

**LE FILM ET LE ROMAN DJEBARIEN – DEUX FACETTES DU
MÊME SPECTACLE**

**THE FILM AND THE DJEBARIAN NOVEL – TWO SIDES OF THE
SAME PERFORMANCE**

**LA PELÍCULA Y LA NOVELA DJEBARIANA – DOS FACETAS
DES MISMO ESPECTÁCULO**

Adelina-Elena SORESCU¹

Résumé

Le spectacle peut prendre des formes variées compte tenu la diversité des expressions des émotions humaines. Le film-documentaire est une expression valorisée par l'écrivaine francophone d'origine algérienne, Assia Djebar. Son œuvre filmique tourne autour deux productions : La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978) et La Zerda ou les Chants de l'oubli (1982). Les deux long-métrages ont en commun le regard sur le passé colonial de l'Algérie, la reconstitution des scènes de la guerre de libération et la vie quotidienne des algériens. Dans le présent travail, l'analyse et les observations se concentrent sur La Nouba des femmes du mont Chenoua par rapport au roman djebarien La femme sans sépulture où Assia reprend l'histoire de l'héroïne oubliée de la guerre, Zoulikha. À travers son histoire, Assia reprend celle de la communauté entière et met en évidence l'image de la vie familiale. L'œil de la caméra s'arrête sur le couple que forment Lila et son mari immobilisé dans un fauteuil roulant. Tous les éléments utilisés dans la production du long-métrage La Nouba des femmes du mont Chenoua contribuent à la création d'une image complexe de la vie sur le territoire algérien.

Mots-clés : film, roman, Djebar, couple, histoire

Abstract

The show can take various forms given the diversity of expressions of human emotion. Documentary film is an expression exploited by the Francophone writer of Algerian origin, Assia Djebar. Her cinematographic work covers two productions: La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978) and La Zerda ou les Chants de l'oubli (1982). The two feature films share a common perspective on Algeria's colonial past, the reconstruction of the national liberation war scenes and the Algerians everyday life. In this paper, analysis and observations focus on the film, La Nouba des femmes du mont Chenoua, in relation to the djebarian novel La femme sans sépulture in which Assia retakes the story of the forgotten heroine of the war, Zoulikha. Through its story, Assia retakes the history of the entire community and it highlights the image of family life. The camera stops on the couple of Lila and her husband immobilized in a wheelchair. All elements used in the production of the feature film La Nouba des

¹ sae93adelina@yahoo.com, Université de Pitești, Roumanie

femmes du mont Chenoua *help to create a complex image of life on the algerian territory.*

Keywords : feature film, novel, Djebbar, couple, history

Resumen

El espectáculo puede tener diferentes formas teniendo en cuenta la diversidad de expresión de las emociones humanas. El largometraje documental es una expresión valorada perteneciente a la escritora francófona de origen argelino, Assia Djebbar. Su obra cinematográfica abarca dos producciones: La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978) y La Zerda ou les Chants de l'oubli (1982). Estos dos largometrajes tienen en común un punto de vista sobre el pasado colonial de Algeria, la reconstrucción de las escenas de la guerra de liberación nacional y la vida diaria de los algerimos. En este tratado, el análisis y las observaciones se concentran sobre la película La Nouba des femmes du mont Chenoua en relación con la novela La femme sans sépulture, en el cual Assia retoma la historia de la heroína de guerra olvidada, Zoulikha. Gracias a su historia, Assia retoma la historia de toda la comunidad y saca a relucir la imagen de la vida en familia. El objetivo de la cámara se fija sobre la pareja formada por Lila y su esposo, el cual esta en silla de ruedas, inmovilizado. Todos los elementos utilizados en la producción del largometraje La Nouba des femmes du mont Chenoua contribuyen en la creación de una imagen compleja de la vida en la tierra argelina.

Palabras clave : película, novela, Djebbar, pareja, historia

Préambule

L'art a de multiples formes de manifestation qui s'inscrivent dans des chaînes de transmission de l'auteur vers l'auditeur/le public. La dynamique de la vie culturelle et sociale est l'embrayeur dans la construction des « mondes » que l'on peut faire connaître grâce au théâtre, à la musique, à la danse, au film. L'esthétique et les conventions contribuent à la mise en scène d'un entier système symbolisant. Nous nous arrêtons sur le « spectaculaire » de l'imaginaire djebarien et nous envisageons une analyse de l'œuvre filmique de l'écrivaine francophone d'origine algérienne, Assia Djebbar (1936-2015) en insistant sur l'observation des éléments-clés du rapport *film – roman*. Cependant, son œuvre romanesque est polyphonique et présente un fort penchant pour l'oralité. Ce trait témoigne d'un jeu des voix et des sensations qui lui imprègnent une nuance de spectaculaire. Le monde djebarien s'étale dans

un spectacle complexe qui contient des événements du passé historique, des commémorations, des témoignages des aïeules, des épisodes de la vie de l'écrivaine.

