

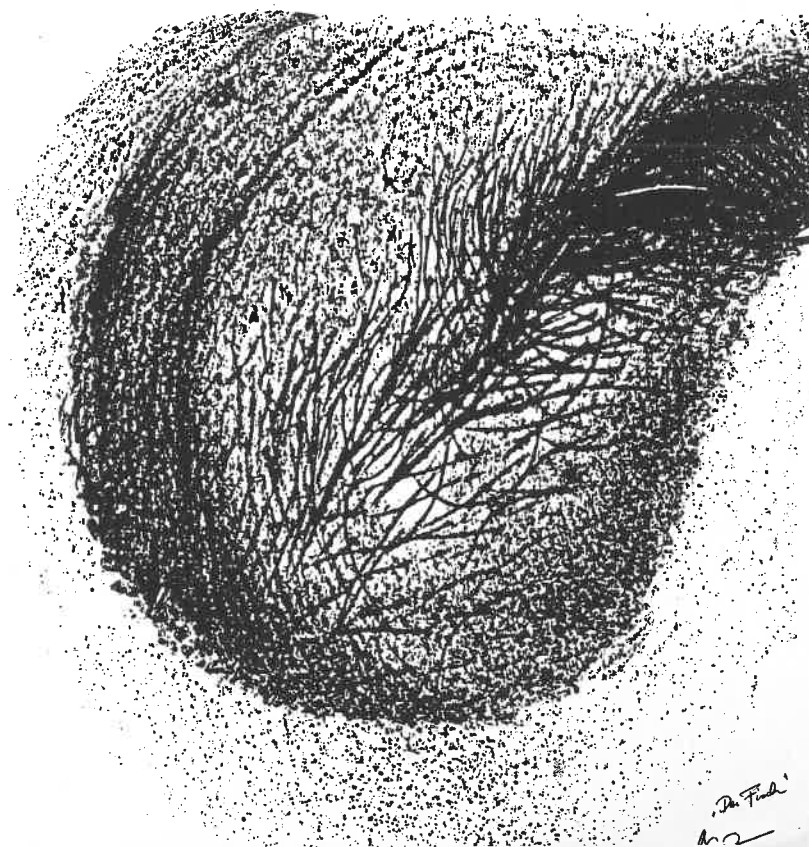


Etudes littéraires maghrébines

n° 16

**SUBVERSION DU RÉEL :
STRATÉGIES ESTHÉTIQUES DANS LA
LITTÉRATURE ALGÉRIENNE CONTEMPORAINE**

Sous la direction de
Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner



Beate Burtscher-Bechter
1/2

Etudes littéraires maghrébines

Collection dirigée par Charles Bonn

N° 1 : *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*. Sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstimler. 1992. 124 p.

N° 2 : *Bibliographie critique de la littérature judéo-maghrébine*. Par Guy Dugas. 1992. 96 p.

N° 3 : *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*. Sous la direction de Naget Khadda. 1994. 128 p.

N° 4 : *Rachid Mimouni : L'Honneur de la Tribu. Lectures algériennes*. Sous la direction de Naget Khadda. 1995. 96 p.

N° 5 : *Bachir Hadj-Ali. Poétique et politique*. Sous la direction de Naget Khadda. 1995. 96 p.

N° 6 : *L'Interculturel. Réflexion pluridisciplinaire*. Sous la direction de Mustapha Bencheikh et Christine Develotte. 1995. 224 p.

N° 7 : *Littératures des Immigrations. 1) Un espace littéraire émergent*. Sous la direction de Charles Bonn. 1995. 208 p.

N° 8 : *Littératures des Immigrations. 2) Exils croisés*. Sous la direction de Charles Bonn. 1995. 192 p.

N° 9 : *Répertoire international des thèses sur les littératures maghrébines*. Sous la direction de Charles Bonn. 1996. 356 p.

N° 10 : *Bibliographie de la critique sur les littératures maghrébines*. Sous la direction de Charles Bonn. 1996. 155 p.

N° 11 : *Bibliographie Kateb Yacine*. Sous la direction de Charles Bonn. 1997. 184 p.

N° 12 : *Jean, Taos et Fadhma Amrouche. Relais de la voix, chaîne de l'écriture*. Sous la direction de Beïda Chikhi. 1998. 190 p.

N° 13 : *Cahiers Jamel-Eddine Bencheikh*. Sous la direction de Christiane Achour. 1998. 232 p.

N° 14 : *Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn et Farida Boualit. 1999. 185 p.

N° 15 : *Algérie : Nouvelles Ecritures. Actes du colloque de Toronto*. Sous la direction d'Yvette Bénayoun-Szmidt, Charles Bonn et Nejib Redouane. 2001. 272 p.

Table des matières

Beate BURTSCHER-BECHTER – Birgit MERTZ-BAUMGARTNER
Témoignage et/ou subversion – une relation paradoxale ? 9

"L'art est destiné à inventer la vérité" (Hildesheimer)

Zohra BOUCHENTOUF-SIAGH
Cacophonie et brouillage du récit dans *La Princesse et le clown* de Hamid Skif : la fiction impossible ? 27

Zineb ALI-BÉNALI
La mémoire et le lieu. Le roman en contre-histoire.
La Maison de lumière de Nourredine Saadi 41

Claudia GRONEMANN
"De l'écriture mise en espace". La subversion du réel par
une stratégie métahistorique et transmédiatale dans
l'œuvre cinématographique d'Assia Djebar 55

Détruire le mythe de l'unité : polyphonie, métaphore, fragment ...

Nourredine SAADI
Les passages de l'écriture 79

Susan IRELAND
Témoigner autrement : *L'Année des chiens*, *La Razzia*
et *Le Jour dernier* 83

Nicole BUFFARD-O'SHEA
Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra et *Nouvelles
d'Algérie* de Maïssa Bey : écritures sans appel ? 99

Yasmina KHADRA Du roman noir au roman blanc	113
Guy DUGAS Amin Zaoui, ou l'écriture du fragment	117
Amin ZAOUÏ La femme, la ville, la langue et l'abîme de l'écriture	127
Effets de distanciation ou le comique "comme intuition de l'absurde" (Ionesco)	
Slimane BENAÏSSA Mes sept lieux d'écriture	139
Denise BRAHIMI Tragédie algérienne, humour et dérision	143
Jan Berkowitz GROSS Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire	157
Ieme VAN DER POEL Leïla Marouane et Rachid Boudjedra : Le roman franco-algérien entre farce et tragédie	173
Birgit MERTZ-BAUMGARTNER La violence et son contrepoids esthétique dans <i>Ravisieur</i> de Leïla Marouane	185
Politique et poétique : écrire "pour la résistance, l'invention, l'existence" (Benaïssa)	
Hamid SKIF Circonstances atténuantes	199
Beate BURTSCHER-BECHTER "Donner la parole aux mots, et faire comme si demain était possible." Mutisme et prise de parole dans les <i>Nouvelles d'Algérie</i> de Maïssa Bey	203
Robert ELBAZ Entre mémoire et subversion : vers le dépassement de l'entre-deux négationnel chez Malika Mokeddem	217

Najib REDOUANE Poétique et Politique dans <i>31, rue de l'Aigle</i> d'Abdelkader Djemaï	233
Postface ou la littérature algérienne au tournant du siècle	
Charles BONN Le roman algérien au tournant du siècle : D'une dynamique de groupe émergent à une dissémination "postmoderne"	251
Auteurs	259

Dermenghem, Emile : "Marabout". In : *Encyclopædia Universalis*. Tome 8. Paris : Editions Encyclopædia Universalis 1995, 483-485.

