

Cinéma féminin ou films de femmes: analyse de "la Nouba des femmes du Mont Chenoua"

Dr. Nadia CHERABI

Faculté des sciences de l'information et de la communication,
Université d'Alger 3

Résumé

Cinéma féminin ou films de femmes: cette équation a-t-elle lieu d'exister? N'y aurait-t-il en fin de compte que le Cinéma, et à l'intérieur de cet ensemble, des films, qu'ils soient faits par des hommes ou par des femmes. Une question se pose: en quoi ce regard serait-il ou non spécifiquement masculin ou féminin. Si l'on admet qu'il existe une différence dans la réception des messages, entre le récepteur masculin et le récepteur féminin, on pourra admettre qu'il y a une spécificité du message émis par un émetteur féminin. Selon le sémiologue Roger Odin, il y a dans tout film, une relation triangulaire, qui implique à la fois le film, l'auteur et le spectateur et où chacun des pôles participe à produire du sens, à produire des significations. Ainsi les films réalisés par les femmes pourraient d'emblée être considérés comme cinéma d'auteur, un cinéma de surcroît dérangeant et profondément subversif. Notre essai d'analyse filmique va porter sur le film d'Assia Djébar¹, "La Nouba des femmes du Mont Chenoua". Ce film est emblématique d'un cinéma d'auteur, un cinéma féminin. Il s'est trouvé face une incompréhension du public en Algérie, tout en étant, au même moment, distingué dans les festivals étrangers. Pourquoi?

Mots clés: cinéma féminin; films de femmes; Assia Djébar; la Nouba des femmes du Mont Chenoua; film d'auteur; cinéma d'auteur; analyse filmique; sémiologie du film; sémio-pragmatique; film de fiction; film documentaire.

ملخص

سينما نسوية أم أفلام نساء: هل هناك ما يدعو لطرح هذه المعادلة؟ ألا يستحسن أن نتحدث عن السينما كمجموعة أفلام، سواء كانت من صنع رجال أم من صنع نساء؟. واستنادا إلى السيميولوجي روجي أودان، يتضمن كل فيلم علاقة مثلثة تربط بين الفيلم وصاحبه والمشاهد، في أن معا، وتجعل من كل واحد منهم مشاركا في صنع المعنى، في إنتاج المدلولات. وعليه، يمكن اعتبار أفلام المخرجات على أنها من سينما المؤلفين، فضلا عن كونها مزعجة وهدامة إلى أبعد الحدود. تنصب محاولة تحليلنا الفيلمي على فيلم أسية جبار "نوبة نساء جبل الشنوة"، لكونه نموذجيا لسينما و" للسينما النسوية" بصفة خاصة. وقد واجه هذا الفيلم عدم تفهم الجمهور في الجزائر في الوقت الذي نال فيه جوائز المهرجانات الأجنبية. لماذا؟

الكلمات الدالة: سينما نسوية؛ أفلام نساء؛ أسية جبار، نوبة نساء جبل الشنوة؛ فيلم؛ سينما؛ تحليل فيلمي؛ سيميولوجيا الفيلم؛ سيميو-براقماتية؛ فيلم روائي؛ فيلم وثائقي.

Abstract

Feminine cinema or women's films?. Is there a need for this equation? Isn't it better to speak about cinema as a group of movies being made either by men or women? According to the semiologist Roger Odi, there is a triangular relationship between the movie, the producer and the spectator and each one of them participates in generating meaning. Therefore, movies directed by women can be considered from the beginning as "authors' cinema" in addition to being irritating and deeply destructive. Our attempt of film analysis focuses on Assia Djébar's short movie "la Nouba des femmes du Mont Chenoua" which is considered as an emblematic example of "authors' cinema" and feminine cinema. Although it was misunderstood by the Algerian audience, it received a lot of prizes from international festivals. Why?

¹. DJEBAR, Assia, romancière et cinéaste (1936-2015).elle a réalisé le film « La Nouba des femmes du Mont Chenoua » Production RTA, Algérie, 1976.

Keywords: feminine or women cinema; women's movies; Assia Djébar; "la Noubas des femmes du Mont Chenoua"; "film d'auteur"; "cinéma d'auteur"; film analysis; films emiology; semio-pragmatics; fiction film; documentary.

Introduction

Les femmes cinéastes en Algérie et au Maghreb se trouvent face à un étrange paradoxe : elles entrent dans l'histoire du cinéma de leur pays lors de la présentation en avant- première de leur film pour aussitôt en sortir et se retrouver hors de cette histoire, comme si elles étaient illégitimes, comme si elles y étaient entrées par effraction. Le cinéma de chacun des trois pays du Maghreb serait-il un espace avec ses propres règles d'admission où les femmes cinéastes ne seraient tolérées qu'à l'ombre, qu'à la marge pour ne pas dire en dehors. Seraient-elles partout selon la formule d'Anne Friedberg "*ces vagabondes sans abri qu'on n'a pas invitées et qui, de ce fait, demeurent invisibles*". (Friedberg, 1993, p.101)

Quand les femmes sont auteures d'un film, ceci induit-il un cinéma spécifiquement féminin? L'objet de cet article est de répondre à cette question pour le cinéma féminin algérien en s'appuyant sur les résultats de travaux concernant la notion d'auteur et en utilisant la méthode d'analyse sémiologique du cinéma. Cela se fera à travers notamment l'analyse d'un cas: le film d'Assia Djébar, "*La Noubas des femmes du Mont Chenoua*".

