du paquet de cocaïne repêché dans les eaux du lac de Tunis va signer le tournant du film. Le dilemme dans lequel les personnages vont être précipités préfigure la dynamique relationnelle qui va gouverner la psychologie du trio - désormais tiraillé entre euphorie et scepticisme - et mettre leur système de valeurs à l'épreuve de l'enrichissement rapide.

La tentation gagne et tout s'emballe. On coupe, on pèse, on emballe, on vend, on encaisse, on goûte à l'argent et le territoire de chasse s'installe. A coups d'ellipses, de fondus enchaînés et de surimpressions frénétiques, tout

s'accélère alors autour de ces dealers malgré eux ; il y a de l'huile dans l'engrenage et la machine tourne à plein régime. La caméra, désinhibée, s'est-elle, elle aussi, fait une dose ou veut-elle sa part du gâteau ? La réponse va venir du plan ou la caméra est braquée sur le personnage de Slah, figure colossale à l'intention cupide. Dès lors, on verra les uns lorgner sur les autres, toutes dents dehors, et un semblant de chaîne alimentaire qui se déploie, sauf qu'ici, c'est dans la chair vive que l'on mord. Zohra et Slah, sont les principaux protagonistes de l'entreprise de racket qui va s'ériger autour de Foued, de Safa et de Tita pour rompre l'équilibre atteint. La scène d'intimidation, captée par téléphone interposé, signe le malentendu qui va installer le trip sur sa courbe descendante. On s'attendait au basculement du récit dans une ambiance mafieuse, on aurait eu peur. Mais Slah, en extorqueur amateur, nous laisse en porte-à-faux. Le souffle tombe à chaque fois que l'on se prépare à une montée de tension. Le registre est sans cesse déplacé vers le burlesque et même si on ne rit pas à en tomber, du moins s'en donne-t-on un sacré coup de bon temps.

Par une construction de séquences effervescentes, le montage nous balade d'une ambiance à une autre, au même rythme avec lequel le shoot s'instille en nous et commence à faire son effet: ça monte et ça descend, ça se déroule comme le rail de coca qui s'étale ou le pont qui tend son bras pour créer la rencontre, aussi furtive soit-elle, entre un monde et un autre et qui, après le délire, nous ramène forcément à là d'où l'on vient. La parenthèse se referme comme un lendemain de cuite, la tête dans les chiottes (Zohra le confirmera). Et la réalité elle-même, aussi quelconque soit-elle, est confisquée. Retour sur le même *insert* qui inaugure le début du film : la gourmette et le cadenas. Ce n'est pas plus mal quand on a échappé aux menottes. Le chien est abattu, que filmer d'autre après ? Que reste-t-il du rêve ?

# *Who Do I Belong To* : Dans le marc rouge du café

Par Kaouther KHLIFI

*Là d'où l'on vient*, premier long métrage de Meryam Joobeur, s'inscrit en extension thématique de *Brotherhood*, un court sorti en 2018. Le film explore les questions de la radicalisation, du repentir, du trauma, de la culpabilité et du retour controversé au bercail, à travers un procédé filmique qui tangue entre réel et onirisme et qui s'aventure jusque dans les méandres de l'inconscient. On aurait eu une télécommande entre les mains, on aurait probablement mis ''pause'' entre un moment du film et un autre. Dense, le film lui-même se l'est d'ailleurs permis en recourant au procédé du chapitrage ("Après l'orage", "une ombre parmi nous", "l'éveil").

Tout commence par la scène d'ouverture qui s'annonce comme une menace déguisée : un arbre dans le vent, a priori anodin. Mais à mesure que l'on zoome dessus, l'image se serre, l'atmosphère s'obscurcit et l'enchevêtrement se précise. Le plan est long, insistant ; il s'agit de la trêve avant l'épreuve. Derrière l'arbre, se trouve la maison. En son sein, la famille est encore au complet. C'est un soir de mariage au village et le cœur est à la fête, jusqu'à ce que ce cheval orphelin s'invite à l'écran.

S'éteint alors le chaud des lumières pour que lui succède un jeu de clair-obscur et de lueur bleuâtre qui va donner sa couleur à l'âme du reste du film. Le premier basculement dans le rêve (ou l'hallucination) vient de Aïcha, la mère. Ses deux grands enfants sont partis faire une guerre lointaine qui ne les concerne pas. Le marc du café promet du sang à répétition et l'unité familiale s'apprête à voler en éclats. Les personnages prennent de plus en plus de distance les uns avec les autres, se tournent le dos les uns aux autres, dans une certaine économie de répliques. Jusqu'à la rupture de ce deuxième *statu quo* : Mehdi, un des deux fils attendus, est de retour. Et la femme à son bras ? Et l'enfant dans son ventre ? Reem, de son prénom, est probablement son plus lourd bagage, son pire cauchemar. Une ombre parmi les autres : pas de gestes, pas de mots, pas d'interactions et d'ailleurs, est-elle réelle ? Seules les deux taches bleues de ses yeux percent de derrière son *niqab* et qu'y-a-t-il à leur horizon?

À leur horizon, il y a le tourment qui emporte non seulement la famille, mais le village tout entier. À se demander si l'inconditionnel de l'amour d'Aïcha pour son fils va résister à son désir d'en découdre avec le mystère ? Elle lui tend alors l'oreille, bien décidée à cueillir l'aveu et quel autre meilleur exutoire que l'oreille maternelle pour confesser pareille horreur ? À visage contre visage, le plan qui empoigne la mère et le fils semble vouloir nous expulser du film. On comprend alors que c'est Mehdi qui a porté le

premier coup dans le corps et dans le ventre de cette femme, la mécréante, pour gagner son ticket d'entrée dans la barbarie. Un *flash-back* qui nous donne enfin à voir le visage de Reem, sa beauté, sa fraîcheur, sa jeunesse et sa mise à mort sous les brodequins des djihadistes.

Dans l'insistance épidermique de la caméra, on se demande si Mehdi ne porte pas, jusque sur son visage, les éclaboussures du sang séché de sa victime. L'horripilation des personnages devient alors aussi la nôtre et un peu plus tard, celle de la terre autour. A sa surface, la végétation a, elle aussi, les couleurs de l'ecchymose, dans une esthétisation qui marie douleur et beauté tout en poétisant la représentation. Là d'où l'on vient : est-ce la mère, la source, la patrie ou la terre ou tout cela à la fois ? Le pari de Meryam Joobeur est, peut-être, celui de nous faire happer par une émotion et son contraire, même quand le propos est le même. Et, à ce titre, on peut dire que le pari de Meryam Joobeur est gagné.

# Eya, alias Amira, alias *Aïcha* : trois prénoms pour une galère

Par Kaouther KHLIFI

Aïcha, littéralement ‘’la vivante’’ ou ‘’celle qui vit’’, est le titre du deuxième long métrage de Mehdi Barsaoui. Mais le prénom, qui remplit le beau milieu de l’affiche de ce thriller psycho-social, attendra jusqu’à la fin du film pour, enfin, nous parvenir à l’oreille. Entre-temps et pendant près de 120 minutes, le personnage principal féminin qui portera l’histoire (Fatma Sfar) va tantôt s’appeler Eya tantôt Amira. Entre l’une et l’autre, une intrigue se construit d’engrenage en engrenage. Le film est sous-tendu par un scénario élaboré qui ouvre sur une question de vie et de mort au sens premier des termes. L’attention du spectateur sera tiraillée entre ce premier conflit et d'autres, plus secondaires, inscrits en filigrane.

Fuyant la cupidité de sa famille et un amour sans perspectives, Eya, employée précaire dans un prestigieux hôtel du sud du pays, ‘’meurt’’ par accident et par procuration. Elle profitera ensuite de cette fenêtre d’inexistence qui va s’ouvrir à elle pour se soustraire à son vécu. En linceul noir, on la verra assister à sa propre mort et suivre du regard cette autre elle en linceul blanc qui va aller à sa fin, comme elle-même va aller à un autre début. Ici, le personnage ne s’émancipe pas en tuant le père (ou accessoirement la mère) mais en se tuant lui-même. Eya débarque donc à Tunis, ‘’bien décidée à empoigner la vie’’ ; elle choisit alors le nom de Amira. De mauvaise rencontre en mauvaise rencontre, on verra le sort s’acharner sur elle et son personnage

prendre peu à peu toute son épaisseur tragique : une colocataire entremetteuse, un prédateur sexuel et jusqu'au meurtre sur fond de magouilles policières. S'enclenche alors en elle une dynamique de vérités et de contre-vérités qui reviennent en virevoltant au visage du personnage et de celui du spectateur. L'apogée va se manifester d'interrogatoire en interrogatoire, sur fond de perdition identitaire et de remontées coupables pour cause de faux témoignage.

L'enquête policière se peaufine au moment même où les parents de l'héroïne débarquent à Tunis : ils ont eu vent de la manœuvre de leur fille. Devant la boulangerie où elle travaille, ils se tiennent à carreau de l'autre côté de la chaussée, derrière le rideau, derrière le comptoir, derrière la vitre dans une pose qui contraste avec le mouvement du film et renvoie aux temps premiers du cinéma, aux films d'horreur de l'expressionnisme allemand (ou peut-être évoquant un air de *American Gothic* ?). L'œuvre n'est pas à un détournement près. L'imposture se heurte à ses propres limites, l'heure est au règlement de comptes et la fille prend peu à peu conscience de la nécessité de démêler le vrai du faux, aidée en cela par ce ''bon flic'' par qui le dénouement va arriver. Tout cela, sur fond de revirement revanchard, un système faillible, injuste et corrompu. Un peu de Monte-Cristo dans tout ça ? Peut-être.

