

MECAM Papers

21

**Haunting and Alternative Realities
in Contemporary Tunisian Film**

**Le cinéma tunisien contemporain
entre hantise et réalités alternatives**

Sanabel Abdel Rahman

Table of content

Table des matières

Version Anglais : Haunting and Alternative Realities in Contemporary Tunisian Film 1

Version Français : Le cinéma tunisien contemporain entre hantise et réalités alternatives 7

Sanabel Abdel Rahman

Haunting and Alternative Realities in Contemporary Tunisian Film

MECAM Papers | Number 21 | April 13, 2026 | <https://dx.doi.org/10.25673/122474> | ISSN: 2751-6474

Haunting is usually thought of in relation to horror films. However, haunting can also act as a decolonial tool in helping expose past injuries incurred at the hands of colonial apparatuses. Much can be discovered by situating haunting, and concomitant supernatural spheres, within certain sociopolitical realities. Selected films and a novel offer a reading of hauntological instances permeating Tunisia's postcolonial realities in the post-Arab Spring era.

- Referencing a number of Tunisian films and one novel, light is shed on the implications of the national past and present via the lens of haunting. The phenomenon provides an appropriate framework by which to construct different contemporary realities.
- A range of films from the last decade have dealt with the challenges of our present day in Tunisia, such as poverty, migration, and protests, as well as lingering postcolonial legacies.
- *Niṣf Rūḥ* (*Half Soul*, 2023), *Ākhir Wāḥid Fīnā* (*The Last of Us*, 2016), and *Ashkāl* (*Shapes*, 2023), as well as the Tunisian novel *Al-Maṣabb* (*The Dumping Ground*, 2016), are mobilised to offer a reading of hauntological instances within the country's sociopolitical realities.

CONTEXT

Haunting, as exhibited in these works, underlines the protracted postcolonial moment informing both Tunisia's past as well the post-Arab Spring vacuum of its present. While certain spectral transformations nod to the sociopolitical impetus behind crossing the Mediterranean, others provide a shrewd commentary on poverty in Tunisia – a lingering trace of French colonisation.



DECOLONIAL HAUNTING

Haunting is not limited to horror films and supernatural tales of aliens, vengeful ghosts, and stubborn memories. It can also be understood as a lingering remnant of postcolonial and sociopolitical upheaval. Given Tunisia's rich cinematic tradition and its filmmakers' insistence on depicting the everyday lives of its people, an investigation of some of the films emerging from the country's shores unearths a treasure trove of scenes that haunt us spectators. Within this context, hauntological instances are not merely a symptom of a certain cinematic genre but a confession of the subliminal struggles, ones at times existential, faced by the Tunisian people in this postcolonial, post-Arab Spring moment.

INVERTED HAUNTING AS STARTING POINT

A generative starting point for this assessment can be found in first inverting the gaze of haunting, thereby addressing France's protracted gaze toward North Africa as the site of former colonies onto which it unleashed both material and immaterial forms of violence. In the French movie *Caché* (2005), categorised as a psychological horror, we follow the distressing story of a wealthy Frenchman, Georges, who keeps receiving disturbing drawings and recorded tapes of the inside of his home. As the eerie encounters pile up, we come to realise that the suspected culprit is an Algerian man, Majid, whose life was ruined by his French counterpart when, as children, the latter framed the former for something horrible that he had done: killing the family rooster in a grotesque manner.

Majid, an adopted orphan whose parents had disappeared during the 1961 Paris Massacre, was sent away by Georges' family hereafter, his prospects in life thus shattered. We discern the origins of this "horror" only near the end of the film. Prior to this revelation, the viewer is led to feel sympathy for Georges, a character who exhibits an elusive "innocence." The first unsettling encounter is when the Frenchman finds a drawing showing a head with blood coming out of its mouth on his doorstep. The severity and eeriness of such occurrences continue to escalate until he eventually receives a videotape showing his home from within. He realises he is being watched. The film ends with Majid slitting his own throat in the presence of Georges, who had come to visit him.

The recurring images of blood and surveillance, coupled with the paranoia that dominates the film, recall Frantz Fanon's chapter "Colonial War and Mental Disorders" in *The Wretched of the Earth* (1965). The author offers a lucid but painful documentation of the nightmares that haunted men who were part of the Algerian National Liberation Army, whom he treated. Apparitions of beheaded women who multiplied, ghosts, and vampires were some of the figures that left these men beleaguered. Whereas they were on the receiving end of haunting, Majid, the Algerian protagonist in *Caché*, is instead the one performing it. He does so in the country from which the horrors of North Africa's colonisation were unleashed. The melancholic orphan thus performs his agency (revenge) by haunting his French counterpart.

In our context, *Caché* could be read as a depiction of the lingering, prolonged manifestation of past imperial violence; an exacerbation of the postcolonial within the vacuum left after Europeans were forced to leave *their* colony. An archival clip documenting their departure titled "European Exodus" (British Pathé 1962) is accompanied by the following description:

"The tragedy of leaving the only home they had known was easily to be seen in the faces of hundreds of European refugees who left the port of Oran, Algeria, July 30 for Transportation to Metropolitan France."

The enduring traces of colonialism, the violence that settler colonisers accepted as the price needing to be paid to secure their "home" in Algeria, are completely concealed hereby. *Caché* thus brings to light an opportunity for alternative readings of protracted

postcolonialism not directly embedded within economic, linguistic, identitarian, or political structures but through the subtler – albeit equally vital – mediums contributing to the persistence of such haunting.

THE MEDITERRANEAN SEA AS SITE OF METAMORPHOSIS

Unlike what *Caché* presents to the viewer, France's haunting of the Maghreb does not take such direct form in Tunisian cultural media. Recurrent apparitions, absurdist situations, and magical beings prevail instead. Here, Tunisian sociopolitical realities – such as dreams of emigration, continued poverty, as well as a pervasive sense of defeat in the wake of the Arab Spring – can be read as the repercussions of the country's erstwhile colonisation.

In *Al-Maşabb* (The Dumping Ground), a 2016 novel by Chadia Guesmi, we hear the story of a woman living in acute poverty, barely able to make a living as a scavenger in the eponymous *maşabb* while being married to an abusive man. A series of coincidences bring solace eventually: first, her odious husband is burnt to death by his lover. Soon after, an old flame reappears in her life and whisks her away. They cross the *buḥayra* (lake), a moniker for the Mediterranean Sea. The latter is described throughout the novel as a liminal death space, with her brother having earlier died trying to cross it. His memory haunts her poverty-stricken days. Her fixation on reaching Europe, as the other end of the *buḥayra*, is eventually realised: she and her new husband begin to live a happy and comfortable life in Italy. Still, the memory of Tunisia continues to haunt her there.

These instances of haunting form part of a broader sociopolitical pattern permeating Tunisia as it continues to endure the legacies of colonialism through the present. We see a similar application of this framing by Moroccan novelist Leïla Bahsain in her 2021 *Al-Samā' Taḥta Aqdāminā* (Heaven Beneath Our Feet). In its pages, she describes the Mediterranean as a *buḥayra* behind which big supermarkets glisten in the perfect glow of capitalism.

This quest to cross the Mediterranean takes on a more pronounced shape in Alaeddine Slim's 2016 film *Ākhir Wāḥid Fīnā* (The Last of Us), which portrays the long and arduous journey of a sub-Saharan migrant seeking to transit through Tunisia in the hope of making it to the other side of the Mediterranean. The mostly silent film shows the protagonist getting into a boat that is on the verge of falling apart after having tried to squat in a shanty cottage while feeding on the fish he catches. The exhausted man takes on ghostly form once he enters the Mediterranean's waters. Alyssa Miller accurately depicts the hero as

“absorbed in the hyperreality of the landscape, the film observes his adaptation to a new human nature, one that demands minute attunement to the ecosystem to survive” (2021: 126).

Upon reaching the other side, the man transforms into a hunter. There, he encounters an old man who helps him navigate the wild. The film recounts their ongoing attempts at mere survival: fighting animals and other dangers to secure food and shelter. After the death of his companion, this stranger is followed by a luminous ball through the forest. The younger man succumbs to a life of solitude and loneliness; he is haunted by the strange and ethereal light. The last scene shows him naked by a waterfall. His soul ascends into the skies. He is deleted from the scene as if never having existed.

