



Université Mohamed Khider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et des Langues étrangères
Filière de Français

MÉMOIRE DE MASTER

Langues, littératures, et cultures d'expression française

Présenté et soutenu par :
OKBI Mouna

LA NOVELISATION : DE L'ÉCRAN A L'ENCRE DANS LA NOUBA DES FEMMES DU MONT-CHENOUA ET LA FEMME SANS SEPULTURE D'ASSIA DJEBAR

Jury :

Mme. Djerou Dounia	MCB	Université de Biskra	Président
M. Hammouda Mounir	MCB	Université de Biskra	Examineur
Mme. Guemri Khadidja	MCB	Université de Biskra	Rapporteur

Année universitaire : 2021 - 2022

Remerciements

Je tiens à remercier :

Ma directrice de recherche Dr **Ghemri Khadidja** pour son soutien et ses encouragements depuis le début de mon mémoire, celle qui a su me donner la volonté d'aller au bout de cette aventure littéraire. Je la remercie pour son grand courage et sa grandeur d'âme.

L'ensemble des enseignants qui m'ont orientée durant mon cursus universitaire et qui m'ont donné l'envie d'avancer en dépit des obstacles. Grâce à leurs orientations constructives, à leurs suggestions critiques, à leur générosité scientifique, j'ai pu accomplir mon travail jusqu'au bout.

Dédicace

Je dédie ce travail à :

Ma petite tante Hadjer, en cette douloureuse épreuve avec une grande tristesse toutes mes condoléances pour ton mari Khaled. Qu'il repose en paix et que l'amour qu'il avait pour toi reste vivant.

Ma raison de vivre, grâce auquel je suis parvenue à ce niveau. Mon trésor ma Mère

Ma moitié, la parole rare de mon cœur. Ma chère et unique sœur Manel

Ma Star et la fidèle, qui m'a soutenue de toutes ses forces et jusqu'au bout pour que j'obtienne ce travail. C'est grâce à toi Imene

Ma grande famille maternelle.

La mémoire de mon grand-père OUAAR Boubaker Abbes, je ne t'ai jamais oublié.

Ma grand-mère le charme de notre maison, que Dieu te garde pour nous.

Mes chers oncles, Hichem, Zine El Abidine, Redouane, Abbes, avec pleins d'amour, respect et de gratitude, Merci d'être toujours là à mes côtés, eux qui m'ont toujours protégée et surtout aimée.

Mes chères tantes, Mimi, Assia, Hadjer, ma préférée Wouroud et Leila, vous êtes les meilleures tantes au monde.

Mes adorables cousines et cousins : Soundous, Yousera, Tassenime, Aridje, et ma petite ange Mélina. Adem, Youssef, Abbes, Abel El rahim, Imad, Alla.

Mes chères amies, collègues Navel et Nedjma, que j'ai passé les meilleurs moments avec elles pleins d'ambiance, de joie et de folie. Ensemble, on a pu oublier le côté fatigant et épuisant du travail.

Table des matières

Remerciements

Dédicace

INTRODUCTION

Chapitre I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

I.1. Assia Djébar, l'historienne, romancière :	15
I.1.1. Assia Djébar : écrivaine engagée	17
I.1.2. Assia Djébar : <i>La Femme sans sépulture, un roman convenable</i>	20
I.2. La novélisation au carrefour des arts :	22
I.2.1. le ciné-roman :	24
I.2.2. Du cinéma à l'écriture :	28
I.2.3. Cinéma Algérien :	31
I.3. L'aventure de cinéma d'Assia Djébar :	34
I.3.1. La Nouba des femmes du mont Chenoua :	36
I.3.2. Assia Djébar : Entre film et roman :	42

Chapitre II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

II.1. La notion du personnage :	46
II.1.1. L'analyse sémiologique du personnage selon Philippe Hamon	51

II.1.2. Zoulikha, « La femme de la mosaïque » :.....	58
II.1.3. Les personnages et les témoignages historiques :.....	59
II.2. Les personnages du film <i>La Nouba des femmes du mont-Chenoua</i> :...63	
Lila : L'ombre de Zouikha :	63
Ali : Le mâle absent :	64
II.2.1. Les personnages entre « <i>La Nouba des femmes du mont Chenoua</i> » et « <i>La Femme sans sépulture</i> ».....	66
CONCLUSION.....	74
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	77
ANNEXES	83

Introduction

INTRODUCTION

« Lorsqu'on cherche à remonter aux débuts des adaptations « à l'envers » et qu'on souhaite rattacher un tant soit peu la novélisation à des formes anciennes du passage du film au livre, la mise en relation entre les différents écrits, c'est-à-dire entre « ciné-roman » et « roman-cinéma », entre des formes d'adaptations du film à l'écrit et de l'écrit au film, s'impose au chercheur et devient le nœud de l'une des caractéristiques fondamentales de ce passage transmédiatique¹ »

Certaines littératures, ont plus d'impact sur le monde que d'autres, notamment celles qui naissent des tumultes d'un drame, et quel drame est plus monstrueux que celui du colonialisme. En effet, on ne peut aujourd'hui aborder la littérature maghrébine en tant que phénomène littéraire, sans d'abord prendre le temps de nous attarder, ne serait-ce qu'un moment, sur ce qui en a fait une littérature « originale²».

En effet, la littérature maghrébine puise son originalité, essentiellement dans le fait qu'elle soit née pendant la période coloniale, mais aussi, dans son évolution qui a contribué à l'émergence de plusieurs *littératures de langues française*³ dont la littérature féminine⁴ : cette littérature incertaine, et qui se définit souvent comme cette littérature regroupant des *textes écrits par les femmes*⁵.

De toute évidence la littérature féminine ne cesse de prendre de l'ampleur et de se déployer dans le champ métaphorique, au Maghreb comme ailleurs, et ce par la multitude de ses productions. Désormais, elle prend une place non négligeable dans les sociétés maghrébines par le nombre croissant d'auteurs qui envahissent la sphère littéraire. Assia Djebar, Fatima Mernissi, Hala Béji, Malika Mokkedem, Hawa Djabali, Leïla Sebbar, Ahlem Mostaghanemi, Fatima Bakhaï, et la liste est bien longue... autant de voix féminines qui foisonnent, par le biais de leurs écrits qui assiègent l'univers de la littérature

¹ GRIGNON, Prisca, *Le champ d'existence de la novélisation francophone actuelle (10 dernières années) La novélisation, un nouveau genre ?*, thèse de Doctorat, Université de Montpellier 3, 2012, p.112.

² DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française, Introduction générale et auteurs*, Ed. Naaman, Canada, 1978, p.12.

³ DEJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Ed. Karthala, Paris, 1994, P.14.

⁴ *Ibid.*, p.15.

⁵ SLAMA, Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », in *Littérature*, N°44, 1981, p.53.

INTRODUCTION

au Maghreb. Les écrits des femmes prennent l'aspect d'une incursion, voire d'un envahissement, d'une conquête des espaces de la vie intellectuelle jalousement réservés et préservés par la tradition et la coutume aux esprits intellectuellement avertis.

Et bien qu'au Maghreb, cette littérature s'est longtemps manifestée à travers sa dimension engagée, notamment par rapport à la lutte contre le colonisateur, elle n'en reste pas moins, un moyen qui parmi aux femmes de sortir de leur mutisme, dans la perspective de briser l'enfermement, mais aussi transmettre un vécu, une pensée, bref, tout un héritage jusque-là omis.

Certes, c'est une écriture émanant du sens du devoir, que ressentent ces femmes, très conscientes de leur rôle d'éducatrices avant tout, mais aussi cet éternel besoin de transmettre la parole féminine, qui, finalement est la seule à prendre en charge les préoccupations du devenir d'un peuple, de son histoire, de sa culture, ainsi que de tout son patrimoine.

La littérature féminine désormais nécessaire, car depuis l'indépendance les femmes auteures introduisent une marque originale dans cette littérature, proposant des écritures nouvelles, des regards différents sur la réalité socioculturelle algérienne, reprenant d'une manière novatrice le geste ancestral de la femme créatrice. Certaines productions, comme celles d'Assia Djebar ont atteint une ampleur et une importance indéniables et s'ouvrent encore à d'autres perspectives.

Prétendre à d'autres limites, que celles d'emblée fixées par la coutume culturelle du moment, et qui n'est autre que le roman, a contribué à l'émergence d'un nouveau concept : celui de la novélisation ; « *(en anglais novelization de novel : roman) est l'adaptation sous forme de narration écrite d'une histoire développée à l'origine dans un autre média*⁶ ».

⁶ BOURHIS, Véronique, & LE FORESTIER, Laurence Allain, « Le conte novélisé : un nouveau genre textuel ? L'exemple de Kirikou, de Michel Ocelot », in *Synergies France*, N°7, 2010, p.129.

INTRODUCTION

De son côté Robert Desnos estime que : « *Tout ce qui peut être projeté sur l'écran appartient au cinéma*⁷ ». Or le cinéma constitue un média qui a le pouvoir de réaliser le paradoxe d'une présence absente, d'un imaginaire réel et d'un réel irréel, d'un passé présent et d'un présent toujours déjà passé⁸. Le « fait filmique », à l'écran, oscille entre la présence et l'évocation, l'être-là et l'être relaté, le monde et le récit, le document et le discours. Il est inséparablement l'un et l'autre.

Assia Djébar en tant que cinéaste réalise d'abord le film *La nouba des Femmes du Mont-Chenoua*, 1957, puis fait paraître son œuvre, *La Femme sans sépulture*, 2002, bien plus tard, entre fiction, vécu, et Histoire. A travers son film *La nouba des Femmes du Mont-Chenoua*, elle revient sur la participation des femmes à la lutte contre le colonialisme, et leur contribution dans l'indépendance de l'Algérie.

La femme sans sépulture, publié en 2002 aux éditions Albin Michel, constitue un roman polyphonique où l'on entend la parole de diverses femmes algériennes qui ont contribué à l'indépendance de l'Algérie, obtenue en 1962 après une longue et pénible guerre.

Zoulikha Oudai, protagoniste de ce roman polyphonique, est née à Cherchell en 1916. Héroïne oubliée de la guerre d'indépendance, torturée et tuée par des soldats français en 1958. Son corps n'a jamais été retrouvé, mais sa voix reste vivante : les quatre monologues qu'elle prononce créés par l'imagination extraordinaire d'Assia Djébar nous laissent un témoignage de sa force spirituelle ainsi que de sa fidélité aux principes de tolérance et liberté pour lesquels elle a lutté jusqu'aux dernières conséquences.