1. Le cinéma féminin, un cinéma d'auteur ?

Une question domine les écrits et travaux sur le cinéma féminin. "*Y a-t-il quelque chose de spécifiquement féminin dans l'écriture, les films ou les tableaux d'une femme? Débat sans solution...*" dit Bérénice Reynaud (Reynaud, 1993, p.100)

Si l'on admet qu'il existe une différence dans la réception des messages, entre le récepteur masculin et le récepteur féminin (ou l'existence d'une subjectivité de la spectatrice), on pourra donc admettre aussi qu'il y a une spécificité du message émis par un émetteur féminin. Ainsi les films réalisés par les femmes pourraient être considérés comme un *cinéma d'auteur*. Film d'auteur est une expression utilisée pour qualifier le film ou les films d'un réalisateur qui rend compte de sa personnalité artistique, de son style personnel, loin des canons académiques ou loin du cinéma dominant. Le choix d'un style novateur ou de thèmes inattendus rendent donc le cinéma féminin plus singulier, et c'est en cela que les films de femmes prennent toujours un risque, celui d'aller là où on ne les attend pas. Cette notion d'auteur pourrait donc bien convenir à ces films. Mais Anne Friedberg a relevé qu'il y avait une problématique complexe de la notion d'auteur "*... la notion d'auteur est plus complexe au cinéma qu'en littérature.Pour les théoriciens du cinéma sceptiques quant au rôle de l'auteur, l'affirmation des femmes comme auteurs n'implique pas l'existence d'un langage féminin*" dit-elle. (Friedberg, 1993, p.101-102)

"*Les études cinématographiques ont abordé la problématique de la femme-auteur, dit Anne Friedberg, au moment où la notion d'auteur était en perte de vitesse.*" (Friedberg, 1993, p.102). Et elle ajoutera, rendant compte des travaux de Claire Johnson qui défend la notion d'auteur au cinéma, que cette dernière "*estimait que les films réalisés par des femmes étaient profondément subversifs*" (Friedberg, 1993, p.102).

Pour paraphraser ces théoriciennes du cinéma, la question est de savoir si l'audace des films de femmes se situe plus au niveau de l'intrigue que de la spécificité filmique ?

Mohamed Bensalah avait abordé cette question sous un autre angle, lorsqu'il s'était interrogé sur le bien-fondé de cette notion *cinéma d'auteur* à propos du film "L'envers du miroir" de Nadia Cherabi. Dans un article portant sur la représentation du personnage féminin dans les films de réalisatrices, il notait que "le film à la différence du roman est une œuvre collective et qu'il est bien difficile de déterminer qui en est l'auteur." (Bensalah, 2009).

Si elle devait être retenue, cette remarque s'appliquerait en fait à tous les films qu'ils soient réalisés par des hommes ou des femmes. Valorisante quand il s'agit d'un réalisateur, cette notion est remise en cause dès lors qu'il s'agit d'un film réalisé par une femme comme si soudain tout film ne peut être qu'une œuvre collective par la multiplicité des intervenants dans le processus de fabrication du film. Cependant il convient de distinguer différents contextes d'utilisation de cette notion. Dans le contexte de fabrication du film, la création est en effet multiple et mobilise beaucoup d'intervenants, chacun apportant sa part à la réussite ou à l'échec du film. Il reste que seul le réalisateur a la responsabilité du résultat final.

Dans son article, Bensalah avait commencé par évoquer Roland Barthes qui considérait que la notion d'auteur est l'une des notions les plus problématiques, et davantage encore quand elle est transposée dans le champ théorique du cinéma. Et Bensalah soulignait: "Il faut préciser, en effet, qu'il s'agit d'un concept «importé», venu de l'extérieur du champ cinématographique». Ce concept, dit-il, "entendu en terme de discours-émane en fait d'une autre sphère, celle de la littérature et du théâtre." (Bensalah, 2009).

Un autre contexte d'utilisation de la notion d'auteur est, lui, très différent puisqu'il concerne l'auteur dans la production littéraire ou cinématographique.

Les analyses théoriques ont dû se défaire à la fois de la notion d'auteur et de celle du principe d'immanence, pour comprendre un texte et accéder à sa signification (littéraire ou filmique). Il s'agissait par conséquent de mettre l'auteur en dehors des explications sur le sens de l'œuvre. L'œuvre doit être comprise en dehors de la référence à son auteur, comprise selon ses mécanismes internes, sa structure et selon la place qu'elle réserve au lecteur, à l'espace-lecteur (virtuel ou imaginaire), car en dernier ressort c'est ce dernier qui crée le sens. Il y a dans tout film, une relation triangulaire, qui implique à la fois le film, l'auteur et le spectateur et où chacun des pôles participe à produire du sens, à produire des significations.