Naquit alors Aïcha et quand on décèle la petite liberté orthographique prise dans la transcription arabe du prénom sur l'affiche, on comprend mieux. Eya, sauvée par une morte puis par une disparue, signe alors la fin de sa galère et offre à Aïcha le prix du meilleur film méditerranéen à la Mostra de Venise et le prix Signis du meilleur film arabe au Festival international du film de Mar del Plata, en Argentine.

# *Le pont* entre rêve et réalité

Par Vanessa BARISCH

*Le Pont*, titre du film de Walid Mattar, renvoie également au film lui-même. Littéralement, il s'agit du pont de Radès, reliant géographiquement les banlieues nord et sud de Tunis. En effet, il fonctionne comme une métaphore, celle du lien entre riches et pauvres, entre rêve et réalité.

Au cœur de l'histoire, se trouvent trois jeunes adultes poursuivant chacun.e un rêve : le rappeur Tita, l'influenceuse Instagram Safa qui lance sa propre ligne de bijoux et le cinéaste Foued. Ce qui les unit, c'est leur lutte pour assurer un revenu régulier tout en essayant de faire décoller leurs carrières. Lors du tournage d'un clip musical pour Tita, ils tombent sur un paquet rempli de cocaïne par hasard. En vendant cet « or blanche », ils espèrent réaliser leurs rêves et bâtir une passerelle entre une réalité éprouvante et une transition fluide vers leurs ambitions. Cette quête les conduit à une incursion dans la vie nocturne

et animée de la banlieue nord. Pour vendre leur trouvaille, ils traversent à plusieurs reprises le pont de Radès, symbole de la connexion entre les banlieues nord et sud. La banlieue Nord, avec ses nuits festives et ses personnages flamboyants, incarne, ici, le rêve et la prospérité ; tandis que la banlieue sud représente, la dure réalité, les soucis quotidiens et financiers.

Rapidement, les trois protagonistes comprennent que l'argent est la substance même à partir de laquelle est construit le pont vers leurs rêves. Ils réalisent également qu'ils ne sont pas les seuls à vouloir ériger une telle passerelle. Dès leur première tentative de vente, ils se retrouvent dans un engrenage de pots-de-vin : du bakchich lors d'un contrôle de police, aux paiements de silence pour le personnel du club nocturne. Les risques augmentent à mesure que leur entreprise devient de plus en plus périlleuse.

En toile de fond, le film lui-même est porté par un rêve : celui de ses créateurs consistant à réaliser une œuvre décoloniale, libérée des cadres imposés par le Nord global. Ce rêve n'a pas été sans embûches, notamment pour garantir le financement. Une critique récurrente des fonds européens a été que le film ne serait pas «suffisamment tunisien». Grâce à la ténacité de l'équipe, ils ont résisté à la tentation d'orientaliser le récit, quitte à risquer de ne pas pouvoir boucler le budget. Le résultat est un film original qui transpose à l'écran l'espoir et la déception de ceux qui osent rêver, construisant ainsi un nouveau pont vers un public mondial, loin des clichés attendus.

# *Aïcha*, Amira, Eya. Entre identité choisie et identité assignée

Par Vanessa BARISCH

Changer d'identité et repartir à zéro, comme une page blanche, est un rêve que beaucoup ont déjà caressé. Aya, Amira ou Aicha, quel que soit le nom qu'on lui donne, concrétise cette idée dans le long-métrage Aicha de Medhi Barsaoui. Ce film raconte l'histoire d'une jeune femme, incarnée par Fatma Sfar, issue d'un milieu modeste à Tozeur. Après un accident de voiture, elle se fait déclarer morte et fuit à Tunis pour recommencer une nouvelle vie dans l'effervescence de la capitale. Lorsque la jeune femme devient témoin d'un crime dans une boîte de nuit, sa nouvelle identité commence à se fissurer au cours d'un interrogatoire de police, la mêlant à un scandale impliquant les forces de l'ordre.

Le film illustre de manière saisissante la dualité entre une identité choisie et une identité imposée. Cette dualité se reflète également dans l'esthétique visuelle du film. L'environnement négligé de Tozeur contraste avec la beauté envoûtante de la capitale, symbolisant l'opposition entre Eya, la jeune femme de Tozeur, et Amira, sa nouvelle version vivant à Tunis. Le jeu entre éléments nets et flous ainsi que l'utilisation des effets de miroir traduisent le passage de la protagoniste entre ces deux mondes identitaires. L'un des moments les plus marquants de cette exploration de la dualité se déroule lors de la rencontre de la protagoniste avec ses parents qui la croyaient morte. Eya, alias Amira, observe la rue depuis la vitrine d'une boulangerie et s'arrête net. La perspective change : on voit Eya, alias Amira, à travers la vitrine, où se reflètent deux personnes debout dans la rue. La caméra se concentre progressivement sur ces reflets au lieu de la protagoniste – ce sont ses parents. Une impression de monde parallèle émerge, comme si les parents vivaient dans l'univers de Eya, illustré par ce reflet. «La Eya que vous connaissez n'existe plus», déclare la protagoniste à son père, rompant ainsi totalement avec son passé et avec l'identité héritée de ses parents pour s'affirmer comme Amira. Néanmoins, Amira n'est qu'une étape vers son identité finale sous le nom de *Aïcha*, titre du film.

L'histoire que Barsaoui tisse autour de la question centrale de l'identité est originale et captivante. Le conflit identitaire intérieur est lié à une intrigue de dénonciation de violences policières meurtrières ; ce qui donne au film, en plus de sa dimension psychologique, une dimension socio-politique propre à la Tunisie contemporaine. Ainsi, le film oscille entre plusieurs genres/identités : le drame psycho-social et le thriller politique.

# Articles en anglais

## Articles in English

# Table of Contents

**04.** Presentation

**26.** Oumeima ABROUGUI: ***"KANTRA"* by Walid Mattar: Bridging dreams with reality**

**29.** Oumeima ABROUGUI: ***Who Do I Belong To* by Maryem Joôbeur**

**32.** Abdullah JERADI: **What Makes a Documentary Unforgettable or Why Ismaël's *Hackers of The Borders* is One of a Kind.**

**34.** Wafa THABET MEZGHANI: ***Matula:* Can Two Different Worlds Look Alike?**

**37.** Nesrine ZERIBI: **Monstruosity and its Representations: *Red Path* and *Who Do I Belong To***

**41.** Nesrine ZERIBI : **Truth, Healing and Running away: *Aïcha* by Mehdi Barsaoui**

**43.** Nesrine ZERIBI : **A Film Done with Norms And Cliches : *Hackers of the Borders* by Ismaël**

# *"KANTRA"* by Walid Mattar: Bridging dreams with reality

By Oumeima ABROUGUI

Walid Mattar's comedy-drama The Bridge, (Original title Kantra or "bridge" in Tunisian dialect) bets on the dreams of Tita, Fouad and Safa, a rapper, an aspiring filmmaker and an influencer, three young adults leading normal lives, but driven by a relentless desire to achieve something meaningful. The story of the film bridges the three characters' aspirations with their realities. On the rapper Tita's shirt we read "reality is wrong, dreams are for real", a declaration made by the film through the dreamy rapper, encapsulating the tension between the harshness of reality and between hope offered by dreams. When dreams collide with bleak reality, the characters choose to reject reality and to dream ahead, and as fate would have it,

chances are that dreams can turn real, as was with the random opportunity that Tita, Fouad and Safa were in the same boat that one day when they landed their prize: a floating large amount of narcotic substance.

The overarching themes of Fate and sheer coincidence shape the experiences of the three protagonists, triggering the climatic event at the boat. This symbolic and disrupting event directs us to a broader reflection on human existence amidst the randomness of the universe. The characters' aspirations in the film are juxtaposed against arbitrary fate, informing triumph or failures.

The film, at its essence, grapples with a particular socio-economic context in Tunisia, taking Radès Bridge as its focal reference of spatial inequality and emphasizing a separation between impoverished living and affluence.

The film creates a natural proximity with common peculiarities of Tunisian youth, characters are set to be seamlessly identifiable with, they too in a figurative bridging act, move back and forth between their personal desires and dreams and what reality often imposes. Tita the rapper, played by Saif Omrane, repairs phones when not rapping. Safa, the influencer, is a college student, but makes personalized jewelry on Instagram and acts in video clips. The realistic approximation of youth stories strikes the audience as completely honest, along with the humor involved in the dialogue that served the same intent of drawing from authentic experiences of struggle to pursue success.

The humor deployed contrasts sharply with the apparent frustration of the characters that is brought upon by this "crossing over" desire. The bridge in this sense is an embodiment of the latter frustration that the three

characters commit to traverse every night to sell cocaine in clubs. In a candid conversation, Tita shares that the first thing he'll do when rich is change his breakfast to include expensive yogurt every day. The humor lies in Tita's naïve association of richness to expensive yogurt which highlights an eco-disparity that includes access to certain foods.