Les autres voix qui se font écouter dans le roman appartiennent aux femmes qui ont intégré le cercle intime de Zoulikha : ses filles Hania et Mina, sa meilleure amie Dame Lionne et Zohra Oudai, la sœur de son dernier mari. C'est à travers la mélodie de toutes ces voix féminines que la mémoire de Zoulikha revit et se dissémine dans l'air de Cherchell pour que jamais personne ne l'oublie. La voix de l'auteure joue un rôle très

⁷ Desnos Robert, *Le cinéma de Robert Desnos et Benjamin Péret*, cité in <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02042882/document> consulté le : 30-01-2022 à 20 :20h

⁸ Ethis Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ed Armand Colin, 2018, p.17.

INTRODUCTION

important. Prétextant la réalisation d'une recherche pour un film sur la vie de Zoulikha, Assia Djébar revient à sa ville natale et se présente cachée sous des appellations telles que « la visiteuse », « l'invitée » ou « l'étrangère pas tout à fait étrangère ». Ainsi, elle devient tantôt une intervieweuse qui écoute en silence les récits des femmes, tantôt une autre conteuse qui prend la parole pour mêler ses souvenirs à ceux des témoins de la souffrance de Zoulikha.

Notre motivation, ce sujet est au cœur de son film. Le film est sorti en 1977. D'une part, il mérite toute notre attention, en raison de vives contenu et de l'écriture originale du film, par une curiosité nous nous retrouvons à chercher tout ce qui concerne ce sujet. Par la suite, nous découvrons une merveille et enchantement d'un chef-d'œuvre en 2002, c'est la splendeur de ce travail qui nous avons retenu notre réflexion.

Quant à l'étude de ce roman, repose essentiellement sur le fait que le statut de la femme algérienne a toujours occupé une place d'honneur dans la littérature. Les reproductions des femmes sont également plus perceptibles dans leurs écrits. De plus que la novélisation de notre corpus vers un roman, n'en rend la trame narrative que plus émouvante et plus marquante. Ce qui nous renvoie à la motivation scientifique, concernant la novélisation en tant que concept récent et d'actualité.

C'est donc dans cette optique, que nous proposons à notre recherche l'intitulé suivant : « De l'écran à l'écrit : La novélisation de *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* à *La femme sans sépulture* chez Assia Djébar »

L'importance des médias dans la diffusion et la reconnaissance des arts ne se discute plus au sein de la société contemporaine. Cela se constate en particulier dans la littérature romanesque quels que soient ses genres. En effet, l'innovation des pratiques scripturales à travers la novélisation ouvre un nouvel horizon dans l'apparition de nouveau genre et de redécouverte grâce à sa pluridisciplinarité. Cette rencontre entre le cinéma et le roman redonne un nouveau souffle aux œuvres, ce qui influence totalement le mode de la réception et englobe de nouveaux récepteurs en son milieu.

INTRODUCTION

La novélisation est un genre littéraire où apparut presque simultanément avec les débuts du cinéma. Cette pratique consiste à adapter l'histoire du film à une histoire écrite, et son objectif principal est de prolonger le plaisir du roman dans la sensation de lecture grâce à une communauté d'univers morts jusqu'à visant même à copier parfaitement le film à travers le livre. La novélisation ne se résume pas à une simple transposition, ce qui nous amènerait à parler d'adaptation ordinaire uniquement ; d'ailleurs une véritable œuvre novélisation ne se restreint pas à un support médiatique principal, car chaque support artistique complète l'autre.

Ce concept novateur a permis aux réseaux d'information et de diffusion de s'étendre parmi la sphère écrite et parlée par des pratiques de dynamisation et d'ouverture de nouvelles perspectives. Afin de mener à bien notre recherche nous allons orienter notre réflexion sur la problématique suivante :

Dans quelle mesure la novélisation parvient-elle à représenter les personnages du film au roman dans *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* à *La femme sans sépulture* ? Autrement dit : Comment se manifeste la novélisation afin de représenter les personnages Djaberiens ?

En essayant de répondre à notre question de départ, nous avons formulé les hypothèses suivantes :

- Les personnages dans le roman « *La femme sans sépulture* » d'Assia Djébar prendraient plus d'espace et de liberté par rapport au film.
- La réussite et le succès du film de « *La nouba des Femmes du Mont-Chenoua* » pousserait l'écrivaine à écrire son roman pour donner plus de détail à ses personnages.

Notre objectif, dans ce présent travail, sera de montrer la spécificité de chaque personnage entre le roman et le film. Et d'apporter aussi un éclairage sur un nouveau champ de recherche et voir la gravité de chaque personnage Djebarien. Dans l'intention de vérifier nos hypothèses nous opterons pour la méthode analytique.

INTRODUCTION

Pour ce faire, nous aurons recours à certains outils de recherche. Nous ferons appel en premier lieu à l'approche sociocritique sur laquelle nous nous appuyerons que la sociocritique permet de savoir comment la romancière traite les différents phénomènes sociaux, mais elle permet également de déterminer les discours idéologiques auxquels se confrontent ses œuvres et le contexte socio-historique qui entoure sa production, car selon Claude Duchet :

La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des contenus, qui néglige la textualité. Elle s'intéresse, bien entendu, aux conditions de la production littéraire comme aux conditions de lecture ou de lisibilité, qui relèvent d'autres enquêtes, mais pour repérer dans les œuvres mêmes l'inscription de ces conditions, indissociable de la mise en texte. Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels.⁹

La sociocritique nous permet aussi de rendre au texte son contenu social afin d'étudier la relation entre l'œuvre et son contexte social, historique et culturel; chercher à comprendre l'ensemble des événements socio- historiques vécus par les femmes maghrébines liées à leurs contextes algérien.

Il s'inspire des autres disciplines surtout de la sociologie de la littérature .Son approche englobe et recouvre d'autres approches complémentaires mais distinctes. Claude Duchet définit la sociocritique comme suit : « *La sociocritique est l'étude du discours social –mode de pensée, phénomènes de mentalité collective, stéréotypes et présupposés-qui s'investit dans l'œuvre littéraire y compris dans l'œuvre de fiction* »¹⁰.

A ce sujet Duchet écrit :

Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, l'épaisseur d'un déjà

⁹ DUCHET. Claude, *Sociocritique*, Ed. Fernand Nathan, Paris, 1979, p.4.

¹⁰ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan 1979, Couverture de l'ouvrage.

INTRODUCTION

*là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socioculturels,
aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels*¹¹

L'approche sémiotique : La sémiotique est la « science dont l'objet est l'ensemble des processus de signification¹²», processus qui prennent les signes pour instrument. Ferdinand de Saussure la définissait comme « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale¹³». Pour Barthes, la sémiotique joue le rôle de catharsis, c'est-à-dire dit et lit. Et puisqu'il s'agit de lire un texte littéraire, il faut s'attendre à ce que «ce que tout élément y fasse signe¹⁴». Ainsi, lire un texte littéraire est une forme de tracer signes vitaux, et le texte littéraire se voit comme source de signes divers et variés qu'il faut identifier, documenter et interpréter.

Un signe peut être perçu par un ou plusieurs de nos sens. On peut le voir : sous la forme colorée, par exemple, auditif : comme un cri, odorat : parfum, toucher ou appétit. La particularité de ses signes réside dans la profondeur de leur sens, où ils sont désignant et signifiant autre chose.

Pour Peirce, les signes sont la première direction, et dire qu'un objet ou une situation a un sens, c'est dire qu'ils tendent vers quelque chose en ce qui concerne le sens du texte. Intention, la question n'est plus essentiellement la recherche derrière le texte, l'intention perdue, mais en quelque sorte le déploiement de qui précède le texte, dans le journal « le monde » qu'« il ouvre et découvre¹⁵».

Philippe Hamon propose de traiter le personnage comme un signe, composé de signes linguistiques plutôt que de l'accepter est au centre de la conception de l'homme. Il le définit comme une construction mentale par laquelle le lecteur opère, à partir d'un ensemble de symboles disséminés dans le texte : lucidité, courage, niveau de langue, aptitudes intellectuelles ou manuelles, richesses, qualités physiques, et bien évidemment

¹¹ BRAUDEL Ferdinand, Les Ambitions de l'histoire, Ed. Livre de poche, Paris, 1999.p.54.

¹² ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, Le Dictionnaire du littéraire, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.p. 566.

¹³ DE SAUSSURE, Ferdinand, Les Ambitions de l'histoire, Ed. Livre de poche, Paris, 1999.p.54.

¹⁴ BARTHES, Roland, « Pour un statut sémiologique du personnage », cité in https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957, consulté le 15-06-2022 à 23 :30h BARTHES, Roland, Poétique du récit, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 1997. p.54.

¹⁵ Ibid., p.55.

INTRODUCTION

l'âge et le sexe. Dans notre recherche, l'identité d'un personnage est la somme des différentes caractéristiques que lui attribue l'auteur: nom, portrait et traits physiques.

Notre premier chapitre est consacré à la novélisation du cinéma à l'écriture, la présentation de l'auteur et son œuvre, dans notre corpus intitulé *La Femme sans sépulture* et *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua d'Assia Djebar*. Nous allons donc évoquer la biographie de Djebar, son engagement, et une femme présente/ absente. Puis nous allons entamer la notion de la novélisation et la cène-roman qui reflète pour notre analyse. Et la relation entre la novélisation et le cinéma. Ensuite nous allons définir le cinéma algérien, les femmes scénaristes, ainsi notre écrivaine dans l'aventure du cinéma. Et aussi nous allons mentionner notre film.

Quant au deuxième chapitre, Intitulé : *Les personnages Djabériens du film au roman* il sera divisé en deux sections où nous essayerons d'analyser la notion du personnage selon Philippe Hamon dans la première section. La deuxième section abordera les personnages du film et le passage des personnages Djabériens du film au roman.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

I.1. Assia Djébar, l'historienne, romancière :

S'inscrivant dans le domaine de la littérature, Assia Djébar, est une romancière mondialement célèbre, ses racines Algérienne. La lignée de la famille de l'écrivaine et l'histoire de son pays natal s'entrecroisent : « *Tout écrivain tend vers l'universalité. Peu de gens y arrivent* »¹⁶.