De concert avec l'écriture romanesque, Assia Djébar explore le domaine de la cinématographie directement lié au champ de l'imaginaire. La conjonction du son, de l'image, du décor et l'interprétation des personnages crée un vrai spectacle dont les lignes directrices sont le rapport *masculin – féminin*, la remémoration du passé historique, la mémoire des femmes. Le film djébarien¹ auquel nous faisons référence dans le présent article est : *La Noubia des femmes du mont Chenoua* (1978 ; réalisé en 1976-1977) qui reçoit le prix de la Critique internationale à Venise – 1979. Le roman djébarien dont l'action renvoie au long-métrage est *La femme sans sépulture* (2002). L'observation des thèmes et des aspects contrastifs nous permet de faire une analyse comparative.

Prémises dans l'orientation vers la production cinématographiques

La guerre de l'Algérie (1954-1962) a laissé des traces profondes dans la mémoire du peuple. L'objectif de la colonisation française s'inscrit dans la démarche d'assimilation de la nouvelle culture par les populations des territoires conquis. L'espace franco-algérien est dominé par l'enjeu du pouvoir, les réformes mises en place et les réactions à leur égard. Dès que la force coloniale s'installe en terre algérienne, on envisage des changements dont le but est de mieux comprendre et assimiler la culture étrangère. L'éducation et l'administration sont les premières visées. L'instruction des enfants se fait en français et le

¹ Un autre long-métrage djébarien est *La Zerda ou les Chants de l'oubli* (1982) qui reçoit le prix pour le meilleur film historique au Festival de Berlin. Assia utilise les archives de la télévision française coloniale dans la production de ce film.

patrimoine des valeurs traditionnelles est remis en question. Au fur et à mesure que le pouvoir colonial revendique ses droits, le peuple réagit et les conflits surgissent. La formation d'un État algérien indépendant se concrétise après les négociations d'Évian (le 3 juillet 1962). Cependant, les 132 années de présence coloniale et les 8 années de guerre en vue de la libération laissent des traces dans la conscience collective et individuelle. Lors de ses observations psychiatriques, Frantz Fanon constate un état de *dépersonnalisation* suite à l'intrusion du pouvoir colonial :

Car le colonialisme n'a pas fait que dépersonnaliser le colonisé. Cette dépersonnalisation est ressentie également sur le plan collectif au niveau des structures sociales. Le peuple colonisé se trouve alors réduit à un ensemble d'individus qui ne tirent leur fondement que de la présence du colonisateur¹.

Alors, le recours à l'image-son permet à Assia de raviver ces traces qui constituent un préalable aux souvenirs.

Dans l'observation du processus de production cinématographique, on aborde des aspects tels : le genre, la forme et le style. Le cinéma est un art de date assez récente (un siècle environ) par rapport au théâtre ou à la littérature. Ce moyen d'expression s'avère efficace dans la transmission des idées et la suscitation des émotions. « Les films ne sont pas seulement réalisés, ils sont aussi produits. Et de manière toute aussi importante, ils sont étroitement liés à leurs contextes sociaux et économiques »².

L'art du film vise des choix en ce qui concerne la forme (la manière dont le film est structurée afin de produire certains effets) et le style (les techniques cinématographiques utilisées). Les techniques se réfèrent à la mise en scène (personnages, lieux, objets), l'enregistrement des images et des sons, le montage. Tous ces éléments contribuent à la

¹ Fanon, Frantz, *Les damnés de la Terre*, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 2002, p. 283.

² Bordwell, David ; Thompson, Kristin, *L'art du film*, p. 14.

création d'une expérience puisque le cinéma propose un « voyage » dont le sujet est établi par le cinéaste. Les trois étapes dans la production d'un film – la production, la distribution, l'exploitation – visent un processus complexe ayant une finalité précise.