Ākhir Wāḥid Fīnā thus depicts a sub-Saharan man whose country and the one he left endure similar postcolonial ramifications. Poverty, forced migration, and a longing to escape characterise his strange and solitary journey, during which he undergoes a

metamorphosis. He transforms into an apparition himself, having earlier been haunted by a luminous ball in this new setting. Indirectly, the film shows the existential price paid by people born of postcolonial worlds and their longing to move on from them. Miller notes how the film “belongs unmistakably to Tunisia’s postrevolutionary political transition, a time fraught with unpredictable shifts in national identity and the contours of the state” (2021: 123). This is further augmented in the director’s choice of making a sub-Saharan man in Tunisia the protagonist, which hints at the deep and painful enmeshing of postcolonial struggles. Here, the Mediterranean Sea becomes the site of metamorphosis and eventual haunting. The yearning to flee the postcolonial space takes on ghostly forms.

ABSURDIST ENCOUNTERS IN THE CITY

Niṣf Rūḥ (Half Soul) is a 2023 short film by Marwen Trabelsi that offers piercing commentary on chronic poverty in Tunisia. It tells the story of a man who sells half of his soul so that his terminally ill daughter can continue to live. Having been fired from his low-paying job as a fisherman, and with no money to pay for her surgery, he is obliged to resort to drastic measures. The absurdist frame in which a man sells half of his soul so that his daughter can continue to live just how dire conditions are for many in Tunisia today.

Trabelsi mobilises a number of absurdist scenes to depict this highly challenging sociopolitical reality. In one scene, the father joins a group of people selling literally “nothing” on the street. He takes an old clock and stands in the street holding it like a mannequin, as do the rest with their own objects. Despite selling “nothing,” the group scurries away at the sight of the cops. This scene recalls the cataclysmic event that triggered the Arab Spring: Mohamed Bouazizi’s self-immolation following such an interaction with Tunisia’s police.

In another scene, as the man takes his sick daughter for a little respite by the sea, a horse with a red tie around its neck suddenly appears as if from thin air. The father gets scared and warily gazes at the magical horse until it disappears. Once it disappears, his daughter faints. Here, death is not only embodied as a magical creature but as a figure that haunts the father in an omnipresent manner. The appearance of the magical horse as a prophet of “death” directly correlates with the adverse sociopolitical milieu endured by those like the father as their country continues to suffer protracted postcolonial violence.

FATAL ENCHANTMENT

Set against the backdrop of construction sites and rising buildings in Carthage, the opening scene in Youssef Chebbi’s 2023 *Ashkāl (Shapes)* is two detectives trying to solve the mysterious circumstances surrounding a series of people willingly setting themselves on fire. At the beginning, the investigators do not know what to make of it, assuming the incidents to be accidental or fuelled by revenge. Yet, as the number of identical cases piles up, something even more ominous begins to take shape.

At one point, those who are killed by these fires are labelled “terrorists.” As more people around them die the same way, the investigation leads to discovery of the phenomenon of self-immolation. As if put under a spell, Tunisians bearing witness to the fire first undress before entering the enchanting flames, seemingly doing so of their own free will. The film ends with an apocalyptic scene showing a giant fire while scores of Tunisians strip to jump into it.

In *Ashkāl*, we see an explicit (albeit horrific) nod to Bouazizi’s self-immolation as the spark of the Tunisian uprising and, later, the Arab Spring. His memory haunts the Tunisians featured in this film, interrogating them about what his sacrifice now looks like in its aftermath. Does the film hint at the metaphoric self-immolation of the North African region’s nations following the defeated revolutions? Does it offer a more existentialist

take on collective upheaval? Or, does it content itself with unsettling and momentarily demobilising us, the spectators? Regardless of how we may choose to read *Ashkāl*, we can see in it the intriguing – even if occasionally undesirable – application of the phenomenon of haunting to post-Arab Spring Tunisia. Here, a Tunisian man’s memory haunts those that survived him.

THE AFTERLIVES OF HAUNTING

Recent Tunisian films have displayed searing and innovative instances of haunting. *Ashkāl* was celebrated for its innovativeness in retelling the story of the 2011 revolution and breaking away from traditional Arabic films (Al-Omari 2022); *Niṣf Rūḥ* was awarded the *Miftāḥ al-ʿAwda (Key of Return)* prize by the ʿAwda Palestinian film festival (Nessma 2023); *Ākhir Wāḥid Fīnā* was lauded for its use of ambiguity in depicting the impetuses behind migration and the seeking of better futures (Abdel Raziq 2016). Whether by underlining the general sociopolitical climate of the country’s postcolonial times or offering a shrewd commentary on both the spark of the revolution as well as its aftermath, these films succeed in utilising hauntological themes to upend certain narratives and unsettle the viewer. Putting the work of Tunisian directors like Slim, Trabelsi, and Chebbi as well as Guesmi’s novel in conversation with cultural productions from the “empire” like *Caché* has highlighted how haunting is a direct repercussion of postcolonial life and political upheaval in the country. It remains to say only that these potent applications exemplify the rich and innovative traditions informing Tunisian cinema.

BIBLIOGRAPHY

- Al-ʿUmarī, Amīr (2022), *Wathāʾiqī “Ashkāl”... Alsina min al-lahab wa-l-Khayāl Tarsum mā Baʿda Thawrat al-Yāsmīn* [Ashkal Documentary: Flames of Fire and Fiction Depict What Followed the Jasmine Revolution], Al-Jazeera, 26 October, (15.10.2025).
- ʿAbd al-Rāziq, Rāmī (2016), *Mutābaʾāt: Ākhir Wāḥid Fīnā*, Al-Jazeera, 24 November, (15.10.2025).
- Bahsain, Leīla [Baḥsayn, Laylā] (2021), *Al-Samāʾ Taḥta Aqdāminā* [Heaven Under Our Feet] [trans. al-Munṣif al-Shābbī], Tunis: Nuqūsh ʿArabīyya.
- British Pathé (1962), *Algeria: Oran: Exodus of French People Continues: Refugees Leave Port for Metropolitan France* [film], Video asset 164993, (15.10.2025).
- Chebbi, Youssef [Shābbī, Yūsuf] (2023), *Ashkāl: The Tunisian Investigation* [film], Poetic Films, Supernova Films, Blast Films Ltd.
- Fanon, Frantz (1965), *The Wretched of the Earth* [trans. C. Farrington], New York: Grove Press.
- Guesmi, Chadia [al-Qāsimī, Shadiya] (2016), *Al-Maṣabb*, Nabeul: Dār al-Zaynab Publication.
- Haneke, Michael (2005), *Caché* [film]. France: Les Films du Losange.
- Miller, Alyssa (2021), Tunisian Cinema after the Arab Spring: Portrait of a Nation in Transition, in: *Anthropology Now*, 13, 2, 123–128.
- Nessma (2023), *Tatwīj al-Film al-Tūnisī “Niṣf Rūḥ” fī Mihrajān ʿAwdah al-Sīnimāʾī al-Duwālī bi-Filastīn* [Celebrating the Tunisian Film „Half Soul“ in the International Awda Film Festival in Palestine], 21 May, (15.10.2025).
- Slim, Alaeddine [Slīm, ʿAlāʾ al-Dīn] (2016), *Ākhir Wāḥid Fīnā* [The Last of Us, film], Tunis: Madbox Studios, SVP Production.
- Trabelsi, Marwen [Al-Trābulṣī, Marwān] (2023), *Niṣf Rūḥ* [Half Soul, film], Tunis.

ABOUT THE AUTHOR

Sanabel Abdel Rahman is a researcher and a literary critic. She holds a Ph.D. in Arabic literature with a focus on Palestinian magical realism. Her work situates Palestine within broader Arab/North African literary contexts while connecting it with the struggles, histories, and cultural expressions from indigenous experiences. She was a MECAM Fellow in 2024–2025.

Email address: sanabel.a.rahman@gmail.com

IMPRINT

MECAM Papers are Open Access publications that can be viewed online and downloaded free of charge at <https://mecam.tn/mecam-papers/>. All MECAM Papers are permanently archived by MENALib at <https://www.menalib.de/en/vifa/menadoc>. Pursuant to the conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International public licence, this publication may be freely reproduced and shared for non-commercial purposes only. The conditions include the accurate indication of the initial publication as a MECAM Paper and no changes to or abbreviation of texts.

MECAM Papers are a publication of MECAM, the Merian Centre for Advanced Studies in the Maghreb – a research centre for interdisciplinary research and academic exchange at the Université de Tunis, Tunisia. Under its guiding theme “Imagining Futures – Dealing with Disparity,” MECAM promotes the internationalisation of research in the Humanities and Social Sciences across the Mediterranean. Funded by the German Federal Ministry of Research, Technology, and Space (BMFTR), MECAM is a joint initiative of seven German and Tunisian universities and research institutes.

