

## La voie littéraire et cinématographique chez Assia Djebar

Hélène Barthelmebs

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/9105>

DOI : [10.4000/fixxion.9105](https://doi.org/10.4000/fixxion.9105)

ISSN : 2295-9106

### Éditeur

Ghent University

### Référence électronique

Hélène Barthelmebs, « La voie littéraire et cinématographique chez Assia Djebar », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 7 | 2013, mis en ligne le , consulté le 22 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/9105> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.9105>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# La voie littéraire et cinématographique chez Assia Djébar

Hélène Barthelmebs

---

- 1 C'est en 1977 que la romancière Assia Djébar<sup>1</sup> débute le tournage de son premier long-métrage *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*<sup>2</sup>, qui sera diffusé l'année suivante. Elle réalisera par la suite *La Zerda et les chants de l'oubli*<sup>3</sup> en 1982. Souvent mis en parallèle par la critique, son œuvre cinématographique et ses écrits littéraires, notamment le *Quatuor algérien*<sup>4</sup> sous-tendu par un projet autobiographique, font montre d'une même intermédialité, car "faire du cinéma pour [Assia Djébar] ce n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image-son. C'est effectuer un retour aux sources du langage"<sup>5</sup>. Cette déclaration éclaire la compréhension de son œuvre littéraire, qui entre dès lors en dialogue avec sa production filmique ; la création artistique d'Assia Djébar passe avant tout par un travail du langage, plus que de la langue, qui renvoie à des référentiels multiples, à une polyphonie émotionnelle. À la diversité, à la composition des identités personnelle et nationale, répondent l'hybridité de l'écriture et la fragmentation de la pellicule : l'identité, mise en mots et en images, n'est plus *une* mais, au contraire, *plurielle*, métissant les genres littéraire et filmographique autour d'une même volonté de sororité<sup>6</sup>. Le système de pensée d'Assia Djébar devient protéiforme, nous donnant à voir et à entendre les voix des femmes algériennes, comme autant de prismes d'une *identité composite*.
- 2 Le présent article portera sur l'expression linguistique dans l'œuvre artistique d'Assia Djébar ; et pour ce faire, nous nous attacherons à la lecture méthodique et comparée de la troisième partie de *Vaste est la prison* (1995) qui apparaît comme un "compte rendu", ou plutôt un "journal de bord", des visées, des interrogations et de la réalisation de son film *La Nouba*. Dans une même optique, nous rapprocherons ses deux films et son projet littéraire autobiographique du *Quatuor algérien*, qui nous donnent à voir des *tableaux/plans*, dans lesquels des femmes, anonymes ou mythiques, jeunes ou âgées, viennent bâtir des représentations identitaires complexes et pourtant unifiées. Cette

esthétique correspond à une volonté d'expression totale : contournant les difficultés liées à la mise en mots, l'auteure fait imploser dans l'ensemble de sa production le discours narratif pour en déplacer les perspectives. Assia Djébar développe, en effet, une esthétique romanesque dans laquelle la perspective texte / image est fondamentale : au scripturaire s'amalgame donc le visuel créant des scènes saisissantes, *a priori* disparates, qui mettent l'identité en langage.

## Moteur ! Synopsis post-réalisation

- 3 Première femme cinéaste maghrébine, ainsi que la qualifie Serge-Dominique Ménager<sup>7</sup>, Assia Djébar commentera à de nombreuses reprises, notamment lors d'entretiens, ses deux longs-métrages. La fin de son *Discours de réception à l'Académie française* a d'ailleurs été l'occasion pour la romancière-cinéaste de revenir sur son expérience cinématographique et de la situer dans son contexte de production :

J'aurais pu être, à la fin des années 1970, à la fois cinéaste de langue arabe, en même temps que romancière francophone. Malgré mes deux longs-métrages, salués à Venise et à Berlin, si j'avais persisté à me battre contre la misogynie des tenants du cinéma d'État de mon pays, avec sa caricature saint-sulpicienne du passé, ou ses images d'un populisme attristant, j'aurais été asphyxiée comme l'ont été plusieurs cinéastes qui avaient été sérieusement formés auparavant [...]. J'aurais donc risqué de vivre sourde et aveugle en quelque sorte, parce qu'interdite de création audiovisuelle.<sup>8</sup>

- 4 Plus de dix années de silence la séparent de sa dernière œuvre romanesque *Les Alouettes naïves* (1967), et sa parenthèse cinématographique sera entrecoupée par *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) et s'achèvera avec la publication de *L'Amour, la fantasia* en 1985, œuvres littéraires que nous pouvons envisager comme une voie pour *conserver l'ouïe et la vue* dont la censure cinématographique menaçait de la priver. L'aventure du film et de la production d'images peuvent dès lors être appréciées comme le prolongement de son écriture. Continuité qui s'inscrit au cœur même de ses œuvres littéraires à venir. En effet, le projet du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* est né durant les mois de tournage de *La Nouba* et le matériel filmique collecté durant la préparation de ce premier film sera à l'origine du premier opus de son autobiographie<sup>9</sup>, *L'Amour, la fantasia* (1985). L'auteure elle-même soulignera, durant un entretien accordé à Mireille Calle-Gruber, la filiation artistique qui relie et rapproche ses œuvres :

Tout ce que j'ai pris là [...] est devenu du texte. D'une part, il se trouve en effet dans la III<sup>e</sup> partie de *L'Amour, la fantasia*. [...] Quand j'ai commencé à écrire le volume, la troisième partie ne devait pas porter au présent. C'est en cours d'écriture que j'ai compris que si je reconstituais la guerre du XIX<sup>e</sup> siècle, il fallait aussi passer par la guerre vécue par les femmes. L'utilisation de ce matériau de repérage sonore n'est donc venue qu'après, comme contrepoint, comme mémoire des femmes de ma tribu. D'autre part, dans *Vaste est la prison*, je reprends mon personnage allant parler avec des femmes. Il y a 7 sections intitulées "femme arable" qui forment une sorte de journal de tournage.<sup>10</sup>

