



### **Nouveaux cahiers de Marge 11 - 2026**

Fabrique collective des  
films et des jeux vidéo

ISSN : 2607-4427

Éditeur : université Jean Moulin  
Lyon 3

# **Cadreuses et cheffes opératrices en Tunisie : enjeux et mutations**

*Female Camera Operators and Cinematographers in  
Tunisia: Challenges and Transformations*

Emna Mrabet

DOI : [10.35562/marge.1421](https://doi.org/10.35562/marge.1421)



Creative Commons - Attribution - Pas  
d'Utilisation Commerciale - Partage dans les  
Mêmes Conditions - CC BY-NC-SA

# Cadreuses et cheffes opératrices en Tunisie : enjeux et mutations

*Female Camera Operators and Cinematographers in Tunisia: Challenges and Transformations*

Emna Mrabet

Université Paris 8

**Résumé :** Prenant pour cadre l'univers de l'audiovisuel en Tunisie, cette étude porte sur les techniciennes œuvrant dans le département image. Il s'agit, ainsi, de se baser sur l'analyse et la mise en corrélation de quatre lignes directrices : la formation et la poursuite de carrière, la reconnaissance dont bénéficient les techniciennes au sein de la profession, la viabilité du métier d'un point de vue financier, ainsi que les questions relatives au genre et la manière dont ces techniciennes appréhendent cette problématique.

**Mots clés :** cheffes opératrices, Cinéma tunisien, Genre et cinéma, techniciens de cinéma

**Abstract:** Set within the Tunisian audiovisual sector, this study focuses on female technicians working in the camera department. It is based on the analysis and correlation of four key themes: training and career progression; professional recognition; financial viability; and gender-related issues, including how these technicians perceive these issues.

**Keywords:** female cinematographers, Tunisian cinema, gender and film, film technicians

La présente étude a été menée dans le cadre du projet de recherche CREACOLCIN : la création collective au cinéma. Initié par le réseau HESCALE, ce projet vise à étudier les collaborations et la contribution des technicien·nes à la création collective des films dans les pays d'Afrique et du Levant. En se basant sur des enquêtes de terrain, cette recherche a pour objectif d'explorer un autre champ que la réalisation, pour accéder aux dynamiques de

la fabrique des films et rendre compte des termes dans lesquels ces acteurs et actrices décrivent leur rapport au cinéma, leur activité, ainsi que leur parcours. Il s'agit aussi d'interroger la façon dont le genre et la génération affectent le rapport au cinéma et les stratégies d'un ensemble plus large de collaborations. Le projet CREACOLCIN présente trois recherches portant sur le contexte tunisien, permettant ainsi de mettre en lumière la spécificité et la diversité de l'activité cinématographique dans ce pays.

Nous pouvons, par ailleurs, mentionner les travaux d'autres chercheurs. Les se focalisant sur cette thématique des métiers du cinéma. Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 » aborde cette question sous un angle historique<sup>1</sup>. Pour sa part, Camille Gaudy<sup>2</sup> analyse, avec une approche ethnographique, plus spécifiquement la question du genre dans son article « Être une femme sur un plateau de tournage ». Si ces deux recherches se focalisent sur le contexte français, nous pouvons également citer l'étude de Chihab El Khachab<sup>3</sup> qui se charge d'analyser le contexte égyptien.

Prenant pour cadre l'univers de l'audiovisuel en Tunisie, notre étude porte sur les techniciennes œuvrant dans le département image. Elle se base sur cinq entretiens semi-directifs menés avec des femmes cadreuses et cheffes opératrices. Nous avons délibérément choisi de mener des entretiens exclusivement avec des femmes afin d'observer l'évolution de ce secteur d'un point de vue féminin, d'une part, et d'interroger une potentielle différenciation liée au genre, d'autre part. Cette étude a ainsi pour objectif d'effectuer une synthèse en mettant en corrélation quatre axes principaux :

- la formation et la poursuite de carrière ;
- la reconnaissance dont bénéficient les techniciennes au sein de la profession ;
- la viabilité du métier d'un point de vue financier ;
- les avantages et difficultés liés au genre.

Nous nous intéresserons, également, aux questions relatives au genre. Ainsi notre choix s'est délibérément porté sur un métier

1. Laurent Le Forestier et Priska Morrissey, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », 1895, n° 65, 2011, p. 8-27, DOI : [10.4000/1895.4452](https://doi.org/10.4000/1895.4452).