MECAM Papers are edited and produced by the German Institute for Global and Area Studies (GIGA), one of MECAM’s consortium partners. The views and opinions expressed are solely those of the authors and do not necessarily reflect those of the Centre itself. Authors alone are responsible for the content of their articles. Neither MECAM nor the authors can be held liable for any errors, omissions, or consequences arising from the use of the information provided.

Editor: Dr. Maria Josua

Editorial Department: Petra Brandt, Dr. James Powell

German Institute for Global and Area Studies (GIGA)

Neuer Jungfernstieg 21

20354 Hamburg, Germany

Merian Centre for Advanced Study in the Maghreb (MECAM)

27, rue Florian, HIDE, Université de Tunis – Borj Zouara

1029 Tunis, Tunisia

<https://mecam.tn>

mecam-office@uni-marburg.de



ميكام
مركز ميربان
للدراسات المتقدمة
في المنطقة المغاربية



MECAM
Merian Centre
For Advanced Studies
In The Maghreb



MECAM Papers

21

**Le cinéma tunisien contemporain
entre hantise et réalités alternatives**

Sanabel Abdel Rahman

Sanabel Abdel Rahman

Le cinéma tunisien contemporain entre hantise et réalités alternatives

MECAM Papers | Number 21 | April 13, 2026 | <https://dx.doi.org/10.25673/122477> | ISSN: 2751-6482

Le concept de « hantise » est généralement associé aux films d'horreur. Cependant, la hantise peut également servir d'outil décolonial pour aider à exposer les blessures passées infligées par la machine coloniale. De nombreuses découvertes peuvent être faites en situant la hantise, ainsi que les sphères surnaturelles qui l'accompagnent, dans certaines réalités sociopolitiques. Une sélection de films et un roman offrent une lecture des instances hantologiques qui imprègnent les réalités postcoloniales de la Tunisie après le Printemps arabe.

- En se référant à plusieurs films tunisiens et à un roman, la lumière est faite sur les implications du passé et du présent national à travers le prisme de la hantise. Ce phénomène offre un cadre approprié pour peindre différentes réalités contemporaines.
- Au cours de la dernière décennie, plusieurs films ont abordé les défis actuels de la Tunisie, tels que la pauvreté, la migration et les protestations, ainsi que les séquelles persistantes de l'héritage postcolonial.
- *Niṣf Rūḥ* (*A moitié d'âme*, 2023), *Ākhir Wāḥid Fīnā* (*Le dernier d'entre nous*, 2016) et *Ashkāl* (*Motifs*, 2023), ainsi que le roman tunisien *al-Maṣabb* (*La décharge*, 2016), servent à proposer une lecture des instances hantologiques dans le contexte sociopolitique du pays.

CONTEXTE

La hantise, telle qu'elle est exposée dans ces œuvres, souligne la prolongation du moment postcolonial qui informe à la fois le passé de la Tunisie et le vide post-Printemps arabe de son présent. Alors que certaines transformations spectrales renvoient à l'impulsion sociopolitique derrière la traversée de la Méditerranée, d'autres offrent un commentaire pertinent sur la pauvreté en Tunisie – une trace persistante de la colonisation française.



HANTISE DÉCOLONIALE

La hantise ne se limite pas aux films d'horreur et aux récits surnaturels mettant en scène des extraterrestres, des fantômes vengeurs et des souvenirs tenaces. Elle peut également être comprise comme un vestige persistant des bouleversements postcoloniaux et sociopolitiques. Compte tenu de la riche tradition cinématographique de la Tunisie et de l'insistance de ses réalisateurs à dépeindre la vie quotidienne de son peuple, une étude de certains des films produits dans ce pays révèle un trésor de scènes qui hantent les spectateurs. Dans ce contexte, les exemples hantologiques ne sont pas seulement le symptôme d'un certain genre cinématographique, mais aussi la confession des luttes subliminales, parfois existentielles, auxquelles est confronté le peuple tunisien dans cette période postcoloniale et post-Printemps arabe.

HANTISE INVERSÉE COMME POINT DE DÉPART

Un point de départ fécond pour cette analyse réside dans l'inversion du regard de la hantise ; il s'agit ainsi d'aborder le regard prolongé que la France porte sur l'Afrique du Nord, en tant qu'espace d'anciennes colonies sur lesquelles elle a déchaîné des formes de violence tant matérielles qu'immatérielles. Dans le film français *Caché* (2005), classé dans la catégorie des films d'horreur psychologique, nous suivons l'histoire angoissante d'un riche Français, Georges, qui reçoit sans cesse des dessins troublants et des cassettes enregistrées de l'intérieur de sa maison. Au fur et à mesure que les rencontres étranges se multiplient, nous en venons à réaliser que le coupable présumé est un homme algérien, Majid, dont la vie a été ruinée par son rival français lorsque, enfant, ce dernier a fait accuser le premier pour quelque chose d'horrible que lui-même avait commis : tuer le coq familial de manière grotesque.

Orphelin adopté, dont les parents avaient disparu lors du massacre du 17 octobre 1961 à Paris, Majid a été renvoyé par la famille de Georges, anéantissant ainsi ses perspectives d'avenir. Ce n'est qu'à la fin du film que l'on comprend les origines de cette « horreur ». Avant cette révélation, le spectateur est amené à éprouver de la sympathie pour Georges, un personnage qui dégage une « innocence » insaisissable. La première rencontre troublante a lieu lorsque le Français trouve sur le seuil de sa porte un dessin représentant une tête avec du sang qui coule de la bouche. La gravité et l'étrangeté de ces événements continuent de s'intensifier jusqu'à ce qu'il reçoive finalement une cassette vidéo montrant l'intérieur de sa maison. Il se rend compte qu'il est surveillé. Le film se termine par Majid qui se tranche la gorge en présence de Georges, venu lui rendre visite.

Les images récurrentes de sang et de surveillance, associées à la paranoïa qui domine le film, rappellent le chapitre « Guerre coloniale et troubles mentaux » de Frantz Fanon dans *Les Damnés de la Terre* (1965). L'auteur offre une documentation lucide mais douloureuse des cauchemars qui hantaient les hommes ayant fait partie de l'Armée nationale de libération algérienne, qu'il a soignés. Des apparitions de femmes décapitées qui se multipliaient, des fantômes et des vampires étaient quelques-unes des figures qui tourmentaient ces hommes. Alors que ceux-là étaient victimes de hantises, Majid, le protagoniste algérien de *Caché*, est au contraire celui qui les provoque. Il le fait dans le pays d'où ont été déclenchées les horreurs de la colonisation de l'Afrique du Nord. L'orphelin mélancolique exerce ainsi son pouvoir (la vengeance) en persécutant son rival français.

Dans notre contexte, *Caché* pourrait être interprété comme une représentation de la manifestation persistante et prolongée de la violence impériale passée, une exacerbation du postcolonialisme dans le vide laissé après que les Européens aient été contraints de quitter leur colonie. Un extrait d'archives documentant leur départ, intitulé « European Exodus » (British Pathé 1962), est accompagné du commentaire suivant :

« La tragédie de quitter le seul foyer qu'ils avaient connu se lisait aisément sur les visages des centaines de réfugiés européens qui quittèrent le port d'Oran, en Algérie, le 30 juillet, pour être transportés vers la France métropolitaine. »

Les traces persistantes du colonialisme, la violence que les colons ont acceptée comme le prix à payer pour s'assurer un « foyer » en Algérie, sont ici complètement occultées.

Caché apporte ainsi une nouvelle perspective sur une possibilité de lectures alternatives du postcolonialisme prolongé, qui ne sont pas directement ancrées dans les structures économiques, linguistiques, identitaires ou politiques, mais qui passent par des supports plus subtils – quoique tout aussi vitaux – contribuant à la persistance de cette hantise. Ainsi, *Caché* ouvre la voie à des lectures alternatives d'un postcolonialisme qui s'étire dans le temps ; des lectures qui ne s'inscrivent pas directement dans les structures économiques, linguistiques, identitaires ou politiques, mais qui s'expriment à travers des canaux plus subtils – bien qu'essentiels – qui nourrissent la persistance de cette hantise.