Les films proposés par Assia Djebar transmettent des idées et des émotions, montrent des endroits et une manière de vivre que l'on peut mieux connaître grâce au jeu *images – son*. Dans *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, les bruits de la guerre, la réviviscence de la nature et les chansons en arrière-plan créent une mélodie qui transpose les spectateurs dans l'atmosphère guerrière mélangée à la vie quotidienne et privée. La trame du film envisage deux directions principales : le retour de la femme (Lila) dans son territoire natal afin de reconstituer l'histoire du passé guerrier de son frère et l'évocation de la mémoire de Zoulikha, héroïne oubliée de la guerre d'indépendance. Le roman djebarien *La femme sans sépulture* reprend l'histoire de cette héroïne afin de rendre une image plus complexe sur le rôle de la femme pendant la guerre de libération.

La Nouba des femmes du mont Chenoua et La femme sans sépulture – contrastes et interconnexions

La manière dont Assia utilise les éléments du décor aide à marquer le passage du général aux détails. Les bruits des avions et des explosions alternent avec le son de la rivière tandis que l'on fait dérouler sur l'écran des informations sur le film, une sorte d'introduction afin de comprendre le but de la production :

Ce film, en forme de « nouba », est dédié à titre posthume : au musicien hongrois Bela Bartok, venu en 1913 dans une Algérie quasiment muette, étudier la musique populaire ; à Yamina Oudaï, dite Zoulikha, qui, en 1955 et 1956, coordonna la résistance nationale dans la ville et les montagnes de Cherchell. Arrêtée au maquis à quarante ans, elle fut portée disparue. Lila, le personnage de ce film, pourrait être la fille de Zoulikha. Les six autres femmes du Chenoua qui parlent, racontent des bribes de leur histoire bien réelle. « Nouba des femmes »,

*veut dire : histoire quotidienne des femmes (qui parlent à « leur tour »).
Mais la nouba est aussi une sorte de symphonie, en musique classique,
dite « andalouse », avec des mouvements rythmiques déterminés¹.*

L'influence de la romancière Assia Djébar est ressentie dès le début par cette courte introduction qui annonce les principaux éléments du « spectacle » : le but, les personnages, les lieux.

Le premier cadre tombe sur Lila qui répète : *Je parle*² (trois fois). Elle semble se cacher du regard de son mari qui est immobilisé. La perspective sur le couple change puisque cette fois-ci l'homme est le *prisonnier dans le silence et l'espace*³. Lila surpasse les limites de sa condition de femme algérienne en plongeant dans la mémoire du passé. Elle s'interroge sur le choix de retourner son regard vers l'histoire douloureuse de l'Indépendance. À ce moment du monologue, la composition du cadre change soudainement et rend des images de la guerre (incendies, explosions). Puis, l'action se déplace à l'intérieur de la maison où le docteur vient réviser l'état de santé de l'époux immobilisé dans un fauteuil roulant. De plus en plus consciente de l'impuissance physique de son mari et de sa propre incapacité de l'aider, la femme déplace son regard vers l'espace extérieur, la mer, la musique, les voix des enfants et des femmes. Et l'œil de la caméra s'arrête également sur ces scènes de la vie champêtre et les montagnes dont la vue déclenche des souvenirs de la guerre d'autrefois. Quant au mari immobilisé, le regard est le seul moyen de participer à la vie familiale et communautaire. Grâce à un flash-back, le spectateur est renseigné sur l'accident de cheval du personnage masculin. Les scènes sont accompagnées par la musique à l'air nostalgique.

Lila renoue avec le passé grâce à la mémoire des femmes de la communauté algérienne fortement marquée par les événements guerriers.

¹ L'intro du film. <https://vimeo.com/445881801?signup=true>

² *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, min. 03 :14,
<https://vimeo.com/445881801?signup=true>

³ *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, min. 03 :40,
<https://vimeo.com/445881801?signup=true>

Une vieille raconte l'histoire du saint Chenoua, ancien berger dont la protection régnait sur la montagne. Les scènes de la vie de famille alternent avec des images de la vie quotidienne des femmes. À côté du regard – symbole de la « mobilité » de l'homme, il y a le regard espion des femmes curieuses de découvrir une nouvelle image de l'une d'entre elles. Lila conduit une voiture et explore le territoire natal en vue de faire des recherches sur le passé.