Roger Odin a développé ses recherches en sémio-pragmatique du cinéma et la production de sens, en valorisant le rôle du lecteur. Il notait: "Plus généralement, tout acte de lecture apparait..., comme une opération mettant en œuvre un système interactif à trois actants: un film, qui demande plus ou moins instamment, plus ou moins explicitement, à être lu, suivant tel ou tel mode de lecture; une institution, qui programme de façon plus ou moins contraignante tel ou tel mode de lecture; un lecteur, qui réagit à sa manière aux sollicitations et aux consignes des deux autres instances. ...Il s'en faut de beaucoup pour que les relations entre ces trois actants soient toujours de nature pacifique: un film peut être rejeté par l'institution dans laquelle il est projeté, un lecteur peut refuser de jouer le jeu demandé par le film, etc.; de même il serait faux de croire que les relations demeurent stables tout au long de la lecture du film, tantôt le lecteur se conforme à la demande du film, tantôt à celle de l'institution, tantôt il se laisse aller à de toutes autres déterminations...à moins qu'il ne mobilise simultanément plusieurs modes de lectures." (Odin, 1984, p275)

Roger Odin dans ses travaux sur le cinéma et la production de sens rappelle que "Les approches pragmatiques considèrent qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus." Il précise cependant qu'il y a "un double processus de production, l'un du côté de l'Émetteur et l'autre du côté du Récepteur." (Odin, 2011, p. 23)



Parler du contexte, c'est en fait évoquer tout à la fois le contexte de lecture et de réception des messages que celui de la production des messages. Pour le théoricien italien Bettetini, le film n'est pas véritablement interactif dans la mesure où le spectateur est une entité à la fois virtuelle et réelle et que le texte filmique ne peut être modifié au cours de l'échange. Il affirme cependant que " *la place du spectateur est inscrite dans le texte filmique*" (Bettetini, pp.13-14).

La référence au contexte de lecture est importante car en effet comment expliquer que certains de nos films produits en Algérie, ou ceux produits à l'échelle du Maghreb, ont un accueil totalement différent auprès de la critique ou auprès des spectateurs selon que le film est vu dans nos pays ou vu ailleurs ?

Dans le même ordre d'idée, Patricia Caillé s'interroge sur la réception des films tunisiens en France pour comprendre comment certains films tunisiens (comme *Satin Rouge* de Raja Amari par exemple), ont un accueil remarqué en France tandis qu'ils font l'objet d'un incompréhensible rejet dans leur propre pays. Patricia Caillé dira à ce sujet: "*Le cinéma tunisien en France n'a jamais fait l'objet d'une passion cinéphilique et la critique--comme la réflexion théorique--ne cherchent pas à dégager ni comprendre l'esthétique d'un corpus national, même si individuellement les films sont reconnus comme dignes d'intérêt. Seuls, les "Silences du palais"--qui a été classé parmi les meilleurs films de l'année par quelques critiques-et "Satin rouge" ont fait l'objet de commentaires dithyrambiques, dans la presse d'élite en particulier.*"² (Caillé, 2007, pp. 195-196.).

C'est donc dire qu'un film vivra différemment sa relation au spectateur selon le contexte de lecture, mais cela ne changera rien au film puisqu'il est déjà là et que le spectateur ne peut pas agir sur le film.

Quel serait donc l'apport d'une analyse non immanente c'est-à-dire ici d'une analyse pragmatique? Roger Odin a défini dans l'ouvrage cité plus haut ce qu'il entend par "modèle sémio-pragmatique". Il précise d'emblée que " *ce modèle n'est qu'un outil de travail, un médiateur entre la théorie et l'observation... une lunette ou plutôt un microscope, ayant pour objectif d'aider à mieux voir et à se poser des bonnes questions*" (Odin, 2011, p.7)

Nous pouvons convenir du fait que l'analyse du film va cerner le film dans son immanence d'abord. Elle lui reconnaît le statut d'objet avec une structure filmique et énonciative, un récit, un discours, une narrativité bref une logique interne. Par contre, le visionnage du film varie au point qu'on peut se demander s'il n'y a pas autant de films que de spectateurs. Dans un précédent article sur l'analyse sémiologique du film, publié dans une revue de sémiotique (Cherabi, 2016, p.31-48), nous avons rappelé une phrase de Christian Metz, à la simplicité déconcertante: Il disait qu'il est difficile d'expliquer un film parce qu'il est facile de le comprendre.

L'approche sémio- pragmatique s'est trouvée enrichie par les travaux de Guillaume Soulez, approche commentée par plusieurs théoriciens dont Barbara Laborde. Elle note, en effet, cet auteur propose une approche renouvelée de la sémio-pragmatique: "*S'il s'agit d'affirmer la toute-puissance du spectateur par rapport à l'élaboration du sens, il s'agit aussi de relativiser la capacité d'un film ou d'un procédé audiovisuel à imposer un sens qui préexisterait à sa lecture.*" (Laborde, [En ligne], 2011)

En effet, l'auteur doit céder la place au lecteur qui "réécrit" le texte pour lui-même. L'auteur n'est pas le seul garant du sens de l'œuvre. L'analyse se placera du côté du récepteur du message et non du

²- S'agit-il d'une contribution dans un ouvrage collectif ?, si oui il faut indiquer le ou les auteur(s) ayant dirigé la publication ?

seul côté du producteur du message. Ce serait donc du côté de l'espace de lecture que nous pourrions trouver la réponse à la question de savoir pourquoi les films de femmes créent-ils toujours une réaction si forte. Est-ce dû aux thèmes abordés ou à la façon de dire, au positionnement du spectateur, à ses attentes ? Pourquoi les films de femmes ont-ils ce quelque chose de dérangeant ? Comment les réalisatrices ruse-t-elles avec le spectateur pour parvenir ou non à imposer leur regard ou leur point de vue sur le monde. Y a-t-il une spécificité du regard féminin à l'intérieur du texte filmique ? A qui s'adresse ce regard, comment les films sont-ils reçus ?