- 5 Soulignons d'ailleurs qu'Assia Djébar avait initialement collecté plus de vingt-cinq heures<sup>11</sup> de pellicule lors des entretiens que lui avaient accordés les femmes du Mont Chenoua ; seules six séquences de 3mn environ, correspondant à leurs six témoignages (elles interprètent leurs propres rôles), se retrouveront dans *La Nouba*. Une autre intermédialité souvent relevée nous amène à envisager le dialogue qui se crée entre *La*

*Zerda et les chants de l'oubli* et *L'Amour, la fantasia* : distant d'à peine trois ans, le roman fait suite à cette deuxième expérience cinématographique, nous permettant ainsi de considérer l'influence du roman sur le film, et réciproquement.

- 6 C'est dans la troisième partie de *Vaste est la prison* que l'auteure se livrera à un véritable métacommentaire de son œuvre : elle y dévoile les coulisses des mois de tournage de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Intitulée "fugitive et ne le sachant pas", cette avant-dernière partie s'ouvre sur un monologue liant la tradition des noubas andalouses à l'histoire familiale de la narratrice. On y voit se succéder "sept mouvements" narrants la vie des figures de la lignée féminine et sept chapitres "femme arable" éclairant la genèse et le tournage de *La Nouba* – le lien intermédial devenant l'occasion d'une réflexion intime et d'un commentaire<sup>12</sup> :

Le 18 décembre de cette année-là, j'ai tourné le premier plan de ma vie : un homme assis sur une chaise de paralytique regarde, arrêté sur le seuil d'une chambre, y dormir sa femme. Il ne peut entrer : deux marches qui surélèvent ce lien font obstacle à sa chaise d'infirme. [...] Le lit est large, bas, entouré de multiples peaux de mouton blanches [...], la dormeuse a serré ses cheveux dans un foulard rouge. L'époux immobilisé regarde de loin. Il a un mouvement du torse ; sa main s'appuie au chambranle, une seconde avant que je finisse le plan.<sup>13</sup>

- 7 En s'arrêtant sur quelques-uns des plans de son film, Assia Djebar donne à voir ce que la pellicule ne pouvait fixer : elle-même. Son regard sous-tend la création filmique, et c'est bien par le biais de son regard que le spectateur découvre l'Algérie et son Histoire. Regard de l'auteure qui cadre la scène à tourner, tout en posant "un regard intérieur sur [elle]-même, avant ce dialogue de travail qui s'annonce" (VP, 199). Ses réflexions seront donc livrées plus tardivement dans sa production artistique, au moment où l'exploitation de son expérience cinématographique fonde déjà son œuvre scripturaire.
- 8 La nature de ses films, elle aussi, repose sur un mélange des genres, Assia Djebar franchissant les délimitations et les frontières. Cinéma fictionnel et cinéma documentaire, bien que traditionnellement distincts, sous-tendent ses œuvres cinématographiques. Dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, le spectateur suit le personnage de Lila qui retourne dans sa région d'origine, Cherchell, pour découvrir les conditions dans lesquelles son frère est mort durant la guerre d'indépendance. Cette quête personnelle et familiale sera intimement entrelacée avec les souvenirs de six vieilles femmes de la région, dont les histoires viendront se mêler à la recherche de Lila. Le film oscille sans cesse entre documentaire et fiction, phénomène qui caractérise également ses romans postérieurs, comme le souligne Jean Berque dans la préface de *L'Amour, la fantasia* :

[Assia Djebar] qui, dès les premières subversions de la conquête, s'était étalée en correspondances, mémoires, archives, envahit le public en assiégeant le privé, investit la quotidienneté par le journal, s'offre comme outil littéraire.<sup>14</sup>

- 9 Le matériau de composition artistique relève d'un savant assemblage, d'une combinaison mêlant adroitement textes documentaires, éléments autobiographiques et entretiens. Dans *La Zerda et les chants de l'oubli*, au contraire de *La Nouba*, le matériau filmique est composé de scènes d'archives du cinéma européen, tournées entre 1912 et 1942. Ainsi l'auteure semble-t-elle avoir résolu le tiraillement qui écartelait son premier film entre fiction et documentaire, même si ce "matériel brut", retravaillé au montage, est avant tout création : en appuyant son œuvre sur ces extraits du cinéma muet et parlant de l'époque coloniale, l'auteure donne à voir, et à entendre, sa propre voix, insufflant une portée dramatique et émotive à ces images *étrangères*, comme elle le

précise à la suite de son introduction : “Surtout, derrière le voile de cette réalité exposée se sont réveillées des voix anonymes, recueillies ou ré-imaginées, l’âme d’un MAGHREB unifié et de notre passé” (*Ze*, 1mn04). Prise par “le silencieux désir” (*VP*, 17), Assia Djebar saisit l’instant. Dans les chapitres “femme arable” de *Vaste est la prison*, c’est l’expérience vécue du tournage qui crée le fil conducteur :

[Une] émotion m’a saisie. Comme si, avec moi, toutes les femmes de tous les harems avaient chuchoté : “moteur”. Connivence qui me stimule. D’elles seules dorénavant le regard m’importe. Posé sur ces images que j’organise et que ces présences invisibles derrière mon épaule aident à fermenter. (*VP*, 174)