2. Camille Gaudy, « Être une femme sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 107-117, DOI : [10.3917/ethn.081.0107](https://doi.org/10.3917/ethn.081.0107).

3. Chihab El Khachab, *Making Film in Egypt. How Labor, Technology, and Mediation Shape the Industry*, Caire, The American University of Cairo Press, 2021, DOI : [10.2307/j.ctv2ks6xvj](https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6xvj).

traditionnellement occupé par les hommes afin d'interroger un éventuel impact des évolutions technologiques sur une transformation du secteur vers une présence féminine de plus en plus prégnante.

L'élaboration de ce travail de terrain nous permettra, *in fine*, de mettre en lumière les mouvements survenus dans la pratique du collectif au fil des ans et de révéler les opportunités et les embûches qu'observent les femmes dans l'expérience de la fabrique filmique en Tunisie.

Nos entretiens ont été menés avec quatre techniciennes : Lilia Sellami, Frida Marzouk, Sana Fliss et Wafa Mimouni. Le témoignage de la cinquième cheffe opératrice, Emna El Golli, se base sur sa participation à la table ronde portant sur les métiers du cinéma organisée, le 2 juin 2022 à la Cinémathèque tunisienne, dans le cadre du colloque « Libérations cinématographiques au Maghreb ».

Tout d'abord, il est à observer que bien que présentant des profils bien distincts, plusieurs similitudes sont à relever dans le parcours des techniciennes interrogées. Les cheffes opératrices Lilia Sellami et Frida Marzouk, appartenant à la même génération, présentent des débuts de parcours assez similaires. Bien que Lilia Sellami ait grandi en Tunisie et Frida Marzouk en France, toutes deux ont vu leur passion pour le champ cinématographique se déclarer lors d'une première expérience en tant que figurantes sur des tournages : Lilia Sellami à l'occasion d'un téléfilm français tourné en Tunisie et Frida Marzouk d'un film américain, *Ronin*, dirigé par John Frankenheimer et ayant pour vedette Robert de Niro. De la même manière, toutes deux débutent leur formation en France en BTS audiovisuel option image au LISA d'Angoulême entre 1997 et 1999, pour Lilia, et en maîtrise en cinéma, à l'Université Paris 3, au début des années 2000, pour Frida.

Les deux jeunes femmes évoquent également l'existence d'un mentor qui leur a ouvert la voie pour l'apprentissage et l'évolution dans ce métier. Lilia Sellami fait référence au chef opérateur britannique Giles Nuttgens comme une personnalité qui l'a fortement inspirée dans son parcours professionnel. Elle a eu l'opportunité de l'avoir comme mentor à ses débuts et d'être son assistante pendant des années. Giles Nuttgens lui a ainsi transmis son savoir-faire et continue de l'accompagner aujourd'hui dans ses questionnements face à l'image. C'est grâce à ce dernier qu'elle parvient à poursuivre une carrière ouverte sur l'international, notamment en France et en Grande-Bretagne. De son côté, Frida Marzouk, se rend à New York pour un an de master et pour approfondir son mémoire sur Martin Scorsese. C'est alors l'occasion pour elle d'effectuer un stage dans une société de location de matériel, et de rencontrer un chef électricien franco-américain qui la prend sous son aile. Plus que la

formation en BTS ou en université, c'est la confrontation directe avec le monde du cinéma et les tournages auxquels elles accèdent grâce à des mentors qui semblent ici décisifs pour l'une et pour l'autre dans l'apprentissage du métier.

La cadreuse et cheffe opératrice, Wafa Mimouni, fait partie de l'une des premières générations formées à l'école supérieure d'audiovisuel et du cinéma de Gammarth (ESAC). Elle évoque la figure du cadreur et chef opérateur Sofiane El Fani qui lui permet d'effectuer un stage sur le film *Fin Décembre* (2016) de Moez Kammoun. C'est à ce moment-là qu'elle commence l'apprentissage du métier (dont elle ignorait jusque-là les bases, car la formation à l'ESAC n'était pas assez pratique). Ce tournage aurait été, selon elle, décisif dans la mesure où il est l'occasion d'intégrer la rigueur et la discipline indispensables à ce métier. Elle enchaîne ensuite les stages sur les tournages par le biais de la société de production de Moez Kammoun. Dans ce cadre, elle collabore en tant qu'assistante sur un tournage hollandais effectué sur du matériel vidéo (en tant que première assistante sur la 2<sup>e</sup> caméra) ; et c'est alors que s'ouvre à elle l'opportunité de partir effectuer un stage dans une société de location de matériel à Amsterdam. Durant ce stage, elle apprend à manipuler le modèle de caméra « Alexa Plus » sorti cette année-là.