Assia Djébar est née le 4 août 1936 à Cherchell. De son père Tahar Imalayène, issu de l'école normale musulmane d'instituteurs de Bouzaréah, originaire Gouraya, et de sa mère, Bahia Sahraoui de la famille des berkani, issue de la tribu des Beni Menacer du Dahra. De sa famille maternelle, elle compte comme aïeux le calife de l'émir Abdelkader et aussi Malek Sahraoui El Berkani, le caïd des Beni Menacer, qui avait dirigé en 1871 une rébellion contre l'armée française coloniale ou il a été tué au combat.

*« La guerre d'Algérie est entrée dans la littérature non seulement par les livres qu'elle a suscités chez les romanciers français, mais encore par les écrivains algériens dont elle a dirait-on accéléré l'éclosion »*¹⁷

Évoquer la biographie de Djébar, c'est tenter de cerner son parcours de création, ses écrits et l'empreinte qu'elle a marquée dans l'histoire de la littérature. Assia Djébar, le nom de plume de Fatima-Zohra Imalayène, Ses études, depuis l'école primaire française à Mouzaïa dans la Mitidja, à sa propédeutique à l'Université d'Alger suivies de celles à l'École Normale Supérieure de Sèvres à Paris, ont formé son écriture. Elle les a poursuivies à Tunis et à Paris, sous la direction de Charles-André Julien¹⁸.

Nous avons déjà souligné, le nombre important de textes se réclamant d'un de ces deux genres dans la littérature algérienne de langue Française. Les femmes écrivains

¹⁶ BOUDJEDRA Rachid, une interview (Hafid Gafaiti.Id, p123)

¹⁷ ALI KHODJA Djamel, L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et proposition, Thèse de 3^e cycle, Université de Provence (Aix-Marseille), 1981, p.33. Cité in <http://archives.univ-biskra.dz/bitstream/123456789/8207/1/BRIK%20Hakima.pdf>, consulté le 14-06-2022 à 23 :23h

¹⁸ DJEBAR, Assia (1936), Dictionnaire des écrivains algériens de langue française de 1990 à 2010, Ed Chihab, 2014, p.138.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

n'échappent pas à cette dominante. La cinquième femme à recevoir cet honneur depuis le début et le premier membre élu d'origine maghrébine.

Assia Djabra, dont l'entrée en littérature a été controversée dans la *soif* en 1957 il lui a fait connaître le succès mais également de sévères critiques. Encensée par la critique française et démolie par la critique algérienne, prend la précaution de publier ainsi sa propre défense, avant que le roman ne soit soumis à la lecture publique. En 1967, elle a publié, après son premier texte, deux romans, *Les Impatients* et *Les Enfants du nouveau monde*, et a pris ses assises littéraires et existentielles avec plus de fermeté. L'Algérie, elle, vit la cinquième année de son indépendance. Dans son entrée en littérature, en 1999, la romancière précisait :

« Désert, ou solitude, que je crois le propre de tous les commencements : se mettre soudain à écrire, sans doute trop jeune, pendant la guerre d'Algérie – l'autre, celle de mes vingt ans - et qui plus est, pas des essais nationalistes, pas de profession de foi lyrique ou polémique, écrire donc des romans, qui semblaient gratuits, que je considérais comme des architectures verbales, me procurant, dans des parenthèses de quelques mois, le plaisir de leur conception, cela me changeait de ma gravité alors d'étudiante algérienne, puis de mes silences de la femme proscrite» [Assia, Djébar, interview, 1999]

Assia Djébar laissa derrière elle d'autres œuvres qui restent inédites, il s'agit de : *Les Impatients* en 1958 , puis en 1963 *Les enfants du nouveau monde* , *les Alouettes naïves* en 1967 puis en 1980 avec *Femmes d'Alger dans leur appartement* puis *L'Amour La fantasia* en 1985, le dernier roman de Assia Djébar poursuit la recherche entamée de *L'Amour fantasia*, c'est *Ombre Sultane* en 1987 c'est un roman de la sororité, *Loin de Médine* en 1991, *Vaste est la prison* en 1995, *Chronique d'un été algérien* en 1993, *Le blanc de l'Algérie* en 1996, *Oran-langue morte* en 1997, *Les nuits de Strasbourg* en 1997, *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie* en 1999, *La femme sans sépulture* en 2002, *La disparation de la langue français* en 2003, *Nulle part de la maison de mon père* en 2008, et son journal intime.

Par la suite elle y a joint carrières de journaliste pour *El Moudjahid* pendant la guerre, *Journal d'une maquisarde*, reprise dans *El Djeich*), de critique cinématographique dans la presse algérienne, de cinéaste *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* en 1979 et *La*

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

Zerda ou les Chants d'oubli en 1982 , l'un de ses films qui va inspirer la rédaction de son roman *La femme sans sépulture*. Djebbar est une parfaite représentante des écrivains algériens de langue française. Poétesse, romancière et scénariste de talent, l'auteur décédée mais elle nous laisse des œuvres qui demeurent exemplaires dans sa manière de parler de l'Algérie avec tant d'amour, de fierté et de nostalgie.

Le parcours biographique de l'écrivaine aidera à comprendre. Elle a voulu décrire « *la réalité de mon pays, le Maghreb une réalité non seulement féminine mais globale* »¹⁹. Il est intéressant de souligner qu'Assia djebbar et ne limite pas ses romans à la représentation des femmes. « *J'ai toujours voulu éviter de donner à mes romans un caractère autobiographique par peur d'indécence et par horreur d'un certain striptease intellectuel auquel on se livre souvent avec complaisance avec les premières œuvres* »²⁰. Assia Djebbar est la plus grande écrivaine maghrébine d'expression française. Elle est l'auteur depuis 1957 de plusieurs romans de plus en plus puissante et émouvante. Djebbar est une fierté pour l'Algérie. Elle est la romancière, poète, dramaturge, cinéaste, aussi la première femme maghrébine quelle est membre de l'Académie française, son plaisir d'écrire pour de nombreux lecteurs et lectrice.

I.1.1. Assia Djebbar : écrivaine engagée

Il convient de rappeler qu'Assia Djebbar entre dans la littérature sur un geste de rupture, multiple : par le projet paternel, par la nécessité de la littérature au service de la notion en lutte. Nous ne pouvons pas questionner l'engagement d'Assia Djebbar, comme celui de sa famille, mais la littérature est quelque chose d'autre. Le père était déjà engagé dans la lutte contre l'injustice coloniale, avant d'être, à plus forte raison, contre la misère des travailleurs algériens. La romancière se lance dans la littérature par un geste politique. Elle abandonna le projet approuvé par son père. Elle s'écartera de l'utilisation du français

¹⁹ ALI-BENALI Zineb, d'Assia Djebbar, *Ecrire, entre voix et corps Histoire de soi, histoire des siens*, 1967, Ed Centre Culturel Du Livre, Institut du monde arabe, p.135.

²⁰ GABRIELLE Rolin, *Revue d'Histoire littéraire de la France "Assia Djebbar, interview"*, Jeune Afrique, 1962, p.915 <https://www.jstor.org/stable/44516159> consulté le 01-04-2002 à 16 :34h

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

telle que projetée par le père : Le français ne sera pas la langue des connaissances pas uniquement mais la langue des rêves et du désir.

En Algérie, si l'ensemble des mouvements nationalistes était, dès la fin des années quarante, d'accord sur la nécessité d'impliquer les femmes dans les changements de la société, leur engagement dans les luttes était loin de faire l'unanimité et si cette unanimité se faisait, c'était plutôt dans le sens contraire²¹. Ce sont les nécessités de la guerre qui ont fait de l'engagement des femmes une obligation. C'est encore Frantz Fanon qui raconte comment la militante qui doit marcher dans la rue, doublement seule, seule et sans voile²², transforme déjà ses relations aux espaces et notamment à l'opposition de l'espace du dedans des femmes et l'espace du dehors des hommes.

L'autre question est celle de la prise en compte de la particularité et de l'importance de l'intervention des femmes. Les deux principales causes de Assia Djébar d'être une des écrivains engagés sont : l'Algérie premièrement et la seconde la femme.

Le positionnement d'Assia Djébar, dans ses œuvres. Est consacré immédiatement pour les femmes, le corps des femmes et la féminité constituent ce que nous pourrions appeler un paradigme féminin qui structure la composition intérieure à chaque histoire tant qu'il structure les histoires entre elles. Sur les thèmes traités: la voix de la femme algérienne devant l'histoire officielle, la révélation de la beauté spirituelle du texte coranique et enfin de la langue française comme moyen d'expression et de libération du désir féminin. L'écrivaine cherche à l'arabiser à travers la beauté, c'est-à-dire la poésie, dit-elle :

« Dans mes derniers romans, explique Assia Djébar, plus je cherchais à traduire une durée intérieure de l'un ou l'autre des personnages, plus mon travail devenait une lutte contre le participe

²¹ GRANDGUILLAUME Gilbert, PEYROULOU Jean-Pierre, Pour une histoire franco-algérienne, Éd : La Découverte, 2008, p.85.

²² Cf. Frantz Fanon, « L'Algérie se dévoile », L'An V de la révolution algérienne, Maspero, 1959. Cité in <https://acta.zone/frantz-fanon-lalgerie-se-devoile/> le 14-06-2022 à 23 :27h

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

présent qu'en théorie je déteste, mais qui, en français, peut seul traduire la coexistence dans la conscience arabe de plusieurs temps." Son désir est de retrouver dans le passage d'une langue à une autre une fluidité, une intimité profonde »²³.

La langue de l'étranger est la problématique de la langue de l'écriture est particulièrement complexe pour les écrivains maghrébins parce qu'ils appartiennent à une double culture, française et algérienne, qui contribue à multiplier les interrogations sur la fidélité à l'héritage linguistique original d'une part, ainsi que ce que cela signifie de créer dans la langue de colonisateur. La trajectoire menée par les écrivains errant entre les langues présente des différences non seulement en relation avec l'histoire personnelle de chacun, les récits singuliers de leurs écritures, mais avant tout, dans le cas des auteurs maghrébins francophones, la trajectoire de l'écriture linguistique est traversée par l'histoire de la colonisation.

Dans ce sens, la relation des écrivains maghrébins avec la langue française est structurée par un lien solide entre le politique et le littéraire. Le paradigme de la femme djebarienne, cette ligne de force tirée par la volonté de révéler la contribution des femmes à la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, et l'influence de ce dernier sur l'histoire de l'islamique, modifie également la représentation dominante de l'expression de langue française. En effet, si pour l'écrivain algérien Kateb Yacine c'est un «butin du guerre» attaché par le sang de la colonisation, pour Assia Djébar c'est l'instrument de l'émancipation féminine.

