الدورة
SESSION
36

JCC 2025

يومية الأيام

نشرية الأيام - الدورة 36 - العدد الثامن - السبت 20 ديسمبر 2025

أيام قرطاج السينمائية
Journées Cinématographiques de Carthage
Carthage Film Festival
13~20 | ديسمبر DÉCEMBRE | 2025

عن آفاق السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية:

حماية الفلسطيني من التحول إلى رقم، والقضية إلى كليشيه

الجزائر وفلسطين في فيلمين روائيين قصيرين:

هموم صغرى... هموم كبرى

عن آفاق السينما الملتزمة بالقضية الفلسطينية:

حماية الفلسطيني من التحوّل إلى رقم، والقضية إلى كليشيه

لم تعد السينما الفلسطينية، اليوم، ولا السينما التي تدافع عن القضية الفلسطينية في أي مكان من العالم مطالبة فقط بأن «تُدين» أو «تُوثّق»، بل بأن تعيد ابتكار لغتها في مواجهة آلة إبادة لا تستهدف الأرض وحدها، بل المعنى والصورة والذاكرة. فالدفاع عن القضية الفلسطينية لم يعد شأناً خطابياً ولا مسألة مضمون يُقال بوضوح أعلى بل صار امتحاناً جمالياً وفكرياً: كيف نصنع صورة تقاوم؟ كيف نُفشل سردية المحتل دون أن نسقط في التبسيط أو الاستهلاك العاطفي؟ وكيف يمكن للسينما الفلسطينية أو المتضامنة معها، أن تكون وفية للإنسان الفلسطيني لا للرمز الجاهز؟

بقلم كمال الشيحاوي

يتبيّن انطلاقاً من مسار السينما الفلسطينية وتحوّلاتها، أن أهم ما هو مطلوب اليوم هو القطع مع الصورة النمطية، سواء تلك التي ينتجها العدو أو تلك التي قد تنتجها النوايا الحسنة نفسها. ففلسطين ليست «مشهد دم» متكرر ولا «أيقونة ألم» مجرّدة، كما ابتذلتها بعض القنوات التلفزية الاخبارية بل فضاء حياة كاملة، مركّبة، متناقضة، ومفتوحة على أسئلة الوجود. والسينما التي تدافع عن القضية مطالبة بأن تُعيد الإنسان إلى مركز الكادر: الإنسان في خوفه، في يوميّته، في رغبته في الحب وحقّه في العيش العادي. هنا تحديداً تكمن قوة السينما الفلسطينية حين ترفض الاختزال، كما فعلت تجارب جمعت بين السياسي والحميمي، بين العنف والسخرية، وبين المأساة والعبث.

جمالياً، لم يعد الخطاب المباشر كافياً ولا فعّالاً. فالمطلوب هو الاشتغال على اللغة: على الصمت بقدر الكلام، على الفراغ بقدر الامتلاء، وعلى التفاصيل الصغيرة بوصفها خزّان المعنى. إنّ لقطة لبيت، أو لشارع، أو لجسد ينتظر، قد تكون أبلغ من بيان سياسي. وتقديرنا أنّ السينما التي تريد الدفاع عن فلسطين اليوم مطالبة بأن تثق في الصورة، لا أن تستخدمها كوسيط دعائي. وهذا ما جعل التجريب البصري والوثائقي الشخصي والروائي المتقشّف من أهم أدوات التعبير المعاصر.

وفكرياً، يُطرح على السينما الفلسطينية وعلى كل سينما متضامنة معها تحدّ أخلاقي حاسم: كيف نُمثّل الألم دون استثماره؟ كيف نصوّر الضحية دون تجريدها من كرامتها؟ وكيف نُظهر العنف دون تحويله إلى فرجة؟ هنا يتقدّم خيار الإنصات بدل الادّعاء والمرافقة بدل التلصّص والبطء بدل الإثارة.

إنّ الكاميرا ليست سلاحاً فقط بل مسؤولية. والسينما التي تدافع عن فلسطين هي تلك التي تُدرك أن كل صورة إمّا أن تكون إضافة للعدالة أو خدمة غير مباشرة لخطاب القوّة.كما أنّ الدفاع عن القضية لا يعني الانغلاق داخلها. فالسينما الفلسطينية، حين تكون في أفضل حالاتها، تنفتح على الكوني من بوابة المحلي وتخاطب العالم لا بلغة الشكوى بل بلغة الفن. إن فلسطين في هذه الأفلام، ليست استثناءً خارج التاريخ، بل مرآة مكبّرة لأسئلة معاصرة: الاستعمار، الذاكرة، العدالة، الحق في السرد، ومعنى أن تكون إنساناً تحت القهر.

لذلك، فإنّ ما هو مطلوب اليوم من السينما الفلسطينية، ومن كل سينما تريد أن تكون في صفّها هو الشجاعة الجمالية قبل الشعار والعمق الإنساني قبل الموقف المعلن. أن تكون السينما فعلاً ضدّ المحو، لا بتكرار الصورة، بل بإعادة اختراعها. أن تُنقذ الإنسان من التحوّل إلى رقم، والقضية من التحوّل إلى كليشيه. عندها فقط تصبح الصورة مقاومة حقيقية، وتغدو السينما مساحة حرّة، لا تُدافع عن فلسطين فحسب، بل تُعيد إليها صوتها ووجهها وحقّها في أن تُروى كما هي: حيّة، موجعة، وعنيدة.