The rapid and upbeat montage of the film helps accentuate the sense of relentless striving as we follow the pursuits of crossing the bridge, reflecting the characters' ongoing attempts to overcome societal barriers and achieve upward mobility. The bridge serves as a potent metaphor in this film, representing both literal and figurative pathway between their aspirations and between harsh realities. By crossing the bridge nightly, the characters embody their desire to transition from marginalization to prosperity, highlighting the broader socio-economic challenges they face in their pursuit of success.

The ending of the film leaves the viewer with the certitude of the continuous pursuit despite the irreversible meaningless nature of reality, much like Sisyphus rolling his rock over the mountain. Although at a loss, we are left with the impression that a probable new cycle can begin involving the trio going after what they desire, yet again.
Mattar's The Bridge blends humor, existential inquiry and social commentary into a vibrant exploration of the nuanced space between dreams and reality all while remaining contextually relevant.

# *Who Do I Belong To* by Maryem Joôbeur

By Oumeima ABROUGUI

In a raw attempt to reflect on the source of all suffering, Who Do I Belong To forces us to meditate, in the spiritual sense of the word, on what plagues humanity, the man-made reproducible horrors and violence : a reflective exercise necessitating taking in the trauma of violence and sitting with it for a while.

Crafted in a poignant tale of a mother, Aicha, struggling to reconcile with the reality of her two elder sons succumbing to terrorism, we travel along a somber beautiful cinematography that transports us through the intricacies of a family dynamic amidst tragedy.

The film compels us from the very beginning to stare at a fixed scenery of a tree alluding to where it all

began, or more plausibly to where we were picking up from, when horses have left the barn and there is nothing to be done anymore, violence erupted and caused inevitable pain leaving a deformed wound, an empty and chilling scenery that shortly cuts to situate us at the beginning of a narrative, a warm introduction to a normal nuclear family, soon chaos erupts with Aicha youngest son's declaration that his brothers have departed and will never come back.

Her son speaks to her with the determination that all has been tarnished, and nothing will be the same anymore, this pain ensued by the two brothers' departure cuts deep through her hand and burdens her heart through the entirety of the film, a wound that never heals as long as the resonance of human tragedies persists.

The restricted sequencing accentuates the themes of anguish and turmoil as it intends to lock your attention with the characters in the spaces they exist and battle in. The choice of close-up shots creates an immersive and inescapable experience as we engage with the open wounds of the film and with the main actress's theatrical performance, taking in the tragedy inflicted and bleeding it out in a long sigh, a release beautifully translated through a picturesque of a collective hurt shared by all the mothers of the town. With every heavy breath let out by the sorrowful feminine, we are invited to meditate along her side on the weight of the hurt she's feeling, as she laments her loss and reaches for explanations. The overarching resonance of this spiritual filmmaking is weaved inside the lives of the characters on the screen and is especially felt by the stoic marching of Aicha, the silence and heavy breathing. What pains the mother's heart is also an object of universal hurt that is felt as impacting humanity by large : fanaticism and religious extremism and the multitudes of terror that impact us as a collective.

Events in the film unfold in chapters, a tale

completely divorced of all temporal and spatial codes, we are absorbed inside of Aisha's anguish, in a surreal playout of her dreams as she seeks to understand, heal, and comfort her children and by large humanity. When her son Mehdi returns home with his pregnant wife as a branded Jihadi, she takes him into her arms, she looks to understand his hurt so she can heal, irrespective of Mehdi's haunting guilt.

Reality and dreams seem to merge in the storytelling of the film and what is apparent to us becomes blurred. In what resembles a dream sequence, we watch Aicha walking in a tunnel towards Mehdi and ask him with an echoing voice "Mehdi? What's wrong? ". But Mehdi made the irreversible choice when he left for Syria that one night with his brother and returned to the village with the repercussions of that choice, a debilitating guilt that inhabited him.

In her storytelling, Meryam Joôbeur did not grapple with a radicalization process but rather engaged with the resonance of making choices that we cannot walk away from, ones that change everything forever.

# What Makes a Documentary Unforgettable or Why Ismaël's *Hackers of The Borders* is One of a Kind.

BY ABDULLAH JERADI

As people got out of the movie theater they felt listless, tired and emotionless. To an extent it felt that Hackers of the Borders didn't connect with the audience, that people did not like the monotonous rhythms and the ambiguity of the documentary. Contrary to the prevailing opinions among most viewers, a more nuanced perspective suggests that this film is a marvel when it comes to Arab Documentaries.

The film, against all expectations, stands as an art piece. In Hackers of the Borders, Ismaël follows the intertwined stories of three personas: Fedi, a homosexual living in Beirut, originally from Syria, recounting his struggles as a refugee seeking to migrate to Canada; a family of eight, anticipating their ninth child and dreaming of a better future; and a group of theater calligraphers preparing for a performance.

As the film develops, it looks for the preparation of the events, it treats the "befores", the flight for Fedi, the child's birth for the family, and the theater group's performance. However, at its core, this film is not simply an observation, rather a study. These individuals appear visually and emotionally at ease around Ismaël, sharing

deeply personal truths. This reveals Ismaël, the director, as more than an observer, he is an integral part of their daily lives, someone deeply intimate with their experiences. In turn, it becomes evident that Ismaël was profoundly moved by their stories, which resonate with him on a deeply personal level.

One peculiar scene stands out : Fedi at the beach. It gives us a taste of what I'd call a "melancholic irony", a satire wrapped in tragic comedy. Hungry for connection, Fedi walks seductively before a group of men, seeking acknowledgment. Yet, despite his efforts, he remains ignored, retreating into his music in a moment of quiet vulnerability. The shot techniques are remarkable – Ismaël uses a distant zoom, blends Fedi's audio with the fluidity of a handheld camera, subtly follows the protagonist. This scene is not only melancholic but spontaneously beautiful, capturing Fedi's isolation with raw tenderness.

The documentary does not only take social issues to another realm of thought, it also emphasises a structure of construction and deconstruction, building a narrative around Fedi then deconstructing it to construct the narrative of the family, only to deconstruct that in turn to form the narrative of the theater players. This film narrative structure is simply a linear chronological narrative, taking the choral form of three stories distinct yet connected .

Why will this film be remembered, you ask? The answer lies in its raw reflection of the director's core essence, stripped of the layers of traditional aesthetic. By weaving together the stories of different Arabs, the film becomes a representation of identity, leading viewers on a calm yet profound journey that lays bare our internal conflicts. It aligns seamlessly with Stanley Kubrick's belief that a film should be experienced multiple times as a piece of art, rather than consumed once as mere entertainment.

# *Matula*: Can Two Different Worlds Look Alike?

BY WAFA THABET MEZGHANI

Matula, a documentary film directed by Abdullah Yahya, was featured in the official competition of the 35th edition of the JCC (Journées Cinématographiques de Carthage), also known as the Cinema Days of Carthage (2024).

The film explores the paradoxical notions of distance and convergence between two worlds. This distance — whether geographical, social, or psychological — is conveyed not only through the plot, characterization, and dialogue but also through exceptional cinematography and camera work. Director Abdullah Yahya demonstrates remarkable craft and passion throughout this compelling documentary.

The story revolves around Rayen, nicknamed Matula, an abandoned son whose parents illegally migrated to France. This left the burden of his care and upbringing to his grandmother, Samira, and to Dhouha, his guardian, protector, and mentor. Dhouha not only looks after Matula but also takes responsibility for other children in the neighborhood who live in appalling conditions. She strives to bring order and balance to Hay Hillel, a marginalized area where conditions are harsh and unforgiving. Using football as a mean of distraction, she works to steer children and young adults away from the perils of crime and drug addiction. She acknowledges the grim reality, stating that five young adults have already lost their lives by taking "Subitex." “What do you expect?” she says. “There are no amenities, no entertainment. Kids resort to addiction.” But to what extent can she succeed in her mission? Isn’t there an unbridgeable gap between the real and the ideal?

The film’s use of camera distance, angles, and movements deeply influences how we perceive the subjects and their connections —or lack thereof. In one poignant scene, Matula speaks to his biological mother, Thouraya, via Messenger. A close-up shot focuses on Matula’s face, capturing his yearning to reconnect with her. Ironically, the phone screen —meant to bridge their separation— only accentuates the distance between them. Matula’s expression reveals his unease when his mother abruptly ends the call. “Why did you leave?” he asks, encapsulating his unresolved pain.

The angles chosen for these shots draw viewers into Matula’s experience, encouraging empathy for his sense of both geographical and emotional separation. Matula is keenly aware of this distance. In a heartfelt attempt to draw closer to his mother, he suggests enrolling his brother in a professional club —a subtle reminder to Thouraya: “We are both your kids. Mom, you should be proud of me.”

The paradigmatic choice of alternating between close-up and extreme close-up shots fosters a sense of intimacy and identification with Rayen (Matula). A silent dialogue seems to unfold between the audience and the characters, suggesting that Matula's search for a place within his family mirrors our own universal quest for belonging. In a high-angle shot of Rayen speaking to his mother on the phone, the framing subtly emphasizes his vulnerability. Despite his attempts to appear strong, the shot conveys his underlying sense of disempowerment and fragility.