Fanon, Frantz : *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspero 1961 ; réed. Alger : Enag Editions 1987.

Glissant, Edouard : *Le Discours antillais*. Paris : Seuil 1981.

Mammeri, Mouloud : *Poèmes kabyles anciens*. Paris : Maspero 1980.

Rancière, Jacques : *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris : Seuil 1992.

Ricœur, Paul : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil 2000.

Todorov, Tzvetan : *L'Homme dépaycé*. Paris : Seuil 1996.

Claudia GRONEMANN (Leipzig)

**"De l'écriture mise en espace".
La subversion du réel par une stratégie
métahistorique et transmédiiale dans
l'œuvre cinématographique d'Assia Djébar**

Moi, femme arabe, écrivant mal l'arabe classique,
aimant et souffrant dans le dialecte de ma mère,
sachant qu'il me faut retrouver le chant profond,
étranglé dans la gorge des miens, le retrouver par
l'image, par le murmure sous l'image [...]
Assia Djébar, *Vaste est la prison*

L'écrivain, historienne et cinéaste Assia Djébar (née en 1936 Fatima-Zohra Imalayène) est considérée aujourd'hui comme l'auteur la plus reconnue du Maghreb et son œuvre littéraire est traduite dans plusieurs langues. Née en Algérie dans une famille musulmane, elle a suivi une formation exceptionnelle, car son père, instituteur, l'a envoyée à l'école française ce qui lui a permis d'"éviter le harem"¹. En 1955, elle s'est rendue en France, où elle a été la première femme algérienne à intégrer l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres. Elle a écrit son premier roman, *La Soif*, à l'âge de 20 ans, pendant une grève des étudiants parisiens contre la guerre d'Algérie. D'autres textes ont suivi jusqu'à aujourd'hui. Mais c'est grâce à son

¹ Cf. Mildred Mortimer, "Entretien avec Assia Djébar, écrivain algérien", in : *Research in African Literatures* 19/2 (1988), 205.

travail de cinéaste, malheureusement encore méconnu,² que Djébar – qui a tourné deux long-métrages – a pu accomplir un tournant essentiel dans son écriture. Clerc parle même d'une expérience cinématographique qui "a servi en quelque sorte de matrice à l'écriture romanesque"³.

L'écriture en français provoque chez Djébar toujours un conflit, lié d'une part à cette activité même (le tabou de parler est traditionnellement de mise en Algérie) et, d'autre part, au statut colonial de la langue française dont Djébar, en tant que femme arabe, fait usage. Il se déploie un fossé incontournable entre la langue maternelle, l'arabe dialectal, et l'écriture coloniale, langue paternelle et unique langue pour s'exprimer par écrit,⁴ parce que le français ne lui permet qu'une énonciation extrêmement ambivalente à partir d'un autre lieu, non-français, d'un ailleurs. Avec l'écriture, l'auteur a dû abandonner inopinément la *memoria* arabo-berbère des femmes aïeules, et, cette insoutenable "extraterritorialité"⁵ se muant en conflit existentiel à la fin des années 60, elle ne trouve pas d'autre moyen que de se taire.

Seul l'art cinématographique – dont Djébar souligne la dimension médiatale en le nommant "l'image-son"⁶ – lui indique une voie pour sortir de cette crise d'écrivain, le film devenant donc un moyen de renouer avec la tradition perdue, c'est-à-dire cet oral féminin qui était antérieurement couvert ou même absent dans l'écriture en français.⁷ Par le film, Assia Djébar découvre des avantages qu'il est possible de transmettre dans la langue coloniale et qui permettent

² Pour les motifs de son travail cinématographique et la tentative de réaliser plus tard d'autres scénarios, bloqués par le cinéma d'Etat algérien cf. Assia Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, Paris 1999, 168ss.

³ Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister*, Paris 1997, 11.

⁴ Djébar explique largement sa relation à cette langue qu'elle appelle aussi "tunique de Nessus" dans Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris 1995, 239ss.

⁵ Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 52ss.

⁶ Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 176.

⁷ Djébar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 182 : "[...] pourquoi je suis allée à l'audiovisuel, je dirai : pour le son et pour la parole, pour la parole féminine, que je voulais quêter si possible à la source."

alors d'utiliser celle-ci comme un outil pour rendre audible le passé biographique inscrit dans une conscience collective. A partir de cette expérience cinématographique, elle apprend à manier la langue coloniale comme un scalpel⁸ qui pénètre dans les couches invisibles de l'histoire pour mettre finalement en marche un processus inépuisable d'identification qui se fonde sur les "ancêtres de sang" ainsi que les "ancêtres dans la langue".⁹ L'irréductible distance entre l'écriture en français et la culture traditionnelle orale, cause d'une crise créative, devient dès lors supportable, et même fructueuse. Le français est devenu pour l'auteur maghrébine une sorte de caméra – qui ne se laisse plus annexer par la dimension coloniale –, une langue "par choix et non plus par hasard"¹⁰ permettant de focaliser la richesse d'une tradition perdue. Dans le même temps, Djébar tente "d'arabiser" la langue française¹¹ et vise par là même à déployer une H/histoire composée de manière hybride – transculturelle et transmédiatale – qui ne produit pas d'identité au sens strict du terme, car les références coloniales et traditionnelles n'existent plus. Par son œuvre, elle crée ainsi un espace de rencontre irréversible des cultures – coloniale, arabe ainsi que musulmane et berbère – dont les éléments ne s'excluent plus, mais deviennent irréductibles et s'entrelacent dans leur médialité.¹² La présente contribution se propose d'analyser la constitution de cette écriture transmédiatale dans l'œuvre cinématographique d'Assia Djébar et de faire apparaître dans quelle mesure cette *mise en espace* réalise un univers transculturel en

⁸ Dans *L'Amour, la fantasia*, elle explique cette démarche : "Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau." Djébar, *L'Amour, la fantasia*, 178.

⁹ Benesty-Sroka, Ghila : "La langue et l'exil. Entretien avec A. D.", in : *La parole métèque* 21 (1992), 24.

¹⁰ Djébar à la foire de Francfort. Cf. Regina Keil, "Schreiben im Spagat", in : Regina Keil (éd.), *Der zerrissene Schleier : Das Bild der Frau in der algerischen Gegenwartsliteratur*, Iserlohn 1996, 185.