La maîtrise et la connaissance de ce nouveau matériel vont, dès lors, constituer un point décisif pour son entrée dans le champ cinématographique tunisien. À son retour, étant l'une des rares techniciennes à maîtriser le fonctionnement de cette nouvelle caméra, elle est ainsi amenée à travailler sur plusieurs tournages.

Il est intéressant d'observer que Frida Marzouk fait, également, référence à Sofiane El Fani avec qui elle a eu l'occasion de collaborer sur les tournages des films d'Abdellatif Kechiche<sup>4</sup>. Ayant elle-même débuté en tant que stagiaire sur le film *La Saison des hommes* (2000) de Moufida Tlatli, et étant aujourd'hui sollicitée sur plusieurs tournages se déroulant en Tunisie, cet élément des origines semble jouer un rôle décisif dans sa carrière. Alors même qu'elle a eu, depuis, l'opportunité de collaborer sur des clips de chanteurs célèbres et sur de grands tournages de type hollywoodiens aux États-Unis, où elle résidait et travaille désormais, son expérience professionnelle auprès du cinéaste franco-tunisien demeure le point le plus marquant de sa carrière.

Frida évoque sa manière unique de travailler basée principalement sur l'instinct. Parmi les réalisateurs avec lesquels elle a collaboré, Abdellatif Kechiche est l'un des rares à suivre à ce point-là son instinct et à aller jusqu'au bout de cette intuition.

4. Pour plus d'informations à ce sujet, Cf l'ouvrage : Emna Mrabet, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : prémisses et devenir*, Paris, Riveneuve/Archimbaud, 2016.

Durant les tournages, ce dernier ne se laisse pas guider par des règles présumées, sa forte personnalité lui permettant de décider lui-même du chemin à emprunter pour la création de son œuvre.

Frida évoque les tournages de Kechiche comme faisant partie, non seulement de ses meilleurs souvenirs de tournage, mais aussi de ses meilleurs moments de vie. Cela a sans doute trait au fait que la vie et le cinéma tendent souvent à se confondre chez Kechiche<sup>5</sup>.

La singularité de cette expérience tient également au fait qu'un groupe de travail formé au moment du film *L'Esquive* (2003) s'est ensuite transposé sur les tournages ultérieurs, autorisant ainsi cette sensation unique de travailler entre amis et avec des personnes qui étaient heureuses d'être là et, par conséquent, disposées à se consacrer entièrement à la réussite du film. La manière très particulière qu'a Kechiche d'élaborer une scène et de diriger les acteurs en faisant souvent appel à l'improvisation contribue à l'aspect unique et mémorable de ses tournages.

De plus, ayant collaboré en tant qu'assistante de Sofian El Fani sur *L'Esquive* (2003) et *La Vie d'Adèle* (2013), Frida a été fortement marquée par le travail mené par ce dernier sur le cadre. Sofiane travaillait ainsi uniquement en caméra portée et parvenait à suivre instinctivement les désirs de filmage de Kechiche.

Concernant les influences cinéphiliques de ces techniciennes, il semblerait que la plupart d'entre elles aient des références qui puisent dans le cinéma européen et américain. Wafa Mimouni cite ainsi Pedro Almodovar pour son utilisation de la couleur, Alejandro Iñárritu ou encore Tim Burton, car elle apprécie le cinéma fantastique. Pour sa part, Lilia Sellami évoque les films de Peter Greenaway, d'Alfred Hitchcock ou encore les films *E.T.* et *Star Wars*. Frida Marzouk déclare avoir une préférence pour le cinéma réaliste (comme les films des frères Dardenne), mais voue aussi une admiration pour le cinéma de Martin Scorsese. Deux des quatre techniciennes interrogées déclarent regarder également des séries, notamment sur la plateforme Netflix.