Dans cette diversité linguistique, le français occupe une place singulière par rapport à l'écriture et à l'écriture, notion d'intimité. Il est donc intéressant que, contrairement à la position Katébienne prise par Assia Djébar est d'accueillir cette langue originellement imposée par le système colonial et de l'utiliser pour une mesure de sa féminité. Ainsi, cette réoccupation relève d'un phénomène de référence constante langue maternelle,

²³ Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*. Introduction générale et Auteurs, Ottawa, Editions Naaman, 1973, p.270.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

dialecte arabe. « *Moi, femmes 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 (...)* ».²⁴ Les écrites Djebarien ne s'impose pas ; certains discours de la revendication, féministe, politique ou social, moral. Elle écrit dans le secret des femmes ; et en secret parlent toujours plus de langues qu'ils ne parlent.

I.1.2. Assia Djebbar : La Femme sans sépulture, *un roman convenable*

Le premier élément qui retient l'attention de la lecture, c'est le titre d'un roman est déterminé comme suit : « *Le titre du roman est un message codé en situation de marché, il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman* »²⁵. Les lecteurs choisissent d'aller au fond de l'œuvre si le titre répond à leurs besoins. « *...chacun sait que les titres d'œuvres littéraires ...dans leur immense majorité ...les sont soumis à aux moins deux déterminants fondamentales : par le genre et par l'époque...* »²⁶.

Le titre du roman étudié, *La Femme sans sépulture*, est l'unique désignateur de cette œuvre. Le mot *Femme* qui veut dire que l'œuvre est centré sur une seule femme qui s'appelle "Zoulikha". Nous remarquons qu'il rappelle le thème de la disparition. De ce fait, le terme sépulture aussi appelé tombeau, renvoie au thème de la mort. Ce titre nous donne l'impression que Zoulikha n'a pas été enseveli ni cachée. La mort est une caractéristique vitale de l'héroïne épique. Le titre de cet ouvrage dirige le lecteur vers une femme épopée. La mort sans sépulture ainsi valorisée se raconte et se constitue en histoire focalisée sur le destin de l'héroïne par une écriture révélant l'effectivité du passé. Dès lors, l'écriture brise le silence mis en cause par un oubli qui a pris forme de paralysie dans le temps empêchant l'histoire de se libérer du gouffre dans lequel elle était enfouie. C'est alors, dans cette perspective que l'écriture ouvre un champ infini de variations

²⁴ DJEBAR Assia, op.cit p.201.

²⁵ DUCHET Claude, *La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque*, Littérature, N° 12, 1973, p. 52.

²⁶ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, éd Seuil, 1985, p.53.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

historiques. D'autres critiques donnent une autre explication en pensant que "La Femme sans sépulture" désigne la guerre de libération qui ne disparaîtra jamais de la mémoire algérienne et qui restera vivante dans les esprits.

Un magnifique roman fait revivre Zoulikha, l'héroïne de la guerre de libération, la vénérable figure de sa ville, Césarée de Mauritanie. « L'invité », « l'étranger n'est pas un étranger », et même aussi l'auteur, retournant trop tard après l'indépendance dans sa ville ancestrale, détaille la vie de Zoulikha racontée par les femmes de la ville : ses filles, sa tante, Dame Lionne. De nombreux personnages complexes et étonnants sont convoqués pour raconter l'histoire du passé. Chacune se souvient d'un anniversaire, finissant par restituer l'histoire de l'héroïne : « une grande fresque féminine » dont Zoulikha est le centre, elle a été mariée trois fois, mère quatre fois, militante locale d'abord en rejoignant le maquis puis disparue, n'étant pas enterrée. Disparue comme tant d'autres combattants, dont les familles n'ont, jusqu'à aujourd'hui pas d'explications, pas de traces malgré des recherches désespérées : une volonté d'effacer ces héros de la guerre d'indépendance.

Ce récit, écrit comme un chant, un conte où plusieurs conteuses prennent la parole lors de veillées féminines est également un voyage. Un voyage dans le temps : des époques romaines, vandales et numides à travers notamment le musée de Césarée, à la guerre de libération, et enfin au retour de « la visiteuse » en juin 1981. C'est également un voyage dans la région natale de l'auteure, les femmes conteuses nous emmènent à l'antique cité romaine Césarée, actuelle Cherchell, prennent la route de Tipaza, ancienne ville romaine également, passant par des villages de pêcheurs et dégustant des grillades de poisson frais, aux villages du mont Chenoua surplombant la douce Méditerranée... Pour qui, comme moi, y est déjà passé, les images des magnifiques paysages défilent au cours de la lecture, entre une douce brise marine et un soleil éclatant.

La Femme sans sépulture, c'est surtout un hommage, c'est faire vivre le récit d'une femme extraordinaire par sa complexité et son courage, c'est un remerciement : à tous ces combattants ayant donné leur vie à l'Algérie, et en particulier une mise en lumière du rôle des femmes dans la guerre. Zoulikha n'est en effet pas la seule femme algérienne à

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

avoir quitté sa famille et ses jeunes enfants pour rejoindre le marquis ; Elle n'était pas non plus la seule impliquée dans l'organisation du réseau des femmes de la ville (Dame Lionne, ou Lla Lbia faisait partie), collectant argent et nourriture pour le maquis, l'organisation par les hommes de la ville. C'est aussi une illustration de la vie sous l'occupation : arrestations, couvre-feux, inspections domiciliaires...

C'est une histoire si intense, si poétique, que la femme est partie sans tombe jamais oubliée, son ombre est passée par Césarée et l'histoire vive dans le cœur profondément.

I.2. La novélisation au carrefour des arts :

La richesse particulière du cinéma en fait une entreprise complexe à étudier, en ce sens que ce qui est dit aux premier et second niveaux crée du sens et peut faire l'objet de nombreuses analyses. Nous avons essayé de montrer cette richesse et cette complexité. Le travail de Tanguy Viel interroge le langage, son rapport au cinéma, à la parole en étudiant la transmission orale du langage écrit et une des voix du cinéma représentées par les dialogues. Le cinéma exagère le travail des romans standardisés et les vaines tentatives de s'accrocher au film, au scénario.

Novélisation : traduction la plus fidèle de novelization (terme américain)/novelisation (terme anglais): terme employé par la majorité des professionnels de l'édition du cinéma et de l'audiovisuel. Il désigne aussi la caractéristique de diffusion simultanée du livre et du film/série/feuilleton télévisé. Cette orthographe domine pour désigner les récits fictionnels évoluant dans l'univers éditorial du divertissement, principalement dans le format poche ciblant une publique de jeunesse et un public de masse, c'est à dire que ce sont principalement des livres destinés à la « grande diffusion ».

Novellisation : le terme est francisé à partir de son origine anglo-saxonne : « novelisation ». Il est employé par des chercheurs de disciplines différentes (Jan Baetens et Jeanne Marie Clerc en littérature, André Gaudreault Monique Carcaud Macaire en cinéma), s'intéressant plus particulièrement à des romans édités dans des maisons plus

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

prestigieuses, pour un public cible adulte. Les œuvres cinématographiques adaptées par ces scénaristes correspondent souvent à la période classique américaine.

De même les dialogues dans Cinéma sont comme mis en valeur et le travail d'un rythme et musicalité des dialogues incrustés et exploités par Cinéma qu'il effectue sur la façon de relever les mots et les tons sonne comme un hommage à l'écriture de Mankiewicz, et au de là au cinéma de façon globale les novélisateurs relèvent constamment le sens du rythme et l'efficacité des dialogues.

Pour Assia Djébar l'emploi du présent de narration et l'effet faussé de répétition à l'identique fait forcément réflexion aux écrits pour la jeunesse, public particulièrement sensible à la répétition infinie de la même histoire. Cinéma désigne ainsi les fonctions explicatives des novélisations traditionnelles : expliquer, traduire, de décrire l'image. C'est un souhait récurrent dans Cinéma et qui, souvent, se réalise de façon frontale où le narrateur cherche littéralement à décortiquer les moindres images du film et à en expliciter le sens.

Les scènes liées au passé seront considérées par le public comme un documentaire, signifie la partie réelle du film ou la partie réelle. Les scènes fictives sont de Lila, son mari paralysé et fille. D'Assia Djébar se projetant dans le personnage Lila. Elle agit comme le ferait la romancière elle-même. Elle agit elle-même comme romancière. Elle interrogea les paysannes, recueillant leurs témoignages sur sa propre famille. Celles-ci évoquent leurs souvenirs de guerre, la réveillera la propre mémoire du romancier²⁷.

Assia Djébar met les femmes devant la caméra, avec un style caméra sur l'épaule, notamment pour la couverture télévisée. Elle voulait respecter leurs paroles autant que leur silence. Elle confie à Lila le soin de mener l'histoire et l'a comme narratrice. La voix off de Lila décrit chaque instant de ce voyage dans le temps et l'espace pour le public. Les paysannes ont raconté leurs expériences : L'occupation coloniale, l'exigence de

²⁷ DJEBAR Assia, Op.cit p.128.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

l'armée française envers les combattants, leur héroïsme Maris, fils, membres de la famille et leur propre résistance en tant que combattants.

Ces témoignages ont aujourd'hui une valeur archivistique inestimable. Assia Djébar a fait le film. Nous n'aurions peut-être jamais accès à ces histoires si les auteurs ne les documentaient pas. Assia Djébar elle-même est originaire de la région et est liée à ces femmes par des liens familiaux et a été sacrée par leur confiance. Les traumatismes, les blessures de manière humble. Ces témoignages font de ces souvenirs des histoires extraordinaires. Et puis de ces histoires émerge l'histoire d'une femme Exceptionnel, Zoulikha Oudai, combattant pour la libération du pays, mort sous la torture, Le corps n'a jamais été retrouvé. A la façon d'Assia Djébar C'est la présence des bruits de ces femmes anonymes qui lui a donné le courage de parler et d'écrire à tour de rôle. Après avoir terminé le film, Assia Djébar utilisera les heures audience qu'elle a eues avec les paysans pour écrire plusieurs romans, notamment *La femme sans sépulture* précisément pour rendre hommage à Zoulikha Oudai, une femme qui a combattu et conduite la guerre de libération, le martyr de la révolution.

