



# LES ENFANTS ROUGES

الذراري الحمر

UN FILM DE  
LOTFI ACHOUR

**DISTRIBUTION**  
NOUR FILMS  
CONTACT@NOURFILMS.COM  
01 83 81 14 94

Matériel presse disponible sur [www.nourfilms.com](http://www.nourfilms.com)  
Tunisie, France, Belgique, Pologne, Arabie Saoudite, Qatar – 1h40 – Arabe – VOSTFR

**AU CINEMA LE 7 MAI**

**RELATIONS PRESSE**  
RSCOM – ROBERT SCHLOCKOFF  
ROBERT.SCHLOCKOFF@GMAIL.COM  
06 80 27 20 59

# SYNOPSIS

---

Alors qu'ils font paître leur troupeau dans la montagne, deux adolescents sont attaqués. Nizar, 16 ans, est tué tandis qu'Achraf, 14 ans, doit rapporter un message à sa famille. D'après une histoire vraie.



# LOTFI ACHOUR

## AUTEUR, RÉALISATEUR

Réalisateur, metteur en scène et directeur de théâtre, vivant à Paris et Tunis, Lotfi Achour est l'auteur de plus de vingt-cinq créations de théâtre et de théâtre musical sur différentes scènes : Londres, Paris, Festival In d'Avignon, Tunis, Liban, Egypte... Son dernier spectacle, *Macbeth*, a été produit par la Royal Shakespeare Company pour les JO de Londres. Il a également réalisé une installation pour la Nuit Blanche à Paris.

Formé à la réalisation documentaire aux Ateliers Varan à Paris, il a réalisé cinq court métrages plusieurs dizaines de fois primés à travers le monde, dont *La Laine sur le dos*, sélectionné en Compétition Officielle pour la Palme d'Or du Festival de Cannes 2016. Il réalise la même année son long-métrage *Demain Dès l'Aube*, également primé une dizaine de fois.

*Les Enfants Rouges*, son deuxième long-métrage a fait sa première mondiale dans la compétition du festival de Locarno 2024 et a été sélectionné dans plus de cinquante festivals, remportant à ce jour plus de quinze prix.