الشركاء الرسميون
PARTENAIRES OFFICIELS

شركاء
DIVERS

وسائل الإعلام
MEDIA

المؤسسات
INSTITUTIONNEL

قرطاج المحترفين
CARTHAGE PRO

فريق نشرية

أيام قرطاج السينمائية
Journées Cinématographiques de Carthage
Carthage Film Festival

رئيس التحرير: ناجية السميري

المحررون بالقسم العربي:
كمال الشيحاوي
كمال الهلالي
حسام علي العشي

المحررون بالقسم الفرنسي:
نايلة الغربي
فايزة المسعودي
حنان شعبان
هيثم حوال

الإخراج الفني: مروان بن صالح

الجمهورية التونسية
RÉPUBLIQUE TUNISIENNE
وزارة الشؤون الثقافية
MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

CNCI
المركز الوطني للسينما والصورة
Centre National du Cinéma et de l'Image

الجزائر وفلسطين في فيلمين روائيين قصيرين:

هموم صغرى... هموم كبرى

باختزال وتكثيف عالٍ، يمكن للفيلم الروائي القصير ولعلّه أبرع من الفيلم الروائي الطويل الذّي قد يسقط في الطول والثرثرة، أن يلمس شواغل الانسان الكبرى ويترك وقعا ما سواء تصدّى لحقائق بلدين متمايزين: هما الجزائر وفلسطين. ثيمة الموت تجمع بين فيلمين يمثّلان البلدين في المسابقة الرسميّة للأفلام الروائية القصيرة من منظورين مختلفين.

بقلم: كمال الهلالي

الفيلم الجزائري» عسّاسات الليل» لنينا خدّة: هموم صغرى

رجالٌ يحملون تابوتا ويصعدون درجا ضيّقا تتبعهم شابة صامتة وحزينة. تستقبل العائلة ضيفين: الجدّة الميتة التي قدمت من فرنسا وحفيدتها التي صحبتها في الرحلة الأخيرة. تتواتر مشاهد السهر على جثمان الجّدّة ضمن طقوس الوداع الأخير.

رويدا رويدا ستتكشّف عقدة الفيلم: استحالة إكمال الحداد على عزيز ميّت لأنّه يُمنع على النساء حضور الجنازة. تختزل الجدّة الميتة فصولا كثيرة من التاريخ الجزائري المعاصر فلقد عايشت مفاصل كبرى منه: الاستقلال والنزول من الأحراش ثم السكنى في المدينة ثم الهجرة مع الجدّ إلى فرنسا. ثمّة تناقضات صغرى تكشف عن النفاق المجتمعي: الخال حارسُ التقاليد الذّي يمنع النساء من حضور الدفن ويصرّ على أن يصاحبه ابن أخته إلى المقبرة رجل عاطل، بينما الخالة وتُعيل طفلها متحمّلة لمسؤوليات ملقاة على عاتقها دون شكوى. ويشكّل التواطئ والانسجام الحادث بين الحفيدة المغتربة والطفل نقيضا لعالم الكبار الغارقين في ليل التقاليد التّي ولّى زمانها وأدبر.

زمانٌ يحتضر ولعلّه مات مثل الجدّة، وزمانٌ آخر يتسلّل مثل شبح من تاريخٍ قادمٍ. رغم المنع وصرامة الخال، الذّي يلبس الحزن كقناع تفرضه المواضعات الاجتماعيّة، تحضر نورا لوقائع الدفن من بعيد، بعد أن اشارت عليها خالتها، بالذهاب مع موكب الدفن، بهدوء من لمس واختبر تآكل الميْز المسلّط على النساء.

المفارقة أنّ من يحرس هذه التقاليد هنّ النساء، عسّاساتُ الليل، ومن يقاومها ويخرق صرامتها هنّ أيضا النساءُ، صانعات الحياة. ثمّة انزلاق ناعم إلى زمن آخر مشتهى، يضعهنّ أمام المفارقة الأكبر: الحياة في مواجهة الموت، والتاريخ الكبير حين يتقاطع مع التاريخ الفردي للجدّة التي تُختزل فيها التحوّلات الكبرى لتصير علامةً عليها. أمّا أبطال الحاضر، فهم يعيشون على الأطراف، في برزخ بين زمنين: قديم بصدد الاحتضار وجديد يجب الانخراط فيه، زمن المدينة والمدنيّة الجزائريّة حيث بقدرة النساء - كما الخالة مع ابنة أختها - أن يتجوّلن بحرّية وأن يتنفسنّ هواء طلقا، حاملات لحداثة تتقدّم بارتباك خجولٍ، حارساتٍ لنهارٍ مقبلٍ لا لليلٍ مُدْبِرٍ.

الفيلم الفلسطيني «ذاكرة متقاطعة» لشيماء عواودة: هموم كبرى

اختارت شيماء عواودة في فيلمها الروائي القصير» ذاكرة متاقطعة» أن يكون زمن الأحداث في الانتفاضة الثانية بمنطقة الخليل، معوّلةً على ما يتيحه البوْحُ من رسم للعوالم الداخليّة وما يقع في النفس حين يكون المصير الفردي عاصفاً، وقْتَ الأحداث الكبرى.

بصوت مشحون بالعاطفة والحميمية، أشبه بهمسٍ منها إلى والدتها، يصاحب مشاهد الفيلم، تتواتر اللوحات وفصول الحياة اليوميّة تحت الاحتلال. الجيش الاسرائيلي يهدم البيوت، بتفاهة الشرّ المبتذل. يفخّخها ويفجّرها بساديّة ومجانيّة من يقوم بفعل صغير ولا يحسب آثاره المؤدية لشرّ أكبر، وليس من شرٍّ يجاوز الاحتلال. الجنود المسلّحون حدّ أسنانهم هادئون يمنعون أصحاب البيوت من إخراج ما يستطيعون حمله في الزمن الباقي لهم قبل تهديم البيت. الفلسطينيون، في مشهد نقيضٍ، مقيّدون راكعون على الأرض في أسواق المدينة، كأنّهم في مشهد صلاة داخليّة تصلهم بأرضهم، لا في مشهد إذلالٍ.