I.2.1. le ciné-roman :

Dans les années 1980, Alain et Odette Virmaux publient : Un nouveau genre *le ciné-roman*²⁸. Article, paru dans Le Monde, valorise la mise en forme des œuvres et réflexions faites par Virmaux sur une longue période de temps sur ce type d'œuvre :

« Le ciné-roman comme genre littéraire » : titre d'une enquête publiée en 1974 dans le monde (29 mars). [...] un texte liminaire signalait l'apparition, de développement, d'un véritable phénomène d'édition : la prolifération d'ouvrages situés aux confins de la littérature et du cinéma. Une brève analyse du phénomène et de ses formes diverses était proposée, qui se terminait sur cette interrogation précise : « Le ciné-roman est-il un nouveau genre littéraire ? »²⁹.

²⁸ VIRMAUX, Alain et Odette, *Un genre nouveau, le ciné-roman*, Ed Edilig, 1983, p.7.

²⁹ Ibid, p.7.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

De la novélisation à cinéroman, l'adaptation cinématographique couvre, au sens large, plusieurs pratiques. Au sens le plus commun du terme, une œuvre littéraire est utilisée pour la transposer au cinéma. Depuis le début du XXe siècle, de nombreux films ont adapté des pièces de théâtre, roman et nouveau³⁰.

« La théorie de la littérature, comme toute épistémologie, est une école de relativisme, non de pluralisme, car il n'est pas possible de ne pas choisir. Pour étudier la littérature, il est indispensable de prendre parti, de se décider pour une voie, car les méthodes ne s'ajoutent pas. Le pli critique, la connaissance des hypothèses problématiques qui régissent nos démarches sont donc vitaux. (...) Comme la démocratie, la critique de la critique est le moins mauvais des régimes, et si nous ne savons pas lequel est le meilleur, nous ne doutons pas que les autres soient pires. Je n'ai donc pas plaidé pour une théorie parmi d'autres, ni pour le sens commun, mais pour la critique de toutes les théories, y compris celles du sens commun. La perplexité est la seule morale littéraire »³¹

L'enjeu de l'œuvre est de prouver la présence historique du ciné-roman dans le contexte de la culture française pour confirmer le titre du livre et la question posée par le quotidien en 1974, ce genre littéraire³². Alain et Odette Virmaux s'appliqueront tout au long de leur travail à l'étude de différentes formes d'œuvres cinématographiques afin de mettre en évidence les traits distinctifs du cinéroman. Ils tentent de créer l'association d'un corpus complexe, spécifiquement retesté en spécifiant des motifs répétitifs de formes sériographiques. L'autonomie littéraire des textes les a libérés de la dépendance au cinéma, et leur a donné une existence distincte de leur statut d'outil, au fur et à mesure que le scénario s'adaptait, corrections et cas plus particuliers comme Ciné-romans d'Alain Robbe Grillet.

L'une des difficultés que rencontrent les Virmaux est la multitude d'essais littéraires liés au cinéma. Durant les années 20, un nombre important de termes désignent globalement des écrits souvent très différents, uniquement liés par leur relation au

³⁰ Laib Ahcene, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de L'opium et le bâton », 2011, p.170. Cité in <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/laib.pdf> consulté le 10/06/2022 à 18/15h.

³¹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Éd. du Seuil, coll. "Points", Paris, 2001, p. 311.

³² Nathalie Denizot. « Genres littéraires et genres textuels en classe de français », Lille III, 2008, p.229.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

cinéma. De multiples expériences littéraires fleurissent à cette époque vouée au désir d'unifier les arts et de créer une forme hybride entre arts visuel et littéraire. C'est cet amoncellement d'écrits hétéroclites qui entrave la bonne visibilité des caractéristiques du ciné-roman, objet difficile à définir et à ériger en tant que genre tant les textes sont multiples et éphémères³³.

Le livre des Virmaux fait le portrait de ces écrits composés plus ou moins sincèrement à l'intention de l'écran et néanmoins dotés a priori ou a posteriori d'une existence littéraire. Une première ambiguïté surgit ici quant à l'histoire du cinéaste, autour de cette confusion générique et de la définition précise donnée à l'objet. En effet, lorsqu'on cherchait à remonter aux débuts des adaptations à l'envers et qu'on voulait lier le processus de légèrement romanisation à des formes plus anciennes d'adaptations film-livre, l'association entre différentes œuvres, c'est-à-dire entre ciné-roman et Le roman-cinéma, entre les formes d'adaptation du film à la prose et de l'écriture au film, s'impose au chercheur et devient le nœud d'un des traits fondamentaux de ce passage transversal.

Les études basées sur les premières séries et les romans, voire sur la novélisation³⁴, parlent de cinéroman là où Alain et Odette Virmaux parlent encore de romans cinématographiques ou récits. Il est nécessaire de souligner maintenant la séparation que les Virmaux établissent en reliant le phénomène du « roman cinématographique » et du « film raconté » à l'ensemble plus global des relations entre la littérature et le cinéma: Un événement reconnaissable se produit ici, qui a été d'une grande importance.

Dans les années 1910. C'est l'apparition d'un calcul publicitaire à double détente : la diffusion des films à épisodes sur les écrans les serials accompagne la publication de leur récit en feuilleton dans la presse quotidienne. Le principe était venu d'Amérique. C'est l'occasion pour les auteurs de noter et de rappeler au lecteur les moments phares

³³ Ibid., p.152.

³⁴ MASUY, Christine, « Le marché de la novélisation, une déclinaison multimédiatique du récit télévisé, dans De l'écrit à l'écran, Littératures populaires, mutations génériques, mutations médiatiques », Presses Universitaires de Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, 2000, p.384. Cité in <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01775153/document> le 14-06-2022 à 23:43h

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

des alliances entre presse et cinéma tout en mettant en avant la nature littéraire et esthétique de ces textes, au-delà de l'aspect mercantile qui touche inévitablement les arts, surtout s'il sont en relation avec une industrie : Cette rencontre des préoccupations d'une avant-garde avec un phénomène de culture populaire, même grossi par les trouvailles du commerce, s'inscrit trop bien dans notre perspective pour n'être pas soulignée³⁵. S'esquisse une volonté de cohabitation dont nous allons découvrir d'autres preuves.

Les adaptations romancées des films à épisodes ne sont pas pour les Virmaux des ciné-romans, ce qui n'apparaît pas clairement pour Etienne Garcin qui réunit dans son étude sur l'industrie du cinéroman des revues éditant le « roman-cinéma » : « *Au premier abord, l'étude des titres des collections reflète une volonté d'invention d'un hybride que d'aucuns baptisèrent « bâtard de la littérature », ou « genre bâtard [...] aux origines douteuses »*³⁶ .

En se référant à une note en bas de page de L. Jalabert, qui déclare : « *le genre nouveau porte la tare de ses origines : c'est un hybride né de la contamination, du croisement du drame et du roman, un bâtard de la littérature »*³⁷. Dans cet extrait, Etienne Garcin justifie l'expression empruntée " le malheur de la littérature". De son côté G. de Téra mond : « *...le roman-cinéma, ce monstre issu du cinéma et du roman, qui, remplaçant le « feuilleton populaire » est devenu depuis quelque peu la nouvelle école »*³⁸ .

La deuxième citation du passage est un mélange tiré du livre d'Alain et Odette Virmaux : l'auteur reprend une partie du titre d'un chapitre : Origines métissées dans ce genre. C'est certainement une introduction à Virmaux, affirme cependant : Cela explique aussi sa naissance incertaine, sa méconnaissance prolongée, sa vitalité inflexible et cette

³⁵ Prisca Grignon. « Le champ d'existence de la novélisation francophone actuelle (10 dernières années) : La novélisation, un nouveau genre ? », 2012, p.84. Cité in <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01775153> consulté le 14/06/2022 à 15:00h

³⁶ GARCIN, Etienne, *L'industrie du ciné-roman*, dans De l'écrit à l'écran, Littératures populaires, mutations génériques, mutations médiatiques, Presses Universitaires de Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, 2000, p.142.

³⁷ Ibid., p.143.

³⁸ TERAMOND, G. de, dans *Le Film du 20 mai 1919*, cité par GARCIN, Etienne, dans De l'écrit à l'écran, Littératures populaires, mutations génériques, mutations médiatiques, Presses Universitaires de Limoges, sous la direction de Jacques Migozzi, 2000, p.140.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

obstination à être obligé de rejoindre le club. Très fermé des genres littéraires. "E. Garcin recense ensuite tous les titres de journaux liés au « ciné-roman » et au « novél-cinéma » dans un chapitre intitulé : Ciné-roman un nouveau genre ? Il prétendra plus tard que ces auteurs cités (Virmaux) ont participé à faire du « cinéroman » un genre et d'autres sous-sections de l'expérience d'écriture. Il affirmait alors que le « ciné-roman » n'était qu'« *une alliance de fortune, voire un passage malaisé de relais entre la fiction écrite et la fiction audiovisuelle, le temps que la technique du parlant émerge* »³⁹. Le roman cinématographique » existera sous une forme plus généralisée dans les magazines comme Mon Film, tandis que pour Virmaux, ce dernier lien qu'ils entretiennent avec des scénarios littéraires montés et « ciné-roman » de Robbe Grillet leur permet de définir un genre.

Dans un article intitulé «L'industrie du cinéroman, Etienne Garcin souhaite étudier « *les enjeux littéraires exprimés en combinant le récit sous un genre mixte et ambigu désigné comme cinéroman ou roman-cinéma* »⁴⁰. Comme il le soulignera plus tard, les cinéromans et la fiction cinématographique sont des formes de littérature populaire (au sens populaire, réussi du genre) où l'histoire trouvera sa place et son explosivité dans le rôle qui lui est assigné d'accompagnement du cinéma et sa publicité est constituée en partie par sa relation institutionnalisée avec le cinéma. , l'affaire du livre Virmaux est d'être des livres écrits pour l'écran et non des passages film-épisode, les passages suivants ne sont cités qu'à titre indicatif décrypter les nombreux phénomènes et expériences qui s'imposent d'œuvres liées au cinéma.

I.2.2. Du cinéma à l'écriture :

L'œuvre cinématographique dont la source est un texte paysager, dans lequel des personnages mis en scène deviennent des acteurs visibles de paroles et d'actions, aboutissant à des images sonores révélées au public tout au long du spectacle du film. C'est comme une illustration pour le roman. En ce sens, ce sont deux univers artistiques qui se confondent, l'univers romantique se mêle à l'univers cinématographique, mêlant

³⁹ GARCIN, Etienne, L'industrie du ciné-roman, p.143.

⁴⁰ Ibid, p.136.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

d'une part parole et écriture, et son et image d'autre part. Le passage de texte-sens à image-son" s'appelle : le deuxième degré de l'expression orale. A propos de cinéma, dans une interview pour l'hebdomadaire « *Algérie Actualité* », Assia Djébar a partagé les notes à prendre avant de converser avec des femmes.