¹¹ Laurence Huughe, "Ecrire comme un voile' : The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djébar", in : *World Literature Today* 70/4 (1996), 871.

¹² Je me base sur la notion de média dans un sens étendu : d'un porteur matériel de l'acte de communication, c'est-à-dire d'un moyen de transmission et de mémorisation des informations, et d'une forme esthétique. Un tel média est inscrit dans des rapports d'actions intentionnelles (cf. Jürgen E. Müller, *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996, 81), il est donc toujours culturellement codifié.

manifestant "la vraie tradition de la culture maghrébine [...] le jeu entre trois langues"¹³.

Le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978), sa première œuvre cinématographique,¹⁴ se concentre sur le monde féminin, traditionnellement fermé, que l'image va rendre visible par la photographie du film. Cependant, l'auteur ne montre pas uniquement les femmes en tant que telles, mais elle met également en évidence leur rôle central dans l'histoire, toujours occulté pour différents motifs : les femmes, voilées et invisibles dans l'histoire de l'Islam, leurs voix inaudibles dans une religion du Livre,¹⁵ ont disparu une deuxième fois dans l'écriture en français. C'est donc le dialecte, enregistré avant le tournage de *La Nouba* sur bande magnétique,¹⁶ qui est la clé d'une histoire non plus rédigée en français, mais constituée et manifestée par des images de femmes traditionnelles et par leurs techniques de mémorisation d'un passé perdu :

Ne voulant pas renoncer à cette langue comme outil de communication en profondeur, et non seulement au niveau sentimental, j'ai besoin de la mettre en espace par le cinéma et par ma conception du cinéma. Pour rétablir l'unité entre la langue du dedans et la langue du dehors, il faut que je sorte l'arabe des espaces fermés et que je le ramène dehors.

A l'aide de la technique cinématographique et de sa dimension audiovisuelle – caméra et bande sonore devenant la prolongation du

¹³ Benesty-Sroka 1992, 24.

¹⁴ Ce film a obtenu le prix de la Critique International à la Biennale de Venise en 1979.

¹⁵ Cf. Djebbar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 75ss. Souvent, on se réfère au fameux hadith du prophète proposant d'éloigner les femmes de l'écriture.

¹⁶ Ces bandes enregistrées au Mont Chenoua en 1975, région natale de la mère de Djebbar, ont servi de base du premier projet filmique, réalisé en 1977 et produit en 1978 pour la télévision algérienne. Le public a reproché à Djebbar d'avoir presque exclu les hommes. Cf. Réda Bensmaïa, "La nouba des femmes du Mont Chenoua : Introduction to a Cinematic Fragment", in : *World Literature Today* 19 (1996), 884 note 66.

¹⁷ Benesty-Sroka 1992, 24.

propre corps¹⁸ –, Djebbar effectue une ré-appropriation des traditions algériennes créant une écriture transmédiée par l'inscription de l'oral et une histoire à caractère transculturel.

Les films de Djebbar se distinguent avant tout par une rupture conséquente avec les conventions d'un récit plus ou moins linéaire des événements. Le cinéma djebbarien ne représente plus une action, entendue comme la modification d'une situation donnée, ni les personnages, l'espace et le temps au sens traditionnel. *La Nouba* s'appuie sur le dialecte des paysannes, femmes de la tribu maternelle du Mont Chenoua, qui relatent leurs expériences pendant la guerre d'indépendance. Par le biais de ces protagonistes authentiques, Djebbar souligne le rôle des femmes dans la tradition algérienne et leur responsabilité dans la mémoire culturelle, et les place au centre de sa première présentation filmique, fictionnel autant que documentaire, qui dépasse les limites du genre.

Lila et Ali, couple représenté par des acteurs, forment le niveau fictif.¹⁹ Cette conception d'une double narration, fictive et documentaire – ou effectivement d'une narration de double valeur recouvrant les deux aspects et par conséquent non surréaliste –, manifeste une transmédiété conçue comme l'enlacement irréductible du regard et de son objet, problème mis en scène par le film.²⁰ En Lila figurent les deux aspects en même temps, regarder et être regardé.

¹⁸ "La caméra devenait mon corps, quand il se met à regarder de tous ses pores." Djebbar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 183.

¹⁹ Il y existe différents niveaux : celui de la fiction, du documentaire, de l'illustration des légendes et du matériel d'archive. Cf. Bensmaïa 1996.

²⁰ Je veux reprendre ici la notion de 'transmédiété' pour accentuer l'enlacement irréductible des formes médiales à l'intérieur du film et pour souligner, dans le cas de Djebbar, leur combinaison intentionnelle dans le cadre d'une stratégie esthétique. La transmédiété, selon Alfonso de Toro, résistant à toute tentative de synthèse aboutit à un processus dissonant qui porte différentes articulations. Pour le lien épistémologique entre hybridité et transmédiété cf. Alfonso de Toro, "Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der 'Hybridität' und 'Transmedialität'", in : *Maske und Kothurn* 45/3-4 (2001), 35-42 et 44-46. La transmédiété – correspondant souvent à l'intermédiété, par exemple dans les travaux de Jürgen E. Müller ou Joachim Paech – permet une réflexion de l'impureté, de l'impossible séparation des médias et des formes qui en résultent, ce qui se manifeste de manière évidente dans l'œuvre cinématographique de Djebbar.

Elle est l'objet du discours filmique et elle fait partie du méta-discours : comme personnage du film, elle reste ancrée dans le présent de l'action. Mais la mise en scène de ses pensées redouble le regard sur le passé. La conscience de Lila, qui fait elle-même partie de la mémoire féminine, est l'écran de projection pour cette tradition. Les limites entre l'œil de la caméra et l'œil de Lila s'enchaînent. Il y a donc une double projection, une projection des deux côtés à la fois, intérieure et extérieure, dont le son intérieur aussi mis en écriture se substitue au son direct : "Le son direct est la parole. Le son intérieur est comme de l'écriture mise en espace. C'est une langue reconstituée à partir du personnage que l'on suit."²¹

En tant que personnage, Lila fait fonction d'œil fermé, de caméra réfractant toute image de sorte que son regard met en abîme la médiation filmique. Cette double fonction est mise en espace par les deux voyages, extérieur et intérieur, qu'elle entreprend. Dans un petit 4x4, elle traverse la montagne pour rencontrer les femmes-témoins. Ces séquences sont interrompues par la représentation de son imagination, par l'apparition des images de la mémoire collective, mise en espace par Djébar de manière extraordinaire : elle représente par exemple la technique de mémorisation orale en mettant en scène des femmes alignées qui se passent une coupelle d'eau. Dans la pensée de Lila, devant son œil mental pour ainsi dire, les légendes se raniment (celle du grenier), la révolte des Beni Menacer en 1871 se re-déroule, des animaux fabuleux apparaissent (un cheval blanc). Le souvenir des femmes entrevues est transmis et rendu présent grâce à l'image et au son, par une mise en scène de la conscience de Lila : elle se remémore par exemple l'épisode de la jeune Chérifa, se réfugiant la nuit sur une branche d'arbre afin de pouvoir par la suite mettre à l'abri le cadavre de son frère (mort sous ses yeux durant la guerre) ; dans une barque sur la mer, elle rêve aux événements dans la grotte.²²

Les multiples couches de la conscience de Lila se révèlent donc être le point de repère du film. C'est elle, le pont avec le passé, et

²¹ Benesty-Sroka 1992, 24.