- 10 Et c’est bien cette expérience vécue qui apparaît comme le moteur de ses œuvres : il ne s’agit pas pour elle de “montre[r] ce qu’on ne peut pas voir”<sup>15</sup>, mais d’amener à regarder, car “la caméra doit enregistrer le silence de [s]es prunelles” (*VP*, 251) et présenter aux spectateurs des *identités indicibles*. Dans *Ces Voix qui m’assiègent... en marge de ma francophonie* (1999), Assia Djebar revient sur les thématiques de l’écran et de l’orientation du regard :

Le son, sous les images, ne pouvait être commentaire, il devait combler un vide, faire sentir ce vide... Il devait “dénoncer”, alerter, sans être polémique ni même “engagé”. Je compris donc que, par le son, je devais ramener, suggérer, peut-être ressusciter les voix invisibles, celles de ceux qu’on n’avait pas photographiés, parce qu’ils se tapissaient dans l’ombre, parce qu’ils étaient dédaignés...<sup>16</sup>

- 11 Ainsi *La Zerda et les chants de l’oubli*<sup>17</sup> rend-elle compte aussi de l’absence et du silence. Les deux longs-métrages de Djebar procèdent d’une volonté similaire à celle qui soutend son écriture littéraire ; ses expériences cinématographiques et littéraires retranscrivent l’une et l’autre les “multiples voix qui l’assiègent (et qui) ont transporté en [elle] leur turbulence, leurs remous” (*VM*, 29).

## Bande originale : faire entendre le silence

- 12 Assia Djebar confère une grande place dans sa production artistique à la voix parlée et au chant, que ce soit dans ses romans ou dans ses films. Cette volonté d’inscrire et d’implémenter *la sonorité* nous ramène à une communication antérieure à l’acquisition de la langue. Prenons tout d’abord les titres de ses films qui révèlent un parallélisme évident, car ils réfèrent tous deux à des *thèmes musicaux*.

- 13 En premier lieu, la “Zerda”. Le synopsis de ce film, co-signé par Assia Djebar et son ex-mari Malek Alloula, s’ouvre sur un avertissement de l’auteure, qui définit ce genre musical :

Dans un MAGHREB totalement soumis et réduit au silence, photographes et cinéastes ont afflué pour nous prendre en images. La “Zerda” est cette “fête” moribonde qu’ils prétendent saisir de nous. A partir du hors-champ de leur regard qui fusille nous avons tenté de faire lever d’autres images, lambeau d’un quotidien méprisé. (*Ze*, 0mn54).

- 14 Le chapitrage du long-métrage porte les marques de son ancrage dans le genre musical. Cinq parties s’y succèdent : “La MÉMOIRE est corps de femmes”, “CHANT DE L’INSOUMISSION”, “CHANT DE L’INTRANSIGEANCE et de la guerre de guérilla...”, “CHANT DE L’INSOLATION et des siècles couchés dans les sables...” et “CHANT DE L’IMMIGRATION et de ceux qui partent en esclaves des peuples du nord”. Au vu de ces titres, le cœur du projet cinématographique tend avant tout à une esthétique du *son mis en image*.

- 15 En second lieu, la “Nouba”. Ce terme désigne un chant andalou qui conte “l’histoire quotidienne des femmes (qui parlent à leur tour)” (No, 2mn55) sous forme de symphonie “aux mouvements rythmiques déterminés” (No, 3mn). Il sert d’intertextualité essentielle non seulement au film mais aussi au texte littéraire, leur conférant sa structure musicale. L’auteure prend soin de préciser dès l’ouverture de *La Nouba* que “ce film en forme de nouba est dédié à titre posthume au musicien Béla Bartók<sup>18</sup> venu en 1913 dans une Algérie quasiment muette étudier la musique populaire...” (No, 2mn20) et Assia Djebar conclura sa dédicace en définissant ce qu’est la nouba, “une sorte de symphonie en musique classique dite *andalouse*” (No, 3mn10). Nous trouvons, dans *Vaste est la prison*, une signification analogue qui, néanmoins, renvoie à une expérience vive :

Je n’inscris pas, hélas, les paroles des noubas trop savantes pour moi. Je me les remémore : où que j’aïlle, une voix persistante, ou de baryton tendre, ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête. (VP, 172)

- 16 Il en va de même concernant le rythme tout à fait particulier de ces chants ; la structure de la musique et du chant andalou où se succèdent *Bacheraf* (ouverture), *Istikhbar* (prélude), *Meceder* (premier mouvement), *b’taihi* (deuxième mouvement), *Derdj* (troisième mouvement), *Nesraf* (quatrième mouvement), *Khlass* (final) vient scander la lecture, et l’écriture, des troisièmes parties de ses romans *L’Amour, la fantasia* et *Vaste est la prison*. Le parallèle entre la partition traditionnelle du chant, les découpages filmiques et le chapitrage romanesque tissent un lien dans l’œuvre djebarienne, dont l’unité repose justement sur l’hybridation des genres.

Troisième partie  
UN SILENCIEUX DÉSIR  
“Fugitive et ne le sachant pas”  
Femme arable I  
1er mouvement : De la mère en voyageuse  
Femme arable II  
2e mouvement : De la grand-mère en jeune épousée  
Femme arable III  
3e mouvement : De la mère en fillette  
Femme arable IV  
4e mouvement : De la narratrice dans la nuit française  
Femme arable V  
5e mouvement : De la narratrice en adolescence  
Femme arable VI  
6e mouvement : Du désir et de son désert  
Femme arable VII  
7e mouvement : Ombre de la séparation [...]  
Le sang de l’écriture – Final – (VP, 352)

- 17 Comment ne pas faire le parallèle entre les sept mouvements, qui la mettent en scène avec six “aïeules” dans *L’Amour, la fantasia*<sup>19</sup>, et les six vieilles femmes rencontrées par Lila dans *La Nouba*, et qui se rejoindront dans le personnage de la maquisarde Yamina Oudaï<sup>20</sup> ? Écriture et cinéma procèdent d’un identique dessein d’assimilation grâce à la musique : de même que le chant est composé de mouvements, les personnages féminins se confondent les uns avec les autres, comme autant de facettes d’un même ensemble. L’impression de flou autour de l’identité des héroïnes amène à une véritable dissolution des personnages au profit d’un *Tout collectif* : Lila dans *La Nouba* se fond peu à peu dans les femmes, allant jusqu’à devenir la Yamina elle-même : “c’était moi, c’était elle” (No, 78mn22).