L'image du couple met en évidence un contraste : l'immobilisme de l'homme - la mobilité et l'inaccessibilité de la femme. La nuit devient complice du mari qui regarde sa femme sans pouvoir la toucher. La composition des cadres met en évidence un spectacle de l'impuissance qui alterne avec des scènes de la guerre. On crée l'impression que c'est un rêve de Lila. Le retour à la réalité se produit par le déroulement des cadres de la vie quotidienne.

Le jeu des acteurs, les décors et la musique servent à construire une histoire parallèle à celle de Lila. La vie quotidienne avec ses enjeux est doublée par l'image d'un temps révolu. Le repas familial, le jeu des enfants, le passage d'un troupeau, tous ces détails contribuent à créer une atmosphère véridique de la vie paysanne. Le regard de Lila qui explore l'espace et parle avec les femmes est doublé par l'œil de la caméra qui passe du général (les paysages, la mer, la montagne) au détail (le souvenir de la promenade en calèche, le repas, la baignade). Cette distribution des cadres assure la dynamique même de la production.

L'évocation de Zoulikha représente une piste d'analyse qui nous porte vers l'action du roman *La femme sans sépulture*. Dans le film, c'est la sœur qui raconte l'histoire tandis que, dans le roman, ce rôle revient à la narratrice. Zoulikha est une femme active qui soutient la lutte nationale de libération à côté de son mari. Avant de passer aux observations de quelques détails, nous remarquons l'image des deux couples : Lila – son mari (le présent) et Zoulikha – El Hadj, son mari (le passé). L'union et la complémentarité sont plus présents dans l'image du deuxième couple où le principe féminin et le principe masculin sont réunis par le même idéal : la lutte contre l'injustice. Cette énergie contraste avec la passivité qui

comble le premier couple. Par rapport au roman, le film imprègne l'histoire de dynamisme grâce aux images déroulées pendant l'évocation de l'héroïne.

Dans le roman, c'est notamment la fille qui raconte ; dans le film, le portrait de Zoulikha résulte du témoignage de sa sœur. Nous observons les mêmes lignes directrices : le dévouement de la femme pour la cause nationale qui devient celle de son mari ; le refus d'accepter l'injustice ; la force de poursuivre son destin. La succession des images mentales est semblable à celle des images filmiques. Le passage d'un épisode à l'autre correspond aux témoignages des personnages du roman. Les propos de Zoulikha font penser aux films policiers :

j'allais de nouveau me déguiser, sinon ce voile accepté jusque-là deviendrait linceul, ou prison, il me fallait l'arracher, ou alors le mettre comme costume pour quel théâtre, pour quel jeu immense, quel affrontement nouveau ?¹

On loue Zoulikha pour son courage de monter au maquis, de contribuer à la lutte pour l'indépendance. Elle est arrêtée, torturée, mais on ne retrouve pas son corps.

La virtualisation de l'histoire de cette héroïne de la guerre permet l'insertion de la musique et des voix des femmes. On fait également des remarques sur la vie des Européens ; le seul moyen d'y accéder par les Algériennes est le regard. On insère des images qui se réfèrent aux travaux des paysans, de la ferme. Celles-ci servent à mettre en évidence la condition de l'homme incapable de regagner la force d'autrefois à cause de son accident.

Le film nous permet de mieux observer les relations entre les personnages. Il y a des détails qui soulignent des traits ou des manières de percevoir la réalité : le mari de Lila ne parle durant le long-métrage. Il regarde, il est présent aux côtés de sa femme, il se déplace à son aide, mais il ne parle à celle-ci. À son tour, Lila n'exprime pas ses pensées à haute voix en présence de son mari. Elles sont rendues par la voix

¹ Djebbar, Assia, *La femme sans sépulture*, p. 192.

féminine en arrière-plan, l'équivalent de l'instance narrative dans le roman. Et le contraste entre Lila (sans voile) et les autres villageoises (voilées) met en évidence l'émancipation de la femme algérienne.

Lila se souvient des histoires de sa grand-mère sur les origines de la tribu dont elle faisait partie. Le film permet d'insérer ces scènes qui se passent dans les montagnes où les gens se cachaient puisque l'ennemi était partout. Dans le roman, l'écrivaine met en évidence plusieurs éléments liés à la conjugalité : la célébration des fiançailles du frère de Hania (fille de Zoulikha) et l'histoire d'amour non-partagé de Mina et Rachid (deux personnages qui incarnent le rapport *norme sociale – volonté propre*).