LA MÉDITERRANÉE, SITE DE MÉTAMORPHOSE

Contrairement à ce que propose *Caché*, la hantise française du Maghreb ne se manifeste pas de manière aussi frontale dans les médias culturels tunisiens ; elle laisse plutôt place à des apparitions récurrentes, des situations absurdes et des créatures magiques. Ici, les réalités sociopolitiques tunisiennes – telles que les rêves d'émigration, la pauvreté persistante, ainsi que le sentiment généralisé de défaite au lendemain du Printemps arabe – peuvent être interprétées comme les répercussions de l'ancienne colonisation du pays.

Dans *al-Maṣabb (La décharge)*, un roman publié en 2016 par Chadia Guesmi, nous découvrons l'histoire d'une femme vivant dans une pauvreté extrême, qui parvient à peine à gagner sa vie en fouillant dans les déchets amassés dans le *maṣabb*, tout en étant mariée à un homme abusif. Une série de coïncidences lui apporte finalement du réconfort : tout d'abord, son ignoble mari est brûlé vif par sa maîtresse. Peu après, un ancien amour réapparaît dans sa vie et l'emmène loin de là. Ils traversent *al-buḥayra (lac)*, un surnom donné à la mer Méditerranée. Celle-ci est décrite tout au long du roman comme un espace de mort liminal, où son frère avait perdu la vie plus tôt en tentant de la traverser. Son souvenir hante ses journées marquées par la pauvreté. Son obsession d'atteindre l'Europe, à l'autre bout de la *buḥayra*, finit par se réaliser : elle et son nouveau mari commencent à mener une vie heureuse et confortable en Italie. Pourtant, même là-bas, le souvenir de la Tunisie continue de la hanter.

Ces manifestations de hantise s'inscrivent dans un schéma sociopolitique plus large qui imprègne la Tunisie, alors qu'elle continue de subir les héritages du colonialisme jusqu'à aujourd'hui. On retrouve une application similaire de ce cadre chez la romancière marocaine Leïla Bahsain dans son roman *al-Samā' Taḥta Aqdāminā [Le ciel sous nos pas]* (2021). Elle y décrit la Méditerranée comme une *buḥayra* derrière laquelle brillent de grands supermarchés dans l'éclat parfait du capitalisme.

Cette quête pour traverser la Méditerranée prend une forme plus marquée dans le film d'Alaeddine Slim, *Ākhir Wāḥid Fīnā (Le Dernier des nôtres)*, sorti en 2016, qui dépeint le long et pénible voyage d'un migrant subsaharien cherchant à transiter par la Tunisie dans l'espoir d'atteindre l'autre rive de la Méditerranée. Ce film, où les dialogues sont rares, montre le protagoniste embarquant sur un bateau en ruine après avoir tenté de squatter une cabane de fortune et survivre en se nourrissant des poissons qu'il pêchait. Une fois dans les eaux de la Méditerranée, l'homme épuisé prend une apparence fantomatique. Alyssa Miller décrit avec justesse le héros comme

« absorbé par l'hyperréalité du paysage, le film observe son adaptation à une nouvelle nature humaine, qui exige une harmonisation minutieuse avec l'écosystème pour survivre » (2021 : 126).

Une fois arrivé de l'autre côté, l'homme se transforme en un chasseur. Là, il rencontre un vieil homme qui l'aide à s'orienter dans la nature sauvage. Le film raconte leurs tentatives incessantes pour survivre : lutter contre les animaux et d'autres dangers pour se procurer de la nourriture et un abri. Après la mort de son compagnon, cet étranger est suivi par une boule lumineuse à travers la forêt. Le jeune homme succombe à une vie de solitude et d'isolement ; il est hanté par cette lumière étrange et éthérée. La dernière scène le montre nu près d'une cascade. Son âme s'élève vers le ciel. Il est effacé de la scène comme s'il n'avait jamais existé.

Ākhir Wāḥid Fīnā dresse ainsi le portrait d'un subsaharien dont le pays d'origine et celui qu'il quitte sont proies à des héritages postcoloniaux similaires. La pauvreté, la migration forcée et le désir d'évasion caractérisent son étrange et solitaire périple, au cours duquel il subit une métamorphose. Il se transforme lui-même en apparition, après avoir été hanté par une boule lumineuse dans ce nouvel environnement. Indirectement, le film montre le prix existentiel payé par les personnes nées dans des mondes postcoloniaux et leur désir de s'en éloigner. Miller souligne que le film

« s'inscrit sans équivoque dans la transition politique postrévolutionnaire de la Tunisie, une période marquée par des changements imprévisibles dans l'identité nationale et les contours de l'Etat » (2021 : 123).

Ceci est d'autant plus accentué par le choix du réalisateur de faire d'un homme subsaharien vivant en Tunisie le protagoniste, ce qui fait allusion à l'imbrication profonde et douloureuse des luttes postcoloniales. Dans ce film, la mer Méditerranée devient le lieu de la métamorphose et, finalement, de la hantise. Le désir ardent de fuir l'espace postcolonial prend des formes fantomatiques.

RENCONTRES ABSURDES DANS LA VILLE

Niṣf Rūḥ (A moitié d'âme) est un court métrage réalisé en 2023 par Marwen Trabelsi qui offre un commentaire poignant sur la pauvreté endémique en Tunisie. Il raconte l'histoire d'un homme qui vend la moitié de son âme afin que sa fille atteinte d'une maladie incurable puisse continuer à vivre. Ayant été licencié de son emploi sous-payé de pêcheur et n'ayant pas les moyens de régler l'opération chirurgicale de sa fille, il est contraint de recourir à des mesures drastiques. Le cadre absurde dans lequel un homme vend la moitié de son âme pour que sa fille puisse continuer à vivre met en évidence la gravité de la situation dans laquelle se trouvent aujourd'hui de nombreux Tunisiens.

Trabelsi consacre plusieurs scènes absurdes pour dépeindre cette réalité sociopolitique extrêmement difficile. Dans l'une d'elles, le père rejoint un groupe de personnes qui ne vendent littéralement « rien » dans la rue. Il prend une vieille horloge et se tient debout dans la rue en la tenant comme un mannequin, tout comme les autres avec leurs propres objets. Bien qu'ils ne vendent « rien », le groupe s'enfuit à la vue des policiers. Cette scène rappelle l'événement cataclysmique qui a déclenché le Printemps arabe : l'immolation par le feu de Mohamed Bouazizi à la suite d'une telle interaction avec la police tunisienne.

Dans une autre scène, alors que l'homme emmène sa fille malade pour un petit répit au bord de la mer, un cheval avec une cravate rouge autour du cou apparaît soudainement comme sorti de nulle part. Le père prend peur et observe avec méfiance le cheval magique jusqu'à ce qu'il disparaisse. Une fois celui-ci disparu, sa fille s'évanouit. Ici, la mort n'est pas seulement incarnée par une créature magique, mais aussi par une figure qui hante le père de manière omniprésente. L'apparition du cheval magique en tant que prophète de la « mort » est directement liée au contexte sociopolitique défavorable dans lequel vivent des personnes comme le père, alors que leur pays continue de souffrir d'une violence postcoloniale qui perdure.

ENCHANTEMENT FATAL

Avec pour toile de fond les chantiers et les immeubles en construction de Carthage, la scène d'ouverture du film *Ashkāl (Motifs)* de Youssef Chebbi, sorti en 2023, met en scène deux détectives qui tentent d'élucider les circonstances mystérieuses entourant une série d'immolations volontaires. Au début, les enquêteurs ne savent pas quoi penser, supposant que ces incidents sont accidentels ou motivés par la vengeance. Mais à mesure que les cas identiques se multiplient, quelque chose d'encore plus inquiétant commence à se dessiner.

A un moment donné, ceux qui sont tués par ces incendies sont qualifiés de « terroristes ». Alors que de plus en plus de personnes autour d'eux meurent de la même manière, l'enquête mène à la découverte du phénomène de l'auto-immolation. Comme sous l'emprise d'un sortilège, les Tunisiens témoins de l'incendie se déshabillent avant de se jeter dans les flammes envoûtantes, semblant le faire de leur plein gré. Le film se termine par une scène apocalyptique montrant un incendie gigantesque tandis que des dizaines de Tunisiens se déshabillent pour s'y jeter.