Nous pouvons ici noter l'influence considérable qu'a eue le chef opérateur Sofian El Fani, principalement sur la carrière de Wafa Mimouni. Le fait que ce dernier travaille dans plusieurs pays va ainsi jouer un rôle important dans son parcours professionnel.

Pour sa part, Sana Fliss, assistante caméra et cadreuse, souhaitant découvrir les plateaux de tournage de cinéma, s'oriente vers une formation en cinéma et audiovisuel à l'Institut supérieur des arts multimédia de Manouba en Tunisie (ISAMM).

---

5. *Ibid.*

Elle évoque l'influence de la cheffe opératrice Emna El Golli qui a été son enseignante et qui lui a facilité l'accès au domaine du cinéma par le biais de sa société de production Ulysson où elle a eu l'opportunité d'effectuer un stage, puis d'y décrocher un contrat, avant de débiter en free-lance. Elle a depuis, entre autres, travaillé comme cadreuse sur le film documentaire *Au-delà de l'ombre* (2017) de Nada Mezni-Hafaïdh. On observe, là encore, la prépondérance et la nécessité du *mentoring* qui permet à ces cadreuses et cheffes opératrices d'être introduites dans le métier et de parvenir à avoir une connaissance et une maîtrise de la technique de l'image. Plus que leur formation dans les écoles et les filières dédiées à l'audiovisuel, c'est le travail sur le terrain, favorisé par l'existence d'un mentor, qui va véritablement permettre à ces techniciennes d'apprendre leur métier. Nous pouvons, à ce titre, citer l'exemple de Wafa Mimouni pour qui l'apprentissage du métier de l'image a débuté au moment où elle a effectué des stages, la formation technique au sein de l'ESAC étant très limitée à l'époque.

Emna El Golli fait ainsi partie de la première génération de cheffes opératrices en Tunisie. Ayant enseigné, durant dix-huit ans, à l'ISAMM et à l'ESAC, elle a joué un rôle primordial dans la formation de la génération suivante de femmes œuvrant dans les métiers de l'image. La transmission semble ainsi constituer un axe fondamental dans la carrière d'Emna El Golli. En tant que technicienne de l'image, elle a tenté de transmettre une approche collaborative où il s'agit moins de chercher à se substituer au réalisateur que d'asservir son savoir afin d'incarner au mieux l'idée de ce dernier. La cheffe opératrice insiste par ailleurs sur le fait que chaque technicien aura une manière singulière de transmettre la pensée d'un tiers. Et c'est en ayant conscience de leur vécu et de leur identité que les techniciens tunisiens peuvent se révéler singuliers. Un directeur photo tunisien pourra ainsi offrir une image différente d'un directeur photo originaire, par exemple, des pays scandinaves, car son approche et son vécu de la lumière sont autres. Plus encore, comme le travail sur la lumière permet de sculpter un espace, la manière de rendre, de voir et de faire vivre un espace sera également singulière.

Il s'agit donc de savoir utiliser des outils pour transmettre et honorer au mieux un poste et pour essayer d'offrir des points de vue différents et intéressants afin qu'une autre personne présente sur le tournage les reprenne, contribuant ainsi à leur évolution. La magie du cinéma s'appuie sur le fait qu'un individu est important dans ce qu'il peut apporter à la fabrication artistique, mais il n'est important que dans la mesure où il est à l'origine de la transmission d'une base qui sera reprise et d'une idée qui pourra évoluer.

Les quatre personnes interrogées semblent satisfaites de leur métier du fait de son aspect créatif. Cela leur donne l'opportunité de participer à la concrétisation des idées du cinéaste, à la création d'atmosphères particulières tout en jonglant avec les contraintes techniques, mais aussi à la mise en place d'un projet qui sera donné à voir au public. Il s'agit ainsi d'un métier qui se fait par passion et Frida Marzouk évoque une immersion totale, un des rares moments où elle est tellement présente à elle-même qu'elle en oublie le quotidien. Pour sa part, Emna El Golli décrit ce métier, à la fois comme un métier de rêve, et comme un métier qui permet d'offrir du rêve. Même s'il s'agit d'une profession pour le moins difficile, nécessitant parfois de travailler de jour comme de nuit et par tous les temps, et où il faut faire abstraction des périodes de vacances, il existe, selon elle, une cohésion et une force du collectif qui permettent de persévérer. Il s'agit par là-même d'une belle folie commune et communicative, et c'est en cela que chaque expérience de tournage est une expérience unique et fabuleuse, malgré toutes les tensions pouvant advenir.