Conclusion

La valorisation de deux moyens d'expression – le cinéma et l'écriture romanesque – permet à Assia d'explorer l'espace public et privé, d'observer la réalité selon le modèle stendhalien du miroir que l'on promène le long de la route. Dans son livre, *Ces voix qui m'assiègent – en marge de ma francophonie*, Assia Djébar fait des remarques sur la production des films et suggère la propriété cathartique de la production du film :

Rythmer les images de la réalité pour vingt années de quotidien du Maghreb où chacun des trois pays a payé son tribut de morts pour obtenir son indépendance. Ce travail, qui devrait être une simple mise en images « historique », je m'en approche comme d'une zone minée. Je l'appréhende comme un explosif qui réveille de mon passé, de tout passé, les douleurs englouties que l'on croit pourries ou vaincues, je ne sais. Elles ressuscitent, elles se rhabillent en fantômes sans visage, mais voilées, comme si elles exigeaient soudain un déroulement de liturgie purificatrice.¹

D'ailleurs, l'art cinématographique aide à rendre le message d'une manière des plus complètes :

¹ Djébar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent – en marge de ma francophonie*, p. 153.

(...) Il emprunte au roman une intrigue, au théâtre ses acteurs, à la musique l'accompagnement et le rythme, à la peinture ses décors, aux journaux amusants leurs sous-titres... Il nous présente les spectacles de la vie justement sous l'aspect le plus banal, le plus familier (...)¹

La force des mots se reflète dans l'intensité des gestes et l'action qui se déroule sur l'écran représente une expression des mouvements de l'âme. En ce qui concerne le roman, les techniques de l'écrivain servent à douer les mots d'une valeur unique en transposant les états d'âme dans le récit.

Le monde du spectacle est construit autour des émotions humaines, des idées que l'on cherche à exprimer. Dans le cas particulier de l'écrivaine francophone, Assia Djébar, le penchant pour la production cinématographique témoigne d'un esprit pluridisciplinaire. La composition des cadres ressemble à la technique utilisée dans l'écriture de ses romans. Les images des archives sur le passé historique de l'Algérie, sur la vie privée, la communauté alternent et inscrivent l'écriture djébarienne dans une perspective kaléidoscopique des thèmes qui représentent des constantes regardées d'un angle différent.

L'observation en parallèle du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* et du roman *La femme sans sépulture* sert à comprendre les mécanismes de l'imaginaire djébarien. L'action du film et celle du roman mettent en évidence une complémentarité au niveau des scènes, des intrigues, des personnages. Cet aspect témoigne de l'harmonie qui caractérise le « spectacle » de l'œuvre djébarienne. Il n'y a pas de dissociation au niveau des formes artistiques d'expression ; au contraire, c'est le dialogue permanent et la connexion *idée – image – son – récit* qui servent à (re)construire le monde en accord avec les aspirations, les choix, la vision de l'écrivaine et cinéaste, Assia Djébar.

Bibliographie

¹ Quint, L.-P.; Dulac, G.; Landry, L.; Gance, A., *L'art cinématographique*, p. 7-8.

Abdelhafid, Hammouche, « *La femme sans sépulture*, Assia Djebar, 2002; *Je ne parle pas la langue de mon père*, Leïla Sebbar, 2003 [compte-rendu] », *Hommes et migrations*, no. 1244, 2003, pp. 140-141

Bordwell, David ; Thompson, Kristin, *L'art du film*, 3^e édition française, De Boeck Supérieur s.a., 2014

Bourdieu, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, PUF, Paris, 1958 (1961 pour la présente édition)

Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, essai, Éditions Albin Michel, Paris, 1999

Djebar, Assia, *La femme sans sépulture*, Éditions Albin Michel, Paris, 2002.

Fanon, Frantz, *Les damnés de la Terre*, Paris : Éditions La Découverte & Syros, 2002

Laghouati, S. (2013). Les je(ux) de partitions d'Assia Djebar : un Quatuor algérien pour corps féminins. *Tangence*, (103), 31–56. <https://doi.org/10.7202/1024970ar>

Quint, L.-P.; Dulac, G.; Landry, L.; Gance, A., *L'art cinématographique*, Librairie Félix Alcan, , Paris, 1927

Sitographie

Clerc, Jeanne-Marie, *L'interdit dans l'oeuvre d'Assia Djebar*, <https://books.openedition.org/pur/48234?lang=en> , consulté le 23 mai 2022

La Nouba des femmes du mont Chenoua <https://vimeo.com/445881801?signup=true>