## FILMOGRAPHIE

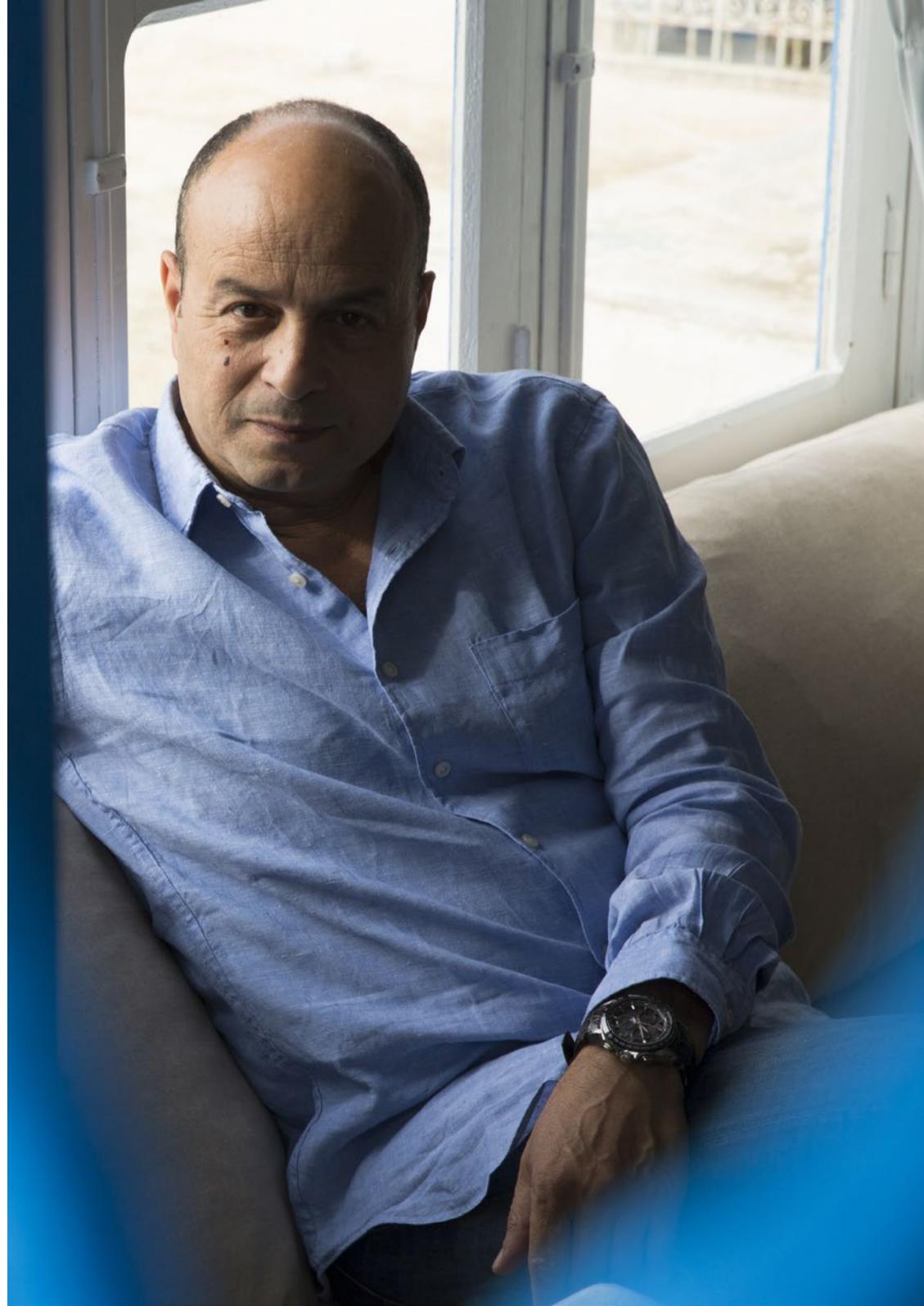
ORDURE, court métrage, 2006

PÈRE, court métrage, 2014

LA LAINE SUR LE DOS, court métrage, 2016

DEMAIN DES L'AUBE, long métrage, 2016

ANGLE MORT, court métrage, 2022



ENTRETIEN AVEC

# LOTFI ACHOUR

## Quelle a été la genèse des *Enfants rouges* ?

L'idée du film est née à la suite d'un événement tragique : l'assassinat d'un jeune berger du nom de Mabrouk Soltani, le 15 novembre 2015, dans la montagne de Mghila, une région du centre-ouest tunisien proche de la frontière algérienne. Tout est donc parti du meurtre de cet adolescent de 16 ans, tué dans cette montagne et de son cousin contraint de rapporter sa tête à la famille. La tête a été placée dans le réfrigérateur du foyer, tandis que le corps était resté sur place. Lorsque nous avons appris cette histoire, le corps n'avait toujours pas été récupéré. L'émotion était immense à l'échelle du pays, relayée par les réseaux sociaux et les médias, chacun suivant avec effroi le déroulement de cette nuit tragique.

Immédiatement, cette affaire m'a bouleversé. Ce crime n'était pas un acte terroriste ordinaire. Il visait des civils, ce qui était rare en Tunisie malgré la décennie troublée que nous traversons. Ce drame a révélé l'isolement extrême de communautés oubliées et il atteignait une dimension presque mythologique. Le lendemain du meurtre, médias et politiques ont afflué dans le village. Une séquence télévisée diffusée au journal de 20 heures a particulièrement choqué : une journaliste, en direct, s'est introduite chez la mère endeuillée, lui tendant un micro alors qu'elle était incapable de répondre. Poussant plus loin l'indécence, elle a filmé l'intérieur du réfrigérateur et a pointé, face caméra, le sac plastique contenant la tête de Mabrouk. La diffusion de ces images à une heure de grande écoute a provoqué un tollé. Les journalistes impliqués ont été sanctionnés, mais cette scène révélait l'ampleur du naufrage moral et médiatique du pays. Ce crime a marqué un jalon dans une décennie noire pour la Tunisie, dominée par la montée des islamistes au pouvoir. Un an et demi plus tard, le fils aîné de cette femme a lui aussi été décapité par le même groupe terroriste.