Ashkāl fait explicitement référence (quoique de manière horrible) à l'immolation par le feu de Bouazizi qui a déclenché le soulèvement tunisien, suivi plus tard par le Printemps arabe. Son souvenir hante les Tunisiens qui apparaissent dans ce film, les interrogeant sur ce que représente aujourd'hui son sacrifice. Le film fait-il allusion à l'immolation métaphorique des nations de la région nord-africaine après l'échec des révolutions ? Propose-t-il une vision plus existentialiste des bouleversements collectifs ? Ou se contente-t-il de nous troubler et de nous démobiliser momentanément, nous, les spectateurs ? Quelle que soit la manière dont nous choisissons d'interpréter *Ashkāl*, nous pouvons y voir l'application intrigante – même si elle est parfois indésirable – du phénomène de hantise à la Tunisie post-Printemps arabe. Ici, la mémoire d'un homme tunisien hante ceux qui lui ont survécu.

AU-DELÀ DE LA HANTISE

Les films tunisiens récents ont présenté des exemples poignants et innovants de hantise. *Ashkāl* a été salué pour son caractère novateur dans la manière dont il raconte l'histoire de la révolution de 2011 et rompt avec les films arabes traditionnels (*Al-Omari* 2022) ; *Niṣf Rūḥ* a reçu le prix *Miftāḥ al-'Awda (Clé du retour)* du festival du film palestinien 'Awda (Nessma 2023) ; *Ākhir Wāḥid Fīnā* a été salué pour son utilisation de l'ambiguïté dans la description des motivations derrière la migration et la recherche d'un avenir meilleur (Abdel Raziq 2016). Qu'il s'agisse de dépeindre le climat sociopolitique de l'ère postcoloniale ou d'offrir une réflexion profonde sur l'étincelle de la révolution et ses suites, ces films réussissent à mobiliser des thèmes hantologiques pour renverser certains récits et déstabiliser le spectateur. La mise en parallèle des œuvres de réalisateurs tunisiens tels que Slim, Trabelsi et Chebbi, ainsi que du roman de Guesmi, avec des productions culturelles issues de « l'empire » telles que *Caché*, a mis en évidence à quel point le sentiment d'angoisse est une répercussion directe de la vie postcoloniale et des bouleversements politiques dans le pays. Il ne reste plus qu'à ajouter que ces applications puissantes illustrent les traditions riches et innovantes qui nourrissent le cinéma tunisien.

BIBLIOGRAPHIE

- Al-'Umarī, Amīr (2022), [Wathā'iqī "Ashkāl"... Alsina min al-lahab wa-l-Khayāl Tarsum mā Ba'da Thawrat al-Yāsmīn](#) [Le documentaire « Ashkal » : Des flames de feu et d'imagination pour dépeindre l'après Révolution du Jasmin], Al-Jazeera, 26 October, (15.10.2025).
- 'Abd al-Rāziq, Rāmī (2016), [Mutāba'āt: Ākhir Wāhid Fīnā](#), Al-Jazeera, 24 November, (15.10.2025).
- Bahsāin, Leīla [Baḥsayn, Laylā] (2021), *Al-Samā' Taḥta Aqdāminā* [Le ciel sous nos pas] [trad. al-Munṣif al-Shābbī], Tunis: Nuqūsh 'Arabīyya.
- British Pathé (1962), [Algeria: Oran: Exodus of French People Continues: Refugees Leave Port for Metropolitan France](#) [film], Video asset 164993, (15.10.2025).
- Chebbi, Youssef [Shābbī, Yūsuf] (2023), *Ashkāl: The Tunisian Investigation* [Ashkal, l'enquête de Tunis, film], Poetic Films, Supernova Films, Blast Films Ltd.
- Fanon, Frantz (1965), *The Wretched of the Earth* [Les damnés de la terre, trad. C. Farrington], New York: Grove Press.
- Guesmi, Chadia [al-Qāsimī, Shadiya] (2016), *Al-Maṣabb* [La décharge], Nabeul: Dār al-Zaynab Publication.
- Haneke, Michael (2005), *Caché* [film]. France: Les Films du Losange.
- Miller, Alyssa (2021), Tunisian Cinema after the Arab Spring: Portrait of a Nation in Transition, in: *Anthropology Now*, 13, 2, 123–128.
- Nessma (2023), [Tatwīj al-Film al-Tūnisī "Niṣf Rūḥ" fī Mihrajān 'Awdah al-Sīnimā'ī al-Duwalī bi-Filastīn](#) [Hommage au film tunisien "Niṣf Rūḥ" au Festival International du Film Al-Awda en Palestine], 21 May, (15.10.2025).
- Slim, Alaeddine [Slīm, 'Alā' al-Dīn] (2016), *Ākhir Wāhid Fīnā* [Le dernier des nôtres, film], Tunis: Madbox Studios, SVP Production.
- Trabelsi, Marwen [Al-Ṭrābulṣī, Marwān] (2023), *Niṣf Rūḥ* [A moitié d'âme, film], Tunis.

À PROPOS DE L'AUTEURE

Sanabel Abdel Rahman est chercheuse et critique littéraire. Elle est titulaire d'un doctorat en littérature arabe, plus particulièrement axé sur le réalisme magique palestinien. Son travail replace la Palestine dans le contexte littéraire arabe/nord-africain plus large, tout en la reliant aux luttes, à l'histoire et aux expressions culturelles issues des expériences autochtones. Elle a été boursière au MECAM en 2024-2025.

E-mail : sanabel.a.rahman@gmail.com

IMPRINT

MECAM Papers are Open Access publications that can be viewed online and downloaded free of charge at <https://mecam.tn/mecam-papers/>. All MECAM Papers are permanently archived by MENALib at <https://www.menalib.de/en/vifa/menadoc>. Pursuant to the conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International public licence, this publication may be freely reproduced and shared for non-commercial purposes only. The conditions include the accurate indication of the initial publication as a MECAM Paper and no changes to or abbreviation of texts.

MECAM Papers are a publication of MECAM, the Merian Centre for Advanced Studies in the Maghreb – a research centre for interdisciplinary research and academic exchange at the Université de Tunis, Tunisia. Under its guiding theme “Imagining Futures – Dealing with Disparity,” MECAM promotes the internationalisation of research in the Humanities and Social Sciences across the Mediterranean. Funded by the German Federal Ministry of Research, Technology, and Space (BMFTR), MECAM is a joint initiative of seven German and Tunisian universities and research institutes.

MECAM Papers are edited and produced by the German Institute for Global and Area Studies (GIGA), one of MECAM's consortium partners. The views and opinions expressed are solely those of the authors and do not necessarily reflect those of the Centre itself. Authors alone are responsible for the content of their articles. Neither MECAM nor the authors can be held liable for any errors, omissions, or consequences arising from the use of the information provided.

Editor: Dr. Maria Josua

Editorial Department: Petra Brandt

Translation from English into French: Prof. Amel Guizani

German Institute for Global and Area Studies (GIGA)

Neuer Jungfernstieg 21

20354 Hamburg, Germany

Merian Centre for Advanced Study in the Maghreb (MECAM)

27, rue Florian, HIDE, Université de Tunis – Borj Zouara

1029 Tunis, Tunisia

<https://mecam.tn>

mecam-office@uni-marburg.de



With funding from the:



ميكام
مركز ميربان
للدراسات المتقدمة
في المنطقة المغاربية



MECAM
Merian Centre
For Advanced Studies
In The Maghreb

ميكام
مركز ميربان
للدراسات المتقدمة
في المنطقة المغاربية



MECAM

Merian Centre
For Advanced Studies
In The Maghreb

MECAM Papers

21

السينما التونسية المعاصرة بين الحضور
الشبهي والواقع البديل

سنابل عبد الرحمن

نبذة عن المؤلفة

سنابل عبد الرحمن باحثة وناقدة أدبية، حاصلة على درجة الدكتوراه في الأدب العربي مع التركيز على الواقعية السحرية في الأدب الفلسطيني. تدرس الثقافة الفلسطينية في سياق ادبي عربي وشمال أفريقي أوسع نطاقاً، وترتبط النضال الفلسطيني بالنضالات والتاريخ والتعبيرات الثقافية المستمدة من التجارب المحلية. وقد انتمت المؤلفة إلى مركز ميربان للدراسات المتقدمة في المنطقة المغاربية (MECAM)، وذلك في الفترة الممتدة ما بين 2024 و2025.

البريد الإلكتروني: sanabel.a.rahman@gmail.com

IMPRINT

MECAM Papers are Open Access publications that can be viewed online and downloaded free of charge at <https://mecam.tn/mecam-papers/>. All MECAM Papers are permanently archived by MENALib at <https://www.menalib.de/en/vifa/menadoc>. Pursuant to the conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International public licence, this publication may be freely reproduced and shared for non-commercial purposes only. The conditions include the accurate indication of the initial publication as a MECAM Paper and no changes to or abbreviation of texts.