- 18 Notons également que le roman *L'Amour, la fantasia* se clôt sur un final musical. Après le sixième mouvement, la partie correspondant au “Khlass” est intitulée dans le texte “Tzarl'-rit (final)”, suivie de deux définitions placées en exergue :

- pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes)

Dictionnaire arabe-français Beaussier

- crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive)

Dictionnaire arabe-français Kazimirski (AF, 305)

- 19 Il s'agit donc de dépasser la signification sémantique des mots, pour rendre l'émotivité de la voix parlée et tendre à une communication non-verbale, à laquelle l'auteure s'attache tout au long de son œuvre. Le message verbal n'étant envisagé que sous l'angle d'une partie de l'écriture, cette dernière est complétée de manière à signifier l'identité, “d'où l'idée fondamentale chez Assia Djebar que la vérité de l'être ne s'exprime que dans les fractures, les paroles brisées, les pertes de la voix, les cris sans voix”<sup>21</sup>. Le silence apparaît également comme expression paroxystique de soi, qui dépasse les possibilités sémantiques ; face au cadavre de son père, une fillette de *L'Amour, la fantasia* fera primer le langage sur la langue – c'est bien un véritable plan cinématographique qu'Assia Djebar décrit :

Tout a fait silence : la nature, les arbres, les oiseaux [...]. Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle ; la voix jaillit, hésitante aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémirait, au bas d'un mât de misaine. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ?<sup>22</sup>

- 20 Cette douleur appartenant à l'indicible et à l'incommunicable, seule la voix parvient à exprimer la violence ressentie. D'ailleurs, que la puissance de l'émotion soit positive ou négative, c'est bien le langage, naturel et spontané, qui vient en lieu et place des langues de la narratrice, car, faits culturels, celles-ci se révèlent impuissantes à transcrire les identités. Ainsi nous semble-t-il que le silence djebarien transforme le mutisme imposé en un retour au langage, car “telle fut aussi [sa] manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore” (VP, 273).

- 21 La poétique mise en œuvre lui permet de dépasser les clivages linguistiques, entre français, arabe et berbère, et les frontières littéraires. Cet autre niveau de lecture, hybridant littérature et mise en images, nous semble lui aussi créer un espace de libération hors des contraintes issues des canons patriarcaux de l'écriture, à l'image de la troisième partie de *L'Amour, la fantasia*, intitulée “Voix ensevelies”. La table des matières elle-même tend à souligner la musicalité du texte tant au niveau de la mise en page, où les titres se décalent peu à peu, qu'au niveau des champs lexicaux en présence : des *Voix* et des *Murmures* rythment la narration et accompagnent le texte qui, dès lors, tient plus du conte oral que du récit écrit. L'auteure scande la narration par l'entrelacement des *topoi* corporels et vocaux. Les différents *tableaux* qui se succèdent sont reliés par les “Voix” des différentes femmes :

[T]oute une altérité est mise en scène, sciemment, ostensiblement : soulignant que le discours identitaire ne va pas sans interruption, l'intime sans l'étranger, l'endroit sans revers. Que donner lieu, c'est donner forme. Et que donner forme c'est donner voix. Donner de la voix. Moduler et rythmer : chant, déploration, battement, rhapsodie. C'est-à-dire faire entendre. Et de là se faire entendre.<sup>23</sup>



- 22 L'altérité est un constituant inséparable de l'écriture djebarienne qui convoque de nombreux autres modes d'expression de soi, comme dans le chapitre "Sistre" dans *L'Amour, la fantasia*, où l'écrivaine s'attache à faire de l'oralité, outre son aspect de langue maternelle parlée, une voix à part entière, un instrument ayant ses caractéristiques propres :

Il arrive [...] que l'écriture emprunte à la voix la qualité de sa fluidité, ou que la voix œuvre à partir de l'écriture, comme sur un palimpseste, se fixant des normes qui sont celles de l'écrit et se figeant à l'oreille de celui qui écoute, comme les signes arrêtés sur les pages d'un livre, il arrive encore que le son puisse faire, image, se laisser voir.<sup>24</sup>

- 23 L'écriture de Djebar se définit par une plurivocalité dans laquelle se mêlent non seulement les voix narratives, mais aussi les histoires, les personnages et les narrations. Elle s'attache à entremêler, parfois jusqu'à la confusion, les lieux, les époques et les contextes, comme le souligne l'ultime page de *L'Amour, la fantasia* intitulée "Air de Nay", prolongeant encore la résonance orale dans la réflexion sociopolitique. Les dernières parties des œuvres, "Le Sang de l'écriture - Final -" ou encore "Khlass" de *La Nouba* apparaissent effectivement comme l'ultime strophe d'un chant plurimorphe qui s'est longuement dévidé tout au long des œuvres. La voix parlée et chantée permet finalement une *écriture en creux*<sup>25</sup>, jouant sur l'espace interstitiel entre présence et absence :

Écrire en langue étrangère, hors de l'oralité des deux langues de ma région natale – le berbère des montagnes du Dahra et l'arabe de ma ville –, écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. *Écrire ne tue pas la voix*, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (VP, 229)