À travers ce film, il ne s'agissait pas seulement de raconter un crime effroyable, mais de documenter un moment clé de notre histoire contemporaine. Ce drame cristallisait à lui seul l'abandon des populations rurales, la barbarie terroriste, la faillite politique et la dérive médiatique. C'est cette nécessité de témoigner qui a guidé la conception du film.

## Comment avez-vous navigué entre la fidélité aux événements de 2015 et votre liberté de metteur en scène pour construire cette fiction ?

Les faits en eux-mêmes étaient déjà connus. C'est la dimension intime de cette tragédie que je voulais explorer. Très vite, il m'est apparu évident que l'histoire devait être racontée du point de vue de l'adolescent de 14 ans, dans les premières heures et les premiers jours suivant le drame. Cet état de sidération, cette confusion intérieure me semblaient essentiels à capter.





Quand on perd quelqu'un de manière brutale et inattendue, on traverse une période de flottement. Même adulte, on peine à intégrer la disparition. La personne est morte, mais elle ne l'est pas encore complètement. On croit encore l'entendre, on sent sa présence, son odeur, on vit avec elle dans un entre-deux. Ce sont ces sensations que je voulais restituer. Et pour cela, seule la fiction pouvait nous permettre d'explorer pleinement cette intériorité.

### **Votre récit se raconte en effet du point de vue de l'enfant. Pourquoi ce parti pris ?**

Dès la première note d'intention, l'enjeu principal était clair : plonger dans la tête de cet enfant, et par extension, dans son univers, sa vie et son environnement. Ce choix d'immersion s'est aussi traduit par le cadre du tournage, en pleine nature, ce qui n'a pas été simple à gérer d'un point de vue logistique.

Dès la phase de casting, j'ai tenu à ce que les acteurs soient en parfaite adéquation avec cette recherche d'authenticité : si nous voulions réussir ce film, il fallait que le spectateur tunisien ne reconnaisse pas les acteurs. Cela impliquait une immersion totale dans une communauté, comme si nous en faisons partie de l'intérieur. Pour les enfants, c'était leur première expérience au cinéma.

### **Comment avez-vous trouvé vos jeunes acteurs et travaillé avec eux ?**

Les trois jeunes acteurs sont originaires de cette région. Le film est joué dans le dialecte local, et même pour les comédiens qui n'en étaient pas originaires, un travail minutieux d'apprentissage a été mené pendant plusieurs mois. La majorité des acteurs adultes sont aussi issus de la région.

Le processus de casting a été long et rigoureux : j'ai passé huit mois à chercher les jeunes interprètes, rencontrant 600 adolescents dans les collèges ruraux, principalement entre 12 et 17 ans. J'ai ensuite animé des ateliers de travail et procédé à des sélections successives jusqu'au choix final. L'objectif était clair : offrir une plongée totale dans cette communauté, pour que même les spectateurs tunisiens, qui connaissent le dialecte et les nuances de chaque région, ne trouvent rien à redire. Il fallait que ce soit un film ancré à Kasserine ou à Sidi Bouzid. Cette exigence linguistique était essentielle, car le cinéma tunisien représente rarement ces réalités de manière authentique. À la télévision, les rares tentatives de figurer le monde rural se traduisent souvent par un langage approximatif, caricatural, qui réduit les personnages à une image grossière de « paysans ». Nous avons donc travaillé avec une rigueur extrême pour donner à cette région une représentation juste et fidèle.

Ce manque de représentation est souvent reproché au cinéma tunisien : trop de films se déroulent à Tunis, avec des décors et des histoires urbaines, laissant de côté une grande partie du pays. Ce n'est pas un choix délibéré, mais une contrainte économique. Tourner dans ces régions demande deux fois plus de budget, car il faut loger et nourrir une équipe de 100 personnes pendant plusieurs mois. Pour contourner cet obstacle, nous avons mis en place un projet d'économie sociale et solidaire autour du film.