Geographical distance is a central theme of the film, with the family split between two worlds: the parents and some children in France, while Matula and his sister remain in a poor residential neighborhood in Tunisia. However, the two seemingly distinct worlds—Hay Hillel in Mallassine and the area in France where the family lives—are not entirely dissimilar. Through the juxtaposition of scenes, the film highlights the shared struggles of poverty and deprivation in both contexts. A scene showing children in France filmed in their cramped bedroom is immediately followed by one of Matula in his own modest bedroom. Similarly, a long shot of Hay Hillel is paired with another of tents and ghettos in France, contrasting the perception of France as a land of freedom with the stark reality of marginalization.

The director seems intent on conveying that migration is not the solution. Ultimately, the film suggests that worlds that seem different are, in essence, more alike than we might expect.

# Monstrosity and its Representations : *Red Path and Who do I Belong to*

BY NESRINE ZRIBI

Almost 10pm, Tunis on a cold December night, you are in the middle of a crowd of hundreds of people, coming to watch Red Path, by Lotfi Achour. Up from the balcony, you see him shakily taking the microphone, to thank his crew, as well the Ministry of The Interior and The National Guard.

Already, you feel somewhat uneasy. A feeling that only increases as the lights dim, and raises throughout the movie. And then you come to question : Isn't this discomfort expected when dealing with a movie about extremely violent real events ?

In November 2015, a young sheep herder from Sidi Bouzid, Mabrouk Soltani, was beheaded by Jihadists, who occupied the nearby mountains. His friend was then tasked with bringing his severed head to his family. Red Path deals with real life events, still fresh and painful in collective memory.

But, after some reflections, what bothered me most about his film was this sudden and easy representation of unfathomable monstrosity.

The opening scene sets us in a painfully beautiful mountain, which two boys are using as their playground.

Before you could even blink, they are ambushed by jihadists, coming from behind their backs. You are then made a close witness to their violent beating, with the camera's fast movements, closing in and accompanying their heads being smashed into rocks, and their bodies and faces being kicked by unidentified feet. This scene really illustrates the unpredictable and world-shattering nature of violence. As the viewer is still anxiously holding their breath, the child awakes to find the disfigured and detached head of his best friend, Nizar, lying still in front of him. This shocking scene could somewhat make the viewer see the traumatic experience as the child saw it : brutal, unnerving and incomprehensible. But it is also a cheap and easy way to send this important message. One that relies mainly on that singular image to carry a trauma that viewers could not even begin to conceptualize.

The film then follows the child carrying his friend's head as a message, as he struggles to verbalize this monstrosity. He hides it at first, then, he manages to show it to a friend. As adults around him try to question him on what happened, he repeatedly answers "I don't know". Anyone should become mad after seeing such an image. Here, viewers are expected to keep watching, to follow the corpse's rescue mission and various other plotlines, after seeing horror beyond any measure.

### Symbolism And Surrealism

In Who do I Belong to by Meryam Joôbeur, symbolism and surrealism are used to explore how an act of barbarity can spread like a disease within a community. The film is set in an ethereal and timeless village, where a family deals with the return of their son Mehdi from Syria. Built like a fever dream, the film grabs the viewer, as they try to make sense of the unusual series of events. The tree seems wounded, a sheep is slaughtered, men from the village keep disappearing. The mother's visions, her ability to

communicate telepathically with her son, coffee turning into blood. All these elements of surrealism make the viewers question whether any part of the events are real, or simply the mother or the son's guilt, coming back in the form of ghosts to haunt them. Mehdi's past and the inhumane act he committed, end up destroying everything in their wake: Nature, animals, humans, and even time and reality itself.

Although the beautiful imagery helps glue the viewers to the screen, it could also come off as an aestheticization of violence. The close-ups on Mehdi's face, the intensity of his relationship with his wife, the guilt he feels from abandoning his brother during an impossible dilemma, almost make you identify with the murderer. This refusal of manicheism and the bewitching scenery present violence as an uncontrollable force, but at least, they do not normalize or flatten it.

The deformation of reality, nature and time prepare the viewer for a scene of impossible violence. Violence so unacceptable, it has stopped the Earth from turning. Horror is within us from the start, culminating in Mehdi's murderous act.

On the contrary, in Red Path, violence and barbarity are cheapened, shown in their barest form, to deliver a blow to the viewer. The characters are obviously shown in shock, none of them have even begun their journey of grief, as they are still struggling to retrieve Nizar's body. His mother only utters a few words, with a voice so deep, it could almost be Mother Nature's voice, coming from behind layers of soil, to express desolation in front of such a sacrilege.

But where does all this leave us as viewers ? We have not stayed with the horror, and we are not in shock, not having directly lived the event. We only have a few

minutes to attempt to comprehend it.

Should such an act, a beheading that defies all laws of nature, all proportions of evil, not have stopped the world for us viewers ?

**Violence in films**

Should films normalize monstrosity before our very eyes, under the guise of realism ? Or to try and make us relate to a trauma so engulfing that we could not even begin to imagine it ?

Behind all this uneasiness lies a deep fear, to one day wake up in a world where pictures of torn limbs, of human beings having died in the cruellest ways, affect us only for a few seconds, before moving to the next best thing. Images that should be imprinted for generations in our minds, losing their power and provoking almost indifference. Nothing can be crueler than indifference to immense suffering, even if it comes as a defense mechanism. Besides, gruesome and gory violence can also easily start feeling unreal, almost funny.

Especially when dealing with real events, film-makers have a historical and moral responsibility. Violence and monstrosity should only be shown if they can get under a viewer's skin, lodge itself in the confines of their souls, and hibernate there for quite some time, for empathy to grow amidst a pain so great. Otherwise, you are only cheapening and minimizing endless suffering, the consequences of which could be dramatic for our future.

# Truth, Healing and Running Away: *Aïcha* by Mehdi Barsaoui

BY NESRINE ZRIBI

Aicha by Mehdi Barsaoui is a movie that makes us travel from South to North, through breathtaking scenery and a character determined to run for her life. Through Aicha's multiple facets, the film highlights how hard it can be to reconcile your own life story. How easy it is to lose and discover yourself. How you can, by endlessly lying and running away, find yourself with a variety of components that do not form a unique and delimited version of "you". This loss and discovery confronts you with traumas, old and new, that need to be processed to form a coherent self. Healing, making sense of this self that seems so close yet so far away, can thus go through multiple processes that are not always linear.

Aicha spends the first part of the film fantasizing about Tunis and about her life in the alluring city. This fantasy of an easy escape, of a plan that would fix everything, without requiring any painful confrontation with those that caused her to suffocate, was her only hope. A cruel twist of fate allows her to experience the city, with all its adventures, parties and violent misfortunes, to become able to later confront her parents. If her fantasy was still firmly in place, Aicha might have come up with another wild story. But once the city's illusion fades, with no alternative in sight, she decides to come clean and express all her childhood's discontent.

Lying and running away seem at first like Aicha's

failed coping mechanisms, that led her to a vicious circle of accumulating problems. A lie to cover a lie to cover yet another lie. But as the lies come tumbling apart, the character reconciles with the fact that she could never leave behind fragments of herself. Some truth, a parcel, whatever she can muster, is needed to process that part of her life and heal.

Truth also plays an interesting role in the film. After confronting her primary oppressors, her parents, Aicha then sets on to convict her abusers in Tunis. She thus finds the best version of truth she can reveal to police, to achieve some form of justice and alleviate her own guilt, for tarnishing a dead man's reputation and helping cover-up his murder. Truth is, for her, a means for justice, rather than an inherent need to set the record straight or to break the cycle of lies. Bringing an end to violence and to lies seems to be her only goal. As such, she never seeks to avenge or acknowledge the harm done to her own body and self.

In the end, with her final chosen identity, Aicha leaves us questioning: Is this her final attempt at building a unified self? Is this her starting her own journey towards healing? Or is it simply yet another lie to cope with the trauma from her previous life?

Nothing seems set in stone. Up to the end, Aicha still seems to be in the same survival mode, that leaves her conscious of her desires, but unwilling to deal with the past and build on more stable ground. Similarly, her attachment to truth is not fundamental, inviting us to reflect on the real meaning of truth, if it even exists. Aicha herself would probably not care for such questions. The only question she seems to be constantly pondering is: How much truth do you need to truly live?

# A Film Done With Norms And Cliches: *Hackers Of The Borders* by Ismaël

BY NESRINE ZRIBI

Throughout the documentary Hackers of the border by Ismaël, you can feel a sense of disconnect. A disconnect between sounds, voices and images. For instance, the film rarely, if ever, shows a character testifying face to camera. There are several scenes with a character's testimony overlapping with urban landscapes or shots of their daily lives. The film also breaks away from usual storylines and structures, especially ones about refugees, whose lives are usually presented in a neat chronological order.

Here, the film starts off with a 101-year-old woman, a vivid representation of collective memory, whose face is

never really seen. Therefore, she is never mentioned again. We follow a multitude of characters through their daily lives: a precarious family of 8, a young man searching for belonging, a group of teenagers preparing a play. The only markers of time are; The mother's pregnancy, the man's trip to Canada and the play's opening night.