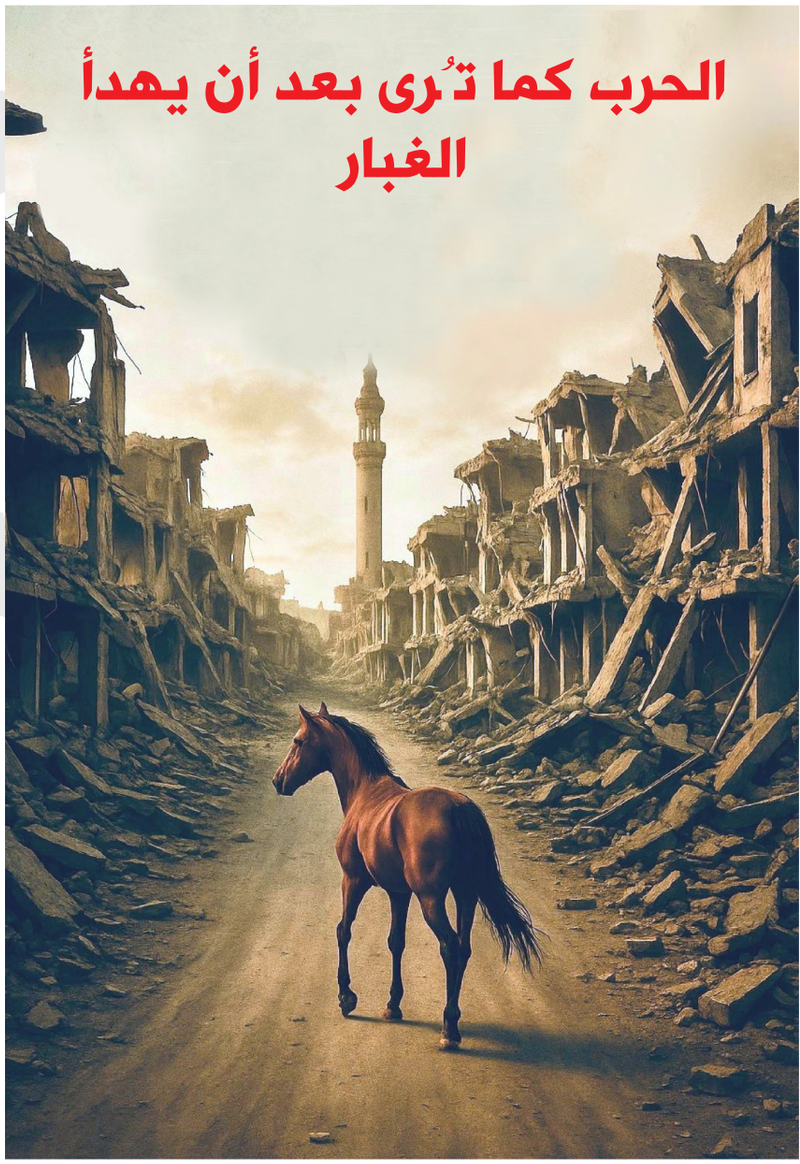
أطفال يلعبون قرب مستوطنة يحرسها الجنود ويلعبهم الطفولي هذا غير العابئ، حتّى انّهم يتبادلون المزاح مع الجنود، يكسرون غلظتهم وقسوة الاحتلال. باقون في أرضهم ورابطتهم بها أقوى وأمتن. والفيلم يُظهر هذه الوشائج اللاّمرئيّة التّي تجمع بين الفلسطيني ووطنه بذكاء ورهافة من يحرص باستمرار على رتْق ما يحاول الاحتلال تمزيقه، صابرًا مُرابطًا إلى أن يرث الأرض واسمها (كانت تُسمّى فلسطين..صارت تُسمّى فلسطين) وذاكرتها الغاصّة بالأنبياء.

في المسابقة الرسمية للأفلام الوثائقية الطويلة:

«حكاية الأرض الجريحة» للمخرج عباس فاضل

الحرب ليست حدثًا مأساويًا يحدث في الزمن فحسب وإنما كذلك كسرٌ في استمراريته. إنها لحظة تتوقّف فيها الأشياء عن أداء وظائفها الطبيعية: البيت لا يعود مأوى، الطريق لا تؤدّي، واللّغة نفسها تعجز عن التسمية... من هذا الفراغ الذي تخلّفه الحرب، تولد الحاجة إلى السّرد، لا بوصفه حكاية تُروى، بل كوسيلة للنجاة من التلاشي. فيلم «حكايات الأرض الجريحة» للمخرج عباس فاضل ينتمي إلى هذا النوع من السينما التي لا تبحث عن تفسير العالم، بل عن تثبيت أثره قبل أن يتلاشى. إنه فيلم لا يُشاهد فقط، بل يُعاش كخبرة وجودية حيث تتحوّل الصورة إلى ذاكرة بديلة وتغدو الكاميرا وسيلة مقاومة صامتة.

بقلم حسام علي العشي



الحرب كما تُرى بعد أن يهدأ الغبار

حكاية بلا بطل

لا يقوم الفيلم على حبكة تقليدية، ولا يتكئ على شخصية مركزية تقود السرد. حكاية الفيلم هي المسار نفسه: من عمليّة القصف الأولى، إلى النزوح، ثم العودة. هذا الترتيب الزمني البسيط يخفي تحته سردًا مركّبًا، يشتغل على ما بعد الحدث لا عليه. الحرب هنا ليست ذروة بل خلفية دائمة، أشبه بضجيج لا ينقطع.

يتبع فاضل عائلته، لكن ليس بوصفها موضوعًا خاصًا أو حالة استثنائية، بل باعتبارها نموذجًا هشًّا لتجربة جماعية. وجود الزوجة والطفلة لا يُستثمر دراميًا، بل يُترك على طبيعته كحضور يومي يختبر الخوف والانتظار. الطفلة كاميليا لا تُقدَّم كرمز مُعلن للأمل، بل ككائن يتعلّم العالم في لحظة اختلاله، وحين تُقلّد أصوات الانفجارات ببراءة، يصبح المشهد أكثر فصاحة من أي خطاب سياسي.

