

La Nouba des femmes du Mont Chenoua : Inventaire visuel de la domination coloniale chez Assia Djebar

Habiba CHABOU

113

Une grand-mère raconte à sa petite-fille l'histoire de Lala Allala qui fut témoin de la révolte de la tribu familiale de Beni Menacer. Elle rapporte également le récit des martyrs Berkani lors de l'insurrection de 1971 en soulignant que : « Celui qui milite pour l'insurrection, vit bienheureux ». Ainsi, ceux qui ont la mémoire racontent pour garder la trace de l'histoire de l'Algérie contemporaine. Comme l'a indiqué Roland Barthes dans ses *Mythologies*¹, il y a une volonté de s'identifier aux grands personnages de l'histoire. Cette séquence représente le moment central du film : un moment de revendication à la portée symbolique.

Comment dès lors *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* parvient-il à conjuguer imaginaire² et histoire, d'une part, symbolique et événements³, d'autre part ? Car il y a d'abord chez Assia Djebar l'idée de transmission à partir d'une expérience partagée dans le sillage du cinéma-véçu.

La question centrale du film est celle de la mémoire⁴ : une mémoire à plusieurs voix, celle de la réalisatrice et celles des six femmes de la tribu berbère des *Chenouiyen*⁵. La mémoire individuelle rejoint ainsi la mémoire collective. Le film correspond à un horizon d'attente tout autant qu'il répond à un devoir de mémoire. Assia Djebar, qui n'avait rien publié depuis une quinzaine d'années, souhaitait entrer dans une autre narration afin de comprendre qu'on écrit aussi avec son écoute et son regard posés sur ces femmes des villages du *djebel* Chenoua. L'histoire et la littérature⁶ tiennent une place centrale dans le film : le soir, Lila raconte à sa fille la légende de « la mariée aux pigeons », comme pour échapper aux souvenirs la violence de la guerre, de la prison, de la disparition de toute sa famille...et de l'exil depuis l'Indépendance.

La Nouba des femmes du Mont Chenoua raconte le retour et surtout les errances

1. BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

2. SPIVAK Gayatri, *Nationalism and imagination*, Sofia, Seagull Books, 2010.

3. BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, vol. II, Paris, INA Éditions, 2011.

4. RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

5. Le djebel Chenoua se trouve sur le littoral méditerranéen, à 70 kilomètres environ à l'ouest d'Alger.

6. ODIN Roger, *Cinéma et littérature*, Paris, Klincksieck, 1978.

de Lila⁷ dans le djebel Chenoua : une campagne en pleine mutation, entre Menaceur, Hadjout, Tipasa, Cherchell et Gouraya. Le film est construit comme une sorte de « droit d'inventaire »⁸ de la domination coloniale française en Algérie. L'intention de la réalisatrice est de faire un document ethnographique et anthropologique. À la sortie du film, Serge Toubiana indique que le documentaire d'Assia Djebar est « une sorte de journal autobiographique en même temps qu'ethnographique »⁹.

Dans quelle mesure participe-t-il à la réactivation de la mémoire de la guerre de libération nationale ? Aussi, comment cette source médiatique d'une grande richesse interroge-t-elle la singularité de son usage historien et la pluralité de son approche historiographique ?

La question de l'usage historien de *La Nouba* s'articule avec les problématiques de la recherche sociologique¹⁰ et historique axées notamment sur les *visual studies*, les *social studies*, les *colonial studies*, les *global studies* ou encore les *subaltern studies*. Le croisement entre disciplines et domaines implique de décentrer le regard en renonçant à l'approche uniquement historique centrée sur l'histoire des représentations. L'étude pluridisciplinaire de *La Nouba*, « film d'État », conduit à interroger les mécanismes de contrôle du pouvoir algérien sur le cinéma national, qui représente depuis l'Indépendance une affaire d'État. Le cinéma algérien est né avec la guerre ; il est né dans le maquis¹² et s'est développé dans le cadre du programme de politisation de la société algérienne et d'apprentissage de la démocratie ; c'est un cinéma militant qui reste au ras-du-sol, au plus près de l'événement. Pour Gilles Deleuze, les images sont un acte de résistance autant qu'une prise de risque : en effet, pour les opérateurs du GPRA, la caméra représentait une arme visant à montrer les horreurs d'une guerre asymétrique ; ils enregistraient dans de très mauvaises conditions, devant le manque de moyens matériels ; ils se déplaçaient pour suivre les combats et côtoyaient quotidiennement la mort, comme en témoigne l'expérience maquisarde de René Vautier.