Some characters recount memories of their lives in their home country, but most of it isn't linear. Others do not even disclose their names: we mostly perceive them through their dance or their theater performances. The darkest, and most painful memories, recounting violence and abuse, are combined with images showing characters' daily lives and their internal worlds. For instance, Fadi, the young man, is shown taking a walk around the beach, striking poses here and there, while his voiceover is reminiscing his guilt following his father's death.

Sometimes, sounds and images present a clear contrast. Voices describing the violence of war contrast with innocent images of children playing. Or someone describing a sweet summer vacation, contrasting with images of old and rusty machinery from an abandoned factory. Some scenes seem to be leading to alternative storylines, like the little girl playing in a desolate and ruined building, but they do not follow through. Ultimately, the film invites you to question and rethink cinematic expectations: why should art attempt to keep viewers comfortable? Does this uncontrollably harsh reality have to be forced into becoming a clean and predictable storyline?

Refugee films and documentaries seem to have become a genre of their own kind, capitalizing on the same human suffering, as wars and walls both continue to soar all around the globe. Their main message typically comes across as an attempt to humanize refugees, making them somewhat likable or relatable to Western audiences, to denounce their deaths at sea, or their mistreatment in

detention centers, never delving into the collective responsibility behind making some parts of the world inhabitable.

Hackers of The Border seems uninterested in this tale of perfect victimhood. Characters' privacy and intimacy is respected, especially during emotional moments, leaving viewers as outsiders, not submitting to their need for voyeurism or linear lifestories. Through the film's fragmentation, we can feel the characters' own fragmented, detached lives, as if continuously suspended in time and space, condemned to a chaotic in-between.

# Articles en Arabe

# مقالات بالعربية

تحقيق هدف مشترك فكلّ شخصيّة (فؤاد/تيتا/صفاء) تُضيف طبقة جديدة من الدراما التّي تعكس تجربتها الذاتية لبناء حالة اجتماعية.

**السينما كحالة إدمان مؤقتة**

يتناول المُشاهد طيلة ما يُقارب الساعة و النصف أحداث الفيلم كجرعات مُخدّرة، تنقله من حالة إلى أخرى مغمورًا في تفاصيل "الإدمان الفني". بدءًا من الإغراء وصولاً إلى مرحلة التجربة، لبلوغ مرحلة النشوة ثم لحظة الصحوة و الإدراك.

كلّما تورّط الأبطال أكثر إزداد تورّطُ المُشاهد معهم وهو ما يعكس حالة تعلّقِ المدمن بالمادّة التي يستهلكها في علاقة تفاعليّة كعلاقة الفيلم و لاوعي المُشاهِد.

نجح الفيلم في تقديم تجربة تُحاكي تأثير الإدمان بحيث تزداد حالة الجذب مثل ما يفعل مخدّر الكوكايين بضحاياه.

**الحظّ: مُحرّك درامي وعبثي**

يسعى المخرج لتعريف الحظّ كقوّة عبثيّة تتحكّم في مصير الشخصيّات عبر المزج بين الفُكاهة والنقد الاجتماعي. يعكس الفيلم تناقضات الواقع باستخدام الكوميديا السوداء التّي تُشبه "دسّ السمّ في العسل"، في سياق فكاهي و تراجيدي أنثروبولوجي في الآن نفسه. إنّ السياق الأنثروبولوجي في هذا النوع من الأفلام يعكس حقيقة شريحة معيّنة من المجتمع، تلك التّي تؤمن بـ"ضربة الحظّ" كقارب نجاةٍ وحلّ لإنهاء معاناتهم. نكتشف من خلال الفيلم أنّ الحظّ ليس مجرّد قوّة إيجابيّة بل هو أداةٌ عبثيّة تدفع الجميع نحو حقيقة واحدة لا مفرّ منها.

**القنطرة.. جسر درامي لدروب متقاطعة**

لا تُمثّل "القنطرة" في الفيلم مجرّد إطار مكاني بل هي رمز فلسفي ودرامي يُعبّرعن نقطة التقاء وتقاطع بين مسارات الحياة المختلفة. بين الضاحية الشمالية والجنوبية، تكون القنطرة نقطة تواصل تعكس الفوارق الاجتماعية بين عالمين مختلفين، عالم الأغنياء وعالم الفقراء، عالم رأسمالي، وعالم بروليتاري. والقنطرة هي كذلك الجسر الذي يربط الواقع بالخيال. يظهر ذلك بالأساس في مشاعر الشخصيات المتناقضة بين الفرح والحزن و المتراوحة بين القوّة و الخوف. تَبرُز هذه

# "قنطرة" لوليد مطّار: رحلةٌ من النشوة إلى الصحوة

عزّة المؤدّب

مُحاكيًا الإدمان، يسحب فيلم "قنطرة" للمخرج التونسي وليد مطّار المُشاهد في تجربة تمزُج بين الفانتازيا الهزليّة و النشوة الفنيّة. تتحوّل المخدرات في الفيلم من مادّة إنتشاءٍ إلى أداةٍ ساخرة تكشف عن هشاشة الذات الإنسانيّة أمام الرغبات المعلقّة بـ"ضربة الحظّ".

**ثالوث يصنع بطلا واحدًا**

لا يعتمد وليد مطّار في هذا الفيلم على بطل رئيسي واحد بل يقدم ثلاث شخصيّات تتّحد في مسارٍ واحدٍ رغم التناقضات الظاهرة في تصرّفاتها وسلوكها : "فؤاد" مخرج شابّ يحاول التعبير عن أفكاره بفنّه، أمّا "تيتا" فهو فنان راب يسعى لتحقيق الشهرة في أسرع وقت، في حين تعيش "صفاء" داخل وهم افتراض "انستغرامي". هذه الشخصيّات تُكمّل بعضها البعض لنسج خيوط القصّة التي لا يمكن أن تكتمل إلاّ بوجودهم جميعًا.

يُثبِت الفيلم أنّ البطولة ليست دائما فرديّة، على عكس الأفلام التقليديّة، بل قد تكون نِتاجًا لإتّحاد شخصيّات مختلفة في سبيل

ومن خلال المكان أيضا، يُركّز الفيلم على التفاوتات الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تجعل من المناطق الريفيّة أرضًا خصبة للتطرّف. ويُترجم اختيار هذا المكان عُمقَ الانفصال بين المناطق الريفيّة المنسيّة وبين المركز الحضريّ، حيث تُترك هذه المناطق غالباً عُرْضةً للتطرّف. فقد صار الجبل في فيلم "الذراري الحُمر" رمزا للتهميش الذي يجعل من ضحايا الفقرالاجتماعيّ و الإقصاء فريسةً للعمليّات الإرهابيّة، وسط غياب تامّ للدولة و أجهزتها الأمنيّة والعسكريّة. وهذا ما لاحظناه من خلال تأخّر التدخّل العسكري في المنطقة لإستعادة جثّة الراعيّ، وهو الأمر الّذي دفع بأهالي المنطقة للمخاطرة بحياتهم واسترجاع الجثمان بأنفسهم.

# "الذراري الحمر" للطفي عاشور : عندما يصبح المكان شاهدا على الفقر والتطرف

الأسعد محمودي

قبل الخوض في فيلم "الذراري الحمر" للطفي عاشور، نُنّوه بأنّ هذا الفيلم يحمل مشاهد صادمة جدّا من الناحية النفسيّة، ما يُحتّم في تقديرنا منع الأطفال دون 16 سنة من مشاهدته.

يعكس الفيلم التونسيّ "الذراري الحُمر" للمخرج لطفي عاشور بشكل واضح الفوارق السياسيّة والاجتماعيّة التّي تعيشها تونس، من خلال تصويره لقصّة حقيقيّة تتعلّق بمقتل راعي الأغنام مبروك السلطاني، يوم 13 نوفمبر 2015، على يد إرهابيين متحصّنين في إحدى جبال مغيلة التونسيّة.

ويشكّل عنصر المكان في الفيلم نقطة محوريّة في السرد البصري والرمزي للعمل، إذ يُمثّل الجبل فضاءًا معزولاً مُخيفًا. و يقدّم لطفي عاشور الجبل كمكان طبيعي يتّسم بالتناقضات إذ حمل دلالاتٍ مزدوجة : من جهة، هوفضاءٌ طبيعي ساحر و خلاّب، ومن جهة أخرى رمزٌ للغموض والخطر، فهو حُضن لأعمال الإرهابيّين الوحشيّة واللابشريّة، رغم جماليّة المشاهد ومساحاتها المفتوحة.

ينكشف المكان للمُشاهد في بداية الفيلم من خلال وجهة نظر الشخصيتيّن أشرف ونزار وهما يتحرّكان على تضاريسٍ وعرةٍ نحو قمّة الجبل، في رحلة مجهولة ومليئة بالمخاطر. حيث وظّف المخرج المناظر الطبيعيّة البعيدة لخلق إحساسٍ بالضياع و بالضآلة أمام قوة الطبيعة وقسوة الوضع الذي يعيشه السكّان. فكان المكان الرّئيسّي في الفيلم وهو الجبل إشارة قويّة إلى العزلة الجغرافيّة والاجتماعيّة التّي يُعاني منها سكّان جبل المغيلة وسكّان الجبال في الأرياف التونسيّة بشكل عامّ، حتّى باتت ملجأً للإرهابيّين.