« Parler du passé, c'est là mon grand problème. Le film est une tentative de remonter le temps avec les femmes, par leurs souvenirs mais sans jamais les choquer ou raviver leurs plaies. C'est autant la façon de parler que ce propre passé qui est important pour nous »⁴¹

Le film reste donc dans le passé trouble qu'il tente de dépasser avec la collaboration des femmes, de remonter le temps à travers les souvenirs, avec une approche logique, selon l'ordre de l'esprit, suivant des procédures préétablies basées sur des principes sans jamais les électrocuter ou rouvrir leurs blessures. Le film peut donc être transformé en livre et vice versa. Grâce à son talent artistique, Assia Djébar a su gagner le respect des femmes dans son tournage en allant droit au cœur, ce qui l'a aidée à réaliser le long métrage *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, réimaginé en livre en sept chapitres. Il s'agit de son premier long métrage, commencé en 1976 et achevé en 1978. Le film est extrait de son roman *La Femme sans sépulture* : « *Oui, c'était au printemps de 1976. J'étais plongée dans les repérages d'un film long-métrage. [...] De nouveau le printemps. Deux ans plus tard, je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne.* »⁴².

Le tournage de cette *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* est dédié à l'héroïne Zoulikha, en premier acte de sa rencontre avec la fille de l'héroïne, pour partir en quête pour retrouver sa disparition. Zoulikha : « *Deux ou trois semaines après tant de rencontres, je suis là, je suis à Césarée, enfin dans la maison de Zoulikha, d'où elle est partie au printemps 1956 pour son destin* »⁴³.

Ecrivaine et cinéaste, Assia Djébar se meut dans cet entre-deux , racontée par ses ancêtres, revenant visuellement ou par écrit sans interruption à travers les pistes Difficile

⁴¹ kheireddine Ameyar, Mémoires de femmes. Rencontre avec Assia Djébar, p.16.

⁴² Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Ed. Albin Michel, 2002, p.14-16.

⁴³ Ibid., p.15.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

dans sa vie d'exil forcé, elle apparaît toujours errante, prête à partir, à s'envoler, comme les oiseaux d'une mosaïque, se dirigeant vers d'autres lieux à la recherche de une image, un mot qu'elle enrichit de son esprit créateur, qu'elle renouvelle, qu'elle sort de l'oubli, pour enfin la répandre. Dans le roman. *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar ponctue le texte d'indices historiques pour rendre sa provenance plus célèbre. Il fait allusion au peintre Eugène Fromentin, qui a connu autrefois la tribu guerrière des Chenoua. C'est d'ailleurs dans l'habitat de cette tribu qu'a été tourné son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* : « Plus de cinquante ans auparavant, Eugène Fromentin avait connu cette tribu : malgré sa défaite, elle conservait un peu de son aura, du moins dans ses spectacles de fantasia⁴⁴.

Elle rend hommage à ce peintre et écrivain, auteur de récits de traces dont elle s'est inspirée. Elle rappelle Bela Bartok, dont la musique accompagne des scènes du film *La Nouba*. Concernant la liberté des femmes, dont Zoulikha a été pionnière dans la région, son film *La Nouba aux limites du temps et de l'histoire* a donné naissance à l'histoire de Zoulikha. Ses rencontres avec les femmes de sa région témoignent de la vénération particulière qu'elle porte à la femme de sa ville. En écoutant les paroles les femmes, c'est dans ce lieu emblématique que ce film a conduit à l'écriture du roman *La femme sans sépulture*. Ainsi, contrairement à la littérature qui se limite à exprimer des mots au moyen de signes graphiques liés à la pensée, le cinéma a deux aspects : artistique et expressif. Cependant, le travail est de réalisation et de présentation des sons musicaux rendent cet art plus créatif. Dans cette relation artistique littérature cinématographique, l'œuvre musicale de Bela Bartok, introduite dans son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* comme un élément musical, apparaît comme un indice de sentiments qu'elle n'a révélé qu'à travers l'écrit.

Assia Djébar le confirme également dans la même interview : « *Le film, pour moi, est une recherche de mots, une recherche de son. Des paroles d'autres que moi, ce sont les paroles des femmes de Chenoua, par solidarité avec les femmes de mon enfance* »⁴⁵. L'utilisation du film donne à

⁴⁴ Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Ed. Albin Michel, 2002, p.18.

⁴⁵ C. Bouslimani, Assia Djébar : rétablir le langage des femmes, El Moudjahid, 8 mars 1978.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

l'histoire un autre versant que le texte, car contrairement au roman, l'image-son restitue des voix féminines, adoptant ainsi une approche réaliste.

L'utilisation du film donne à l'histoire un autre versant que le texte, car contrairement au roman, "image-son" restitue des voix féminines, adoptant ainsi une approche réaliste. Sur le film et les sentiments qu'elle éprouvait, elle a dit:

« Ce que j'ai ressenti le plus profondément pendant que je tournais, c'est que ce film de femmes où les femmes sont visualisées, soit vu par un public complet... J'entends le public de la télévision, où sont représentés jeunes, vieux, femmes, enfants, etc....! Ce qui me semble important ainsi, c'est que le langage des femmes s'exprime de plus en plus à tous les niveaux et de quelques façons que ce soit, donc, dans le domaine artistique ça ne devrait être qu'un résultat de situation de fait »⁴⁶.

Elle ajoute par la suite : « L'œuvre filmée détermine un rapport avec le réel et est une réponse à la dichotomie entre la séparation de la ville et la campagne, entre le passé et le présent »⁴⁷. Puis elle insiste : *L'important étant ainsi de restituer la parole féminine.*

L'œuvre est lu, le film est regardé. Les deux genres forment une seule culture; ils se complètent mais diffèrent dans l'Espace et le Temps avec l'univers artistique dans lequel ils sont créés. En poursuivant cette réflexion, il est possible d'établir un dialogue entre les genres artistiques. Texte littéraire et film préfigurent une structure habitable, mouvante, et correspondent ainsi à la structure existante d'une écriture polycentrique.

I.2.3. Cinéma Algérien :

Depuis toujours, le cinéma puise en abondance dans le matériel littéraire. Certains les critiques de l'art nouveau ont accusé le cinéma d'être seulement une machine d'impression. Théâtre, à visualiser la musique, et à illustrer la littérature, alors que les inconditionnels du 7ème art a maintenu que le cinéma a apporté la synthèse définitive

46 Mohamed Balhi, Résumé du colloque sur les femmes. Université d'Oran, [15-20 mai 1980], Algérie-Actualité, n°761.

47 Khair-Eddine Ameyar, Mémoires de femmes. Rencontre avec Assia Djebar, p.16 -17.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

de la variété. Des formes d'expression humaine qui, bien entendu, ont rendu ces autres moyens imparfaits.

C'est dans les années 1960, que le cinéma algérien se constitue en tant qu'espace de réflexion, de questionnement et de revendication. Le passé vécu fièrement d'une histoire coloniale douloureuse, le présent avec une résistance obstinée et l'évocation d'un avenir qui semble toujours en désaccord, tels sont peut-être les grands axes du film. Ces expériences profondes. Si le cinéma algérien s'installe tardivement dans le panorama de l'expression créative au Maghreb, on le voit reprendre avec force le flambeau encore vivace des premiers grands témoins de la littérature. Avec Kateb Yacine le chef-d'œuvre Nedjma en 1956, a établi une référence thématique et formelle pour le traumatisme que le système colonial français avait infligé au pays.

La rudesse et la violence subies pourraient instiller un renversement de l'écrit en langue française et dans un genre le roman qui semblait de l'exclusivité de son héritage, même au croisement qui est établi avec le Nouveau Roman. Mais si dire avec des mots une déchirure était une entreprise douloureuse dans le développement d'un espace créatif pour les écrivains/nes algériens, montrer par les images, dans le miroir de l'écran qui peut être accueilli par les spectateurs comme un reflet de la réalité elle-même, s'est avéré être un défi, un défi très difficile, complexe à résoudre en ce qui concerne la représentation.

L'Algérie souffre d'un déficit de production, la situation s'étant aggravée avec le désengagement de l'état. Alger des images, qui sont particulières de la mémoire collective, souffre d'un manque de représentations, il y aura des films réalisés dans des conditions difficiles, par l'amour des créateurs, de moins en moins financés par l'état. Ayant toujours soupçonné le cinéma de tous les tares politiques, les gouvernements n'ont jamais créé un milieu législatif.

Depuis l'écoulement du socialisme, de nombreuses structures étatiques ont été dissoutes... Les dix dernières années ont vu les réalisateurs devenir producteurs de leurs

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

œuvres et tenter de trouver des partenaires en Europe. Nous ne dirons jamais assez : la production est marquée par l'histoire politique immédiate. Le colonialisme et le mouvement de libération nationale sont présents.

Les femmes algériennes; les films de trois réalisatrices font une entrée remarquée dans la cinématographie masculine de leur pays. Fatima et la mer de Nadia Cherabi et Marek Laggoune propose deux portraits de femmes, Fatima et Nadjette, vivant du travail relié à la mer. La fille part tous les jours dans son petit bateau exercer un métier dangereux et peu payant mais qui la passionne pourtant, la pêche; la grand-mère gère seule toute l'entreprise familiale, s'occupe de l'intendance, participe à l'encan de poissons à Mostaganem.

Les cinéastes ont osé traiter d'un sujet dans l'Algérie actuelle comme on s'inquiète de leur absence à Montréal et de l'incapacité des organisateurs à les rejoindre dans leur pays. *Le Démon au féminin* de Hafsa maï Koudil aborde un sujet tabou dans plusieurs médias algériens : le refus de porter le voile. Le film dresse en un portrait minutieux d'une famille bourgeoise : père architecte, mère enseignante, fille étudiante, fils insoumis. Le père est peu à peu envahi par une maladie mentale accompagnée d'une soudaine ferveur religieuse. Sa nouvelle piété l'unit à son fils rebelle pour chasser les démons du domicile familial de, sa femme refuse de porter le voile.

Les moines sont invités les leaders à cette époque à exorciser l'opposant pour la défendre et recourir à la torture pour la "libérer". L'oncle poursuit les responsables, accuse mari et fils de complices, puis retirées deux nièces de l'autorité parentale. Inspiré d'un fait réel, le scénario propose une finale hâtive: un procès factice où les agresseurs sont libérés, la femme demeure paralysée à jamais, le père se suicide et le fils se repent. On connaît les démêlés de la cinéaste avec les autorités algériennes et canadiennes. Koudil milite en faveur d'un Islam tolérant, loin du fanatisme religieux.