²² Pour une analyse des scènes dans la "grotte merveilleuse" voir Jean Déjeux, *Assia Djébar. Romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke 1984, 52-56.

par le dialecte maternel, elle a accès aux comptes rendus des femmes. En même temps, elle pourrait être la petite-fille de l'héroïne Zouleikha²³ et la voix hors-champ dévoile son histoire : "J'avais quinze ans, j'avais cent ans de douleur." Lila est aussi la mère de la petite Aïcha, elle est épouse et elle aimerait travailler comme architecte pour "construire des maisons transparentes" (c'est-à-dire où l'on peut regarder et être regardé). Elle incarne la réalité contemporaine aussi bien que la conscience féminine. Toujours en mouvement pendant les scènes en voiture, elle s'immerge dans la mémoire narrée par les femmes, ce que le film illustre dans plusieurs séquences. Ses pensées, articulées par la voix "off", s'opposent de la sorte aux paroles en arabe et en berbère des femmes (son direct). Au début du film, Lila se sent provoquée par le regard d'Ali – muet et cloué dans un fauteuil roulant à la suite d'une chute de cheval – et la voix hors-champ formule sa pensée : "Je parle, je parle, je parle, je ne veux pas que l'on me voie ...", indiquant la révolte d'une femme qui ne veut plus alors être regardée, captée, et se refuse au regard de la caméra pour regarder elle-même.²⁴ Djébar révélera plus tard le caractère autobiographique de cette révolte qui a nourri le principe poétologique du film :²⁵ voir sans être vu (sans se dévoiler) et utiliser la caméra comme un regard voilé²⁶ pour voir d'un œil, l'autre fermé :

"Tourner", c'est-à-dire fermer d'abord les yeux pour mieux écouter dans le noir et alors seulement les rouvrir pour la seconde papillonnante de la naissance.

Apprendre à voir [...] c'est se ressouvenir certes, c'est fermer les yeux pour réécouter les chuchotements d'avant, la tendresse murmurante d'avant [...].²⁷

²³ Il s'agit de Yamina Oudaï (qui a coordonné la résistance nationale dans la région de Cherchell) à la mémoire de laquelle est voué le film. Cf. Bensaïda 1996, 884.

²⁴ Cf. aussi Clerc 1997, 155.

²⁵ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris 1995, 297.

²⁶ Mildred Mortimer parle donc d'une "re-appropriation du voile". Cf. Mildred Mortimer, "Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film", in : *World Literature Today* 70/4 (1996), 859.

²⁷ Djébar, *Vaste est la prison*, 200 et 298.

Le regard de la caméra et – par un procédé de mise en abîme – le regard de Lila concentrent donc les regards des femmes voilées.²⁸ Au début, la silhouette d'une femme voilée devient le symbole de cet œil féminin toujours présent dans le film, devant et derrière la caméra.²⁹

Dans la tradition, essentiellement orale, du Maghreb, les femmes tiennent un rôle extraordinairement important en tant que transmetteuses de la tradition, de l'imaginaire et de la conscience culturelle, qui se révèle encore plus considérable sous l'occupation coloniale où les institutions sont aux mains des Français. Le film souligne donc l'ambivalence du corps féminin, voilé et caché aux yeux de l'autre et au regard colonial d'une part, et formant d'autre part le média constituant la mémoire culturelle. Si la caméra focalise les corps et les gestes des femmes, elle semble personnifier aussi le regard de Lila dont le corps devient également ainsi un média pour tenir éveillé le passé, exactement comme le corps de toutes ses aïeules, réelles ou imaginaires. Le corps de la femme est le sujet du film à deux égards : les femmes constituent l'objet de la représentation filmique en tant que gardiennes de la tradition et de la mémoire culturelle, cependant que leurs corps mêmes – voilés et perceptibles seulement partiellement – parlent de la double structure de la représentation dans la mesure où ils communiquent que tout dévoilement est accompagné, nécessairement, d'un voilement. Le corps voilé est objet *et* métadiscours. Qualifier cette stratégie d'"anti-colonialiste" ou d'"idéologique"³⁰ me paraît donc trop réducteur, parce que Djebbar arrive – bien au-delà d'un modèle semblablement unidimensionnel – à rendre visible par son métadiscours l'exclusion qui se rattache à toute représentation de l'Autre, portant, dans le reflet du

²⁸ "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." Djebbar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 174.

²⁹ "[...] c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou libre dans une face masquée, dévore le monde." Djebbar, *Vaste est la prison*, 174.

³⁰ Frederick Ivor Case, "Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djebbar", in : Sada Niang (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebbar*, Paris 1996, 35-48.

regardant, une ambivalence. C'est pourquoi elle ne la réduit plus, mais démontre l'hybridité fondamentale de la culture algérienne, l'imbrication de différentes langues et traditions, ce que l'on nomme dans la théorie des cultures un espace ternaire ou l'entre-deux de "transculturalité".³¹ Par conséquent, ce que me paraît formuler l'œuvre de Djebbar, c'est que toute forme d'identité au sens traditionnel du terme produit une sorte de réduction de son autre ; Djebbar rend visible l'acte de la représentation et y intègre aussi l'invisibilité du regard dont elle cherche à rendre perceptible la dimension obscure. *La Nouba* ne met donc pas uniquement à jour les femmes en tant qu'objet de représentation mais surtout leur regard, c'est-à-dire leur manière de voir les choses. A travers le regard de la protagoniste Lila, l'acte de perception mis à nu empêche une illusion de réalité.

Ali, au contraire, reste passif, pendant que Lila jouit de la liberté de mouvement et entame – comme *alter ego* de Djebbar – une recherche de l'identité n'aboutissant plus à une fin. L'identification se réalise plutôt par ce processus, par la durée de la circulation et l'acte de la recherche même. Ali regarde aussi, mais il reste muet – c'est cette fois un silence de l'homme –, rappelant celui des femmes dans la tradition, femmes qui étaient des personnages en marge de l'histoire, pendant que la protagoniste Lila fait elle-même partie du passé en servant de son médiateur. La conscience de Lila devient le deuxième lieu de l'action et forme un *continuum* d'espace et de temps filmique.