- 24 À l'interdiction de la parole féminine, la langue donc, dans l'espace public, répond à la voix en tant que langage. Dans ce rapport à l'oralité, le recours au chant est bien entendu primordial et prégnant ; il s'agit avant tout d'inscrire le discours oral dans le texte littéraire. Les très nombreuses mentions au chant, et les (re)transcriptions des paroles tendent à renforcer la présence de la voix de l'auteure, par-delà la narration elle-même. La scansion que ces éléments confèrent à la lecture, entre autres avec une mise en page et une typographie particulières, amène à insérer une bande son, issue de l'expérience cinématographique de l'auteure. Ainsi la partie du vers traduit en langue française, "Vaste est la prison", dans le roman du même nom apparaît-elle à de nombreuses reprises dans l'œuvre éponyme, et bien évidemment dans le corps du texte, en langue originale berbère puis traduit en français :

Seg gwasmi yebda ussegwas  
 Wer nezhi yiggwas!  
 Meqqwer lhebs iy inyan  
 Ans'ara el ferreg felli!  
 Depuis le premier jour de l'année  
 Nous n'avons eu un seul jour de fête !  
 Vaste est la prison qui m'écrase  
 D'où me viendras-tu, délivrance ? (VP, 236-237)

- 25 De même que dans l'ensemble de l'œuvre djebarienne, l'hybridation des langues, ou plutôt la résurgence des langues arabe et berbère dans le texte français, se fait prégnante. C'est probablement "LE CHANT DE L'INSOUMISSION" (Ze, 6mn23 - 18mn38) qui offre l'illustration la plus manifeste de la polyphonie djebarienne : les opéras occidentaux se superposent aux chansons populaires algériennes, ces deux mélodies



chantant l'Émir Abdelkader. À ce premier niveau sonore se surajoute deux voix parlées, arabe et française : la polyphonie procède ici de la confusion, les narrations sonore et vocale se complétant sans pouvoir signifier. Les voix s'entremêlent, se répondent, et s'opposent, créant un imaginaire incorporant les complémentarités, dont l'écriture se fait "la chambre d'écho" (VM, 189).

- 26 Tout au long de l'œuvre les noubas andalouses seront accompagnées de l'œuvre de Bartók, mêlée aux chants traditionnels, qui agit à la manière d'un éclairage sonore sur les scènes filmées : la bande originale du film *La Nouba*, tout comme celle de *La Zerda*, apporte un commentaire à la création djebarienne et transmet un message, à l'instar des deux chants présents dans *La Nouba*. Introduisant (No, 14mn02) et concluant ce long-métrage (No, 100mn), ces derniers interpellent le spectateur en s'adressant directement à lui :

Mon chant parle toujours de liberté, j'intercède pour les femmes martyres et que les autres ne soient plus opprimées... les femmes ne retourneront plus dans l'ombre... au temps de la servitude on a justifié le voile mais maintenant commence le jour de la liberté. (No, 100mn40 - 103mn39)

- 27 Une voix-off, sans doute celle d'Assia Djebar elle-même, ponctue ces "films narrativisés" – procédé similaire à celui que l'on retrouve dans ses œuvres littéraires, où la voix de l'auteure interrompant son propre récit vient elle aussi bousculer les codes romanesques en amenant à la réflexivité simultanée de l'écriture. Sorte de "hors-champ sonore"<sup>26</sup>, le spectateur y trouve l'accès vers les réflexions de la "scripteuse" ou de la "diseuse" (VP, 180 ; AF, 161) qui s'attache à analyser non seulement ses conditions de vie, mais aussi son propre processus de création. Cette voix est avant tout celle de l'oralité ; jouant des niveaux de diégèse, le commentaire devient finalement une voix-in<sup>27</sup> :

Ce qui fait une voix-je, ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification.<sup>28</sup>

- 28 Les voix-off djebariennes viennent emplir les récits de manière presque envahissante, s'appropriant le rôle de personnages à part entière.
- 29 Que le *Je* mis en scène par l'auteure soit réel, autobiographique, ou fictionnel importe finalement assez peu, le pronom est le biais qui porte le regard, traduit en mots les maux ressentis : "L'auteur que je décris, ce n'est pas moi, c'est l'Autre. C'est toi d'abord, c'est la femme, c'est la reine, c'est l'Enfant, c'est une personne plus grande que moi et qui te dépasse aussi et que tu ne connais pas"<sup>29</sup>. Il s'agit donc d'interroger la pluralité que recèle un *Je* sans cesse en mouvement et renvoyant aux identités composites, de fait multiples, qui constitue pourtant bien une unité.
- 30 Comme le précise l'auteure, "la voix se dévide nette et dure ; elle ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue de l'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi" (VP, 103). Il s'agit donc d'insérer le plurilinguisme dans les textes et les longs-métrages, de lui conférer ainsi une *musicalité* différente selon le registre émotif : dans *La Nouba*, la voix-off, celle de Lila, parle en français, mais c'est en arabe qu'elle communique avec sa fille, alors que les vieilles femmes s'expriment exclusivement en berbère. Au contraire, *La Zerda* est rythmé par une voix-off arabe, qui souligne la prise de conscience nationale ; c'est à nouveau la voix féminine qui parlera en français, se partageant cette langue avec les témoins oraux des colonisés et des

colonisateurs. Cette polyphonie, augmentée par une bande-son très présente, révèle une structure narrative fragmentée qui tend à un langage poétique. Un tel arrangement musical et oral tend à créer une véritable harmonie, dont les accords sont parfois dissonants. Ces *notes étrangères* à la partition de fond constituent aussi bien les œuvres littéraires que cinématographiques de notre auteure, tendant à lier *son et visuel* en un même ensemble :