Le chemin à parcourir apparaît clairement dans l'Âgemur de Sarah Taouss Matton, l'histoire de retrouvailles ratées entre trois anciennes amies algériennes séparées par la

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

guerre d'indépendance en 1962. Sarah, juive berbère et cinéaste, vit en France. A Alger, elle recherche Saliha, sa compagne de classe, et Rachel.

Les récits des deux femmes se chevauchent, celui de Saliha, la disparue et celui de Rachel, immigrée en Israël. Les souvenirs affluents sur cette Algérie de l'enfance perdue et des jours paisibles malgré le colonialisme. Pourtant, la disparition mystérieuse de Saliha jette une ombre sur son combat pour une Algérie moderne, comme le portrait de la riche Rachel vantant les mérites de la vie israélienne laisse le spectateur sur sa faim. La sœur de Rachel, qui travaille dans un kibboutz, éprouve de la difficulté à traduire concrètement sa passion pour la vie spirituelle juive.

Sans doute, les chemins différents parcourus par les femmes montrent que les liens communs permettent des retrouvailles affectueuses mais sont insuffisants pour combler le fossé entre les cultures différentes.

I.3. L'aventure de cinéma d'Assia Djebar :

Assia Djebar, Telle une météorite la pionnière du cinéma algérien, va le démêler d'une manière inédite et avec une modernité époustouflante. Elle vient de la littérature et elle y retournera, alors elle a consacré tout son temps, froidement, à deux temps qui la tourmentent : le temps historique et le temps cinématographique. Cette double pose intime et profondément subjective donnera naissance à *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* 1976, produit par la télévision algérienne et avec un allié audacieux que le cinéma séduit : Ahmed Bedjaoui. Assia Djebar transcendera toutes les frontières et normes.

Elle est la première femme à libérer son regard, ses pensées et ses images sur d'autres femmes enfermées. Deux films *La Zerda ou les Chants de l'oubli*, 1982 à suivre ont des thèmes complexes sur les femmes couplés à la complexité de leur réalisation. Une approche unique qui ne perdurera pas et n'aura pas peu d'impact dans les cinémas. Pour la première fois, les cinémas algériens sont équipés d'images qui représentent les femmes et les hommes, la guerre et la mémoire. Ce film n'est pas un miroir des femmes ni de leur transformation, il participe à la libération des femmes au cinéma grâce à sa

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

formidable capacité à faire: la libération de la parole des femmes et le bouche-à-oreille de la mémoire, sur l'histoire des femmes. . Le tournage ne se fera pas sans mal : « *Les femmes refusent de jouer dans des films parce qu'elles ne leur appartiennent pas... Son degré de liberté se mesure à l'espace qu'elle occupe* »⁴⁸

Assia Djébar se révèle polyphonique : littérature, cinéma, dialecte, histoire, mémoire, poésie... une merveilleuse stratification que chaque espace est questionné. Sans académie, sans expérience, mais avec des références claires elle aborde l'électricité-photo comme une capacité à dire et faire les choses différemment et à composer sa Nouba. Et même si Nouba s'avère parfait, presque pas de lignes, de lignes, de mains qui vous conduisent au film, les spectateurs sont forcés de penser pour arriver au point. Dans un moment de distraction, il entre peu à peu dans l'intimité du sujet, du sujet, puis dans l'ensemble du film, porté par les femmes. Ce que nous ignorons, c'est la peur. Assia Djébar craint, totalement dans sa subjectivité, l'intimité de son regard. C'est elle qui l'a écrit. Rappeler ici que l'auteur veut dire : être la cause et responsable de quelque chose. L'ensemble du film lui appartient donc.

La réalisatrice a évoqué l'ostracisme de la télévision algérienne vis-à-vis d'une femme cinéaste et d'un cinéma d'auteur négligé pour lui préférer un cinéma « *spectacle pour le marché international* » et un cinéma « *populiste et démagogique* » : *Et pourquoi suis-je encore aiguillonnée par un désir de cinéma, moi qui, toutes ces précédentes années me confrontais à la production algérienne d'État, elle qui aidait aisément des films de cinéastes du Tiers-monde mais sur place me marginalisait parce que femme, persistant en outre à pratiquer un cinéma de recherche, et non de consommation... ? J'ai retiré les hommes de mon film parce que c'était une réalité, j'ai délibérément séparé les sexes dans mes images parce que c'est la réalité : je voulais représenter le premier problème des femmes algériennes : le droit à l'espace!*⁴⁹ »

⁴⁸ Omar Gatlato, Wassila Tamzali, Interview ENAP, 1979.

⁴⁹ Omar Gatlato, Wassila Tamzali, Interview ENAP, 1979

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

I.3.1. La Nouba des femmes du mont Chenoua :

« *La Nouba des femmes du Mont Chenoua. Ce premier film semi-documentaire, semi-fictionnel (d'une heure cinquante- deux minutes) m'a pris deux ans (1977- 1978) ; plus tard, j'en ai réalisé un second (d'une heure) que j'ai intitulé La Zerda ou les chants de l'oubli (1982)*⁵⁰ »

*La Nouba des femmes du Mont Chenoua*⁵¹. C'est le premier film d'Assia Djébar, célèbre romancière. Il s'agit de la participation des femmes à la lutte de libération nationale et à l'indépendance de l'Algérie. Ce sujet est au cœur de son film. Le film est sorti en 1977. D'une part, il mérite toute notre attention, en raison du contenu et de l'écriture originale du film, d'autre part, en raison des vives polémiques qui ont suivi la diffusion du film dans les cultures de l'époque. L'aperçu du film se lit comme suit : « *Lila jeune architecte algérienne revient dans sa région natale à la recherche de ses souvenirs, et pour connaître les circonstances de la mort de son frère mort en martyr pendant la révolution. Elle rencontre six femmes qui évoquent pour elle, des épisodes de leur vie* »⁵².

La femme y est personnifiée par Lila: héroïne. « *La Nouba est un film qu'on regarde et qu'on écoute. Plus qu'un film qu'on raconte* »⁵³. C'est un film de recherche, il compose peu à peu un état des lieux, des êtres, des récits, et s'il y a histoire, c'est toujours une histoire de l'histoire, un amont des récits reconstitués en généalogies. Dans un petit village de montagne du massif du Chenoua au sommet de la ville de Cherchell, ces femmes se souviennent des combats qu'elles ont menés pour l'indépendance de l'Algérie. Lila était

⁵⁰ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Ed Albin Michel, Paris, p.180.

⁵¹ « Nouba des femmes » veut dire histoire quotidienne des femmes (qui parlent « à leur tour »). Mais la nouba est aussi une sorte de symphonie, en musique classique dite « andalouse » avec des mouvements rythmiques déterminés », Mireille Calle-Gruber, *Au théâtre Au cinéma Au féminin*, (Collection Trait d'union), L'Harmattan, Paris-Montréal, 2001, p.107. Cité in <https://www.jstor.org/stable/41306659> le 23-06-2022 à 23:49h

⁵² Le club de lecture organise la projection du film semi-documentaire, semi-fictionnel, <http://assiadjebbarclubdelecture.blogspot.com/2010/04/la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua.html> consulté le : 21-02-2022 à 10:30h

⁵³ « Nouba des femmes » veut dire histoire quotidienne des femmes (qui parlent « à leur tour »). Mais la nouba est aussi une sorte de symphonie, en musique classique dite « andalouse » avec des mouvements rythmiques déterminés », Mireille Calle-Gruber, *Au théâtre Au cinéma Au féminin*, (Collection Trait d'union), L'Harmattan, Paris-Montréal, 2001, p.106, 107.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

accompagnée d'Ali, de son mari et de leur jeune fille. Le mari s'est déplacé en fauteuil roulant, ses jambes ont été paralysées en après un accident.

Le film d'Assia Djebar a été réalisé 15 ans seulement après la guerre d'indépendance algérienne. Le film commence par une carte qui s'ouvre sur un fond noir :

« Ce film en forme de Nouba est dédié à titre posthume: au musicien Bela Bartok venu en 1913 dans une Algérie muette, à Yamina Oudai, dite Zoulikha, qui en 1955 et 1956, coordonne la résistance nationale dans la ville et les montagnes de Cherchell. Arrêtée au maquis à quarante ans, elle fut portée disparue. Lila le personnage de ce film pourrait être la fille de Zoulikha. Les six autres femmes qui parlent, racontent les bribes de leur histoire bien réelle". Nouba des femmes" veut dire en effet: histoires quotidiennes des femmes qui parlent chacune à leur tour .Mais la Nouba est aussi une sorte de symphonie dite «andalouse» avec des mouvements rythmiques déterminés⁵⁴ ».

Le générique marque le début du film. Il annonçait un film compliqué. Sa complexité vient du fait qu'il s'agit à la fois d'un documentaire et d'une docu-fiction, c'est un genre reconnu au cinéma. Cependant, il contient un élément de risque. Parce que ce que le public attend dans les salles de cinéma, c'est des instructions de lecture claires afin que leur propre positionnement ne soit pas perturbé.

Roger Odin a développé cette question sur la réception du film et le positionnement du spectateur. Pour Odin, chaque organisation a sa propre façon de positionner son public spécifique. Selon le type de film, les spectateurs reçoivent des instructions de lecture et leur positionnement sera différent s'ils sont face à un documentaire ou film de fonction, un film amateur ou un film expérimental. Outre la lecture des consignes, la création de sens est également régie par des contraintes externes. Cette va peser sur le fit du public avec le film. Les institutions seront donc à la fois

⁵⁴ Djebar Assia, film *La nouba des femmes*, Fin du carton de début, 1977.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

limitées et nécessaires. Elles pèsent à la fois sur le réalisateur et sur le public, et l'obligent à créer un mode de lecture plutôt qu'un autre⁵⁵. Roger Odin souligne à ce propos :

« Tout lecteur a la possibilité de décider, à n'importe quel moment de la lecture du film, de se brancher sur le mode de lecture documentariste Bien évidemment, le spectateur «en chair et en os» a toujours la possibilité de refuser la consigne institutionnelle à laquelle il est soumis (il peut par exemple, se laisser aller à la lecture fictivisante alors que la consigne est d'analyser le film)»⁵⁶

Dans le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, la position du spectateur devra donc passer d'un mode de lecture à un autre : de la fiction ou documentation, il y a le danger de se retrouver de phase si un grain de sable pénètre dans la machine qui était à l'origine ce cinématographe. Le film est divisé en deux grandes parties : La première partie est la narration des paysannes de Cherchell, sur leur résistance à pendant l'occupation coloniale, avec des images d'archives de la guerre de libération ainsi que images de la guerre du Vietnam : c'est le passé. La seconde traite de l'Algérie actuelle, indépendante, avec personnages imaginaires ou fictifs de Lila et sa famille⁵⁷.