السّرد في الفيلم قائم على التراكم: مشاهد لبيوت مهدّمة، طُرق فارغة، وجوه صامتة... لا تعليق يشرح ولا صوت يوجّه بل ثقة كاملة في قدرة الصورة على قول ما يكفي. هكذا تتحوّل الحكاية إلى أثر متحرّك، لا يُروى مرة واحدة، بل يُعاد تشكيله مع كلّ مشهد.

جمالية الضرورة والصدق

فنيًا، يختار الفيلم اقتصادًا بصريًا صارمًا. الكاميرا المحمولة، الهاتف، اللقطات غير المصقولة، كلّها عناصر لا تُخفي فقر الوسائل، بل تحوّله إلى لغة. الصورة هنا خشنة، متوتّرة، وكأنها تحمل رجفة اليد التي تمسك الكاميرا. هذا الخيار لا يُنتج فقط واقعية فجة، بل يخلق علاقة أخلاقية مع المشهد لا مسافة بين المصوِّر والمصوَّر.

يلعب المونتاج دورًا حاسمًا في بناء الإيقاع. فاضل لا يُغرق المتلقي في الصّدمة، بل يترك فراغات للتنفّس: سماء، طريق، صمت. هذا التناوب بين الثقل والخفّة يمنح الفيلم إيقاعًا داخليًا أقرب إلى النبض منه إلى السّرد الخطّي. أما لقطات التصوير الجوي فتعطي المكان بعدًا جنائزيًا، الأرض تُرى من علٍ كجسد مصاب لا كمنظر يُستعرض.

الصوت في الفيلم عنصر دلالي بامتياز. غياب الموسيقى في لحظات كثيرة، والاكتفاء بأصوات الطبيعة أو بقايا الانفجارات، يجعل التجربة أكثر عُريًا. ويحوّل الصمت من فراغ إلى امتلاء بالمعنى.

الأرض بوصفها ذاكرة

في عمقه يقترح «حكايات الأرض الجريحة» قراءة فلسفية للحرب بوصفها اعتداءً على الذاكرة بقدر ما هي اعتداء على الجسد. الأرض في الفيلم ليست خلفية محايدة بل شخصية صامتة تحمل آثار العنف. كل حجر، كل شقّ، كل بيت مهدّم... هو صفحة في سجل لا يُكتب بالحبر بل بالخراب.

يرفض الفيلم منطق البطولة والخطاب التعبوي، ويستبدله بفكرة الشهادة: الصورة تشهد ولا تُحاكم. بهذا المعنى يصبح العمل تمرينًا أخلاقيًا على النظر وعلى الاعتراف بما حدث دون تزويق أو ادّعاء خلاص.

ما الذي يبقى؟

«حكايات الأرض الجريحة» ليس فيلمًا عن الحرب بقدر ما هو فيلم عمّا تتركه الحرب خلفها. عن الزمن الذي يلي الانفجار، حين يُطلب من الناس أن يعيشوا فوق الندوب. في هذا الفيلم، تتحوّل السينما إلى فعل حفظ، ومقاومة هادئة ضد النسيان. لا يعدنا العمل بشفاء قريب، لكنه يمنح الأرض ما تحتاجه لتبقى: ذاكرة تُرى وتُصغى ولا تُمحى.

«النور (يالان)» لسليمان سيسي:

فيلم مصنوع من السدْر العظيم ومن طين قديم

يمتلئ فيلم «النور» لسليمان سيسي، بالكثير من النور، وتُدهشنا قدرته كساحرٍ بارعٍ على اجتراحه، جماليّا من الطبيعة محاكيًا بهاءها، سواءً صُوّر قرب نبع النهر المقدّس العظيم أو ولج بنا مع أبطاله في دغل أو غابة أو شقّ معهم الخلاء والمفازات، وقِيميّا من المخزون الثقافي لبلده. فيلم ساحر عن السحرة مداره وموضوعه النور، ولكن أيّ نور؟

بقلم: كمال الهلالي

يأخذنا سليمان سيسي في هذا الفيلم في رحلة تعليميّة voyage initiatique مع نيانا نكورو الهارب من أبيه الساحر سوما الراغب في قتله لأنّ أمّه سرقت أدوات طقسيّة ووهبتها لابنها. الأب المُهاب لأنّ له القدرة على ايقاع شرور عظيمة ورث معارفه عن أسلافه من السحرة وتنقصه جوهرة هذه المعارف. وهو يلقي بتعاويذه ويقيم أُضحياته من أجل أن تعينه قوى الطبيعة على العثور على ابنه وعلى الانتقام منه.

تنصح الأمُّ الابنَ بالذّهاب لملاقاة عمّه (الأخ التوأم لأبيه) وفي رحلة الهروب، رحلة التعلّم، سيمرّ نيانا نكورو باختبارات وامتحانات تجعل منه ناضجا حكيما أمسك بالنور ودفع ما يتوجّب عليه دفعه من أكلاف التجربة.

في رحلة الهروب / التعلّم يُقبض على نيانا نكورو لأنّه سرق من ماشية وجدها على الطريق. يُفكُّ أسره ويُقربّه ملك القبيلة بسبب قدراته الخارقة ونجاحه في إبعاد أعداء القبيلة بما يصنعه من سحر (أطلق عليهم نحلا لامرئيًا). يطلب منه الملك، قبل أن يسمح له بمواصلة طريقه إلى عمّه أن يُشفي زوجته الشابة من عقمها. يذهب معها إلى الخلاء ولكنّ غرائزه تدفعه للنيل منها. يعودان مجلّلان بالعار. يعترفان للملك بجرمهما، فيمسك هذا الأخير بيديهما ويقول لنيانا نكورو، الذّي خرق قاعدة كبرى من قواعد الشرف: «خُذها». يستحمّ نيانا نكورو في مياه النهر المقدّس، كأنّما يغتسل من آثامه متخلّصا من نوازع النفس الأمّارة، تحرسه تعاويذ الأم وصلواتها للآلهة وقوى الطبيعة.