MECAM Papers are a publication of MECAM, the Merian Centre for Advanced Studies in the Maghreb – a research centre for interdisciplinary research and academic exchange at the Université de Tunis, Tunisia. Under its guiding theme “Imagining Futures – Dealing with Disparity,” MECAM promotes the internationalisation of research in the Humanities and Social Sciences across the Mediterranean. Funded by the German Federal Ministry of Research, Technology, and Space (BMFTR), MECAM is a joint initiative of seven German and Tunisian universities and research institutes.

MECAM Papers are edited and produced by the German Institute for Global and Area Studies (GIGA), one of MECAM’s consortium partners. The views and opinions expressed are solely those of the authors and do not necessarily reflect those of the Centre itself. Authors alone are responsible for the content of their articles. Neither MECAM nor the authors can be held liable for any errors, omissions, or consequences arising from the use of the information provided.

Editor: Dr. Maria Josua

Editorial Department: Petra Brandt

Translation from English into Arabic: Prof. Amel Guizani

German Institute for Global and Area Studies (GIGA)

Neuer Jungfernstieg 21

20354 Hamburg, Germany

Merian Centre for Advanced Study in the Maghreb (MECAM)

27, rue Florian, HIDE, Université de Tunis – Borj Zouara

1029 Tunis, Tunisia

<https://mecam.tn>

mecam-office@uni-marburg.de



With funding from the:



ميكام
مركز ميربان
للدراسات المتقدمة
في المنطقة المغاربية



MECAM
Merian Centre
For Advanced Studies
In The Maghreb

- Al-'Umarī, Amīr (2022), [Wathā'iqī "Ashkāl"... Alsina min al-lahab wa-l-Khayāl Tarsum mā Ba'da Thawrat al-Yāsmīn](#) [Ashkal Documentary: Flames of Fire and Fiction Depict What Followed the Jasmine Revolution], Al-Jazeera, 26 October, (15.10.2025).
- 'Abd al-Rāziq, Rāmī (2016), [Mutāba'āt: Ākhir Wāhid Fīnā](#), Al-Jazeera, 24 November, (15.10.2025).
- Bahsāin, Leīla [Baḥsayn, Laylā] (2021), *Al-Samā' Taḥta Aqdāminā* [Heaven Under Our Feet] [trans. al-Munṣif al-Shābbī], Tunis: Nuqūsh 'Arabīyya.
- British Pathé (1962), [Algeria: Oran: Exodus of French People Continues: Refugees Leave Port for Metropolitan France](#) [film], Video asset 164993, (15.10.2025).
- Chebbi, Youssef [Shābbī, Yūsuf] (2023), *Ashkāl: The Tunisian Investigation* [film], Poetic Films, Supernova Films, Blast Films Ltd.
- Fanon, Frantz (1965), *The Wretched of the Earth* [trans. C. Farrington], New York: Grove Press.
- Guesmi, Chadia [al-Qāsimī, Shadiya] (2016), *Al-Maṣabb*, Nabeul: Dār al-Zaynab Publication.
- Haneke, Michael (2005), *Caché* [film]. France: Les Films du Losange.
- Miller, Alyssa (2021), Tunisian Cinema after the Arab Spring: Portrait of a Nation in Transition, in: *Anthropology Now*, 13, 2, 123–128.
- Nessma (2023), [Tatwīj al-Film al-Tūnisī "Niṣf Rūh" fī Mihrajān 'Awdah al-Sīnimā'ī al-Duwalī bi-Filastīn](#) [Celebrating the Tunisian Film „Half Soul“ in the International Awdah Film Festival in Palestine], 21 May, (15.10.2025).
- Slim, Alaeddine [Slīm, 'Alā' al-Dīn] (2016), *Ākhir Wāhid Fīnā* [The Last of Us, film], Tunis: Madbox Studios, SVP Production.
- Trabelsi, Marwen [Al-Ṭrābulṣī, Marwān] (2023), *Niṣf Rūh* [Half Soul, film], Tunis.

فتنة قاتلة

تبدأ المشاهد الأولى لشريط „أشكال“ (2023) ليوسف الشابي على خلفية مواقع البناء والمباني الآخذة في الارتفاع في منطقة „حدائق قرطاج“، حيث يعمل محققان على فك شفرات الظروف الغامضة المحيطة بسلسلة من العمليات، تتمثل في أشخاص يضرمون النار في أجسادهم طواعية. وفي البداية، يعجز المحققان على تفسير الأمر، ويفترضان أن هذه الحوادث إما عرضية أو ارتكبت بدافع الانتقام. إلا أنه بتزايد الحوادث المماثلة، يبدأ شيء أكثر خطورة في التبلور والتشكل.

في مرحلة ما، يوصم أولئك الذين لقوا حتفهم في هذه الحرائق بـ“الإرهابيين“. ومع توالي حالات الموت بالطريقة ذاتها من حولهم، يقود التحقيق إلى اكتشاف السر وراء إضرامهم النار في أجسادهم. وفيما يبدو وكأنهم تحت تأثير سحر ما، يقوم التونسيون الذين يشهدون تلك الحرائق بخلع ملابسهم أولاً قبل الدخول وسط النيران الفاتنة، ويبدو أنهم يفعلون ذلك بمحض إرادتهم. وينتهي الفيلم بمشهد رهيب يُظهر حريقاً هائلاً، بينما تقوم جموع من التونسيين بخلع ملابسهم للقفز في أتون النار.

يقدم فيلم „أشكال“ إشارة صريحة (وإن كانت مروعة) لإقدام البوعزيزي على حرق نفسه بوصفه شرارة الانتفاضة التونسية، ومن ثم الربيع العربي. فذكره تطارد التونسيين الذين نراهم في هذا الفيلم، وتستجوبهم حول مآل تضحيته في ظل التدايعات التي أعقبتها. فهل يلمح الفيلم إلى „احتراق ذاتي“ مجازي لبلدان منطقة شمال أفريقيا في أعقاب الثورات المهزومة؟ وهل يقدم طرحاً أكثر وجودية للاضطراب الجماعي؟ أم هل أنه يكتفي بإرباكنا، نحن المشاهدين، وشل حركتنا مؤقتاً؟ أياً كانت الطريقة التي نختارها لقراءة فيلم „أشكال“، يمكننا أن نلمس فيه تطبيقاً مثيراً للاهتمام— وإن كان غير مرغوب فيه أحياناً— لظاهرة „الملاحقة الشبحية“ في تونس ما بعد الربيع العربي؛ حيث تظل ذكرى الشهيد تلاحق أولئك الذين بقوا على قيد الحياة بعده.

مآلات الحضور الشبحي

لقد قدمت الأفلام التونسية الأخيرة أمثلة تجسد مفهوم الحضور الشبحي بطريقة مؤثرة ومبتكرة. فاحتفي بفيلم „أشكال“ لابتكاره سردية أخرى لثورة 2011 وخروجه عن قوالب السينما العربية التقليدية (العمري 2022). ونال فيلم „نصف روح“ جائزة „مفتاح العودة“ في مهرجان العودة السينمائي الفلسطيني (نسمة 2023). كما حظي فيلم „آخر واحد فينا“ بالإشادة لاستخدامه الغموض الفني في تصوير الدوافع الكامنة وراء الهجرة والبحث عن مستقبل أفضل (عبد الرازق 2016). وسواء كان ذلك عبر رصد المناخ الاجتماعي والسياسي لزمان ما بعد الاستعمار، أو تقديم رؤية ثاقبة لشرارة الثورة ومآلاتها، فإن هذه الأفلام تنجح في توظيف مواضيع الملاحقة الشبحية لقلب سرديات بعينها، وإرباك طمأنينة المشاهد. إن وضع أعمال مخرجين تونسيين مثل علاء الدين سليم ومروان الطرابلسي ويوسف الشابي، إلى جانب رواية شادية القاسمي، في سياق حوار نقدي مع الإنتاجات الثقافية القادمة من „قلب الإمبراطورية“ مثل فيلم „Caché“، قد سلط الضوء على أن الحضور الشبحي هو نتيجة مباشرة لواقع ما بعد الاستعمار والاضطرابات السياسية التي تشهدها البلاد. ولا يبقى لنا سوى القول بأن هذه التوظيفات القوية لهذا المفهوم ليست إلا نموذجاً للتقاليد الغنية والمبتكرة التي تشكل ملامح السينما التونسية المعاصرة.