Nous avons ainsi formé 150 jeunes aux métiers du cinéma, dont 45 ont intégré l'équipe, souvent issus de parcours de décrochage scolaire, travaillant dans différents départements (machinerie, électro, etc.). Vingt femmes au foyer, sachant cuisiner, ont été formées par un chef traiteur de cinéma pour assurer la restauration du tournage : elles ont servi 8 000 repas.

### **En quoi les espaces et la nature étaient-ils essentiels à votre mise en scène ?**

Nous avons dû tourner à une centaine de kilomètres au nord de la montagne où s'est déroulé le drame, pour des raisons logistiques : il n'y avait ni infrastructures, ni hébergements pour accueillir une équipe de tournage. Le film met en lumière une fracture fondamentale en Tunisie, celle qui sépare l'Est et l'Ouest, le littoral et l'intérieur du pays. Nous avons tenté de restituer toute l'étendue de cette géographie, afin d'en donner une vision aussi large que possible. Mais elle ne se résume pas à un simple décor. C'est une nature que nous avons aussi cherché à transcender.

Nos montagnes ne sont pas très hautes – le sommet le plus élevé en Tunisie atteint 1544 mètres – mais nous avons voulu donner l'impression d'un relief majestueux, imposant. Une montagne dure, mais aussi magnifique.

C'est pour cela que dès le début du film, elle est très présente. Elle devient aussi un terrain de jeu pour les enfants. Ils s'y sentent bien, ils sont en phase avec elle, même si elle est dure.

La mise en espace de cette histoire, comme au théâtre, a occupé toutes mes discussions avec Wojciech Staron, le directeur de la photographie. C'est cette question qui nous guidait. Que ce soit pour les vastes paysages ou les intérieurs plus confinés, tout partait de là.

### **Le récit oscille entre réalisme et onirisme, notamment dans les scènes où le fantôme de Nizar apparaît. Comment avez-vous pensé cette alternance entre le réel brut et le surnaturel ?**

Le théâtre m'a beaucoup appris cette liberté-là. On peut naviguer entre réalisme et onirisme sans que cela paraisse artificiel, sans que cela sonne faux. Et surtout, cette liberté est venue de la nature même du récit : tout part d'un choc, d'un moment de confusion dans la tête d'un enfant.

Quand on est confronté à une perte aussi brutale, on est dans un état second, on divague. Et quand on est enfant, les frontières entre le réel et l'imaginaire sont encore plus poreuses.



Dans sa tête, Achraf pourrait parler avec son cousin Nizar. Il pourrait être dans un tel déni qu'il l'imagine encore vivant. Il pourrait croire qu'un jour, il va le retrouver, que la mort n'est pas définitive. Parce qu'à 14 ans, on est encore trop jeune pour vraiment assimiler ce qu'est la mort.

Ce mélange des genres n'est donc pas né d'une volonté esthétique au départ. Il s'est imposé par la dramaturgie, par la nature même du personnage, son âge, sa situation. Il pouvait passer d'un état à l'autre, et puisque le film adopte son point de vue, il devait refléter cette oscillation permanente.

**Quels ont été vos partis pris esthétiques pour restituer la dureté de cette histoire, tout en maintenant la bonne distance ?**

L'enjeu, ce n'est pas l'intrigue, mais la manière dont les personnages vont vivre cette tragédie. On s'est dit qu'il était essentiel d'éviter tout misérabilisme. Le choix d'un film visuellement beau, malgré la dureté du sujet, pouvait être risqué. C'était un équilibre délicat. Avec Wojciech Staron, on ajustait en permanence.

Car pour moi, il y avait un vrai enjeu éthique : je ne voulais pas faire des plans trop esthétisants sur une histoire de crime. On a donc cherché, plan par plan, la justesse, de façon à montrer ces personnages dans leur humanité, leur douleur, leur dignité. Ce n'était pas un drame social que je voulais faire, mais une tragédie, au sens le plus fort du terme. Et dans la tragédie, si l'on se réfère à la tragédie grecque ou à d'autres formes de tragédie, il y a la beauté. La beauté du verbe, du texte, des personnages, de leurs sentiments, de leurs paradoxes. C'est aussi ce qui fait leur force. Ce n'était donc pas une contradiction en soi – c'était périlleux, certes, mais pas incompatible.