## 8

En dehors des périodes de tournage, les techniciennes interrogées s'adonnent à des activités diverses et variées. Lilia Sellami et Wafa Mimouni, par exemple, pratiquent l'enseignement. Frida Marzouk travaille sur des projets autres que le domaine de l'audiovisuel (construction de plateaux, défilés...). Par ailleurs, Lilia Sellami œuvre à garder contact avec les réalisateurs, producteurs et autres acteurs du métier. Wafa Mimouni évoque un réseau qui s'est constitué par la force des choses et Sana Fliss déclare profiter de la période d'entre deux tournages pour faire une pause et consacrer du temps à sa famille.

*A contrario*, la plupart des techniciennes interrogées déplorent le manque d'organisation et de réglementation du secteur, ainsi que l'absence de législation en Tunisie qui pourrait leur permettre d'exercer dans de meilleures conditions, avec la reconnaissance des heures de travail, et une amélioration des conditions de travail en général. Elles évoquent également l'instabilité financière et la nécessité de mettre en place un statut plus adapté à l'intermittence de leur métier (à la manière du statut d'intermittent en France). Aussi, même s'il existe une carte professionnelle, le statut de ces techniciennes n'est pas vraiment reconnu et en l'absence de véritable législation, il n'existe pas de fourchettes de salaires. Ce manque d'organisation touche autant les hommes que les femmes, mais peut-être, de façon indirecte, davantage les femmes pour ce qui est de la section *director of photography* puisque certains producteurs continuent à considérer certains tournages jugés « difficiles » comme étant plus adaptés pour les hommes.

La question du réseau semble ici importante, voire primordiale pour le maintien d'une activité professionnelle. Qu'elle soit induite, de fait, par les diverses expériences de tournage ou délibérément entretenues, les relations avec des personnes exerçant dans le champ cinématographique (au département image, mais également avec les réalisateurs et les producteurs) semblent être un élément essentiel pour pouvoir perdurer et multiplier les tournages.

L'appartenance à des réseaux formels peut également constituer un atout supplémentaire pour certaines. Nous pouvons citer par exemple : l'ACO (Association of Camera Operators) basée au Royaume-Uni, TSC (Tunisian Society of Cinematographers) créée en 2020 par les chefs opérateurs Hazem Berrabah et Amine Messadi, WBTC (Women Behind the Camera) – site web conçu pour les femmes travaillant derrière la caméra – et Arab Women in Film qui s'appuie sur un répertoire en ligne visant à promouvoir une représentation féminine non stéréotypée et encourager les professionnelles du cinéma à lutter contre les stéréotypes sexistes. Ces réseaux leur permettent de se tenir informées, de s'appuyer sur une certaine solidarité, et de rester connectées aux technologies spécifiques à leur métier. Cela peut aussi être l'occasion de mettre en valeur leurs compétences et constituer une vitrine qui leur octroie une certaine visibilité. Leur processus sélectif lors de l'adhésion, garantit également leur fiabilité et constitue, quelque part, un gage de leur savoir-faire vis à vis d'éventuels employeurs et collaborateurs.

En revanche, l'utilisation d'un profil sur les réseaux sociaux (principalement Facebook et Instagram) ne semble pas constituer un atout supplémentaire pour trouver du travail. La plupart des techniciennes continuent, ainsi, à se faire connaître par leur travail à l'instar de Frida Marzouk qui a souvent été sollicitée, grâce à sa collaboration sur le film *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche.

L'autre point notable qui est ressorti de ces entretiens et qui est en lien avec la manière dont les unes et les autres gèrent le travail collaboratif, est la mise en avant et l'instauration, au sein de l'équipe image, d'une relation basée sur le dialogue au détriment du rapport de pouvoir et de hiérarchie (même si certaines considèrent ces derniers éléments comme étant indispensables pour encadrer le travail d'équipe). Loin de nous l'idée d'employer cette donnée de manière qui pourrait paraître réductrice, mais l'on pourrait, éventuellement, y déceler une spécificité féminine dans la manière de gérer et de superviser une équipe.