L'historienne Djebbar se réfère ici au lieu primaire de toute H/histoire dans la conscience collective, où les images s'accumulent de la même manière que les images du film – formant la conscience de Lila – inondent et submergent le spectateur. Elles résistent à une pure décodification de sens et révèlent plutôt une dimension affective s'instaurant – à l'instar de la culture performative de l'oral – d'une autre façon dans la mémoire. Les femmes voilées et non-voilées dans le film de Djebbar deviennent les signifiants d'une écriture du corps : à côté des comptes rendus de la guerre, la présence des corps féminins met en scène l'acte de "traduction" d'une culture.

³¹ Voir les notions "third space", "in-between" et "unhomely" dans la conception de Homi Bhabha, *The location of culture*, London/New York 1994, 9-18.

La stratégie de Djebbar consiste aussi en une révélation esthétique du lien anthropologique des techniques orales de mémorisation dans la tradition maghrébine. Pendant que la mémoire orale, liée au corps vivant, se constitue par la répétition, c'est-à-dire par une représentation performative des faits dans le chant ou le récit oral, le film "écrit" cette mémoire à partir des corps féminins. Leur mise en espace et leur fixation sur la pellicule par la photographie ressemble à une écriture, une "écriture mise en espace" dont le statut extraordinaire résulte d'une imbrication des techniques orales et scripturales, c'est-à-dire d'une inscription exceptionnelle de la tradition orale. Au cours de cet enregistrement les corps perdent leur aspect de présence et passent à une autre forme de manifestation : ils sont conservés et rendus publics seulement par le biais du film. Dans le processus de transmédiation se perdent les contours médiaux en faveur d'une écriture qui est "à la fois transparente et opaque"³² et dans laquelle s'entremêlent le corps humain, média de la culture orale, et la matérialité du film, le fugitif se transforme ici par inscription. C'est à partir de cette texture transmédiatique que Djebbar tente d'esquisser une histoire de l'Algérie, où dialecte et écriture deviennent irréductibles. Le média du 'corps', du corps féminin, devient le centre de la représentation filmique : Djebbar nous montre avant tout ses gestes et ses mouvements dans le chant, dans la musique traditionnelle ainsi que dans la danse ; elle capture les voix, les bribes du dialecte ainsi que des pièces de musique européennes de Bartók (auquel est aussi dédié le film) et Varèse, suivant la structure d'une suite musicale.

Une phrase de la *Nouba* chantée à la fin du film : "elle a [r]allumé le vif du passé"³³, énonce cette conception de l'histoire. C'est plus exactement une méta-histoire où l'histoire n'est plus adaptée à un *telos* et ne fonctionne pas par "explication" ou "interprétation", mais se constitue à travers des formes différentes de

³² Maïr Verthuy, "Assia Djebbar : le regard dé-voilé", in : Sada Niang (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebbar*, Paris 1996, 190.

³³ Texte par A. Djebbar. Cf. Déjeux 1984, 55. Une nouba est considérée comme une histoire quotidienne, narrée ou chantée par les femmes. Le terme, emprunté à un chant andalou classique constitué par une suite de compositions différentes, fait référence à la structure sérielle du film.

représentation orales et scripturales : "trouver une écriture qui, tout en étant ancrée dans le social et le vécu de femmes n'ayant jamais eu le privilège d'utiliser une langue écrite, intégrerait histoire, poésie et imaginaire romanesque."³⁴

Le film de Djebbar résiste donc, dans ce contexte, à une interprétation close en encourageant le spectateur à se laisser embarquer dans l'aventure des images et des sons suivant l'idée d'une réception individuelle, d'une expérience esthétique des représentations de l'histoire. Les séquences s'alignent de manière cyclique,³⁵ non-linéaire et non-hiérarchique, sans commentaire ou référence concrète, sans prétexte ou explication préalable. En outre, le son et l'image sont parfois intentionnellement asynchrones : la bande sonore se prolonge jusque dans la prochaine séquence, ce qui marque le lieu de l'énonciation dans la pensée de Lila et rompt avec l'effet de réel du film.

Bien que *La Nouba* intègre du matériel documentaire, l'image-son n'est pas arrangée dans le but d'obtenir un discours référentiel, mais vise à produire l'effet esthétique de réanimation du passé par une représentation transmédiatique. Il s'agit plutôt d'une décontextualisation des références qui n'est possible que par une inscription nouvelle des images dans le film. Par cette stratégie, Djebbar arrive à découvrir le caractère cognitif de la réalité et nous rend conscients qu'aucune structure significative ne peut exister hors d'une médialité spécifique et que sans média elle est même inexistante. Se fondant sur ce principe épistémologique des médias, le film – ancré manifestement dans la vie des femmes – représente et bouleverse cette représentation par ses images qui sont par conséquent décrites comme des modèles de perception ancrés et préfigurés dans un horizon culturel.

A la fin de *La Nouba* toute une série de séquences est répétée et, au lieu d'une réalité prétendument stable, le film dévoile son autoréférentialité ainsi que son caractère métadiscursif : le statut des images en tant qu'effet d'une inscription photographique, reproduc-

³⁴ Sada Niang, "Introduction", in : Sada Niang (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebbar*, Paris 1996, 6-9.

³⁵ Pour une analyse détaillée des séries et l'esthétique du fragment voir Bensaïa 1996, 881ss.

tible(s) indéfiniment. L'esthétique du film sert donc à une subversion du réel, d'autant plus que la mise en scène du caractère transmédiatique du film ainsi que de la mémoire algérienne fait apparaître qu'au-delà d'un média le "réel" n'est pas accessible. La version de Lila d'une Histoire franco-algérienne ne revendique pas la "vérité historique", mais vise à un effet sensuel et subversif des images arrivant de manière pure dans la conscience du spectateur. Au lieu de concevoir une *anti*-histoire, Djébar découvre les mécanismes discursifs, c'est-à-dire les lieux, où se "déroule" tant par le biais des images que des sons, toute histoire, indissociables d'une situation d'énonciation.

La deuxième œuvre cinématographique d'Assia Djébar, *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982), prend aussi pour sujet la constitution de l'histoire – comme le laisse entendre son sous-titre : *1912-1942 Trente Années au Maghreb*. Son originalité provient d'une transformation des reportages enregistrés de 1911 à 1942 et refusés par la censure. À partir des images reproduites, Djébar effectue une réécriture extraordinaire de l'histoire maghrébine prenant une perspective au-delà du discours colonial et anti-colonial. La dimension transmédiatique est alors déjà inhérente à la démarche du film – une historienne arabe révisé les images d'un Orient colonial – et se reflète dans une double perspective de l'Histoire, à partir de l'intérieur et de l'extérieur. À travers le regard colonial préservant la culture festive du Maghreb et ses traces pour le futur, l'auteur met au jour le non-visible dans les images. Elle crée par là une écriture, une mémoire scripturale de cette tradition, tout en y enregistrant son propre regard, le regard "voilé" d'une femme arabe ; en ajoutant son regard aux images, elle produit une version de deux côtés. Assia Djébar vise à découvrir le caractère de construction en racontant les images "à l'envers" : son interprétation du matériel donné s'effectue sur l'axe syntagmatique par le montage du film (le film est le moyen idéal d'une telle inversion). L'ambivalence se crée par un montage qui ironise sur le regard orientalisant du Maghreb,³⁶ reliant objet et