الأمّ بجسد نصف عار هرمٍ مشوّه، في نهرٍ عند الغروب محاطة بأربع جِفَانٍ من الحليب تطفو على المياه، تسكب على رأسها الحليب بما يحيل عليه من دلالة الفطرة ودفء الأمومة، أمومة الكائن مع روح الكون ومع الكائن العميق. أيضا نيانا نكورو وزوجته يستحمّان في المياه المقدّسة عاريان، كأنّ العراء هو تخفّف من زوائدَ وعودٌ إلى حالة بدئية: حالة صفاء وطهارة مفتقدةٍ. صُوّر المشهدان بجماليّة عالية: حركاتٌ طقسيّة متأنيّة، في غلالة من ضوء ناعم.

الكاميرا، طوال الفيلم لم تكن جامدة حياديّة، بل عينٌ حيّةٌ تلتقط قطع الضياء والبهاء المبثوثين في الطبيعة وكائناتها من بشر ونبات وحيوان وأشجار، فيما وراء الظواهر. فيما وراء الخير والشرّ، التوأم الملتصق ببعضه البعض، مرموزٌ إليهما بالساحر سومو وأخيه الأعمى مدار الرحلة كلّها، هو شهوة الفصل بينهما وفرز الخيْر والحكمة، من روث التجربة ودمها وآلامها، على حدة كي يلمع الجوهرُ النُوراني.

هذا الانشطار ما بين نازعيْن، يرثه نيانا نكورو ويصارعه في نفسه وفي الآفاق التّي عبر بها، ثمّ يورث ابنه عباءته وجوهرته خالصةً نقيّةً، في مكانها الصحيح على عمود الحكمة، حكمة الأجداد.

العجائبيّة والغرائبيّة التي وهبت الفيلم طقسه وروحيّته، لم تكن مجرّد إطار يتحرّك فيه أبطالٌ ما قد يبدو خرافة من خرافات السحر الافريقي، بل هي من لحْم ومن نسيج الدراما، فهي تقع في أعماقنا، أعماق النفس التّي تمتلئ بها. النفس بما فيها من أمْشاج ورغبات وميول شرّيرة أو خيّرة، بما فيها من معارف وخبرات ، بما فيها من نور ومن ظلمات، من نقاء ومن أكدار. وفي هذا العراك مع النفس ومع أشباهنا ومع الطبيعة بما تسلّطه علينا من أوبئة أو مصائب: جفاف، جوع، حروب... علينا أن نشقّ غابة الوجود بحثا عن جوهرته: الحبّ.

سيبقى الكثير من الصور من هذا الفيلم الذّي تُوّج بجائزة لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي (1987) وكرّس سليمان سيسي كواحد من كبار صنّاع الجمال: مشهد شروق الشمس في بدايته ونهايته. مشهد السحرة وهم يلتقون في الغابة، مشهد الأم وهي تسكب الحليب على جسدها، الأوشام على أجساد المحاربين، الأشجار والأحجار عند النهر المقدّس، الذبائحُ تأكلها النارُ، أتباع الساحر سومو وهم ينوؤون بحمل العمود الذّي يحتوي على معارف الأجداد المبثوث فيه سحرهم...كلّ الفيلم مصنوع من السحْر العظيم ومن طينٍ قديم.

«وقائع سنين الجمر» لمحمد لخضر حمينة

ملحمة الوعي حين يشتعل التاريخ

ليس «وقائع سنين الجمر» الذي يعرض في سياق تكريم مخرجه محمد الأخضر حمينة، فيلمًا عن الثورة بقدر ما هو فيلم عن الشرط الإنساني الذي يجعل الثورة ممكنة. في عمل لا يولد الغضب فجأة، بل يتخمّر ببطء في جسد الأرض اليابسة، في صمت الفلاحين وفي العيون التي تعلّمت أن ترى الظلم بوصفه قدرًا قبل أن تراه بوصفه جريمة. هنا، التاريخ ليس خلفية، بل قوة خفية تُعيد تشكيل البشر حتى يبلغوا لحظة الانفجار.

بقلم: حسام علي العشي

يعتمد الفيلم بنية ملحمية تقوم على التراكم لا على الحدث المفرد. يتتبع مسار الجزائر من الأربعينيات إلى اندلاع ثورة 1954 عبر شخصيات لا تُقدَّم كأبطال فرديين بقدر ما تُستعمل كأقنعة للوعي الجمعي. الفلاح، الجندي، الشيخ، المرأة الصامتة... جميعهم يتحركون داخل قدر تاريخي واحد، حيث الجوع والجفاف والقمع ليست عناصر درامية فقط، بل شروط وجود. السرد هنا يرفض الاختزال: الثورة لا تبدأ برصاصة بل بندرة الخبز وبالكرامة المهدورة وبالزمن الذي يتوقف عن الوعد.

هذا التصور الفلسفي يُترجم إلى لغة بصرية صارمة وقاسية. الكاميرا الواسعة التي تلتقط امتداد الأرض ليست احتفاءً بالجمال الطبيعي، بل تأكيدًا على الفراغ والانتظار. الصحراء ليست مشهدًا بل استعارة: أرض عارية مثل شعب مجرَّد من الحقوق. الإيقاع البطيء الذي قد يبدو ثقيلًا، هو في جوهره موقف جمالي وأخلاقي إنه يُجبر المتفرج على الإقامة داخل المعاناة لا المرور السريع بها.

يعتمد حمينة على تقشّف في الحوار مقابل كثافة الصورة والصوت. الصمت يتكلم أكثر من الكلمات والموسيقى لا تشرح المشاعر بل تُضخّم إحساس المصير. حتى العنف حين يظهر لا يُقدَّم بوصفه مشهدًا مثيرًا، بل كضرورة تاريخية مؤلمة كحدٍّ أخير بعد استنفاد كل أشكال الصبر.