Si l'on ne veut pas restreindre, une fois de plus l'analyse du film à l'étude de l'image, il importe donc de différencier l'attitude narrative par rapport au personnage-héros en fonction des informations verbales et visuelles. À cette fin, et pour ne pas multiplier les néologismes, je conserverai le terme de focalisation pour désigner ce que sait un personnage (malgré l'ambiguïté de ce terme qui, en matière de cinéma, connote le choix de la focale).<sup>30</sup>

- 31 C'est bien sur cette ligne de crête que se situe l'œuvre djebarienne, le procédé de transformation du son en un *élément descriptif* à part entière étant largement employé dans *L'Amour, la fantasia*, en particulier pour les concepts relevant de l'affect (à titre d'exemple, le nom *tante* se voit explicité et sa prononciation décortiquée dans *Oran, langue morte*<sup>31</sup>).

## Pellicule : voir et faire voir

Je me suis dit que la femme est privée d'image : on ne peut pas la photographier et elle même n'est pas propriétaire de son image. Parce qu'elle est enfermée, la femme observe l'espace interne, mais elle ne peut pas regarder l'espace extérieur, ou seulement si elle porte le voile et si elle regarde d'un seul œil. Donc je me suis proposé de faire de ma caméra l'œil de la femme voilée.<sup>32</sup>

- 32 Dans *La Noubia*, Assia Djebar précise dans la dédicace que "Lila pourrait être [l]a fille" de Yamina Oudaï, dite Zoulikha, à qui elle dédie le film. Le long-métrage *La Zerda* se compose d'images qui "cachaient le passé, en proposaient une sorte d'écran déformateur, illusoire" (VM, 47). Sur fond de lutte pour la libération se succèdent la fiction djebarienne ainsi que les entretiens avec les six femmes de la région. La mémoire et le regard sont ainsi les *topoi* placés au cœur de sa production artistique, "la scène devient donc une succession de couches – visuelles, sonores, imaginaires – que la cinéaste explore comme une archéologie"<sup>33</sup>. Il en va de même dans ses œuvres littéraires, dans lesquelles les périodes, les lieux, se succèdent comme autant de plans en mouvements, sans qu'un liant ne vienne joindre les tableaux entre eux. L'autobiographie djebarienne fait se côtoyer les Algérie de 1830 et de 1962, ses propres souvenirs d'enfance et les dires rapportés d'autres femmes, la temporalité du récit demeurant floue, difficile à évaluer :

Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical : le présent de l'indicatif. Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier.<sup>34</sup>

- 33 Cette remarque d'Alain Robbe-Grillet nous renvoie vers l'écriture djebarienne qui narre au présent de l'indicatif la prise d'Alger dans *L'Amour, la fantasia*, alors que les souvenirs mêlent étroitement le présent et les temps du passé.
- 34 Un autre aspect, plus diffus, consiste en "l'image du dehors"<sup>35</sup> qu'elle dévoile dans ses films : celle de l'appropriation de l'espace public par les femmes. À l'interdiction de la parole et à la contrainte sociale s'oppose le corps en tant que lieu de l'expression de soi.

En cela, le langage corporel apparaît comme la langue ultime d'Assia Djebar, après le français, l'arabe et le berbère :

La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses où les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour. (AF, 203)

- 35 Au-delà de toute entreprise de séduction, Assia Djebar dépeint des corps qui accèdent à leur autonomie et permettent donc l'exploration du corps en tant que composante de l'identité. Cathartique, la danse apparaît comme libération (No, 95mn18) et permet au corps d'échapper aux contraintes en lui offrant un lieu d'expression de soi :

[E]nfin, la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente [...] entrainée en transes... à elle seule, elle tenait les rênes de l'émotion collective [...]. On la portait presque, tandis que transformant en rythmique ses plaintes quasi animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénuée, les foulards de couleurs violentes, éparpillés sur l'épaule [...] obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. (AF, 168-169)

- 36 Que la danse magnifie la beauté et la sensualité comme dans *Vaste est la prison* ou révèle les douleurs enfouies comme dans *L'Amour, la fantasia*, elle reste avant tout un mode d'expression qui permet de mettre au jour, à défaut de mots, l'expérience vécue.

- 37 “Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé” (AF, 58), s'interroge l'auteure dans son roman *L'Amour, la fantasia*. L'écriture, qui se veut ici autobiographique et authentique – comme l'annonce Assia Djebar dans l'épître de *L'Amour, la fantasia* – se mue en une auto-analyse et en une introspection comme le prouvent les nombreux questionnements intimes qui émaillent cette réflexion à *haute voix*. L'intertextualité fait partie intégrante de l'écriture d'Assia Djebar ; les citations de sources historiques, notamment celles datant de la colonisation, parcourent les œuvres, illustrant l'incorporation du Différent dans le Soi :

Pélicier me devient premier écrivain de la première guerre d'Algérie ! Car il s'approche des victimes quand elles viennent à peine de frémir, non de haine, mais de furia, et du désir de mourir... Pélicier, bourreau-greffier, porte dans les mains le flambeau de mort et en éclaire ces martyrs. (AF, 114)

- 38 L'historienne, à l'œuvre aussi bien dans ses longs-métrages que dans ses romans, acquiert ainsi le statut d'instance narrative à part entière, bien que ses propos soient transcrits au discours rapporté et largement commentés par l'auteure : “Pélicier, pris par le remords, empêche cette mort de sécher au soleil, et ses mots, ceux d'un compte rendu de routine, préservent de l'oubli ces morts islamiques, frustrés des cérémonies rituelles. Un siècle de silence les a simplement congelés” (AF, 118). C'est un usage spécifique qu'Assia Djebar fait de ces voix autres : elle s'intègre à son texte qui, dès lors, devient un lieu de débats interactifs, l'auteure “a allumé le vif du passé” (No, 103mn39).