S'agissant du ou des thèmes abordés, les réalisatrices ne revendiquent pas l'exclusivité des thématiques relatives à la situation des femmes. Elles observent, cependant, que les réalisateurs du Maghreb s'intéressent beaucoup à la condition des femmes dans leur pays respectifs. Certains vont jusqu'à proclamer, non sans quelque condescendance, que leurs films sont «féministes». De nombreux travaux universitaires portent d'ailleurs sur l'image des femmes dans le cinéma, c'est-à-dire, en fait, dans les films des réalisateurs. Ces films ainsi que les travaux qui les entourent contribuent à façonner les contours de l'imaginaire masculin dans les films du Maghreb. Les réalisatrices appartiennent bien à la même culture et partagent les mêmes référents culturels que les réalisateurs. Elles utiliseront donc le cinéma comme moyen d'expression pour rendre compte de leur vision du monde, de leur sensibilité. Peut-on dire qu'il y a un imaginaire féminin et qu'il enrichit l'imaginaire collectif ? Ou bien est-ce l'imaginaire masculin qui est dominant au point que les réalisatrices le subissent voire même qu'elles le reproduisent dans leurs films. Ces interrogations vont guider notre lecture du film d'Assia Djébar "La Nouba des femmes du mont Chenoua".

Notre essai d'analyse filmique va porter sur le film d'Assia Djébar, "La Nouba des femmes du Mont Chenoua". Ce film est emblématique d'un cinéma d'auteur, un cinéma féminin. Il s'est trouvé face à une incompréhension du public en Algérie, tout en étant, au même moment, distingué dans les festivals étrangers. Ce film est d'ailleurs étudié dans de nombreuses universités en Algérie et ailleurs, mais il n'est jamais parvenu à trouver sa place dans la cinématographie nationale. Comment expliquer que ce film a suscité dans les années 70 des réactions hostiles, voire de rejet. Cela tient-il à des raisons liées à la structure même du film, au contexte dans lequel a été reçu le film et donc à la place faite au lecteur-spectateur.

2. "La Nouba des femmes du mont Chenoua"

C'est le premier film d'Assia Djébar, romancière connue. Il parle de la participation des femmes à la lutte de libération nationale et à l'indépendance de l'Algérie. Ce thème est au cœur de son film.

Le film a été réalisé en 1977. Il mérite toute notre attention d'une part, pour son contenu et son écriture filmique très originale, d'autre part, en raison de la vive polémique qui a suivi sa diffusion dans les milieux culturels de l'époque. L'autre raison, plus personnelle à l'auteur de cet article, est qu'en visionnant à nouveau le film aujourd'hui, nous découvrons que des pans entiers de ce film n'ont pas été perçus à leur juste valeur à l'époque de sa sortie. Parler ou reparler de ce film aujourd'hui est une façon de lui rendre justice.

Le résumé du film le présente comme suit: "*Lila jeune architecte algérienne revient dans sa région natale à la recherche de ses souvenirs, et pour connaître les circonstances de la mort de son frère mort en martyr pendant la révolution. Elle rencontre six femmes qui évoquent pour elle, des épisodes de leur vie.*" (<http://assiadjebbarclubdelecture.blogspot.com/2010/04/la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua.html>)

Dans un petit village des montagnes du Chenoua situé sur les hauteurs de la ville de Cherchell, ces femmes se souviennent des combats qu'elles ont menés pour l'indépendance de l'Algérie. Lila est

accompagnée de Ali, son mari et de leur petite fille. Le mari se déplace en fauteuil roulant, il est paralysé des jambes suite à un accident.

Le film d'Assia Djebar a été réalisé tout juste quelques 15 années après la guerre pour l'indépendance de l'Algérie. Le film commence par un carton qui se déroule sur fond noir: "*Ce film en forme de Nouba est dédié à titre posthume: au musicien Bela Bartok venu en 1913 dans une Algérie muette, à Yamina Oudai, dite Zoulikha, qui en 1955 et 1956, coordonne 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 qui parlent, racontent les bribes de leur histoire bien réelle*". *Nouba des femmes*" veut dire en effet: *histoires quotidiennes des femmes qui parlent chacune à leur tour. Mais la Nouba est aussi une sorte de symphonie dite «andalouse» avec des mouvements rythmiques déterminés*". (Fin du carton de début).