الإنتشاء في الملاهي اللّيليّة سرابًا و مصدرًا للفوضى و للإختناق. و قد لعب المكان دورا حاسما في التعبير عن الحالة النفسيّة للشخصيّة الرّئيسيّة.

رغم التباين الجغرافي والثقافي بين الجنوب والعاصمة، يتشارك المكانان نفس التحديات القائمة : إذ أنّ كِلا المكانين يعانيان من غياب الفرص الاقتصاديّة والتشغيليّة، ممّا يدفع بالبطلة إلى خيارات قسريّة محفوفة بالمخاطر. و سواء تعلّق الأمر بالبيئة المحافظة للجنوب أو بالحياة الحضرية في العاصمة، تواجه "آية" استغلالا ممنهجا من قبل الرجال في حياتها بدءًا من مديرها في العمل إلى صديقها الأمني الفاسد. ويتّسم كِلا المكانين بإنعدام الراحة النفسية، إذ تعيش آية حالة من الخوف المستمرّ والضياع وهو ما يُعمّق إحساسها بالتّيه والعزلة.

و تُصِرُّ على عزمها الهروب من هذا الواقع. تتصاعد الأحداث عندما تتعرض آية لحادث مروري مُميت تُعْلَنُ فيه وفاتها بشكل خاطئ، ممّا يُتيح لها فرصة الإختفاء و بدء حياةٍ جديدة في العاصمة تحت هويّة جديدة. و تتشابك أحداث الفيلم مع تأملاّتٍ في واقع صعب، حيث تنتقل البطلة من عزلة الجنوب التونسي إلى صخب العاصمة، محاولةً الهروب من الماضي المظلم صوب حياة جديدة لكنّها مليئة بالتحديّات. و يؤدّي أدوار البطولة الممثّلون فاطمة صفر و نضال السعدي و ياسمين الديماسي وهالة عيّاد و محمّد علي بن جمعة.

ينطلق الفيلم من الجنوب التونسي، حيث تعيش "آية" في بيئة قاسية تعكسها تضاريس صحراوية و مجتمع محافظ. المنطقة محاصرة بالفقر و الصعوبات الاقتصادية والاجتماعية، ممّا يجعل الحلمَ بحياةٍ أفضل في العاصمة خيارًا شِبه محتومٍ بالنسبة إلى البطلة. تُواجه هذه الشابة قيودا اجتماعية تُجسِّدها العلاقة المتوتّرة مع والديها ومع مديرها الذي يحاول ابتزازها جنسيّا مقابل إبقائها خارج حملة الطرد التعسفي. وهنا يظهر هذا الفضاء المكاني الأوّل من الفيلم كرمز للعزلة الاجتماعية والعجز عن تحقيق الذّات .

وحين تنتقل آية إلى العاصمة، تصطنع لنفسها هويّة جديدة بإسم "أميرة". يُظهر هذا المكان الجديد حركيّة الحياة وازدحامها فسرعان ما تكتشف "آية" أنّ المدينة، رغم ما تُوفّرِه من فرص، ليست سوى إمتدادًا للأزمات التّي كانت تحاول الهروب منهَا، وأنّ هذا المكان لا يمثّل الفرصة التّي تخيّلتها وحلمت بها، بل لعّله يعكس صورة أبشع للعنف و للفقر و للاستغلال الجّنسي من مسقط رأسها. وهو ما يجعلها تواجه مظاهر انغلاقٍ جديدة، حيث تتحوّل علاقتها مع صديقتها ومع صديقها رجل الأمن إلى مصدر توتّر وألم لتُصبح هذه الشابّة شاهدة في جريمة قتل و تُجبَر على مواجهة فساد الشرطة و استغلال السلطة.

ونجح المخرج مهدي برصاوي في خلق عالمين متناقضين بفضل الصورة السينمائيّة التّي استثمرت الطبيعة الصحراويّة في توزر كرمز للجمال، رغم ما تخفيه من عزلة و قيود اجتماعية على الشخصيّة أبرزتها هيمنة الألوان الباهتة والمظلمة، في مقابل تونس العاصمة التي تكّشفت تحت تعدّد لقطات أضواء المدينة السّاطعة و مشاهد

# فيلم "عايشة" لمهدي برصاوي : من العزلة والقيود نحو نور الحرية والعدالة

الأسعد محمودي

يقدّم المخرج التونسي مهدي برصاوي في فيلمه الروائيّ الطويل الجديد "عايشة" تجربة سينمائيّة جريئة تتناول قضايا العدالة والهويّة في مجتمع يعيش تحولّات اقتصاديّة واجتماعيّة عميقة في فترة ما بعد الثورة. و تمّ عرض هذا الفيلم يوم الأحد 15 ديسمبر حصريا للصّحفيّين على أن يُعرض للجمهور العريض ضمن المسابقة الرسميّة للدورة 35 لأيّام قرطاج السينمائيّة (14 - 21 ديسمبر 2024) قبل صدوره في قاعات السينما رسميّا بداية من يوم 22 جانفي 2025 .

تدور أحداث الفيلم على مدى ساعتين حول "آية" وهي شابّة تونسيّة تشتغل عاملة تنظيف بنزل في توزر بالجنوب التونسي. تحلم آية بحياة أفضل في تونس العاصمة بعد أن وعدها مديرها في النزل - و عشيقها - بمستقبل مشرق هناك. لكن سرعان ما تقتصر هذه الوعود الزائفة على محاولات لإستغلالها جنسيّا، مما يجعلها تشعر بالخيانة

يتناول موضوعات تتعلّق بالفقر والطموح والهوّة الشاسعة بين الضاحيّتين : الجنوبيّة والشماليّة. و يظهر في الفيلم أنّ الجسر بين الضفتين ليس متاحا للجميع. إذ تبدو الضفّة الشماليّة التّي تُمثّل الثراء والفرص كحُلم بعيد المنال بالنسبة لأبطال الفيلم الذّين يعيشون في ظلّ الفقر والقيود الاجتماعيّة.

لم تكن القنطرة أداة وصلٍ للعبور إلى الضفّة الأخرى في المكان والزمان فقط، إذ بيّنت أيضاً الفجوة بينهما : فبينما يُمثّل النّهار الواقع المليء بالقيود، يرمز اللّيل إلى الهروب والأحلام والمجهول. يعكس هذا التباين تحوّل طموحات الشخصيّات مع تغيّر الإضاءة، حيث يبدو اللّيل وكأنّه ملاذ أحلامهم المحظورة. تسعى الشخصيّات الثّلاث لتحقيق أحلامها، لكنّ طريقها مليءٌ بالعقبات التّي تفرضها التفاوتات الطبقيّة والاقتصاديّة. كما لعبت القنطرة دورًا في تجسيد الحدود النفسيّة والاجتماعيّة التي تفصل الأفراد عن تحقيق ذواتهم.

يُثير الفيلم أسئلة حول الخيارات الأخلاقيّة التي يُواجهها الأفراد في سعيهم لتحقيق أحلامهم : هل يمكن عبور القنطرة دون التضحيّة بالقيم؟ وهل الجسر بين العالمين مُتاحٌ للجميع أم هو حِكرٌ على من يملك الوسائل؟
لا يُقدّم الفيلم إجابات على هذه الأسئلة بل ينقل ما تطمح إليه الشخصيّات والمطبّات التّي تعترضها في الواقع، فكميّة الكوكايين التّي يجدها الأبطال هي رمز للقوّة والإغراء، لكنّها تعكس في المقابل العواقب الوخيمة التّي قد يدفعهم الطموح للوقوع فيها.

في النهاية يمكن القول أنّ القنطرة التّي تصل الضفّتين الجنوبية والشمالية للعاصمة هي استعارة للحدود التي تفصل بين البشر، و للأحلام التي تجعلهم يتوقون لعبورها. ومن خلالها حاول وليد مطّار أن يتجاوز حدود المكان والزمان، و أن يُضفي عليها بُعدًا كونيّا لتلامس القضايا الإنسانيّة العالميّة المتعلّقة بالصراع الطبقيّ والطموح الإنسانيّ.

# فيلم "قنطرة" لوليد مطّار: همزة وصلٍ و فصلٍ بين عالمين متناقضين

الأسعد محمودي

"القنطرة"، بما هي الرّابط الجغرافيّ الّذي يصِل بين ضفّتي الضّاحية الجنوبية والضّاحية الشماليّة للعاصمة، أسبغ عليها المخرج التونسي وليد مطّار في فيلمه رمزيّة مُحمّلة بدلالات عميقة نستكشفها في هذا المقال.

تدور أحداث الفيلم حول ثلاث شخصيّات : مغني راب و مخرج و مؤثّرة على الانترنت، يجتمعون لتصوير فيديو كليب على متن قارب في عرض البحر. أثناء التصوير، يعثرون على جسم مشبوه يطفو على سطح الماء. يتبيّن لهم بعد فتحه على أنّه يحتوي على كميّة كبيرة من الكوكايين. يُشعِل هذا الإكتشاف شرارة الطموح بدواخلهم، إذ يرون فيه وسيلة لتحقيق أحلامهم والهروب من واقعهم البائس.