- 39 Néanmoins, *lever le voile* grâce à l'image et au son implique un dévoilement certes des personnages et des situations, mais aussi de celle qui procède à la capture des instants, à la “dévor[ation] du monde” (VP, 174) :

Ce trou, son seul dard vers l'espace. L'œil, questionneur derrière et malgré tous les écrans, n'a plus été là, pour moi, simplement pour que la malheureuse cherche son chemin : juste un peu de lumière, une lueur pour se diriger et en avançant,

échapper aux regards masculins.

Car ils épient, ils observent, ils scrutent, ils espionnent ! [...] (VP, 175)

- 40 Effectivement, ce regard unique, cet œil, se fait omniprésent dans l'œuvre de Djebar, car il est celui qui est à la source de sa production (relevons que le mot *ain* en arabe signifie aussi bien *œil* que *source*) : "le trou laissé libre pour l'œil" (VP, 174), que nous retrouvons dans *La Nouba* (No, 71mn45), a pour correspondant "ce regard miniature [qui] devient ma caméra à moi, dorénavant" (VP, 174). Pour la romancière-cinéaste, le champ de vision étriqué se fait le point focal, vers lequel, par un formidable renversement, convergent toutes les perspectives.

## Générique de fin : vers les conclusions

- 41 A *priori* disparates, ces œuvres forment pourtant un ensemble homogène si l'on considère l'esthétique du fragment dont ils relèvent. Le déficit d'identité, non seulement personnelle mais aussi collective, amène à éclater les genres littéraires et cinématographiques, comme autant de divisions éparses du Soi. À l'impossibilité d'une unité identitaire répond un morcellement des canons traditionnels : les codes classiques se révèlent impropres à transcrire une identité fragmentée, qui devient point de résistance. Communiquer en contournant la difficulté à dire et à se dire : par un phénomène d'écho, une des phrases d'ouverture de *La Nouba* "je parle, je parle, je parle, je ne veux pas que l'on me voie..." (No, 4mn) se retrouve exactement dans *Vaste est la prison* (VP, 297), soulignant ainsi la difficulté, commune à la littérature et au cinéma, celle de se livrer.
- 42 L'œuvre d'Assia Djebar revient néanmoins transformée de sa "chasse d'images" (VP, 222) cinématographiques, son écriture intégrant une dimension d'*image-son*. En effet, son style littéraire semble se déployer en *trois dimensions*, tant le polymorphisme du Soi amène à l'introduction de voix et autres dans le texte littéraire. Si ce phénomène émerge au niveau des microstructures, il est encore plus prégnant si l'on considère la production djebarienne dans son ensemble. La dernière partie de *L'Amour, la fantasia* relève d'un genre plus musical que littéraire et celle *Vaste est la prison* voit se succéder des plans cinématographiques. Cette esthétique nous paraît correspondre à une volonté d'expression totale : contournant les difficultés liées à la mise en mots, notre auteure fait implorer les bases du discours narratif, en une composition polyphonique, à la manière des *noubas*.

---

## NOTES

1. De son vrai nom, Fatima Zohra Imalayenne. Née en 1930 à Cherchell, elle fut la première auteure algérienne de langue française à rejoindre l'Académie française en 2005.
2. *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, production de la Télévision algérienne, 1978, 1h55 min. Ce film a obtenu en 1979 le Prix de la Critique internationale au festival du cinéma de Venise. Dorénavant No.

3. *La Zerda et les chants de l'oubli*, production de la Télévision algérienne, 1982, 59mn. Ce long-métrage a été primé lors du Festival de Berlin, en tant que "meilleur film historique" en janvier 1983. Dorénavant Ze.
4. La trilogie *Le Quatuor algérien* dont le dernier opus n'est pas écrit à ce jour, est constituée de *L'Amour, la fantasia* (1985), *Vaste est la prison* (1995), et *Le Blanc de l'Algérie* (1996).
5. Assia Djebar, "Entretien avec Josie Fanon", *Des femmes en mouvement*, n° 3, mars 1978.
6. Jeanne-Marie Clerc, "L'influence du cinéma sur l'écriture romanesque d'Assia Djebar" [en ligne], *Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*, *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 2, disponible sur <http://www.fabula.org/lht/2/Clerc.html> (page consultée 1er décembre 2006).
7. Serge-Dominique Ménéger, "Assia Djebar, de l'écriture au cinéma", *Literator*, n° 21, 2000, p. 110.
8. Assia Djebar, *Discours de réception à l'Académie française* [en ligne], Paris, Palais de l'Institut, 2006, disponible sur <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy> (page consultée le 20 janvier 2012).
9. Pour de plus amples renseignements, voir Alfred Hornung, Ernstpeter Ruhe (dirs), *Postcolonialisme & Autobiographie*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1998, 263 p. ; Najiba Regaïeg, *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) de l'écriture : Étude de L'Amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djebar* [en ligne], thèse de Doctorat sous la direction de Charles Bonn, 1995, disponible sur : [www.limag.refer.org/Theses/Regaie.pdf](http://www.limag.refer.org/Theses/Regaie.pdf)
10. Mireille Calle-Gruber, "Rencontre avec Assia Djebar", *Au Théâtre Au Cinéma Au Féminin*, Mireille Calle-Gruber, Hélène Cixous (dirs.), Paris-Montréal, L'Harmattan, 2001, <Trait d'union>, p. 94.
11. *Ibid.*, p. 107.
12. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, <Points>, p. 11.
13. Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 173. Dorénavant VP.
14. Jacques Berque, *La mémoire longue d'une romancière maghrébine. Préface à L'Amour, la fantasia d'Assia Djebar*, édition marocaine, Casablanca, EDDIF, p. 7.
15. Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris Maisonneuve & Larose, 2001, 282 p.
16. Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 47. Dorénavant VM.
17. Dans ce long-métrage, comme le souligne Mireille Calle-Gruber, "c'est à ne pas oublier l'oubli que travaille le montage d'Assia Djebar ; c'est-à-dire à démasquer l'imposture et l'hypocrisie des représentations coloniales." (*Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 242).
18. Fameux compositeur et pianiste austro-hongrois, Béla Bartók (1881-1945) est l'un des fondateurs de l'ethnomusicologie.
19. La Fantasia désigne une "parade équestre, en usage dans les festivités arabes, au cours de laquelle des cavaliers exécutent à vive allure des exercices de voltige, en déchargeant leurs armes." (Trésor de la Langue Française Informatisé).
20. Cette femme a été une maquisarde lors de la guerre d'indépendance, c'est elle qui a coordonné la résistance algérienne dans les montagnes de Cherchell avant d'être arrêtée et de disparaître. (Sarah Elizabeth Mosher, *Shooting the Canon : Feminine Autobiographical Voices of the French-speaking World*, thèse de doctorat, Université de New-York, Proquest, 2008, p. 171).
21. Jeanne-Marie Clerc, *Écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997, <Classiques de Demain>, p. 62.
22. Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Livre de poche, [1985] 1995, p. 176. Dorénavant AF.
23. Mireille Calle-Gruber, « Et la voix s'écri(e)ra. Assia Djebar ouïe cri architecte », in *Le renouveau de la parole identitaire*, Centre d'études littéraires françaises du XX<sup>e</sup> siècle, Cahiers 2, 1993, p. 277.