Un film singulier : tensions, paradoxes et contrastes

La Nouba est plongé dans un univers semi-fictionnel. La fiction fait partie de la vie des Algériens. Il y a chez les populations de la Mitidja une culture du récit, eu égard aux *bouqalat* de Cherchell, qui sont des présages récités en soirée par des femmes de pêcheurs partis en mer. Aussi, l'expression de « nouba des femmes » désigne-t-elle l'histoire quotidienne des « femmes qui parlent à leur tout ». À la différence du cinéma direct, film d'Assia Djebar n'exprime pas de rejet du scénario et de la littérature : le couple d'acteurs, Sawsan Noweif et Mohammed Haymour, joue un architecte et un vétérinaire, ce qui rend compte de l'utilisation de la double métaphore de la construction et de la guérison pour signifier les conséquences physiques et

7. Lila, âgée d'une trentaine d'années, revient dans son village avec son mari convalescent et sa fille.

8. LIAUZU Claude, *Colonisation : Droit d'inventaire*, Paris, Armand Colin, 2004.

9. TOUBIANA Serge, *Les Cahiers du cinéma*, n° 304, octobre 1979.

10. SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.

11. FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Folio Histoire, 1977.

12. BHABHA HOMI K., *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

psychologiques de la guerre. Les choix esthétiques de la réalisatrice, privilégiant notamment le plan-séquence, participent du réalisme du film qui doit, selon André Bazin, reposer sur une esthétique de la « transparence¹³ ». *La Nouba* suggère cette tension entre la perspective réaliste du cinéma de la transparence héritée de Bazin et la perspective dite marxiste du cinéma de la construction du sens défendue dans les années 1960 et 1970 par Pascal Bonitzer ou encore Jean-Louis Comolli.

L'idée du film est de renoncer à l'objectivité du documentaire. Pour autant, comme le précise Jean-Louis Comolli, le documentaire ne s'oppose pas à la fiction mais au reportage journalistique¹⁴. D'après les cinéastes du cinéma direct (ou vérité dans la tradition anglo-saxonne), comme John Grierson, la caméra introduit une dimension autre que le réel, quelque chose de plus fictionnel : dans la grotte, les personnages jouent et dansent devant la caméra dans une sorte de transe. Les sons de *nouba* renforcent la dimension fictionnelle du film dans le droit fil du ciné-transe. Le film est construit sur la notion de « rencontre » entre, d'une part, la *zorna* (flûte berbère), les chants *hawzi* de Nadia Benyoucef et du groupe Chenoui de Tipasa et, d'autre part, la flûte, le saxophone et l'alto du répertoire du musicien magyar Béla Bartok, passé par l'Algérie pour étudier la musique populaire en 1913 et à qui le film est dédié.

Par ailleurs, le film repose sur une triple dichotomie : une fragmentation des objets anciens (canoun) et modernes (la voiture de Lila) ; des paysages avec une opposition ville (Cherchell)/campagne (Chenoua) ; des corps, voilés/non voilés ; le corps (hyper) actif de Lila et le corps inactifs de son mari, Ali, dont la « paralysie¹⁵ » est tout à la fois fictionnelle et allégorique pour illustrer le contraste voire la rupture¹⁶ diégétique entre Lila et Ali. Cette dialectique des contraires vise à plus d'un titre à renforcer la dramatisation.

La question de la langue¹⁷ représente une fissure dans l'univers visuel d'Assia Djébar, qui est entrée dans la littérature occidentale par les images de la violence antique exprimée notamment chez Eschyle ou encore dans les représentations de la Pythie. Assia Djébar parle de dissemblance entre le français, la langue de l'ennemi, et l'arabe, associé à l'insoumission : elle oppose la violence du français à la beauté de l'arabe particulièrement dans le contexte du bouillonnement intellectuel du monde arabo-musulman de la fin des années 1970. Le film exprime ce monde duel : le français est associé à la mort tandis que l'arabe renvoie à la vie : la réalisatrice parle du pouvoir de résurrection par la langue arabe. L'histoire orale exprimée en dialecte algérien témoigne de l'importance du regard porté sur les femmes de sa région, un univers familial, une culture maternelle qu'Assia Djébar tente de se réapproprier après une longue absence. Le film utilise le procédé de la caméra participante, qui désigne une façon de représenter le réel impliquant la participation de la cinéaste à ce qui va être

13. BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ? T. IV Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1962.

14. COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Lagrasse, Verdier, 2004.

15. RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, La Fabrique, 2001.

16. DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Collection Critique, 1983.

17. DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

filmé dans une interaction avec les personnages. Il s'agit alors de décentrer le propos. Dans le film, Assia Djébar délègue le rôle de l'enquêteur. Le personnage principal incarné par Lila devient enquêteur à la place de la réalisatrice. Elle devient en quelque sorte un double d'elle-même, un alter-ego qui raconte la réalité des six femmes combattantes du *djebel* Chenoua, d'où est originaire Assia Djébar¹⁸. Surtout, ce qui est troublant c'est la ressemblance physique entre Lila et Assia qui ont également en commun ce besoin de quête comme une nécessité thérapeutique. Ce dédoublement entretient une confusion. Par ailleurs, les moyens techniques proches du cinéma direct tendent à aller vers cette proximité avec les personnages. Pour Caroline Zéau, « Le documentaire accélère ou catalyse quelque chose qui était là chez le réalisateur. Le cinéma vécu est une expérience partagée ». C'est Mario Ruspoli qui en 1963 encourage cinéastes et techniciens à faire évoluer le cinéma pour tendre vers cette proximité, c'est la différence entre l'interview journalistique et l'entretien sociologique¹⁹.

Le film d'Assia Djébar est également construit sur une dialectique entre proximité et altérité ou mise à distance entre filmeur et filmés. Le documentaire doit reposer tout à la fois sur une subjectivité affirmée et sur un rapport avec les personnages. Comment dès lors pour Assia Djébar filmer son peuple ? La distance est difficile à tenir pour la cinéaste qui pendant deux mois (entre mars et mai 1977) a observé les six paysannes, maquisardes à 13 ans ; les a écoutées, pour « rétablir le langage des femmes²⁰ » ; surtout qu'il était rare de voir des images d'Algériennes, en dehors des grandes figures féminines de la résistance comme Djamila Bouhired (filmée par Youssef Chahine) ou encore Djamila Boupacha (dessinée par Pablo Picasso). L'idée est de donner la parole aux « sans voix » et de faire un film destiné à « un public complet », le public de la télévision : Assia Djébar cherche à faire « un produit de télévision » diffusé le 5 décembre 1978²¹ à une heure de grande écoute²². La réalisatrice cherche l'interaction filmeur-filmé à l'inverse de Cartier Bresson dont les films utilisent le procédé de la caméra cachée ou de la caméra surveillance aux dépens des personnages.

Finalement, pour Assia Djébar, son film « C'est le contraire d'un cinéma de voyeur, d'espion²³ ». La caméra doit être à la bonne place : le recours au court foyer permet d'être au plus près des personnages. La position du filmeur est donc importante : tandis que la plongée implique un rapport asymétrique, de domination, les deux cadresurs, Farid Hammi et Ahmed Mahroug, filment au même niveau que les personnages pour accentuer la relation amicale filmeur-filmés. Car ce que l'on filme dans le documentaire ce sont des relations. En d'autres termes, chaque élément du dispositif technique joue un rôle dans les relations que la cinéaste souhaite établir entre elle et les six paysannes dont l'une est une cousine de sa mère. Il y a comme un contrat moral entre filmeur et filmés. *La Nouba* représente donc un moment tout à la fois de fraternisation et de

18. MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

19. ZÉAU Caroline, « Mario Ruspoli et Méthode 1. Le cinéma direct pour le bien commun », *Décadrages*, n°18, 2011, p. 69-85.

20. *El Moudjahid*, « Rétablir le langage des femmes », 8 mars 1978.

21. Assia Djébar avait souhaité que son film soit diffusé le 8 mars, pour la Journée internationale des femmes.

22. BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

23. *Des femmes en mouvement*, mars 1978.

distanciation. Le regard de la cinéaste porté sur son peuple est donc un mélange de distance et de familiarité.

Une quête visuelle : rencontres, circulations et hybridité

La Nouba représente un moment d'expérimentation proche du cinéma direct au niveau technique et esthétique. Le film emprunte au dispositif du cinéma direct : le recours aux *travellings* extérieurs ; le rejet des contingences techniques avec l'utilisation de la caméra 16mm, plus légère que la caméra professionnelle, 35mm. Cependant, à la différence du cinéma direct, le son est post-synchrone avec un travail de reconstitution en studio par les deux preneurs de son Ali Moulahcène et Said Guenifi. La réalisatrice donne la parole aux gens en studio et a recours au bruitage dans une forme expérimentale. Le film constitue à l'évidence un mélange entre le cinéma direct et le « cinéma de la liberté » du début des années 1960, sans pour autant se distinguer des productions algériennes dites *mainstream*, encouragées notamment par les représentants du cinéma direct : Michel Brault, Pierre Perrault ou Claude Jutra soutiennent « ceux qui parlent français » dans les anciennes colonies, tandis qu'Alger devient le lieu de résidence des indépendantistes québécois.