Le carton du générique marque le début du film. Il annonce déjà un film complexe. Sa complexité vient-elle du fait qu'il est à la fois un film documentaire et un film de fiction. Bien que ce genre "docu-fiction" ne soit pas fréquent, il est un genre reconnu dans le cinéma. Cependant, il contient une part de risque. Car ce que le spectateur attend de l'institution cinéma est que les consignes de lecture soient claires pour que son positionnement à lui ne soit pas perturbé.

Roger Odin a développé cette question de la réception du film, et du positionnement du spectateur. Pour Odin chaque institution a ainsi sa façon spécifique de positionner son spectateur. Selon le type de film le spectateur reçoit des consignes de lecture, et son positionnement sera différent s'il est face à un film documentaire ou un film de fonction, un film de famille ou un film expérimental. En plus des consignes de lecture, la production de sens est aussi régie par des contraintes externes. Celles-ci pèseront sur la "mise en phase" du spectateur avec le film. Les institutions seront donc à la fois contraignantes et nécessaires. Elles pèsent à la fois sur le réalisateur et le spectateur, et les obligent à produire un mode de lecture plutôt qu'un autre.

Roger Odin souligne: "*Tout lecteur a la possibilité de décider, à n'importe quel moment de la lecture du film, de se brancher sur le mode de lecture documentarisanse Bien évidemment, le spectateur «en chair et en os» a toujours la possibilité de refuser la consigne institutionnelle à laquelle il est soumis (il peut par exemple, se laisser aller à la lecture fictivisante alors que la consigne est d'analyser le film)*". (Odin, 1984, pp270-271)

Dans le film "*la Nouba des femmes du mont Chenoua*", le positionnement du spectateur aura donc à basculer de l'un à l'autre mode de lecture: "fictivisante" ou "documentarisanse", au risque de se trouver en déphasage si un grain de sable venait à s'introduire dans cette machine qu'est le film.

Le film se divise en deux grands blocs:

- Le premier est celui des témoignages des femmes paysannes de Cherchell, sur leur résistance durant l'occupation coloniale, avec les images d'archives de la guerre de libération ainsi que des images de la guerre du Vietnam: cela c'est le passé.
- Le deuxième concerne le présent, celui de la période de l'Algérie indépendante, avec les personnages imaginaires ou fictionnels, de Lila et sa famille.

Les séquences relatives au passé seront considérées par les spectateurs comme la partie documentaire, c'est à dire la partie réelle du film ou celle du réel. Les séquences de fiction sont celles de Lila, son mari paralysé, et sa petite fille.

La grille de lecture cinématographique distingue trois niveaux de lecture: celui relatif aux personnages, celui relatif à la bande-image et celui de la bande son. À chaque niveau de lecture va se jouer la crédibilité du film: réussira-t-il à entraîner le spectateur, à le mettre en phase avec le film ou avec l'auteur du film ou pas. Nous choisirons ici de n'aborder que le volet relatif aux personnages.

Assia Djebar se projette dans le personnage de Lila. Elle agit comme le ferait la romancière elle-même. Elle joue le propre rôle de la romancière. Elle interroge les paysannes, recueille leurs témoignages sur sa propre famille. Celles ci évoquent leurs souvenirs de la guerre, lesquelles vont réveiller les propres souvenirs de la romancière.

Le film est donc à la fois un film de fiction par la mise en scène du personnage de Lila, et un documentaire par les pans entiers de l'histoire réelle des paysannes. Ainsi, se pose pour le personnage du film, et pour l'auteur, la question de la transmission, de l'héritage commun afin que les souvenirs personnels se transforment en mémoire, qui devient à son tour histoire commune.

Assia Djebar a voulu que son personnage principal soit une architecte. Pourquoi une architecte? Peut-être est-elle celle qui reconstruira en une histoire commune les pans entiers de l'engagement de cette multitude d'anonymes, qui ont bâti le pays. Une architecte qui rassemble les bribes d'une parole éclatée pour "*redécouvrir les histoires occultées*" et libérer le passé des traumatismes et des non-dits. Assia Djebar s'appuie sur le personnage de Lila, son double dans le récit pour que "*les femmes cessent d'être silencieuses*" dit-elle.

Assia Djebar met les femmes face à la camera dans le style de tournage camera à l'épaule, propre au style reportage télévisé. Elle veut respecter autant leur parole que leurs silences; elle confie à Lila la conduite du récit et en fait la narratrice. La voix off de Lila décrit pour le spectateur chaque moment de ce voyage à travers l'espace et à travers le temps. Les paysannes racontent ce qu'elles ont vécu: l'occupation coloniale, les exactions de l'armée française contre les combattants, la bravoure de leurs maris, de leurs fils, des membres de leur famille, et leur propre résistance en tant que combattantes. Ces témoignages ont, aujourd'hui, une valeur d'archive inestimable. On en vient à dire heureusement qu'Assia Djebar a fait ce travail. Nous aurions pu n'avoir jamais accès à ces récits si l'auteur ne les avait pas enregistrés. Assia Djebar, native elle-même de la région, et liée par des liens de parenté avec ces femmes, a eu le privilège de leur confidences, et de leur confiance.