24. Johanne Villeneuve, "La symphonie-histoire d'Alfred Schnittke : intermédialité, cinéma, musique", *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 2, 2003, p. 16.
25. L'auteure clôt la nouvelle "Oran, langue morte" du recueil éponyme en concluant la lettre à la narratrice par "Ne plus rien dire : seulement écrire. Écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Écrire Oran ma langue morte." (*OLM*, 33) La langue d'expression se présente comme aphasique, privée de sonorités et de résonances pour ne plus être qu'écrite, il devient impossible d'écrire le *Féminin* en une langue tant il recèle d'identités ; seules les voix, vivantes et parlées, parviennent à donner corps aux femmes.
26. Serge-Dominique Ménager, "Assia Djébar, de l'écriture au cinéma", *op. cit.*, p. 113.
27. Silvia Paggi, "Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique" [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n° 20, 2011, disponible sur <http://narratologie.revues.org/6321> (consulté le 15 octobre 2013).
28. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Livres, 1982, <Essais>, p. 53-59. L'auteur poursuit sa définition : "En effet, une voix prolongée par une réverbération est susceptible de créer le sentiment d'un espace où elle serait englobée, alors que la voix-Je, qui résonne en nous comme nôtre, doit être à elle-même son propre espace. La voix-Je est généralement dépourvue des indices sonores matérialisants (respirations, bruits de bouche) qui font sentir le corps derrière elle."
29. Hélène Cixous, *Le Livre de Promethea*, Paris, Gallimard, 1983, <Blanche>, p. 245.
30. François Jost, *L'Œil - caméra, Entre film et roman*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1987, p. 18.
31. Assia Djébar, *Oran, langue morte*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 35. Dorénavant *OLM*.
32. Benesty-Sroka Ghila, *La parole métèque*, n° 21, cité dans *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, textes recueillis par Sada Niang, 1996.
33. Antonia Naim, "Assia Djébar : le cinéma, retour aux sources du langage" [en ligne], *BabelMed*, disponible sur <http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/1511-assia-djébar-le-cin-ma-retour-aux-sources-du-langage.html> (page consultée le 2 juillet 2013).
34. Alain Robbe-Grillet, "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui", *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 130.
35. Assia Djébar, "Une femme, un film", *France-Pays arabes*, n° 67, avril 1997, cité dans Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar : écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1977, p. 71.

---

## RÉSUMÉS

C'est en 1977 que la célèbre romancière Assia Djébar débute le tournage de son premier long-métrage *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, qui sera diffusé l'année suivante. Elle réalisera par la suite *La Zerda et les chants de l'oubli* en 1982. Selon ses propres termes, il s'agit de faire de "l'image-son", procédé cinématographique qui marquera profondément ses œuvres littéraires. Au scripturaire de ses romans s'amalgame le visuel, créant des tableaux / plans diverses, qui mettent les identités en langage. Le présent article propose d'en étudier la mise en œuvre dans la production artistique d'Assia Djébar. Il s'agit, dans cette optique, de s'attacher à la troisième partie de *Vaste est la prison* (1995) qui apparaît comme un "compte-rendu", ou plutôt un "journal de bord", des visées, des interrogations et de la réalisation de son film *La Nouba* ; tout en rapprochant ses deux longs-métrages de son *Quatuor algérien* autobiographique. L'esthétique

commune semble correspondre à une volonté d'expression totale : contournant les difficultés liées à la mise en mots, l'auteure fait imploser dans l'ensemble de sa production le discours narratif. "Femme arable", selon ses propres termes, sa production artistique se présente comme un matériau fertile, à même de transcrire les identités féminines.

## INDEX

**Mots-clés** : Assia Djébar, intermédialité, composition, texte/image

## AUTEUR

**HÉLÈNE BARTHELMEBS**

Université Montpellier 3 – Paul Valéry