Concernant les aspects spécifiquement liés à la question du genre, même si ces femmes techniciennes ne nient pas complètement l'existence de quelques remarques ou allusions machistes, la plupart d'entre elles ne présentent pas leur appartenance au

genre féminin comme un obstacle à l'exercice d'un métier traditionnellement réservé aux hommes. Certaines d'entre elles, comme Lilia Sellami ont pu y voir davantage un atout leur permettant de bénéficier de bienveillance au sein d'une équipe et de solliciter de l'aide en cas de besoin. Cette dernière va même jusqu'à déclarer avoir bénéficié d'une « discrimination positive ». À l'instar de la cheffe opératrice Frida Marzouk, elle aurait été, sur un certain type de projet, favorisée du fait de son appartenance au genre féminin. On l'aurait ainsi jugée davantage apte à collaborer sur des sujets sensibles, ou nécessitant une certaine « sensibilité féminine ».

Il en est de même pour les assistantes, où l'octroi des postes à des techniciennes semble parfois privilégié, ces dernières ayant la réputation d'être plus sérieuses, plus disciplinées et mieux organisées que leurs collègues masculins. *In fine* l'un des principaux obstacles liés au genre évoqué par ce panel est celui lié à la maternité qui oblige souvent les femmes à ralentir, voire à complètement arrêter leur carrière.

Pour sa part, Frida Marzouk qui a débuté en tant qu'assistante, avant de devenir électricienne, puis cheffe électricienne, constate une évolution dans ce métier où la présence féminine était auparavant très rare. Elle évoque son expérience de tournage sur le film *Sous les figes* (2021) d'Erige Sehiri (sélectionné à la quinzaine des réalisateurs), tournage sur lequel elle a observé une autre dynamique, une sorte de connexion intuitive qui s'est établie avec la réalisatrice. Grâce à Erige Sehiri qui fait partie du groupe Rawiyat<sup>6</sup>, Frida a été sollicitée par d'autres femmes cinéastes, l'occasion pour elle d'appréhender un autre type de collaboration, davantage basée sur la discussion et le dialogue, et qui tend vers davantage de confiance et de fluidité.

En s'interrogeant sur une certaine spécificité féminine dans l'exercice des métiers de l'image, Frida Marzouk émet l'hypothèse de la prégnance d'une certaine spécificité dans la manière de filmer les visages, de montrer les corps, de manier et d'exécuter des mouvements de caméra<sup>7</sup>. En évoquant sa propre expérience, elle note la mise en place d'un rapport très intime avec les acteurs au niveau du filmage et de l'utilisation de la caméra.

6. Signifiant « Conteuses en arabe », ce collectif créé en 2019 réunit des femmes cinéastes originaires d'Afrique du Nord, du Moyen-Orient et de la diaspora. Il vise à favoriser un marché solidaire et égalitaire pour façonner une industrie cinématographique juste, saine, durable et transparente, accessible à tous les genres, générations, classes, ethnies et frontières.

7. Elle évoque à ce propos, l'exemple du film *Adam* (2019) de Myriam Touzani.

Par ailleurs, pour Emna El Golli, cette question dépasse l'équilibre des genres. Aussi, la structure même de cette fourmilière qu'est une équipe de tournage, représente un modèle presque idéal de fonctionnement social dans la mesure où, si le cinéma a pour vocation large et primaire de vendre du rêve, il s'agit d'une structure, d'un modèle de travail, de discipline et d'organisation. L'équipe, constituée et supervisée par le cinéaste, peut être vue comme un microcosme incarnant presque un mini-modèle sociétal, susceptible d'influer de manière positive sur le reste de la société. Ce qui fait la force de ce modèle, c'est qu'il est, avant toute chose, basé sur la complémentarité de chacun de ses éléments. Ainsi, dans une équipe de tournage, la primauté est donnée, non pas à l'individu en tant que tel, mais à l'apport de chaque membre de l'équipe. Le résultat d'un film dépend de l'aboutissement d'un travail commun. À tous les niveaux, chacun effectue des efforts qui tendent vers un produit fini et c'est cette structure-là qui constitue un exemple sociétal.

Plus encore, en évoquant le niveau des techniciens tunisiens, Emna El Golli affirme que le cinéma offre une parabole dans la mesure où il ne s'agit pas juste d'être un bon technicien dans le cadre tunisien, mais qu'il faudrait surtout prétendre à être un bon technicien à l'international. Et c'est en cela que le cinéma peut constituer aussi un modèle sociétal, dans la mesure où il pousse à se dépasser, à être en constante évolution.