يجمع الفيلم بين محمد أمين حمزاوي و سيف عمران وسارّة حنّاشي ليأخذنا في رحلة تأمليّة تُصوّر كيف يمكن للواقع أن يصبح عائقا - و جسرا أحيانًا - نحو تحقيق الأحلام.
رحلة هذه الشخصيّات نحو الضفّة الشماليّة هي انتقالٌ مكانيّ وزماني لاقتحام عالم جديد يعِدُهم بالثراء و الفرص. ومع ذلك، فإنّ هذا الإنتقال محفوف بالمخاطر والاختيارات الأخلاقيّة التّي تكشف عن هشاشة الطموح حين يصطدم بالواقع.

في الفيلم، تصبح القنطرة مَعْبَرًا بين عالمين متناقضين : الفقرالذّي يختزل الواقع اليومي للأحياء الشعبيّة، والثّراء الذّي يسطع في الأحياء الراقية على الضفّة الأخرى. يتجلّى هذا التناقض في كل تفاصيل الفيلم ليعكس الصراع الأزليّ بين الطموح والقيود الاجتماعيّة.

يمزج الفيلم بين الواقعيّة الاجتماعية والرمزيّة العميقة، حيث

في المجتمع، كيما قلّة الفرص، ومشاكل الشباب في البحث عن النجاح بأيّ ثمن. و الفيلم ما يوقفش هوني، بل يدخلنا في عالم آخر وهو عالم الإنفلوونسر(Influenceurs).

### شخصية صفاء

هي انستاقراموز (Instagrameuse) عندها مشروع متع اكسسوارات و طالبة في الجامعة. صفاء تعاني من مشكلة في مصاريفها بين الجامعة و الكراء. تقابلت مع تيتا و فؤاد في تصوير كليب و من غاديكا بدات لحكاية و تطورت الشخصيات و تبدّل ريتم الفيلم.

الموسيقى الإلكترونية (Musique Electro) في فيلم "قنطرة"، تلعب دور كبير في تعزيز الأجواء والتأثير على مشاعر الشخصيات. خاطر الموسيقى هاذي مش مجرد خلفية، بل هي جزء من الفيلم وتعاون في نقل التوتر والصراع الداخلي اللي تعيش فيه الشخصيات، وتعطي للفيلم ستيل عصري يتماشى مع ستيل التصوير.

في النهاية، فيلم "قنطرة" هو فيلم اجتماعي كوميدي بامتياز، يعرض برشا قضايا مهمة يعاني منها المجتمع التونسي اليوم، من بيناتها المخدرات والعنف و فرق المعيشة الكبير بين الطبقات الإجتماعيّة في نفس المدينة مع أنّه بين المنطقة المهمشّة اللّي يعيش فيها الشباب التلاثة و بين الbanlieue الغنية اللي يحلمو بيها و إلي ما خلطوش يعيشو فيها، قنطرة.

# فيلم "قنطرة"

## مؤمن الغربي

فيلم "قنطرة"، من إسمو تحسّ اللّي الحكاية باش تتبدّل، وحياة الشخصيات بش توصل لمرحلة جديدة. هو فيلم يكشف على برشا قضايا في المجتمع التونسي، من المخدرات والعنف والفساد إلى قضايا ثقافية تهمّ الفنانين في تونس.

**شخصية فؤاد**

هي شخصية تحاول تكمل حلمها و تعيش حياتها على طريقتها، وتخدم في تصوير الكليبات وفرد وقت تعمل في فيلم وثائقي على الكلاب السّايبه في تونس.

**شخصية تيتا**

إلّي يتعامل مع شخصية المخرج فؤاد ويخدمو مع بعضهم. تيتا هو شاب تونسي حالّ حانوت متع تصليح تليفونات و يحب يولّي رابور(Rappeur) معروف، والّي هي حاجة نراو فيها برشا في تونس... ونراوها زاده نقد للعباد هاكم.

إلي يميّز "قنطرة" هو أنّو يكشف لنا التناقضات اللي نعيشوها

مع تلك المشاهد التي تَحمَّل فيها مسؤوليّة إيصال الرسالة إلى عشيرته من خلال حمل رأس إبن عمّه. كنّا نحسّ بثِقَل الرسالة والمسؤولية المُلقاة على عاتق طفل في مثل عمره. نراه يركض ويتعثّر وهو يُعانق الجدي الصغير الذي كان - مثله - يشعر بعدم الأمان, فيحاول النزول والهروب من الجبل. ومن ناحيتها، عملت الكاميرا مع الإضاءة والصوت على رفع مستوى الانفعالات ودرجات التوتّر في نفوس المشاهدين. ثمّ إنّنا غضبنا مع منير - أخ نزار - نتيجة لامبالاة السلطات والمسؤولين و تراخيهم بعد حدوث الجريمة, وغضبنا مع الأم التّي تريد أن ترى بقيّة جثّة ابنها ، فهي متشبّثة بأن يعود ابنها للأرض جسدا كاملا كما حملته في بطنها و"جاء كاملا" عند ولادته. و تفاعلنا أيضا مع غضب الطبيعة التي ثارت هي الأخرى فكانت العاصفة.

غياب تشخيص الإرهابيّين و عدم تمثيلهم في شخصيّات حقيقيّة تزامن في الوقت نفسه مع غياب تشخيص السلطات التي لم نرها طوال الفيلم. لكنّنا سمعنا صوت المسؤولين الذّين غابوا عند البحث عمّا تبقّى من الجثة، ليظهروا مجدّدا مع الصحفيّين لاستكمال أدوارهم البطوليّة على ركح المسرح السياسيّ البائس. لم نرهم، لكننا سمعنا صوتهم من خلال مكالمات هاتفيّة، وهم ينتظرون نزول الأُسرة من الجبل، ينتظرونهم في منزل العائلة الذي تعمّد المُخرج أن يجعله منعزلاً وكأنّه أراد أن يقول : إنّ عالم السلطة و عالم الفقراء البُسطاء لا يلتقيان.

"الذُّراري الحُمْر"، مثل الهنود الحمر، هم السكّان الأصليّون. لكنّهم غُرباء في أرضهم. قلوبهم "حمر" إذ أنّهم لا يخافون عواقب الذّوْد عن أرضهم. هم في حرب من أجل البقاء، ومن أجل إثبات الذات، لأنّ "الأرض أرْضنا، وما يُحكم فينا حَدْ".

الجبال، إلى طبيعة خلاّبة ، ساحرة و لكنّها في الآن نفسه غامضة ، فهي مُحمّلة بأسرار مغتصبيها الذّين جعلوا من يقترب منها في عداد الأموات. وهذا ما حصل بالضبط لِنزار الذي أراد المغتصبون والمتعصّبون تلقينه درسا - و من خلاله ترهيب أهله وسكّان الجهة - وهو : هذا مصير كل من تُخوّل له نفسه تحدّي الإرهابيّين والصعود إلى القمّة, وكأنّ قدَر السكان الحقيقيين العيش بين الحفر.

إن تصوير المشهد الأول باعتماد اللقطة البعيدة (Long shot) والإضاءة الخافتة التي تشرق تدريجيا مع طلوع النهار، ومع تقدّم نزار وابن عمه أشرف وشياههم نحو الجبال، يُوحيان لنا بأنّ شخصيّات الفيلم هي في الحقيقة امتداد طبيعيّ لهذه الأرض. ثمّ إنّ تدرّج الإضاءة شيئا فشيئا قد يُنبئنا بأنّ ما يُخبِّئُه لنا القدر سينكشف مع انجلاء الظلام. أمّا جمال الأرض فلا يقلّ جمالاً عن جمال الشخصيات التي تنتمي إليها. ففي مشهد جميل تمّ تصويره من فوق قمّة الجبل، فتَنتْنا الطبيعة و سحرتنا شخصيّتا نزار وأشرف. فقد جعلنا المخرج نُشاركُهما طعامَهُما وضحِكهُما وترديدهُما للأغاني كما أصابنا أيضا الهلع و الرعب معهُما في مشهد صورّته الكاميرا من زاوية مرتفعة و لقطة قريبة (أو تقنيّة High angle et close up shot) لتُعمّق تفاعلنا وتعاطفنا مع هاتين الشخصيتيّن، مع ارتفاع نسق الأحداث ونوعيّة الموسيقى التي تثير الخوف و الغضب في النفوس.

لقد تحوّل الحلم الجميل الذي عشناه مع شخصيّات الفيلم إلى كابوس بقدوم الغُزاة و الذّين تعمّد المخرج عدم الكشف عن وجوههم، رغم علمنا بأنهم - كما قيل في ردهات الفيلم - "مَوْجودين في كل بْلاصة في الجبل". ربّما قصد بذلك تجريدهم من إنسانيّتهم والتركيز على وحشيّتهم، خاصّة عند سماع أصوات ارتطام رأس نزار على الحجر ورؤية الدماء وهي تنزف من رأسه وتسيل لتصبغ الأرض وتشوّه جمالها، تلك الأرض التي كنا قبل دقائق نستمتع بحُسنها.