**La nécessité de récupérer le corps de Nizar pour lui offrir une sépulture est au cœur du récit. Comment avez-vous abordé cette quête à la fois intime et collective ?**

Je pense, tout simplement, que si le corps est accessible et qu'on peut le récupérer, aucune mère, aucune famille ne pourrait envisager de ne pas aller le chercher.

C'est une question de dignité. Enterrer un corps incomplet, juste une tête, c'est une déshumanisation totale. Pour nous tous, mais surtout pour une mère, c'est impensable.

Et même si ce n'est pas une croyance propre à notre culture, en écrivant, on s'inspire toujours de choses diverses. En Amérique latine, par exemple, il existe une croyance très forte selon laquelle un corps dont la tête n'a pas été retrouvée est condamné à errer éternellement en enfer. Cela m'a beaucoup marqué. Les cartels, d'ailleurs, exploitent cette peur : ils coupent les têtes et les font disparaître, infligeant ainsi une punition terrible, aussi bien dans l'instant que dans l'au-delà. Imaginer qu'on puisse enterrer seulement une tête, c'est une violence inouïe.

Cela renvoie à quelque chose de fondamental sur la dignité humaine. C'est une figure qui traverse l'histoire, qui a été utilisée dans les guerres, dans la torture. Car mutiler un corps, le dissocier, c'est porter atteinte à l'humanité même de la personne.

Dans notre tradition, laver le corps avant l'enterrement est essentiel. Il doit être propre, enveloppé avec soin, car on dit qu'il va rencontrer Dieu. Déjà, pour prier, on doit faire ses ablutions afin d'être pur. Alors, à plus forte raison, lorsqu'on meurt, puisqu'on s'apprête à comparaître devant Dieu, au Jour du Jugement dernier. On doit le rencontrer en étant propre, en étant pur.



### Quelle est la fonction symbolique des deux chiens blancs qui découvrent le corps de Nizar ?

Mon idée était d'utiliser des bergers de l'Atlas, ces chiens qui existent encore dans la région et qui appartiennent aux bergers de ces montagnes. Ce sont des chiens magnifiques.

Finalement, dans le film, ce sont des lévriers que nous avons utilisés. Mais ce sont aussi des chiens de chez nous, donc cela restait cohérent. Il fallait des chiens capables de défendre leur territoire, car dans cette région, il y a encore des hyènes.

J'ai choisi la couleur blanche parce que, visuellement, elle contrastait magnifiquement avec la nature ocre environnante. Leur blancheur, leur gémellité, apportaient une forme de poésie. On dirait presque qu'ils ne sont qu'un seul et même chien.

Et pour moi, ces deux chiens sont un peu comme des anges gardiens pour Nizar. C'est pourquoi on tenait, avec la scénariste Natacha de Pontcharra, à ce que ce soit eux qui le retrouvent. Pas les autorités, mais ces chiens fidèles, qui, eux, ne l'avaient jamais abandonné.

### Vous approchez les acteurs au plus près des visages et des corps. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette proximité ?

Contrairement au théâtre, le cinéma offre la chance de pouvoir réellement faire un gros plan. C'est une idée qui est venue très vite dans mes échanges avec le directeur de la photographie. Je lui ai demandé de m'aider à travailler ce rapport organique que les personnages entretiennent avec la nature, et à le déployer aussi dans leurs relations humaines.

Parce que chez nous, c'est très culturel : les rapports humains sont extrêmement tactiles. J'ai cherché constamment à retranscrire cette organicité dans le film.

Chaque plan devait révéler quelque chose des visages, des corps. Le choix des acteurs aussi était important : comment raconter les peaux, celles de ces adolescents qui vivent dans cette région ? Leurs mains, par exemple, sont épaisses, marquées par le travail, parce qu'ils sont bergers en plus d'aller à l'école, parce qu'ils travaillent la terre.