في «وقائع سنين الجمر»، تتحول السينما إلى كتابة للتاريخ من الأسفل، من موقع المهمَّشين الذين لا تظهر أسماؤهم في الكتب لكنهم يصنعون المنعطفات الكبرى... هكذا يصبح الفيلم بيانًا فلسفيًا عن العلاقة بين القهر والوعي، بين الزمن والتمرّد. إنه ملحمة لا تمجّد النار بل تشرح لماذا كان لا بدّ لها أن تشتعل.

atpcc
الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي
Association Tunisienne pour la Promotion de la Critique Cinematographique

Hommage à Nouri Bouzid:

HACHEMI RENAÎT DE SES CENDRES !

Restauré récemment, L'Homme de cendres de Nouri Bouzid retrouve aujourd'hui l'écran à l'occasion de sa projection à la 36e édition des Journées Cinématographiques de Carthage. Cette restauration réinscrit le film dans le présent. Pour la jeune génération qui n'a pas eu l'occasion de le voir, cette projection est une occasion rare pour rencontrer une œuvre qui a transformé le cinéma tunisien. L'Homme de cendres demeure une autopsie des silences, des corps et des villes blessées.

PAR MOHAMED BOUHJAR CINÉASTE, CHERCHEUR, MEMBRE DE L'ATPCC

Sorti en 86, dans une Tunisie figée dans l'illusion d'une stabilité sans heurts, L'Homme de cendres surgit comme le souffle noir d'une éruption. Nouri Bouzid y projette une vision de Sfax, sa ville natale, assimilée à une ville maudite, la menaçant lui-même par une destruction purificatrice. Le vent s'y insinue dans les rues, dans les rituels et les corps, annonçant un bouleversement à la fois intime et collectif.

Le récit suit Hachemi, jeune homme sur le point de se marier, mais profondément mélancolique, comme absent à lui-même. Marqué par des abus sexuels subis dans son enfance. Il porte en lui un secret qu'il partage avec Farfat, son ami, victime des mêmes violences. Tous deux évoluent dans une société enserrée dans le silence, où le paraître de vertu dissimule la vérité des corps et des affects. Le mariage imminent, loin d'ouvrir une promesse d'avenir, devient pour Hachemi un espace d'étouffement supplémentaire, une injonction à se conformer à une norme qui le nie.

Si le film a souvent été lu comme une œuvre militante brisant les tabous liés au viol et aux violences sexuelles, cette lecture, bien que légitime, ne suffit pas à en épuiser la richesse. Bouzid construit une véritable archéologie symbolique de la ville et des êtres qui l'habitent. Le sel, la cendre, le vent, composent un réseau d'images qui renvoient aux mythes fondateurs de l'ordre moral et à un affect collectif hantée par la faute et la punition. La mère de Hachemi, figure dure et protectrice à la fois, incarne cette société.

Face à cette pesanteur, Farfat apparaît comme une figure de rupture. Corps libre, souvent dénudé, il investit l'espace urbain avec un rayon cosmique. Il danse, court, grimpe, sue, se confesse sans scrupules. Bouzid en fait l'esprit du renouveau possible, celui qui trouble l'ordre établi et ouvre des brèches dans les murs.

D'autres personnages viennent appeler à réviser la sentence que le film prononce contre Sfax. Monsieur Levy, gardien d'une mémoire joyeuse et plurielle, rappelle un temps où la ville était lieu de chants et d'ivresse. La séquence où une prostituée se déguise en mariée est encore plus décisive. Cette reconstitution du rituel matrimonial agit comme un geste réparateur débarrassé de sa violence normative. Elle permet à Hachemi

de retrouver une unité perdue entre son corps, son désir et son image masculine. Reconnu enfin dans sa fragilité, il voit se défaire le verrou psychique de sa castration.

Le corps de Farfat, cependant, demeure confisqué par le désir des autres. Cette confrontation le mène à l'explosion. La bifurcation entre les deux trajectoires révèle deux modalités d'émancipation : l'une introspective et inventive, l'autre punitive et désespérée.

Par ce film, Nouri Bouzid fait immersion du cinéma dans les êtres et les lieux. L'Homme de cendres demeure ainsi un jalon de la création culturelle de Tunisie dont la modernité tient précisément à la supériorité ontologique de ses personnages sur la nature et la culture. Restauré aujourd'hui, il revient nous interroger : qu'en est-il de ce cinéma « à venir » que Bouzid appelle de ses vœux, et de quels silences sommes-nous encore faits ?

Entretien: «Tamara Stepanyan», réalisatrice arménienne

«Tout est dans la maitrise de l'écriture pour raconter l'universel»

Véritables immersions dans une contrée lointaine, le cinéma de la réalisatrice Tamara Stepanyan emporte son public en racontant l'Arménie aux quatre coins du monde. Elle répond présente à la 36ème édition des JCC dans laquelle elle présente sa première fiction «Au pays d'Arto» et un autre documentaire «My Armenian Phantom». L'édition, cette année, consacre un focus à l'Arménie.

-Vous avez fait un long parcours dans le documentaire. Vous présentez actuellement votre première fiction « Au pays d'Arto », avec, à l'affiche Camille Cotin. Comment cette transition s'est faite – elle ?

J'ai commencé à écrire « Au pays d'Arto », il y'a 10 ans, bien avant que je plonge dans le documentaire même si je viens du documentaire et j'adore cela. Le sujet d'«Au Pays d'Arto » évoque une thématique autour des traumatismes, des blessures d'un pays, de la guerre. Je ne voulais pas aborder tout cela dans un documentaire. La fiction s'est imposée. Pour moi le cinéma, c'est le cinéma peut importe le genre, quel sujet on veut souhaiter et comment le traiter. Je ne suis pas documentariste, je suis réalisatrice de cinéma. Je tenais à parler des guerres, des traumas d'un combattant, pas assez racontée, je trouve en Arménie. Disséquer l'état mental d'un combattant, de comment il voit son propre pays ravagé par la guerre jusqu'à la fin.Le film a été présenté au festival de Locarno en première.