ومن ناحية أخرى، كانت دقّة اختيار الممثّلين - وبالخصوص أولئك الذين جسّدوا أدوار نزار و أشرف و رحمة - عاملاً مهمّا في خلق التناغم بين جمال الطبيعة و الأشخاص الذّين يعيشون فوق أرضها، فلقد أقنعونا بأدائهم وكان هذا عنصرًا مُساعدا على إضفاء طابع الواقعيّة للفيلم. كنّا نفرح مع نزار و نغنّي ونرقص معه، و كنّا نحلم مع رحمة و نشاركها مخاوفها. وكنّا نتألم مع أشرف ونشعر بخوفه، خاصّة

# "الذّراري الحُمُر" مثل الهنود الحمر غرباء في وطنهم...

## وفاء ثابت المزغني

"البلاصة هاذي كنت كلّ مرَّة نْجِيها...تَوَّة إتَحْرمت منها". هكذا عبّر نزار الرّاعي - في حديث مع ابن عمّه أشرف - عن استيائه تجاه هؤلاء الإرهابيّين الذين افتكّوا الجبل، حتى صار أصحابه الحقيقيوّن يعزفون عن التنقّل فيه إلى بعض الأماكن "المحرَّمة" التي أصبحت الطريق إليها وعرة و محفوفة بالمخاطر، و صارت مسالكها ملغَّمةً.

تكتسي الأرض في فيلم لطفي عاشور "الذّراري الحمُر" التي تُوِّج بالتانيت الذهبيّ في مسابقة الأفلام الروائيّة الطويلة ( بالدورة 35 لأيّام قرطاج السينمائيّة سنة 2024) دورا مهمًّا، ليس فقط لأنّها تمثّل الإطار المكاني للأحداث و تؤثّر في بناء الحبكة و الشخصيّات، بل لكونها أيضًا شخصيّة من شخصيّات الفيلم. فهي تفرح و تغضب وتحزن وتتحدث كبقيّة شخصيّات الفيلم التي تتفاعل معها. وقد استوحى المخرج أحداث هذا الفيلم ممّا جرى لمبروك السلطانيّ، الرّاعي الذي تمّ قطع رأسه في جبال مغيلة بولاية سيدي بوزيد في نوفمبر سنة 2015. منذ اللقطة الأولى للفيلم يأخذ المخرج المُشاهد في رحلة إلى مرتفعات

سمحت النقاشات بتعميق التساؤلات حول المرجعيّات والمقاربات الجماليّة، والتوقف عند الظروف التاريخيّة، والعودة إلى التفاصيل التأسيسية ، والتعمق في تطوّر الممارسة السينمائيّة في تونس، كما تمّ التطرّق إلى التحديّات الاقتصاديّة للسينما الاحترافيّة خلال مائدة مستديرة حول فيلم القنطرة لوليد مطّار (2024، 90 دقيقة)[3]، وهو من بين الأفلام المختارة لهذه الدورة.

**قائمة الأفلام التي تمّت مشاهدتها ومناقشتها خلال الورشة:**

**ماتيلا** لعبد الله يحيى
**عايشة** لمهدي البرصاوي
**ماء العين** لمريم جُعبر
**قنطرة** لوليد مطّار
**الذراري الحمر** للطفي عاشور
**الذكريات والأحلام** لإسماعيل

وقد أثمرت هذه الورشة على 7 نصوص بالفرنسيّة، و7 نصوص بالإنجليزيّة، و6 نصوص بالعربيّة. حيث تعكس هذه النصوص عملاً جماعيًا غنيًا بتعدد الرؤى، وتحليلات كانت أحيانًا متكاملة وأحيانًا متضادّة، وتعليقات تتناول الشكل والمحتوى، وتفسيرات متقاطعة أو متعارضة، وتقييمات مفاجئة أحيانًا، وتُؤكّد هذه النصوص على اهتمام مشترك بالسينما، مع تركيز خاصّ على الإنتاج التونسيّ الحيّ والمتنوّع، وأمّا الأسلوب والملاحظات والنبرة التي تصدر من هذه المقالات تستحقّ التوقّف عندها لما تفرضه علينا من رؤية مختلفة انطلاقًا من الأفلام المختارة.

[3]. المائدة المستديرة بتاريخ 20 ديسمبر 2024 مع إقبال طليلي (منتج)، كريستوف برونشير (منتج مشارك)، ووليد مطر (مخرج فيلم القنطرة) .

تقديم

# الأفلام التونسيّة في أيام قرطاج السينمائيّة

## تونس، من 14 إلى 21 ديسمبر 2024

هذا الكتيّب هو حصيلة تجربة أطلقتها جمعية "الصدى السينمائي" بمناسبة المهرجان الدولي لفيلم الهواة بقليبية (FIFAK) 2024 ، وأُعيد تطبيقها خلال الدورة الخامسة والثلاثين من أيام قرطاج السينمائيّة (JCC) التي أُقيمت في تونس في الفترة الممتدّة من 14 إلى 21 ديسمبر من سنة 2024.

تمّ تنظيم ورشة تحليل أفلام وكتابة نقديّة تركّز على البرمجة التونسيّة، وذلك ضمن هذا المهرجان الذي يُعنى منذ عام 1966 بالسينما العربيّة والافريقيّة، وتقوم صيغة الورشة على مشاهدة العروض السينمائيّة بشكل جماعي، تتخلّلها نقاشات يوميّة وقراءات شخصيّة منفتحة للأفلام، في انسجام مع المنهج الذي تمّ اعتماده في ورشة FIFAK 2024[1].

في اليومين الأولين من الورشة (13 و14 ديسمبر 2024)، أتيحت للمشاركات والمشاركين الأحد عشر فرصة التعرّف على بعضهم البعض من خلال مشاهدة و مناقشة فيلم "صمت القصور" لمفيدة التلاتلي (1994، 127 دقيقة). وقد تمّ اختيار هذا الفيلم لثراء نصّه وإخراجه، ممّا يفتح المجال لقراءات متعددّة، وقد شكّلت المناقشات المكثّفة حول اللقطات والمشاهد والحوار، تمرينًا عمليًا لتحديد "دروس المنهج" الذي يجب اتّباعه، من خلال التوفيق بين الرؤية الذاتيّة مراوحةً مع أشكال التعبير انطلاقًا من عناصر محددّة في الفيلم.

وبفضل الانغماس في أجواء المهرجان[2]، تواصلت الورشة طيلة الأسبوع بين العروض وتبادل الآراء ومحاولات الصياغة، وقد

[1]. أصداء سينمائية من الدورة 37 لمهرجان FIFAK، تونس، 2024، الصفحات 6-9

[2]. اللقاء بتاريخ 15 ديسمبر 2024 مع محمد شلوف (مخرج) وكاهنة عطية (مركبة أفلام ) أتاح ربط تاريخ أيام قرطاج السينمائية بالسينما الإفريقية، بروح مهرجان واغادوغو، وقضايا أرشفة واستعادة الأفلام.

# الفهرس


**04. تقديم**
**06. المقالات باللّغة العربيّة**

**07.** وفاء ثابت المزغنّي :
**"الذّراري الحُمُر" مثل الهنود الحمر...غرباء في وطنهم**

**10.** مؤمن غربي :
**فيلم "قنطرة"**

**12.** الأسعد محمودي :
**فيلم "قنطرة" لوليد مطار: همزة وصل وفصل بين عالمين متناقضين**

**14.** الأسعد محمودي :
**فيلم "عايشة" لمهدي برصاوي: من العزلة والقيود نحو نور الحرية والعدالة**

**17.** الأسعد محمودي :
**"الذراري الحمر" للطفي عاشور : عندما يصبح المكان شاهدا على الفقر والتطرف**

**19.** عزّة المؤدّب :
**"قنطرة" : رحلة من النشوة إلى الصحوة**

**22. المقالات باللّغة الفرنسيّة و اللّغة الإنقليزيّة**

# صدى الدورة 35 من أيام قرطاج السينمائية

نصوص تم انجازها خلال إقامة ورشة الكتابة النقدية بتونس
من 14 إلى 21 ديسمبر 2024

تمت كتابة النصوص في إطار الورشات المنظمة من طرف جمعية الصدى السينمائي بالشراكة مع هكا للأفلام ممولة من برنامج مساري.

**المشاركون/المشاركات في ورشة التحليل والكتابة السينمائية ضمن أيام قرطاج السينمائية:**
عبدالله الجرادي
عبد السلام شعبان
عزة مدب
فاتن فلاح
كوثر الخليفي
لسعد المحمودي
مؤمن الغربي
نسرين الزريبي
فانيسا باريش
وفاء ثابت المزغني

**قراءة النصوص:**
قمر بندانة، إيمان الغربي، سهام الصيداوي و محمد الفرشيشي.

**الفريق البيداغوجي:**
قمر بندانة
سهام الصيداوي
محمد الفريني
إيمان الغربي
محمد الفرشيشي

**التنسيق اللوجستي للورشات:**
أمين القضاعي

**تنسيق الافلام:**
احمد بن رمضان

**مسؤول الاتصال:**
خليل التريكي

**التصميم الداخلي و غرافيك:**
وصال العبيدي

**إدارة:**
إيناس اللوز

**مكلّفة المشروع:**
آمنة السوسي

**مدير المشروع:**
محمد الفريني

**المكان:**
قاعة الفن الرابع - المسرح الوطني التونسي

MASSARI مساري HAKKA DISTRIBUTION صدى