عند وصوله إلى الضفة الأخرى، يتحول الرجل إلى حياة الصيد البدائية. وهناك، يلتقي برجل عجوز يساعده في كشف أغوار البرية. ويصور الفيلم محاولتهما المستمرة للبقاء على قيد الحياة، من صراع مع الحيوانات ومواجهة الأخطار الأخرى، إلى تأمين الطعام والمأوى. وبعد وفاة رفيقه، تظهر كرة مضيئة وتستمر في ملاحقة هذا الغريب عبر الغابة. فيستسلم الشاب لحياة العزلة والوحدة، تطارده أطياف ذلك الضوء الغريب الأثيري. وفي المشهد الأخير، يظهر عارياً عند شلال مياه، حيث تصعد روحه إلى السماء، ويُمحى من المشهد كأن لم يكن له أي وجود.

وهكذا، يصور فيلم «آخر واحد فينا» رجلاً من جنوب الصحراء الكبرى يعاني كل من بلده والبلد الذي غادره من التداعيات المماثلة لما بعد الاستعمار. فالفقر والهجرة القسرية والرغبة في الهروب هي السمات التي تميز رحلته الغريبة والانفرادية، والتي يخضع خلالها لتغير جذري. فهو يتحول إلى شبح، بعد أن ظلت الكرة المضيئة تلاحقه في ذلك المكان الجديد. وبشكل غير مباشر، يُبين الفيلم الضريبة الوجودية الذي يدفعها الأشخاص المنحدرون من عوالم ما بعد الاستعمار وتوقعهم إلى التحرر منها. وترى الناقدة أليسا ميلر أن الفيلم «متجذر بشكل جلي في المرحلة السياسية الانتقالية التي تلت الثورة التونسية، وهي فترة حافلة بالتحويلات الطارئة في مفهوم الهوية الوطنية وملاحم الدولة» (2021: 123). ويزداد هذا الأمر وضوحاً في اختيار المخرج لرجل من جنوب الصحراء الكبرى في تونس ليكون بطل الشريط، مما يعكس التداخل العميق والمؤلم لنضالات ما بعد الاستعمار. وهنا، يصبح البحر الأبيض المتوسط موقعاً للتحويل والملاحقة الشبحية في نهاية المطاف. ويتخذ التوق إلى الهروب من الفضاء ما بعد الاستعماري تعبيرات طيفية.

مواجهات عبثية في المدينة

يعتبر «نصف روح» (2023)، وهو فيلم قصير من إخراج مروان الطرابلسي، بمثابة نقد نافذ للفقر المزمن في تونس. ويروي الفيلم القصير قصة رجل يبيع نصف روحه لكي تتمكن ابنته المريضة من البقاء على قيد الحياة. فبعد طرده من عمله كصياد ذي دخل زهيد، ومع عدم امتلاكه المال اللازم لتغطية تكاليف جراحاتها، يجد نفسه مضطراً للجوء إلى إجراءات قاسية. إن هذا الإطار العبثي، الذي يبيع فيه إنسان نصف روحه لتستمر ابنته في العيش، يبرز بوضوح جلي مدى مأساوية الأوضاع التي يواجهها الكثيرون في تونس اليوم.

يوظف المخرج عدداً من المشاهد العبثية لتصوير هذا الواقع الاجتماعي والسياسي المتأزم. وفي أحد المشاهد، ينضم الأب إلى مجموعة من الأشخاص الذين يبيعون «لا شيء» في الشارع بالمعنى الحرفي للكلمة. حيث يمسك بساعة قديمة ويقف متصلباً كدمية عرض، تماماً كما يفعل الآخرون بمقتنياتهم الخاصة. وعلى الرغم من أنهم لا يبيعون شيئاً، إلا أن المجموعة تهرع فارة بمجرد رؤية رجال الشرطة. ويستحضر هذا المشهد ذلك الحدث المزلزل الذي أطلق شرارة «الربيع العربي»، أي إضرام محمد البوعزيزي النار في جسده عقب مواجهة مماثلة مع الشرطة التونسية.

وفي مشهد آخر، وبينما يأخذ الرجل ابنته المريضة في نزهة قصيرة على شاطئ البحر، يظهر فجأة حصان بربطة عنق حمراء، وكأنه انبثق من العدم. يتملك الخوف الأب ويرمق الحصان السحري بنظرة مشوبة بالحذر إلى إن يختفي. حينها يغمى على البنت. وفي هذا السياق، لا يتجسد الموت في هيئة كائن سحري فحسب، بل كشخصية تطارد الأب حيثما كان. ويرتبط ظهور الحصان السحري بوصفه نذيراً للموت، ارتباطاً مباشراً بالمناخ الاجتماعي والسياسي الخانق الذي يزرع تحت وطأته أشخاص مثل هذا الأب، في وقت لا تزال فيه بلادهم تعاني من وطأة العنف المتواصل لمرحلة ما بعد الاستعمار.

،تبدو مرارة وداع الوطن الوحيد الذي عرفوه واضحة على وجوه مئات اللاجئين الأوروبيين الذين غادروا ميناء وهران بالجزائر في 30 يوليو باتجاه فرنسا الأم“.

إن الآثار المستمرة للاستعمار، والعنف الذي ،قبله“ المستعمرون الاستيطانيون كئمن يجب دفعه لتأمين ،وطنهم“ في الجزائر، تظل مخفية تماماً بموجب هذا الوصف. وهكذا، يفتح فيلم ،Caché“ آفاقاً لقراءات بديلة لواقع ما بعد الاستعمار الممتد؛ قراءات لا تنحصر في القوالب الاقتصادية أو اللغوية أو الهويةتية أو السياسية الجامدة، بل تتجلى عبر وسائط أكثر دقة —وإن كانت بذات الأهمية— تسهم في استدامة هذه الملاحقة الشبكية.

البحر الأبيض المتوسط كموقع للتحويل

وخلافاً لما يطرحه فيلم ،Caché“، لا تتخذ الملاحقة الشبكية الفرنسية للمغرب العربي شكلاً مباشراً في الوسائط الثقافية التونسية؛ بل تسود بدلاً من ذلك أطراف متكررة، ومواقف عبثية، وكائنات سحرية. وهنا، يمكن قراءة الواقع الاجتماعي والسياسي التونسي على غرار أحلام الهجرة، والفقر المستمر، والشعور السائد بالهزيمة في أعقاب الربيع العربي، كصورة لتبعات الاستعمار السابق للبلاد.

في رواية ،المصب“ الصادرة عام 2016 للكاتبة شادية القاسمي، نتعرف إلى قصة امرأة تعيش في فقر مدقع، تعيش على ما تعثر عليه في القمامة داخل المصب ([مكب النفايات] الذي تحمل الرواية اسمه)، بينما تعاني من جور زوجها العنيف. وتقودها سلسلة من المصادفات إلى التحرر منه في نهاية المطاف حين يلقي زوجها البغيض حتفه حرقاً على يد عشيقته، وبعد ذلك بفترة وجيزة، يظهر حب قديم في حياتها ويأخذها بعيداً. إذ يعبر كلاهما ،البحيرة“ (وهو اسم مستعار للبحر الأبيض المتوسط). يوصف البحر خلال الرواية بأنه فضاء برزخي مميت، حيث قضى شقيقها نحبه في وقت سابق أثناء محاولته العبور نحو أوروبا، وتظل ذكراه تطارد أيامها التي ينهشها الفقر. ويتحقق أخيراً إصرارها على الوصول إلى أوروبا، بوصفها الطرف الآخر من ،البحيرة“، حيث تبدأ حياة سعيدة ومرفهة مع زوجها الجديد في إيطاليا. ومع ذلك، تظل ذكرى تونس تلاحقها إلى هناك.

تعدّ تجليات الملاحقة الشبكية هذه جزءاً من نمط اجتماعي وسياسي أوسع يتغلغل في ثنايا تونس، وهي تكابد موروثات الاستعمار الممتدة حتى اليوم. ونجد لهذا الطرح صدىً مشابهاً لدى الروائية المغربية ليلي باحسين في روايتها ،السما تحت أقدامنا“ (2021)؛ حيث تصف المتوسط بـ ،البحيرة“ التي تتلأأ خلفها المتاجر الكبرى تحت وهج الرأسمالية البزاق.