Alors il fallait s'approcher, vraiment. S'approcher au plus près, sans jamais déformer les visages, mais en captant cette matière qui les entoure et dans laquelle ils vivent : le sable, les cailloux, tout. J'avais envie de mettre en scène ces éléments de manière très intime.

### Est-ce que *Les Enfants Rouges* est un film sur le traumatisme ou sur la résilience ?

Pour moi, c'est avant tout un film sur le traumatisme. La résilience, parfois, est à double tranchant. On aimerait que les gens soient moins résilients et qu'ils se révoltent davantage. Quand on a présenté le film en Tunisie, l'émotion était immense, parce que cette histoire, c'est aussi notre traumatisme à tous. Elle nous a profondément marqués. Dix ans ont passé, et personne ne l'a oubliée.

Les spectateurs étaient en larmes. Cette histoire a eu un impact incroyable en Tunisie. Et pour mesurer à quel point elle reste vive, il suffit de voir ce qui s'est passé à la mort de la mère, en 2020. Ce jour-là, les réseaux sociaux ont été inondés de sa photo. Tout le monde se souvenait d'elle. Cinq ans après, elle était encore présente dans les esprits.

Ce film parle donc avant tout de cela : du traumatisme, de sa persistance, de la trace indélébile qu'il laisse.



### Pouvez-vous commenter le titre du film ?

Le titre vient d'une expression de la région. Quand on dit « *c'est un homme rouge* », « *une femme rouge* », ou « *un garçon rouge* », cela signifie que c'est quelqu'un de courageux. Être « rouge », c'est être vaillant, résilient, capable de faire face à l'adversité. On a voulu jouer sur cette double signification : d'un côté, bien sûr, l'évocation du sang, et de l'autre, cette idée de résistance, de ténacité, de lutte face aux épreuves.

En France, « Les Enfants Rouges » fait aussi référence au premier hospice pour orphelins, qui se trouvait à l'emplacement actuel du marché du même nom. Les enfants y étaient habillés d'un haut rouge pour que les passants les reconnaissent et, peut-être, éprouvent de la compassion pour eux.

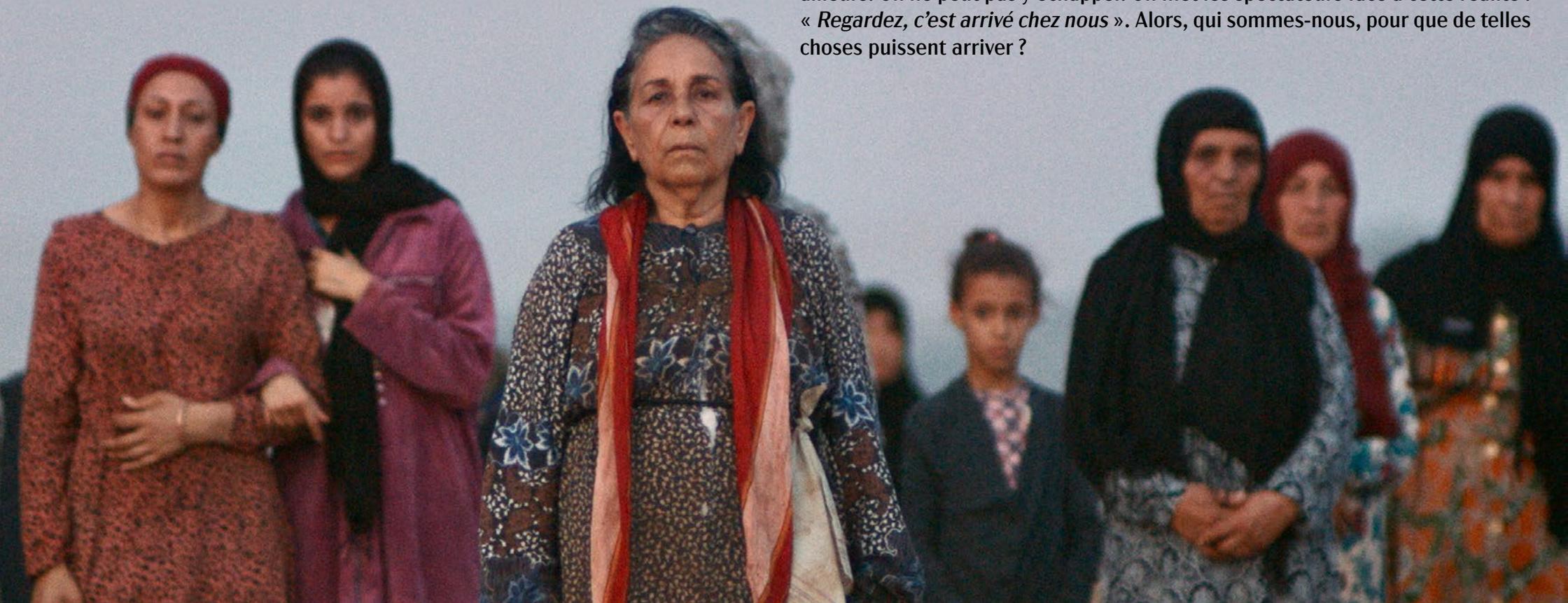
Bien sûr, ici, on n'est pas face à des orphelins, mais il y avait malgré tout un écho intéressant. Une idée commune de vulnérabilité et de force mêlées.