-Il y'a « Arto », un personnage à la fois présent et absent, et un couple, central, dans le film. Quel est la particularité de ce lien qui les unit ?

Arto, c'est lui qui représente la guerre. Le combattant qui a quitté l'Arménie. Il représente la mort et le trauma aussi : il est construit comme un mythe. Le personnage principal est plutôt Céline, qui débarque en Arménie pour avoir l'acte de naissance d'Arto. Elle en a besoin pour avoir la nationalité pour ses enfants. Toute une réalité s'ouvre donc, devant Céline, qui découvre que son mari était un combattant et, elle ne savait rien de cette guerre. Arto n'a pas pu parler, ni exprimer quoi que ce soit à propos de son vécu, avant sa mort. Il y'a parfois des choses qu'on ne peut exprimer, qu'on ne peut raconter. Jusqu'à quel point l'autre a besoin de savoir et de percer des secrets. C'est ce que le film tente de percer.

-Le film oscille entre l'intime et le collectif : les traumas d'un pays et le deuil d'un couple. Comment s'est créé cet équilibre ?

C'était un laborieux travail d'écriture qui n'était pas aisé. Comment peut – on raconter quelque chose d'individuel qui peut toucher le collectif ? Pendant le montage, on a dû travailler beaucoup plus également. Tout est dans la maitrîse de l'écriture pour raconter l'universel, qui émane d'un vécu local, d'un seul pays.

-Qu'espérez -vous que le public africain retienne de ce film ?

Le cinéma a une manière magique d'embarquer les gens dans de nombreuses réalités à travers le monde, dans nos diverses histoires.Et quel est le meilleur moyen de rencontrer un pays sans passer par le cinéma ?

Haithem HAOUEL

JCC2025 « Carthage pro »

Walid Mattar doublement primé

Parmi les vainqueurs de cette édition, le réalisateur tunisien Walid Mattar dont le film « Du cœur et du poumon » a été doublement primés dans le cadre de l'atelier « Chabaka » avec le prix du Centre National du Cinéma et de l'Image (CNCI) et le prix MAD Solutions dans le cadre de l'atelier « Takmil ».

Dans ce contexte, Walid Mattar souligne la valeur symbolique et morale de ces prix qui sont un véritable « coup de pouce » pour le démarrage réel de la concrétisation du film.

Le prix de MAD Solutions nous permettra de distribuer le film dans le monde arabe ainsi que dans les plateformes internationales, ajoute Mattar qui a tenu à saluer le comité d'organisation de Carthage Pro qui a donné l'opportunité aux réalisateurs arabes et africains participants à échanger et profiter, durant une courte durée, des conseils d' un réseau de professionnels de haute qualité.

Hanène CHAABENE

Sur la colline de Belhassen Handous (Tunisie)

Portrait d'une femme combative

Un documentaire émouvant qui suit l'histoire de Gisela Gertrud Bergmann, octogénaire allemande vivant dans une ferme située à la frontière tuniso-algérienne dans laquelle elle élève depuis un demi-siècle des chevaux de race arabe.

«Sur la colline» deuxième film après « Hecho in Casa » (2014), dépeint le portrait d'une femme âgée vivant seule entourée de ses chiens et ses chevaux dans une ferme coloniale délabrée et située dans une région coupée du monde extérieur. Ses ouvriers dont le plus proche d'elle Amara veillent aux écuries mais pas seulement. Amara est au petit soin. Il aide Gisela en se chargeant de différentes tâches comme par exemple lui faire sa toilette quotidienne en lavant les pieds et les mains.

Bien qu'elle soit malade et démunie, la vieille dame continue à s'occuper de ses animaux et à les bichonner. La caméra de Handous accompagne discrètement et sans voyeurisme les gestes et les mouvements lents qui n'a d'autres ressources pour vivre qu'un mandat envoyé de Berlin mais qui tarde à venir. On pénètre avec empathie dans l'univers intime de Gisela, une combattante courageuse, qui continue à vivre dans la précarité en Tunisie alors qu'elle a la possibilité de retourner dans son pays où elle peut vivre confortablement et se faire prendre en charge dans une maison de retraite.

Mais, elle refuse d'abandonner ses chevaux qu'elle élève depuis 40 ans et qui font partie de sa vie. Le 10 août 2020, Gisela Gertrud Bergmann est morte. Ses ouvriers l'enterre dans le cimetière chrétien de Bourjil et continue à s'occuper de l'élevage de chevaux qui constituent un patrimoine précieux du fait que la race est en voie de déperdition. Malgré les soins apportés par les ouvriers qui font appel à un vétérinaire pour les faire vacciner, le cheptel vieillissant finit par périr rejoignant ainsi leur protectrice.

Tout est beau dans le film le cadrage, la lumière, les mouvements de caméra, les silences, les paysages, la force et la fragilité du personnage principal baignent le film dans une ambiance douce et sereine. « Sur la colline » nous donne à voir un monde en déperdition et un hommage fort sur la résilience d'une femme ordinaire qui a voué sa vie à élever ses chevaux comme s'ils étaient ses enfants.

Neila GHARBI

Roqya de Yanis Koussim (Algérie)

La mémoire embrasée de l'Algérie des années 90

Le film se situe entre deux entités capitales de l'existence : la mort et la naissance. Le discours véhiculé est la volonté de vivre et de renaitre après le désastre. Comment donner un nouveau souffle, comment faire redémarrer un pays ensanglanté. Le réalisateur éclaire sa position à la fin du film. Se purger et donner naissance à un être qui va pousser et grandir petit à petit. Il y a de l'espoir. C'est avec cette note positive que le film s'achève : le sourire d'un nouveau né après autant de douleur et de souffrance.