³⁶ Le film pratique une inversion de ce regard décrit dans le texte *Femmes d'Alger* en prenant pour exemple un tableau de Delacroix : "Le regard orientalisant – avec ses interprètes militaires d'abord et ses photographes et cinéastes ensuite – tourne autour de cette société fermée." Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris 1980, 183. Ce regard crée donc un Orient tout à fait imaginaire dont la coulisse ne parle que des désirs coloniaux. P. e. dans

regard. Les stéréotypes d'un discours hégémonique et patriarcal³⁷ se trouvent disséqués de manière à filtrer et à rendre claire la partie obscure derrière le discours officiel. Djébar tourne ses images photographiées et les regards de l'autre côté afin de pouvoir restituer les différentes couches de l'histoire. Son film réunit le "portrait du colonisé" et le "portrait du colonisateur" (Memmi) dans une histoire transmédiatique et, de ce fait, irréductiblement transculturelle.

Djébar montre combien le média d'enregistrement est déjà contaminé par son objet : derrière le regard captateur, "de viol, de vol", des photographes et des cinéastes de la culture maghrébine se cache également un regard de désir – fixant les corps dans la danse ou les fantasias (concours de courses à cheval) – semblable au désir d'une femme voilée de voir, voir au moins d'un œil, l'autre fermé. Le film effectue alors un renversement, le regard du colonisateur se transforme en regard de femme voilée qui "lit" ses traces à l'envers, conformément au leitmotiv : "La mémoire est corps de femme : voilée, seul son œil libre fixe notre présent."³⁸ Dans ce double regard, qui n'est plus à cacher dans le film, les deux côtés – ceux qui regardent et ceux qui font l'objet – se fondent l'un dans l'autre pour former *un* (seul) espace de la mémoire. À partir du regard, derrière et devant la caméra, Djébar met en scène les côtés de l'histoire et leur entrelacement : l'un, derrière la caméra voilée, formant l'espace et l'autre, l'autre par opposition visible devant la caméra, mais résistant tout à fait au regard de l'Autre. Il y a donc une relation

son analyse des cartes postales coloniales, Alloula explique que surtout les Algériennes sont de pures constructions de l'imagination sexuelle du photographe cependant que le regard des femmes n'est nulle part fixé. Cf. aussi la postface de la traduction allemande venant au point essentiel : Regina Keil, "Postface", in : Malek Alloula, *Haremsphantasien. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*, Freiburg i. B. 1994, 87-94.

³⁷ Pour l'orientalisme (Said) au féminin voir la thèse de Natascha Ueckmann sur des relations de voyage écrites par des femmes. Cf. Natascha Ueckmann, *Frauen und Orientalismus*, Stuttgart 2001.

³⁸ Ce regard correspond au renversement du pouvoir colonial, comme l'a analysé Frantz Fanon. Cf. Frantz Fanon, "Algerien legt den Schleier ab", in : Frantz Fanon, *Das kolonisierte Ding wird Mensch*, Leipzig 1986, 100-123. Fanon retrace l'histoire du voile dans l'Algérie – symbole du tabou et moyen de résistance pendant la colonisation jusqu'à 1957, où le voile des "porteuses du feu" devient même un moyen dans la guerre.

constitutive, parce que l'existence de chacun dépend de l'Autre, de sa reconnaissance à travers un regard ou, inversement, de son annulation "dans le non-regard"³⁹. Le montage met toujours en abîme ce regard invisible – des deux côtés, bien entendu –, la manière de regarder d'un œil. Dans cet œil même se fond la matérialité du média et de l'objet, pour ainsi dire, l'auteur révèle la constitution de la réalité par un média de sa perception, par les yeux des colonisateurs ou par les yeux des femmes algériennes. Ainsi, le film s'ouvre sur la récitation d'un texte en arabe annonçant la poétique d'une mémoire à double ou demi regard ("derrière le voile, des voix sont réveillées ...").

Mais de quelle manière se réalise donc cette poétique de l'œil libre dans le film ? Le montage, que j'ai déjà mentionné, s'avère être la technique centrale structurant le métadiscours dans *La Zerda*. Le matériel est replacé dans une perspective chronologique, à partir des premières prises de vue en 1911 jusqu'au matériel de 1942, et structuré – suivant la musique traditionnelle – par quatre chants (de l'insoumission, de l'intransigeance, de l'émigration et de la révolte). La musique traditionnelle jouant un grand rôle dans ce film, ce principe musical indique une deuxième structure du matériel et marque le point de vue des personnes représentées. La fête de la Zerda est devenue pendant la colonisation une fête de deuil, quand elle n'a pas été reléguée au rang d'un folklore. Les premières images montrent des Français qui assistent à une Zerda traditionnelle, commentaire hors-champ : "ils surveillent, ils regardent, ils félicitent, ils passent en revue, ils inaugurent". L'ambivalence du regard ne peut être réduite : d'une part, la visite révèle la perturbation coloniale des rites traditionnels, d'autre part, elle dégage le désir de l'Autre et devient par là une trace coloniale, sous forme de reportage faisant l'objet d'une réappropriation par le regard renversé de Djébar. L'esthétique du film apparaît donc comme une technique qui intègre la partie invisible (le hors-champ) dans la représentation. Djébar égale la caméra invisible et – se référant à la tradition algérienne et au voilement des femmes dans l'Islam – le haïk qui ne cache pas seulement la femme aux regards d'autrui, mais réduit aussi son propre

³⁹ Jean-Jacques Hamm, "Le regard de l'objet : Texte", in : *La parole mètèque* 21 (1992), 20.

regard. Ici, la caméra/regard et son image ne forment plus des espaces différents, mais s'entrelacent dans la représentation renvoyant à un espace infini : toute image témoigne donc d'un regard invisible. Pour parler avec Deleuze en termes de théorie du film, tout cadrage de l'image filmique détermine un hors-champ : "Le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent" et "témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle 'insiste' ou 'subsiste'".⁴⁰ Le média même est invisible dans la forme qu'il produit, il laisse uniquement un reflet ou une trace du "regard invisible" qu'il faut effectivement retrouver pour ne pas réduire la représentation. Toute image du film djébarien contient en ce sens une autre face invisible, mais tout de même rendue présente par l'obstination de la cinéaste sur le regard.