Les traumatismes, les blessures sont murmurés avec pudeur et simplicité. Ces témoignages font de ces souvenirs, des récits extraordinaires. Émerge alors de ces récits l'histoire d'une femme exceptionnelle, Zoulikha Oudai, combattante pour la libération du pays, morte sous la torture et dont le corps n'a jamais été retrouvé. Anne Donadey dira: "*Assia Djebar a souvent fait la remarque que c'est la présence de ces murmures de femmes anonymes qui lui donne le courage de parler et d'écrire à son tour*" (Donadey, [En ligne]).

Après avoir achevé la réalisation du film, Assia Djebar utilisera les heures d'entretien qu'elle a eu avec les paysannes pour écrire plusieurs romans dont "*La femme sans sépulture*" précisément en hommage à Zoulikha Oudai, femme combattante et dirigeante de la guerre de libération, martyre de la révolution.

À l'image nous suivons Lila qui se déplace d'un point à l'autre de la montagne en voiture. Elle fait ce déplacement en Jeep. On peut considérer que ce type de véhicule tout terrain est nécessaire vu la nature du terrain. Mais ce type de véhicule est-il anodin ? Il se trouve que ce type de véhicule était utilisé par l'armée française pendant la guerre de libération. Cet élément aura une connotation particulière, qui ne peut être perçue que par un spectateur natif du pays. En effet, dans la mémoire collective, ce véhicule connote l'occupation coloniale, la répression, les ratissages, les exactions. En voyant à l'image le personnage de Lila au volant d'un tel véhicule, n'y aurait-il pas le risque de voir le spectateur ressentir une gêne, un malaise en associant Lila à quelque chose de négatif ou même traumatique. Inconsciemment cette impression va risquer de peser négativement, sur la relation du personnage de Lila avec le spectateur algérien.

Ali le personnage masculin, qui ne se déplace qu'en fauteuil roulant, a un statut d'infériorité par rapport à Lila. Il est présenté comme un personnage passif loin de Lila et loin du récit sur lequel il ne peut agir. Mais il est un observateur silencieux, et comme tout observateur, il est doué de la capacité de voir, et ce regard même lointain, devient un jugement silencieux. La mise en scène du personnage d'Ali aurait pu entraîner le spectateur vers une toute autre lecture, celle de le faire basculer vers le statut de voyeur lorsqu'il est filmé selon le principe du "voir sans être vu".

La narratrice dira d'ailleurs, comme parlant à elle-même: "*Il y a toujours un regard espion*". C'est le cas de la scène où Lila et sa fillette sont endormies ou celle où Ali les regarde, à leur insu, prendre un bain toute les deux dans un grand et haut fût traditionnel en bois. L'interpellation de sa petite fille qui lui parle de loin en l'associant à la scène, atténue alors l'impression de regard par effraction. Cette mise en scène, comme celle relative au personnage de Lila, va accentuer le malaise du spectateur, à la différence près que le spectateur aura moins de gêne vis-à-vis du personnage d'Ali que du personnage de Lila. En effet, dans la deuxième partie du film, il y a une scène où Ali prend place sur le siège passager et accompagne Lila. Il est, comme toujours silencieux et lointain. Son handicap physique est accentué par le silence qui entoure le couple, lequel semble en panne affective.

Deux autres séquences du film, dans la partie fiction, vont clarifier aux yeux du spectateur la vie de ce personnage. Dans le passé, Ali avait été vétérinaire. On le découvre lorsque les paysannes lui font appel pour soigner les bêtes de la ferme. Cette séquence va modifier son statut en donnant une légitimité à sa présence sur les lieux et créer une sympathie sinon une connivence naturelle entre lui et le monde des paysans. Il fait partie de leur monde, et il leur est utile malgré son handicap. La deuxième séquence relative au passé d'Ali est un flash-back: Ali est dans une ferme, il tente de maîtriser son cheval qui se cabre et il fait une chute de cheval. Il perdra l'usage de ses jambes suite à cet accident.

3. Les réactions des spectateurs

Ce qui pourrait expliquer l'attitude des spectateurs et spectatrices face au film pourrait tenir à deux raisons. La première est liée au fait que le film mobilise deux consignes de lectures qui sont entrées en conflit dans le film, perturbant le positionnement du spectateur. Comme signalé plus haut, Roger Odin avait remarquablement défini cela dans ses travaux de sémio-pragmatique en parlant de ces deux consignes de lecture l'une "documentarisante" et l'autre "fictivisante".

La seconde raison tient au point de vue, au regard contenu dans ce film. Le conflit vient du fait que la narratrice, Lila, conduit le récit comme elle conduit la jeep: elle emprunte un véhicule largement connoté comme étant celui de la force militaire, la force de l'occupant pour traverser l'espace et

interroger les femmes, les questionner, voire les traquer. Elle est observée par un mari diminué par le handicap, silencieux, et qui, lui, est doué de la capacité de voir sans être vu. Il est donc le double du spectateur assis dans son fauteuil et qui suit le film comme le mari suit les scènes et regarde sa femme et sa fille presque en cachette. Sa femme semble n'avoir pas de sentiment pour lui et lorsqu'elle s'exclame "je pars", de façon véhémement, pour lui annoncer la rupture de leur relation, c'est avec le spectateur masculin qu'elle semble rompre, et donc avec son public masculin.