La terrible décennie

Les scènes du film sont quasi immergées dans l'obscurité, les crimes s'enchainent et se déchainent, pour une raison on une autre, pour un simple engrainage, futile comme pas possible faisant dégoulinerle sang par vagues, têtes éclatées, membres amputés, violences atteignant leur paroxysme. Le massacre est quotidien, tellement quotidien qu'il devient habituel, familier ; le nombre des victimes est si progressif, qu'il se considère de la statistique, simple statistique dépourvue de toute émotion, de tout sentiment humain…Des scènes choquantes, désastreuses, reflétant avec tant de réalisme, cru et intense, l'histoire sanglante de l'Algérie. Le réalisateur accentue la noirceur et pousse le crime vers son accomplissement le plus affreux, le plus monstrueux, le plus sombre.

C'est un film qui aborde ce sujet dans son paroxysme. Roqya est plus qu'un simple cinéma, il est un condensé serré, cru, fort d'une période historique monstrueuse.

Le réalisateur braque sa caméra, en parallèle, sur un autre phénomène social aussi grave que le terrorisme, c'est la source même qui a conduit à la monstruosité au nom de l'Islam : l'ignorance, le conformisme et le dogmatisme.Ce gouffre dans laquel le pays a sombré est la conséquence désastreuse, directe et logique de l'arriération mentale de la masse, vu les croyances populaires et les mauvaises lectures et interprétations des doctrines de l'Islam.

Ahmed retourne à sa famille, amnésique suite à un accident qu'il a subi, sa tête est toute couverte de bandage ce qui a fait peur à son petit qui a été traumatisé par son image.Cependant, ce personnage récupère son caractère naturel, celui d'avant les actes atroces qu'il a commis. Il revient, avec l'Alzheimer, au type modèle de l'algérien pacifiste et ouvert à la vied'après son nouveau comportement vis-à-vis de sa femme. Il ne veut pas renouer avec son passé noir, c'est pour cela qu'il renie son ami, malheureusement il demeure prisonnier du cercle du mal dans lequel il s'est rejeté.

Ahmed peut être considéré comme l'emblème de cette Algérie malade qui n'a besoin que d'effacer, surmonter sa décennie noire et se relever.

FAIZA MEESSAOUDI

«Diya, le prix du sang» du tchadien Achille Ronaimou:

Hymne à la tolérance et au vivre-ensemble

La Diya est le prix du sang dans la jurisprudence islamique, une compensation financière que doit payer l'auteur d'un homicide à la famille de la victime.

Une pratique coutumière au Tchad où les sommes demandées, plusieurs millions de francs CFA, sont très difficiles à payer menaçant ainsi l'essence même du vivre dans un pays riche par sa diversité ethnique et confessionnelle. Dans son film « Diya, le prix du sang », Achille Ronaimou dénonce cette pratique avec une histoire où se mêle suspens humour et critique sociopolitique.

« Dane », chauffeur pour une ONG humanitaire à N'Djamena, mène une vie paisible avec sa jeune épouse Delphine, enceinte de huit mois. Comme tous les jours, Dane arpente à bord de son 4×4 les rues animées de la ville. Suite à une faute d'inattention, son véhicule percute un élève. Après l'annonce de la mort de l'enfant, les parents réclament cinq millions de francs CFA comme Diya sans quoi ils ôteront la vie à un membre de sa famille. Commence alors une descente en enfer pour Dane qui perd son travail vit l'expérience de la prison et s'endette pour collecter la somme demandée. Entre l'endettement, la cotisation du village et se retrouver un chauffeur pour un groupe rebelle, le public est embarqué dans les aventures malheureuses de Dane.

La force du film réside dans l'originalité du traitement des sujets tels que la corruption, la dégradation des hôpitaux, l'absence de sécurité sociale, la misère humaine où encore l'interprétation des textes religieux d'une manière opportuniste. En effet, Achille Ronaimou opte pour un rythme lent en crescendo, une lenteur pesante telle les malheurs qui pèsent sur le personnage principal …une lenteur voulue structurant à la fois l'action et l'intrigue entrainant l'empathie du public face à tant de malchance vécu par Dane.

Le rythme en crescendo jusqu'au volte face à la fin du film avec un dénouement heureux inattendu (Dane retrouve l'enfant proclamé mort par sa famille vivant) est accompagné par la musique du compositeur tchadien « Afrotronix » accentuant l'attachement auprès du spectateur vis-à-vis du personnage principal joué par Ferdinand Mbaïssané, un jeu qui lui a valu le prix de la meilleure interprétation masculine au Fespaco 2025.

Des grands plans sur les expressions des visages, les silences, les face à face soulignent les traits dramatiques des personnages symbole de toute la complexité de la société tchadienne.

Avec l'histoire de Dane, une histoire d'un tchadien ordinaire, le réalisateur évoque avec subtilité l'héritage colonial basé sur la division géopolitique religieuse clanique tout en invitant à travers sa caméra à construire le présent où l'inter-culturalité et le multi-confessionnalisme sont un vecteur de richesse et de force pour son pays.

Le cinéma comme catalyseur d'un héritage pacifié et d'une identité en devenir, Achille Ronaimou rend hommage à son pays Tchad, sa capitale N'Djamena ses grands espaces et ses villages afin de dresser un hymne à la tolérance et au vivre-ensemble.

Hanène CHAABENE

أيام قرطاج السينمائية
Journées Cinématographiques de Carthage
Carthage Film Festival
13~20 ديسمبر DÉCEMBRE 2025

JCC 2025

Les Journées

Samedi 20 Décembre 2025 - N°8

الدورة SESSION 36

«Diya, le prix du sang» du tchadien Achille Ronaimou:

Hymne à la tolérance et au vivre-ensemble

«Carthage pro»:

Walid Mattar doublement primé