C'est le matériel cinématographique des reportages qui entame la ré-imagination du passé colonial et rend possible la redécouverte des couches et des traces cachées. Les documents forment donc un palimpseste : ils figurent, en tant que média primaire, le porteur matériel de la mémoire culturelle, et en même temps – par l'inversion de leur syntaxe – ils renversent leur première signification d'intention coloniale. A travers le montage, Djébar souligne par exemple le contraste entre les fantasias et le culte du sport des colonisateurs. Elle "occidentalise" par un commentaire ironique des exercices de gymnastique : "Leur régime, leur pouvoir est devenu à son tour une fantasia sinistre, un folklore dérisoire." A l'aide du montage, Djébar arrive à déployer un métadiscours omniprésent qui cristallise la constitution de l'image par un regard. Le regard d'exotisme porté sur la culture populaire se reflète dans ce "portrait du colonisateur" dont le film devient l'expression exemplaire. De manière similaire à *La Nouba*, la réflexion de l'entrelacement entre le regard et l'image se trouve au centre de ce métadiscours. Les images "documentaires" ne représentent plus uniquement des traditions du Maghreb, ses conditions historiques et sociales, mais démasquent l'idéologie des regardants. La cinéaste se sert de ces images déjà enregistrées comme palimpseste pour y inscrire une signification supplémentaire et pour réécrire l'histoire du Maghreb à

⁴⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris 1983, 28ss.

partir d'une mise en abîme du regard (l'œil-caméra devenant l'œil d'une femme voilée).

Un autre exemple de cette importance du montage est le parallélisme entre un recrutement et un transport d'animaux : Djebbar fait apparaître le contraste entre les Français recrutant des Arabes et le transport de bœufs, assistant impuissants à leur chargement par une grue sur un bateau. A travers un autre exemple, un parallélisme entre les moutons et les colonisés, elle poursuit la métaphore animale. Au regard documentaire elle ajoute un sous-texte, c'est-à-dire un commentaire implicite qui multiplie la signification et rend présent l'œil invisible du regardant. Par cette technique, Djebbar instaure une sorte de conflit entre les images, une sorte de résistance face à un "visible" qui se révèle en même temps être une résistance à l'interprétation. Elle ne focalise pas des références historiques pour reconstruire une *autre* image à partir des traces référentielles du passé, mais elle dévoile un présent, "invisible" à l'origine, dans chaque image. Le *regard* ou l'activité de *voir* en tant que principe épistémologique traduit dans la structure de ces films se révèle être une technique produisant le réel, c'est-à-dire une réalité de l'image. Le montage des images renverse le principe mimétique du film et met à nu chez le spectateur son principe cognitif de production d'une réalité. Toute réalité se constitue donc au cours d'une perception, il y en a plusieurs versions.

A partir de cette conclusion, l'écrivain et l'historienne Djebbar doit s'affranchir d'une totalité historique en faveur d'une histoire du particulier selon Hayden White, l'historien américain, d'une "meta-history" qui s'interroge plutôt sur le caractère de l'historiographie, sur le statut épistémologique du récit historique ainsi que sur la structure d'une conscience historique :⁴¹

*Djebbar substitue une métahistoire aux récits historiques hégémoniques de la conquête coloniale, un métadiscours aux discours réducteurs sur les femmes, une métalangue à une langue fondée sur un collectif dont les femmes sont exclues.*⁴²

⁴¹ Cf. Hayden White, *Metahistory : die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M. 1994.

⁴² Niang 1996, 6.

Dans *La Zerda*, Djebbar prend pour sujet les inscriptions photographiques et filmiques d'un Maghreb colonial qu'elle conçoit comme bribes récurrentes d'un espace historique transculturel ou, pour ainsi dire, une histoire ambivalente et non-réduite. Elle met en scène le corps et l'œil des femmes – prenant pour référence le tabou de l'œil – et nous révèle leur statut épistémologique en tant que médias responsables de la constitution cognitive du réel ainsi que de codes culturels différents. La stratégie vise à démasquer que la médialité est un constituant incontournable de notre réalité, dans laquelle l'autre se révèle être une création du regard.

Djebbar produit cette transmédialité par l'entrelacement de l'écriture – le film étant une "écriture du regard"⁴³ – et de l'oralité des aïeules, de l'absent et du présent, intégrant à toute représentation ses deux aspects : ne pas exclure l'Autre de la représentation et évoquer toujours le silence d'un texte, l'autre, la partie invisible d'une image, l'absent dans une société ou culture comme la voix féminine, doublement absente dans les histoires coloniale et islamique.⁴⁴ Il existe donc, dans l'écriture de Djebbar en français, une sorte d'aphasie non-suppressible qu'elle exprime dans *L'Amour, la fantasia*.⁴⁵ Après l'expérience filmique elle a conçu une écriture tout à fait différente, enrichie par des techniques de l'image-son : "L'écriture de Djebbar, surtout après 1980, s'interroge sur sa propre matérialité et ses fonctions."⁴⁶

La dimension exceptionnelle de la technique cinématographique dans l'œuvre filmée comme littéraire d'Assia Djebbar consiste – ce

⁴³ Djebbar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 159.

⁴⁴ Pour l'histoire de l'Islam cf. aussi le roman d'Assia Djebbar, *Loïn de Médine. Les filles d'Ismaël*, Paris 1991.

⁴⁵ Cf. aussi Clerc 1997.

⁴⁶ Suzanne Crosta, "Stratégies de subversion et de libération : l'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel chez Assia Djebbar et Ousmane Sembène", in : Sada Niang (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebbar*, Paris 1996, 54. Niang parle du fait que Djebbar recrée un langage qui "recouvre une historicité ajoutée d'un individuel féminin, re-situé dans le temps et l'espace" (Niang 1996, 108). Cf. aussi Bernard Aresu : "(D)écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia*", in : Sada Niang (éd.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebbar*, Paris 1996, 209-224. Voir aussi *World Literature Today* 70/4 (1996).

qui ne facilite pas la réception et produit plutôt un cinéma de recherche que de consommation⁴⁷ – en une stratégie esthétique d'évocation de la mémoire des femmes liée à la voix et au corps humains dont les représentations officielles manquent cruellement. A la présence constitutive des corps féminins dans l'acte de traduire s'oppose donc leur absence totale dans l'historiographie.

La signification de l'œuvre cinématographique ne procède donc pas uniquement d'une sémiotique des images, mais surtout du niveau syntagmatique (du montage des fragments dans *La Zerda*, de la sérialité des séquences dans *La Nouba*) : par exemple pour représenter la conscience de Lila, il existe une simultanéité de lieu et de temps du passé et du présent, de même, pour démasquer l'iconographie coloniale dans *La Zerda*, Djebar bouleverse la topographie référentielle par ce montage. L'œuvre de Djebar se réfère surtout au passé colonial jusqu'à l'indépendance, mais le film, comme le démontre la présente contribution, ne se borne pas simplement à citer des faits, mais les rend accessibles par leur qualité médiale et produit une méta-réflexion sur la constitution de l'histoire à travers les regards : de Lila et des femmes invisibles, du conquérant et de l'œil d'une femme voilée.