Les spectateurs de l'époque ont demandé à la réalisatrice pourquoi ce choix de symboliser l'homme algérien, l'homme arabe sous les traits d'un homme handicapé dont la faiblesse est suggérée comme étant la cause de la rupture avec lui.

Étrangement, l'attitude de Lila n'a créé aucune sympathie ni compassion du côté des spectatrices envers la femme qu'elle représente. Quelle en est la raison? Lorsque Lila lancera ce "je pars", pour la seule fois où elle s'adresse à son mari, n'est-ce pas tous les spectateurs, y compris les spectatrices, qui reçoivent cette phrase. Est-ce parce que Lila n'aime plus son mari? L'a-t-elle un jour aimé? Est-ce pour ce rapport avec son mari et son attitude envers lui, que les spectateurs de l'époque ainsi que les spectatrices n'ont pas pu s'identifier au film, ni au personnage de Lila ni à celui de Ali. Et est-ce cela qui aurait créé une réaction si forte des spectateurs lors de la sortie du film. Le processus d'identification au personnage de Lila n'a probablement pas pu se faire.

Notons que l'identification n'est pas une simple relation psychologique aux personnages. *"Freud analyse clairement que ce n'est pas par sympathie qu'on s'identifie à quelqu'un, mais qu'au contraire la sympathie naît seulement de l'identification". La sympathie est donc un effet et non une cause, de l'identification.*" (Aumont, Bergala, et al., 1983. p.189)

Par conséquent l'antipathie serait, elle aussi un effet et non une cause. La raison en est qu'il n'y a pas eu processus d'identification au personnage ni au regard du personnage.

Ahmed Bedjaoui à qui l'on doit la production de ce film alors qu'il était à la direction de la production de la RTA, dira: *"...Le couple que forment Lila et son mari vétérinaire, handicapé en raison d'un accident de travail, semble être dans une impasse. L'époux incarne une double impuissance –physique et émotive– par rapport à son épouse qui s'agite en permanence. Il l'observe dans son sommeil, figé et muet derrière la fenêtre.... Ce film sur la mémoire se présente comme un regard. L'objectif de la caméra, tout comme les yeux d'Ali, ne quittent pas Lila durant ses déambulations. La cinéaste avoue guetter le détail, moteur de la séquence et élément qui va lui donner tout son sens..."* (Bedjaoui, [En ligne])

Ahmed Bedjaoui a encouragé Assia Djebar à réaliser son film. Il l'a soutenue. Il l'a accompagnée. Lors de l'hommage à Assia Djebar, il dira avec fierté comment il a révélé son talent mais rappellera, avec amertume, la levée de boucliers qui a suivi la projection de son film vers la fin des années 70. Il dira: *"Il m'est souvent arrivé de dire et d'écrire que "La Nouba des Femmes du Mont Chenoua" est avec "Nahla", le film le plus intelligent et le plus prégnant d'idées cinématographiques que le cinéma algérien ait jamais produit. Enfin, une écriture littéraire mais avec des images de mots étouffés. Les mâles, qui avaient exprimé leur haine contre cette expression libre d'une femme d'esprit, ceux-là allaient en avoir pour leur bave... Le film a été diffusé une seule fois dans l'émission " Téléciné Club " que je produisais alors. Ce soir-là, Assia, terrorisée par les déferlements de haine dont elle se sentait sourdement l'objet, avait préféré s'abstenir. On attendait cinq invités. Tous déclinerent du haut de leur lâcheté. Un seul d'entre eux viendra, c'était le grand et regretté Abdelhamid Benhadouga qui a tenu à manifester son soutien et son admiration à sa consœur à qui il voulait manifester son*

respect. Le lendemain, la presse (militante et autoproclamée) et les milieux spécialisés autour de l'entourage de l'Alhambra, persiflaient et se moquaient. La cinéaste en fut ulcérée..." (<http://www.bernard-deschamps.net/2015/02/1-hommage-d-ahmed-bedjaoui-a-assia-djebar.html> .consulté le 10 Juin2017)

Le paradoxe pour le film de Assia Djebar est son accueil à l'étranger. Comme l'a souligné Ahmed Bedjaoui, le film, décrié par les critiques et le public en Algérie, a eu une reconnaissance remarquable à l'étranger. Au festival de Venise, en 1978, le film remporte le prix de la critique. Ahmed Bedjaoui confie dans un article en hommage à Assia Djebar: "*Dans une lettre, qu'elle m'a adressée le 14 septembre 1979, Madame Assia Djebar m'écrivait: "J'avoue que cette distinction à laquelle je ne m'attendais pas, m'a fait chaud au cœur. Surtout après cette longue année de «contestation» algérienne sur le film..."*" (<http://assiadjebarclubdelecture.blogspot.com/2013/01/> consulté le 10 Juin2017.)

Pour sa part Serge-Dominique Ménager dira, dans un article sur les influences esthétiques de Assia Djebar: "*Au visionnage l'histoire est à la fois moins claire et moins directement saisissable... Le film constitue un kaléidoscope parfois malaisé à suivre.*" (MENAGER, Serge-Dominique, *Assia Djebar, de l'écriture au cinéma.* www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/502/663. consulté le 10 Juin 2017)

Les spectateurs se sont trouvés face à un film complexe de par son écriture filmique, un film qui oscille entre documentaire et fiction, avec un brouillage des consignes de lecture, une bande sonore hétéroclite où se mêlent plusieurs musiques classique, andalouse populaire, une voix off omniprésente.