En français, le titre évoquera sans doute plus spontanément le sang et l'histoire. Mais pour nous, il portait avant tout cette notion de courage.

### Avec *Les Enfants rouges*, vous interrogez la mémoire collective. Pensez-vous que le cinéma a un rôle à jouer dans sa transmission ?

Je crois profondément que le cinéma a le devoir de documenter. Capturer quelque chose à un moment donné, non seulement pour l'importance qu'il peut avoir sur l'instant, mais aussi pour ce qu'il pourra devenir plus tard, comme document historique. J'y crois tellement que je suis engagé sur trois films autour de la mémoire collective, de la mémoire de la dictature. Bien sûr, ce sont avant tout des objets poétiques, des films qui rapprochent, qui font réfléchir.

En Tunisie, on ne s'intéresse pas assez à notre propre histoire, qu'elle soit contemporaine ou plus ancienne. Or, à chaque fois qu'un film s'y attelle, je vois à quel point les gens s'en emparent. Comme un document de réflexion, un outil d'apprentissage. Bien sûr, ce n'est que le point de vue d'un auteur, ce n'est pas de l'histoire avec un grand H. Mais malgré tout, les films deviennent des références. Ou plutôt, des ressources. Ils permettent de mieux comprendre qui nous sommes, ce que nous avons vécu, la société dans laquelle nous évoluons. La violence de cette société aussi. Car que l'on le veuille ou non, ce film raconte cela. Il dit quelque chose de nous. Cette histoire s'est passée en Tunisie, pas ailleurs. On ne peut pas y échapper. On met les spectateurs face à cette réalité : « *Regardez, c'est arrivé chez nous* ». Alors, qui sommes-nous, pour que de telles choses puissent arriver ?





---

## LISTE ARTISTIQUE

Ali Helali  
Yassine Samouni  
Wided Dabebi  
Younes Naouar  
Latifa Gafsi  
Jemii Lamari



**Réalisateur**  
**Scénariste**

**Image**  
**Montage**

**Son**

**Musique**

**Producteurs**

**Sociétés de production**

## LISTE TECHNIQUE

LOTFI ACHOUR  
NATACHA DE PONTCHARRA,  
DORIA ACHOUR,  
SYLVAIN CATTENOY,  
LOTFI ACHOUR  
WOJCIECH STAROŃ  
EWIN RYCKAERT,  
MALEK CHATTA  
AYMEN LABIDI,  
FRANÇOIS DUMONT,  
PHILIPPE CHARBONNEL  
JAWHAR BASTI,  
VENCESLAS CATZ  
ANISSA DAUD,  
SÉBASTIEN HUSSENOT,  
LOTFI ACHOUR  
ARTISTES PRODUCTEURS ASSOCIÉS,  
LA LUNA PRODUCTIONS,  
VERSUS PRODUCTION,  
SHIPSBOY