La dimension transmédiatic, implicite aux deux films, renverse dès le tout début – ne cachant plus la transformation (médiatic) de l'objet dans le regard, mais le découvrant à partir des corps féminins et des fragments filmiques coloniales – toute vérité historique comme par exemple dans le discours colonial qui a réduit l'Autre pour produire une histoire homogène et synthétique. Bien au contraire, Djebar plaide pour une "vérité fragile" portant déjà en soi l'autre, l'invisible ne visant pas à une représentation stable du passé, mais à plusieurs formes de représentation toujours en mouvement :

[...] chercher par l'image-son une vérité fragile des siens, évoquer comme je viens de le faire, la consommation massive du non consommable [...], ceux-ci ne peuvent s'installer d'emblée, qu'ils veuillent ou non, dans la fracture du regard, dans la béance de l'absence,⁴⁸ dans l'arrêt infini de la frustration : en somme dans la violence.

⁴⁷ Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 169.

⁴⁸ Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*, 170.

Le "réel" n'apparaît plus, dans les films de Djebar, comme une donnée positive, mais plutôt comme un fait qui reste en permanence à conquérir. L'unique "réalité" est donc liée à la matérialité de la communication (corps humain, pellicule), aux signifiants d'une écriture. Le référent ne peut exister hors de son inscription dans des médias ancrés dans des discours culturels et ne se laisse pas "objectiviser", son média n'est ainsi plus une pure enveloppe.

Cela nous ramène à la discussion d'une différence entre réalité et fiction qui se transforme suivant une épistémologie post-moderne/postcoloniale plutôt dans un *continuum* entre réalité et texte. Malgré son ancrage profond dans l'histoire et la réalité algériennes,⁴⁹ l'œuvre d'Assia Djebar vise à une subversion du réel par le dévoilement conséquent de l'ambivalence du regard et aboutit à une stratégie métadiscursive. Cette réflexion souligne la médialité de toute énonciation et, par conséquent, la contamination médiatic de toute acte de signification. Cette technique se révèle être une pratique de pensée postcoloniale et souligne de manière conséquente le lieu d'une énonciation, à partir duquel on parle, on écrit ou regarde. Au lieu de projeter le réel, cette attitude vise plutôt à le faire sentir et déploie un métatexte sur la relation réalité-fiction qui rend conscient son irréductibilité : "La caméra se met en question pour faire sentir cela : le procès constant de la réalité contre la fiction, de la réalité de plus en plus présente contre la fiction."⁵⁰ En tant que telle, l'œuvre cinématographique de Djebar, bien au-delà d'une séparation entre fictionalité et référentialité, ne reste plus "fiction", mais fait déjà partie – par le processus de la réception – de notre "réalité" en s'y mêlant de manière insoluble.

⁴⁹ Pour d'autres stratégies esthétiques dans les œuvres récentes cf. Charles Bonn – Farida Boualit (éds), *Paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie ?* Paris 1999.

⁵⁰ Djebar, *Vaste est la prison*, 302.

Bibliographie

- Djebar, Assia : *Loin de Médine. Les filles d'Ismaël*. Paris : Albin Michel 1991.
- Djebar, Assia : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : les femmes 1980.
- Djebar, Assia : *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel 21995.
- Djebar, Assia : *Vaste est la prison*. Paris : Albin Michel 1995.
- Djebar, Assia : *Ces Voix qui m'assiègent ... en marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel 1999.
- Alloula, Malek : *Haremsphantasien. Aus dem Postkartenalbum der Kolonialzeit*. Postface de Regina Keil. Freiburg i. B. : Beck & Glückler 1994.
- Aresu, Bernard : "(D)écrire, entendre l'écran : *L'Amour, la fantasia*". In : Niang, Sada (éd.) : *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan 1996, 209-224.
- Benesty-Sroka, Ghila : "La langue et l'exil. Entretien avec A. D. " In : *La parole métèque* 21 (1992), 23-25.
- Bensmaïa, Réda : "La nouba des femmes du Mont Chenoua : Introduction to a Cinematic Fragment". In : *World Literature Today* 19 (1996), 877-884.
- Bhabha, Homi : *The location of culture*. London/New York : Routledge 1994.
- Bonn, Charles – Boualit, Farida (éds) : *Paysages littéraires algériens des années 90. Témoigner d'une tragédie ?* Paris : L'Harmattan 1999.
- Case, Frederick Ivor : "Esthétique et discours idéologique dans l'œuvre d'Ousmane Sembène et d'Assia Djebar". In : Niang, Sada (éd.) : *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan 1996, 35-48.
- Clerc, Jeanne-Marie : *Assia Djebar. Ecrire, Transgresser, Résister*. Paris : L'Harmattan 1997.
- Crosta, Suzanne : "Stratégies de subversion et de libération : l'inscription et les enjeux de l'auditif et du visuel chez Assia Djebar et Ousmane Sembène". In : Niang, Sada (éd.) : *Littérature et cinéma en Afrique*

- francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan 1996, 49-81.
- de Toro, Alfonso : "Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der 'Hybridität' und 'Transmedialität'". In : *Maske und Kothurn* 45/3-4 (2001), 23-69.
- Déjeux, Jean : *Assia Djebar. Romancière algérienne, cinéaste arabe*. Sherbrooke : Editions Naaman 1984.
- Deleuze, Gilles : *L'Image-mouvement. Cinéma I*. Paris : Minuit 1983.
- Fanon, Frantz : "Algerien legt den Schleier ab". In : Fanon, Frantz : *Das kolonisierte Ding wird Mensch*. Leipzig : Reclam 1986, 100-123.
- Hamm, Jean-Jacques : "Le regard de l'objet : Texte". In : *La parole métèque* 21 (1992), 20-21.
- Huughe, Laurence : "'Ecrire comme un voile' : The Problematics of the Gaze in the Work of Assia Djebar". In : *World Literature Today* 70/4 (1996), 867-876.
- Keil, Regina : "Schreiben im Spagat". In : Keil, Regina (éd.) : *Der zerrissene Schleier : Das Bild der Frau in der algerischen Gegenwartsliteratur*. Iserlohn : Evangelische Akademie 1996, 174-190.
- Mortimer, Mildred : "Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien". In : *Research in African Literatures* 19/2 (1988) 197-205.
- Mortimer, Mildred : "Reappropriating the Gaze in Assia Djebar's Fiction and Film". In : *World Literature Today* 70/4 (1996), 859-866.
- Müller, Jürgen E. : *Intermedialität : Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster : Nodus 1996.
- Niang, Sada (éd.) : *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan 1996.
- Ueckmann, Natascha : *Frauen und Orientalismus*. Stuttgart : Metzler 2001.
- Verthuy, Maïr : "Assia Djebar : le regard dé-voilé". In : Niang, Sada (éd.) : *Littérature et cinéma en Afrique francophone. Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris : L'Harmattan 1996, 189-197.
- White, Hayden : *Metahistory : die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1994.