Ce que dit la voix off de la narratrice est un commentaire en langue française, dans une langue approximative, incertaine et hésitante, à la différence du langage des paysannes du Mont Chenoua qui parlent en arabe. L'une des paysannes répondra en langue berbère déplorant que Lila, l'architecte, ne comprenne pas le berbère. Il y a lieu de noter que le sous titrage du film, de l'arabe au français, est très sommaire, ce qui prive les spectateurs, et les chercheurs ne comprenant pas l'arabe, de moments importants des témoignages des paysannes.

Lila s'adresse aux paysannes en arabe, mais sitôt l'entretien terminé, elle reprend le récit en voix off, en langue française. Ces deux niveaux de parole entre l'arabe pour les entretiens, et le français de la voix off, introduisent comme une hiérarchisation et créent un indéfinissable malaise pour les spectateurs algériens. A qui s'adresse la voix off de Lila, et à qui s'adresse Assia Djebar.

La matière documentaire que constituent les témoignages des paysannes renvoie à un référent national puissant dans l'imaginaire collectif, celui de la résistance nationale, mais tout cela est contrarié par un personnage féminin qui déambule et traîne avec lui un malaise existentiel. Ce malaise se répercute sur la relation du film avec son spectateur. Le spectateur a d'ailleurs un statut en constant déséquilibre: il adhère au film grâce aux témoignages des paysannes, mais il décroche lorsque la voix off de la narratrice commente en français, comme si cette voix prolongeait une domination que ces femmes avaient combattue dans leur chair.

Une phrase en off de la narratrice va anticiper étrangement sur ce que Assia Djebar va ressentir face aux critiques algériennes à la sortie de son film: Lila, l'architecte dit dans le commentaire en off du film: "*chez moi je me sens étrangère*".

Conclusion

Le film de Assia Djébar s'inscrit-il bien dans la définition d'un cinéma d'auteur, c'est-à-dire un cinéma singulier, qui ose aller là où on ne l'attend pas, qui ose une écriture moderne nouvelle, avec les risques que cela comporte. François Truffaut semble répondre à cette question lorsqu'il dit "*je suis aussi convaincu qu'un film ressemble à l'homme qui l'a fait... c'est le metteur en scène qui compte, c'est à lui que le film ressemble comme des empreintes digitales; son film peut lui ressembler en mieux ou en moins bien, mais cela ne ressemble qu'à lui.*"³

Bibliographie

1. Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., 1983. *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 159-203. P.189.
2. Bedjaoui Ahmed, *in blog du cercle des amis de Assia Djébar*, consulté le 10 Juin2017.
3. Bensalah, Mohamed, 2009. indiquer le titre de l'article, Asaru-Cinema n°7 Juillet 2009. <http://www.sudplanete.net/uploads/fichiers/fichiers/Asaru7-23.pdf> consulté en Janvier 2017.
4. Caille, Patricia, 2007. *Figures Du Féminin et Cinéma National Tunisien*. La Fiction éclatée : Études Socioculturelles, Paris, L'Harmattan.
5. Cherabi, Nadia, 2016. *Notes et réflexions sur l'analyse sémiologique du film*, Recherches sémiotiques, numéros 9/10, pp.31-48.
6. Donadey, Anne, *Elle a rallumé le vif du passé: l'écriture palimpseste de Assia Djébar*.in ouvrage coordonné par Alfred Hornung. Site web <https://books.google.dz/books>.consulté le 10 Juin 2017
7. Friedberg, Anne, 1993. les femmes hors de l'histoire (du cinéma). in revue *Cinéma Action* n°67, Paris.
8. <http://assiadjebbarclubdelecture.blogspot.com/2010/04/la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua.html>
9. <http://assiadjebbarclubdelecture.blogspot.com/2013/01/> consulté le 10 Juin2017.
10. <http://www.bernard-deschamps.net/2015/02/l-hommage-d-ahmed-bedjaoui-a-assia-djebbar.html> .consulté le 10 Juin2017
11. Laborde, Barbara, Guillaume Soulez, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision, Questions de communication* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 09 juin 2017.URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/2187>
12. Menager, Serge-Dominique, *Assia Djébar, de l'écriture au cinéma*. www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/502/663.consulté le 10 Juin 2017
13. Odin, Roger, 1984. *Film documentaire Lecture documentarisante*, in revue *Cinéma et Réalités*.
14. Odin, Roger, 2011. *Les espaces de communication*, Grenoble, PUG.
15. Reynaud, Bérénice, 1993. In revue *Cinéma Action* n°67, Paris.

³ - GILLAIN, Anne, Flammarion, 1988. *Entretien avec François Truffaut, Le Cinéma selon Truffaut* .cité par *School of Modern Languages and Cultures, The University of Hong Kong* .site internet LANG3073 - French and Francophone Cinema. Site consulté le 10 Juin 2017.