La cheffe opératrice aborde également la question du passage de l'argentique au numérique qu'elle observe comme une arme à double tranchant. Cette mutation a permis d'un côté une démocratisation de la création cinématographique et de casser un monopole qui est en partie lié au coût très élevé des tournages en argentique. La libération technologique a ainsi permis à des jeunes d'accéder à la réalisation, mais au même moment cela a été porteur d'une certaine confusion et d'un manque de rigueur et de discipline dans la façon de pratiquer ce métier, idée également soulignée par d'autres techniciennes de ce panel. Malgré ce manque d'organisation et la prolifération d'une production pour le moins brouillonne, Emna El Golli a l'espoir que cette production finira par se décanter et se stabiliser et que cet accès à la fabrication d'une image constitue une étape essentielle à la libération de la parole. Cette possibilité d'accéder à la technologie et au pouvoir de s'exprimer sera ainsi à l'origine d'une évolution du champ de la création cinématographique.

Nous avons pu observer les divers parcours opérés par notre échantillon de techniciennes du département image. Qu'elles effectuent leur formation en Tunisie ou à l'étranger, une convergence demeure qui est celle du début de carrière rendu le plus souvent possible par l'existence d'un mentor. Par ailleurs, pour

ce qui est des techniciennes interrogées, elles ne semblent pas pointer d'obstacles liés au genre, mais mettent en lumière la difficulté de subsister de leur métier une fois qu'elles ont constitué et fondé une famille.

Il est, par ailleurs, intéressant d'observer que l'augmentation du nombre de femmes exerçant dans les métiers de l'image est aussi partie liée à l'ouverture d'écoles de cinéma comme l'ESAC et l'ISAMM créant par là-même un effet de filiation rendu possible par l'arrivée d'enseignantes cheffes opératrices comme Emna El Golli.

Nous pouvons, pour finir, évoquer l'exemple du film *J'irai au diable* réalisé en 2021 par Ismahane Lahmar qui constitue une expérience et un pari inédits de former une équipe de tournage 100 % féminine à laquelle ont contribué deux des techniciennes de notre panel. Il est, dans ce cas précis, intéressant d'observer que ces dernières ne semblaient pas particulièrement convaincues par cette expérience, attribuant l'existence de plusieurs problèmes relationnels au sein de l'équipe au fait que cette dernière était en grande partie constituée de femmes, et évoquant, par conséquent, la nécessité du maintien de la mixité afin de parvenir à un certain équilibre au sein de l'équipe de tournage.

12

## Bibliographie

CAILLÉ Patricia et CALIN Raluca (dir.), *À l'œuvre au cinéma ! Professionnelles en Afrique et au Moyen-Orient*, Paris, L'Harmattan, 2022.

CAILLÉ Patricia et MARTIN Florence, « Cinémas du Maghreb », *Africultures*, n° 89-90, 2012, URL : <https://africultures.com/cine-mas-du-maghreb-11071/> [consulté le 30 mars 2025].

EL KHACHAB Chihab, *Making Film in Egypt. How Labor, Technology, and Mediation Shape the Industry*, Caire, The American University of Cairo Press, 2021, DOI : [10.2307/j.ctv2ks6xvj](https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6xvj).

GAUDY Camille, « Être une femme' sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1, 2008, p. 107-117, DOI : [10.3917/ethn.081.0107](https://doi.org/10.3917/ethn.081.0107).

LE FORESTIER Laurent et MORRISSEY Priska, « Pour une histoire des métiers du cinéma, des origines à 1945 », *1895*, n° 65, 2011, p. 8-27, DOI : [10.4000/1895.4452](https://doi.org/10.4000/1895.4452).

MRABET Emna, *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : prémisses et devenir*, Paris, Riveneuve/Archimbaud, 2016.

MRABET Emna, « Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche », dans CORDONIER Laure *et al.* (dir), *Décadrages*, n° 43, 2020, p. 95-110, DOI : [10.4000/decadrages.1582](https://doi.org/10.4000/decadrages.1582).

SHAFIK Viola, *Arab Cinema: History and Cultural identity*, Caire/ New York, The American University in Cairo Press, 2016.