Il y a dans le film une manière d'utiliser la *voix-off* qui rappelle celle de Werner Herzog ou celle de Chris Marker, en distinguant cependant la démarche didactique de ce dernier de l'approche allégorique d'Assia Djébar. Surtout, sa façon de filmer l'errance de Lila renvoie à celle de Pier Paolo Pasolini (l'errance de Paolo dans *Théorème*, réalisé en 1968), qui est d'abord comme Assia Djébar écrivain et poète, et dont la réalisatrice se réclame.

L'histoire de la guerre de libération nationale remue des questions qui concernent la réalisatrice et plus largement les spectateurs algériens. Il faut situer le documentaire dans les débats de critiques et de théoriciens autour de la question de la vérité : pour Robert Bresson, la vérité est la principale visée du cinéma. Dans le cinéma vérité la question est de savoir si le cinéma peut restituer la vérité ? Chez Assia Djébar, la quête de vérité se fait par les images et les sons. Comme Bresson, Djébar se concentre sur les personnages, qui deviennent des « objets de vérité²⁴ ». Ce qui est important c'est donc le récit des personnages, c'est de donner à voir et de donner à entendre ces six femmes ; c'est aussi de montrer à quel point la lutte pour l'indépendance fut importante pour ces Algériennes. Il fallait présenter la guerre sous son vrai visage, montrer sa cruauté et ses horreurs, glorifier l'idéal de ceux qui défendaient la révolution et s'y sacrifiaient, chanter leur courage et leur abnégation. Il ne s'agissait donc pas de viser l'œuvre d'art ou d'élaborer d'un cinéma artistique. *La Nouba* est dédié à Yamina Oudaï, appelée Zoulikha, qui serait la mère de Lila, qui, en 1955 et 1956, coordonna la résistance dans région de Cherchell, et qui fut arrêtée au maquis à quarante ans avant d'être portée

24. BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.

disparue. Le film représente en ce sens une inscription dans le temps long de la mémoire de l'Algérie coloniale. Le travail sur la temporalité permet de suivre les personnages au présent tandis que la narratrice raconte au passé. Les deux temporalités se recourent : le passé s'inscrit dans le présent et le futur ; le monde ancien et le monde nouveau s'entremêlent. Le montage alterné notamment à la fin du film construit cet empilage temporel par couches que les spectateurs acceptent parce qu'ils sont pris dans le rythme du film, structuré comme une *nouba* et, partant, dans l'imbrication des images et des sons. Assia Djébar reprend dans son film la perspective deleuzienne du rapport entre l'espace, le temps et le mouvement²⁵.

118

Enfin, *La Nouba* est une expérience du rapport paradoxal entre l'objectivité du documentaire et l'imaginaire de la fiction dans la tradition du cinéma direct, incarné en Argentine par le cinéaste militant Fernando E. Solanas.

Assia Djébar cherchait à faire un film en tant que cinéphile mais aussi en tant que passeur, transmetteur d'une mémoire collective. Le film visait à montrer le rôle des femmes dans la transmission de l'histoire orale nationale. Pour l'historienne et sociologue Assia Djébar, *La Nouba* est moins un documentaire qu'un document historique sur les voix des femmes et sur la mémoire coloniale. Il s'agit pour la réalisatrice moins de conserver que de construire une mémoire paysanne et féminine constitutive de la mémoire collective nationale. Le documentaire représente en ce sens le premier film subalterniste recentrant le regard sur les masses paysannes et sur les femmes. Cette expérience visuelle et sonore vise également à comprendre le moment de la domination coloniale dans les villages du *djebel* Chenoua à travers des images et des sons. De même, elle contribue à saisir l'intention de la réalisatrice, qui par la méthode de l'enquête sociologique et celle de l'histoire orale, parvient à filmer par en bas, à donner à voir et à entendre dans une articulation entre les paysannes et la conscience politique²⁶.

25. DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Collection Critique, 1985.

26. GUHA Ranajit, *Elementary aspects of peasant insurgency in colonial India*, Oxford, Oxford India paperbacks, 1983.