تتجلى هذه الرغبة في عبور البحر الأبيض المتوسط بشكل أكثر وضوحاً في فيلم علاء الدين سليم لعام 2016 بعنوان ،آخر واحد فينا“ (The Last of Us)، والذي يصور الرحلة الطويلة والشاقة التي يخوضها مهاجر من جنوب الصحراء الكبرى سعياً لبلوغ الضفة الأخرى من المتوسط عبر تونس. ويظهر الشريط، الذي يكاد يخلو من الحوار، بطل الرواية وهو يركب قارباً على وشك التحطم. ثم يحاول الاستقرار في كوخ صغير، ويعيش على الأسماك التي يصطادها. وبمجرد دخوله مياه المتوسط، يتخذ هذا الرجل المنهك هيئة شبكية. وتصور أليسا ميلر البطل بدقة على أنه

،منغمس في الواقع المفرط للمناظر الطبيعية، حيث يرصد الفيلم تكيفه مع طبيعة بشرية جديدة، تتطلب تناغماً دقيقاً مع النظام البيئي من أجل البقاء“ (Miller 2021: 126).

الحضور الشبهي ومقاومة الاستعمار

لا يقتصر الحضور الشبهي على أفلام الرعب وحكايات الكائنات الخارقة للطبيعة من كائنات فضائية، وأشباح تسعى للانتقام، وذكريات عنيدة. بل يمكن فهمه أيضاً على أنه استمرار للاضطراب الاجتماعي والسياسي لما بعد الاستعمار. وبالنظر إلى التقاليد السينمائية الغنية في تونس والنزاع المخرجين بتصوير الحياة اليومية لشعبها، فإن استقراء بعض الإنتاجات المحلية يكشف عن كنز ثمين من المشاهد التي تظل عالقة في أذهاننا، نحن المتفرجين. ضمن هذا السياق، لم تعد حالات الحضور الشبهي مجرد عرض لنوع سينمائي معين، بل هي اعتراف بالصراعات الكامنة، والوجودية أحياناً، التي يواجهها الشعب التونسي في هذه الفترة التي تقع ما بعد الاستعمار وما بعد „الربيع العربي“.

الحضور الشبهي المغاير كنقطة انطلاق

تبدأ هذه القراءة بقلب نظرة الحضور الشبهي، لنتناول بذلك الحضور الكولونيالي العنيف لفرنسا في شمال أفريقيا، بوصفها فضاءً لمستعمراتها السابقة التي مارست فيها ألواناً من العنف المادي واللامادي. ففي الفيلم الفرنسي الذي يحمل عنوان „المختبئ“ (Caché 2005)، والمصنف كفيلم رعب، نتابع القصة المؤلمة لرجل فرنسي، يُدعى جورج، وهو يتلقى رسومات مزعجة وأشرطة مسجلة من داخل بيته. ومع توالي هذه الأحداث الغريبة، نكتشف أن الجاني المحتمل هو رجل جزائري، يُدعى مجيد، ذُمرت حياته على يد غريمه الفرنسي عندما قام الأخير بتلفيق تهمة لمجيد بارتكاب شيء مروع كان من فعل جورج نفسه في مرحلة الطفولة، حيث اتهم مجيد بقتل ديك العائلة بطريقة بشعة.

وتبعاً لذلك، فقد قامت عائلة جورج بطرد مجيد، وهو اليتيم المثبتى، مما جعل أفاقه في الحياة تتحطم. ولا ندرك سبب هذا „الرعب“ إلا مع نهاية الفيلم. وقبل الكشف عن ذلك، يتم توجيه شعور المشاهد للتعاطف مع جورج، وهي شخصية تظهر „براءة“ خداعة. كانت الحادثة المزعجة الأولى عندما وجد الفرنسي على عتبة بابه رسماً يظهر رأساً يسيل الدم من فمه. وتزايدت خطورة وغرابة مثل هذه الأحداث إلى أن تلقى في نهاية المطاف شريط فيديو يظهر منزله من الداخل، فيدرك عندها أنه مُراقب. وينتهي الشريط بقيام مجيد بشق حلقه أمام جورج، الذي كان قد جاء لزيارته.

إن الصور المتكررة للدم والمراقبة، والمقترنة بسلوك البارانويا (جنون الارتباب) الذي يهيمن على الشريط، تحيلنا إلى الفصل المعنون „الحرب الاستعمارية والاضطرابات العقلية“ من كتاب „بؤساء الأرض“ (The Wretched of the Earth 1965) لمؤلفه فرانتس فانون (Frantz Fanon). إذ يقدم المؤلف توثيقاً واضحاً ومؤملاً للكوابيس التي كانت تطارد الرجال المنضوين تحت لواء جيش التحرير الوطني الجزائري، ممن كان يعالجهم. أطياف نساءٍ مقطوعاتِ الرأسِ وهنّ يتكاثرن، وأشباحٌ، ومصاصو دماء؛ هي بعض الشخوص التي جعلت هؤلاء الرجال يرزحون تحت وطأة الإنهاك. فبينما كانوا هم فريسة لهذه الكوابيس، نجد أن مجيد، الشخصية الرئيسية في شريط „Caché“، هو من يفعل هذه الكوابيس. وهو يفعل ذلك في البلد الذي انطلقت منه فظائع استعمار شمال أفريقيا. وهكذا، فإن اليتيم يمارس فاعليته الانتقامية من خلال حضوره الشبهي الذي يلاحق غريمه الفرنسي.

في سياقنا هذا، يمكن قراءة فيلم „Caché“ كصورة للعنف الإمبريالي الماضي المستمر؛ كونه تفاقماً لحالة ما بعد الاستعمار داخل الفراغ الذي تلا إجبار الأوروبيين على مغادرة مستعمراتهم. ويوثق رحيلهم مقطع أرشيفي بعنوان „الهجرة الأوروبية“ (British Pathé 1962)، رافقه الوصف التالي:

سنا بل عبد الرحمن

السينما التونسية المعاصرة بين الحضور الشبهي والواقع البديل

MECAM Papers | Number 21 | April 13, 2026 | <https://dx.doi.org/10.25673/122473> | ISSN: 2751-6490

عادة ما يُنظر إلى الحضور الشبهي على أنه مرتبط بأفلام الرعب. ومع ذلك، يمكن أن يعمل أيضاً كأداة لمقاومة الاستعمار من خلال المساعدة في كشف أنماط العنف الماضية التي حصلت على يد الأجهزة الاستعمارية. ومن خلال تقفي حالات التربص الشبهي والممارسات الخارقة للطبيعة بإمكاننا الكشف عن سياقات واقعية اجتماعية وسياسية معينة. تعرض الأعمال المختارة، والمكونة من ثلاثة أفلام ورواية، قراءة في أمثلة من الحضور الشبهي التي تتخلل واقع ما بعد الاستعمار بتونس في أعقاب ما يسمى بالربيع العربي.

- تم تسليط الضوء على انعكاسات الماضي والحاضر محلياً من خلال عنصر طيفي، وذلك بالرجوع إلى عدد من الأفلام التونسية ورواية واحدة. تمثل هذه الظاهرة إطاراً مناسباً لتشكيل مختلف الحقائق المعاصرة.
- تطرقت مجموعة من الأفلام التي صدرت في العقد الماضي إلى التحديات الراهنة في تونس، مثل الفقر والهجرة والاحتجاجات، بالإضافة إلى فترة ما بعد الاستعمار.
- تم توظيف أفلام „نصف روح“ (2023)، و „آخر واحد فينا“ (2016)، و „أشكال“ (2023)، بالإضافة إلى الرواية التونسية „المصّب“ (2016)، لدراسة أمثلة من اعتماد الحضور الشبهي، لتصوير الواقع الاجتماعي والسياسي للبلاد.

السياق

تُسلط الوسيلة التعبيرية المتمثلة في الحضور الشبهي، كما تتجلى في هذه الأعمال، الضوء على تواصل التبعات لفترة ما بعد الاستعمار والتي تسم ماضي تونس وفراغ حاضرها بعد الربيع العربي. وبينما تشير بعض الصور الطيفية إلى الدوافع الاجتماعية والسياسية وراء عبور البحر الأبيض المتوسط، فإن صوراً أخرى تقدم تعليقا على الفقر في تونس باعتباره من الآثار المتواصلة للاستعمار الفرنسي.

جدول المحتويات

1

السينما التونسية المعاصرة بين الحضور الشعبي والواقع البديل

MECAM Papers

21

السينما التونسية المعاصرة بين الحضور
الشبكي والواقع البديل

سنابل عبد الرحمن