Dans l'univers fictionnel ou le cinématographique, elle met en scène un couple Lila et Ali, ainsi que leur fille. Lila architecte de profession et Ali devenu handicapé regagnent leur maison dans les montagnes du Chenoua. Les rapports du couple se dégradent, la communication devient impossible. Cette impossibilité de communiquer conduit à la séparation du couple. Devenue libre, c'est dans l'univers maternel que le passé proche et lointain resurgit à travers l'écoute des voix féminines⁵⁸. Lila recueille des témoignages auprès des femmes de la région sur le sort de son frère disparu pendant la guerre de libération. Elle s'exprime en français, parle en arabe avec sa fille et écoute les paysannes en berbère. Cela nous permet d'explorer l'espace dans lequel évolue l'inter langue, espace que l'écriture ne peut offrir. Tous ces mouvements sont accompagnés d'un mélange de

⁵⁵ ODIN Roger, *La question du public*, Approche sémio-pragmatique, 2000, Cinéma et réception, p.49.

⁵⁶ ODIN Roger, *La réception du film*, 1984, Ed Hermès, p.270-271.

⁵⁷ KONDRAT Marie, *Filmer, transposer, restituer. "La Nouba des femmes du mont Chenoua" et ses résurgences littéraires*, 2018, p.5.

⁵⁸ BENGAFOUR Nawel, *L'ECRITURE DE L'ERRANCE DANS LES ŒUVRES D'ASSIA Djébar*, thèse doctorat, université oran, p.170.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

musique populaire associé à des morceaux musicaux de Béla Bartok. L'image est synchronisée par un chant andalou « la nouba » sous forme de symphonie au rythme de la quête que Lila entreprend dans sa recherche du temps perdu. Ainsi, le regard de Lila se trouve posé sur les héroïnes de la guerre d'indépendance : Zoulikha, l'héroïne sans sépulture ou encore Cherifa qui, comme elle, a vu son frère tué à ses pieds.

Le film retrace, en outre, les luttes du passé et notamment celles de Beni Menacer en 1871. C'est une tribu ancestrale d'Assia Djébar. En rapport direct avec la vie quotidienne des femmes, le film traduit les voix, les cris, les chants, les chuchotements des femmes paysannes. Conçu par des interviews restituées dans leur dialecte original, des voix françaises et autochtones commentent les images présentées. Il montre des images de femmes enfermées dans leurs porches selon les traditions ancestrales⁵⁹. Il nous montre également des passages d'archives de la lutte armée mettant en parallèle des images de résistance populaire renforcées par des histoires orales de femmes où Zoulikha émerge comme une résistante disparue. Ainsi son héroïsme célébré dans « *la nouba* » a donné naissance au roman *La Femme sans sépulture*, Ainsi, le film *La Nouba* d'Assia Djébar est associé au roman *La Femme sans sépulture*, « *Peut-être que, grâce à la musique de Bartok, je l'entends, moi, j'entends Zoulikha constante, présente.* »⁶⁰. Où il souligne le lien commun qui les unit. « *Je finis le montage de ce film dédié à Zoulikha, l'héroïne. Dédié aussi à Bela Bartok.* »⁶¹.

En effet, le roman *La Femme sans sépulture* rejoint et complète *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, où littérature et cinéma plaident pour la même cause. Contrairement au style d'écriture, le film présente des images de femmes soulevant des questions de la vie quotidienne. Dans son film, Assia Djébar découvre son identité, le passé qui nourrit le présent, et que c'est le « je » autour d'elle qui est devenu le « nous » que les femmes unissent à l'histoire de l'histoire se découvre et surmonte les carences des traditions ancestrales âmes. Le film montre l'extérieur de la vie des femmes algériennes, en l'occurrence des femmes rurales. Dans la projection, l'homme se retrouve

⁵⁹ Ibid., p.173.

⁶⁰ Assia Djébar, *La Femme sans sépulture*, Ed. Albin Michel, 2002, p.17.

⁶¹ Ibid., p.16.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

symboliquement écarté. Cette nécessité donne aux femmes la possibilité de participer librement et de s'infiltrer dans un espace de propagande jusqu'alors interdit. Le hors-jeu de participation masculine au film a fait polémique et critiqué lors de sa première projection, ce qui a poussé Assia Djébar à réagir par ce tollé : *Ce que les cinéphiles ne supportent pas, c'est que j'ai exclu les hommes de mes films. Mais quelle autre réponse que celle que je dis ne montrer que ce qui existe dans la réalité ?*⁶². En ce qui concerne la participation des femmes filmées, Assia Djébar sait d'avance qu'elle a montré ce que les autres ne pouvaient pas montrer jusqu'ici :

« On s'attend à ce que moi, femme arabe, je montre ce que l'on ne peut pas montrer, et peut-être, dans un premier temps, ai-je moi-même naïvement pensé que je pouvais le faire. Mais je ne fais ni du cinéma pour les touristes, ni même pour étrangers qui veulent en savoir plus (...) »

*L'image en soi peut avoir un potentiel de révolte. Je n'ai pas voulu montrer l'image du dedans. Celle-là, je la connais. J'ai voulu montrer l'image du dehors. Celle des femmes qui circulent dans l'espace des hommes. Parce que, pour moi, c'est d'abord cela l'émancipation, circuler librement dans l'espace. On voit ces femmes dans mon film, mais on voit aussi des portes qui se ferment, des femmes qui se cachent, qui fuit le regard. J'ai voulu montrer ce que l'on voit tous les jours mais d'une autre façon, comme si tu nettoyait ton regard, tu oubliais tout, puis, voyais tout pour la première fois, remonter le banal »*⁶³

Assia Djébar en témoigne cette précision. Elle estime que le film montre une réalité qui ne peut être vue à travers le texte sans nier leur complémentarité.

Film ou roman, tous deux ont une visée féministe car c'est dans l'empreinte de la mémoire collective que la parole puise son origine et nourrit les œuvres d'Assia Djébar, *«Partout où l'œil voit cherchera et trouvera le temps »*⁶⁴. Qu'il s'agisse d'une œuvre cinématographique

⁶²Bensmaïa Réda, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* : introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique, p161- 176.

⁶³ Assia Djébar, *Mon besoin de cinéma*, Littérature et cinéma en Afrique francophone, <https://www.sabzian.be/text/mon-besoin-de-cin%C3%A9ma> consulté le : 13-03-2022 à 21 :03h

⁶⁴ La célèbre phrase de Mikhael Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.236.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

ou romantique, la femme occupe une place centrale et est au centre dans les œuvres citées. L'histoire de la femme se déroule dans un monde structuré autour de valeurs morales et sociales, où l'errance dans le temps transforme les visions de l'espace.

Son parcours au long cours a permis la rencontre de deux espaces : film/roman. Le passage d'une œuvre filmée à une œuvre écrite n'est qu'une évasion d'un art à l'autre. Tous deux racontent les mêmes histoires de femmes avec un point commun : le quotidien des femmes d'hier et d'aujourd'hui. Seules les catégories changent (images-son) pour les téléspectateurs, (images-sens)⁶⁵ pour les lecteurs. En un mot, « *L'image devient texte, dès qu'elle a du sens : comme l'écriture, elle s'appelle lexis* »⁶⁶. Dans le texte *La femme sans sépulture*, reconstruite à partir de la mémoire des femmes. Elle montre aux lecteurs que le personnage de Zoulikha était un héros avant la fiction Guerre bien connue dans sa société. Ainsi, l'héroïne trouve sa source dans la réalité. En résumant la valeur affichée directement par cette analyse de texte Au cours des travaux de l'enquête, nous avons remarqué une mise en valeur du caractère de Zoulikha aussi bien sémantiquement que textuellement. Par les écrites glorifiaient comme une héroïne épique.

D'ailleurs l'heur de la première diffusion le questionnement des spectateurs pour l'absence du personnage masculin. A titre d'exemple, Assia Djébar a expliqué la violente polémique qui a marqué le débat qui a suivi la projection de son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, à la cinémathèque algérienne, en 1978 : « *Ce que n'a pas supporté le public de la cinémathèque, c'est que j'ai écarté les hommes de mon film. Mais que répondre d'autre que de dire que je n'ai fait que montrer ce qui existe dans la réalité ?* »⁶⁷. C'est la réalité pour Djébar.

⁶⁵ REVERDY Pierre, *l'image poétique*, Gilles Gaston Granger, Gallimard, 1993, p.16.

⁶⁶ BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p.195.

⁶⁷ Bensaïma Réda, « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua : introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique* », dans Sada Niang (Ed.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone* : Ousmane Sembene et Assia Djébar, L'Harmattan, 1996, pp. 161-177.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

I.3.2 Assia Djébar : Entre film et roman :

Entre image et texte, une écrivaine de premier plan se démarque : Assia Djébar, comme nous le savons tous, elle vient d'être couronnée par l'Académie française, qui s'est honorée d'accueillir pour la première fois un auteur de double culture dont l'œuvre est issue de cette hybridation, le cinéma est joué un rôle fondateur dans la construction du texte. C'est devenu un lieu commun de dire que nous vivons dans une civilisation de l'image et que cette image retentit profondément sur notre façon de voir le monde et partant de l'écrire.

Le film *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, est né d'interviews menées auprès des femmes de la tribu de sa mère qui avaient participé à la lutte de la guerre d'Indépendance. Assia Djébar était alors déjà connue comme auteure de quatre romans, *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde* et *Les Alouettes naïves*.

L'écrivaine exprime que dans ce dernier roman, elle s'était laissée aller à insérer une faible part autobiographique qui, « une fois écrite noir sur blanc (l'avait) complètement perturbée » et avait entraîné dix années de silence⁶⁸. Ces premiers romans étaient en effet pour elle « une sorte de parenthèse joyeuse » qui l'occupait quelques mois mais où rien ne se disait de ce qui la faisait vivre profondément. Le pseudonyme d'Assia Djébar, adopté afin de dissimuler à son père son expérience littéraire, confirme qu'il ne s'agissait pour elle que d'une expérience accessoire qui n'était pas destinée à trahir la « pudeur » propre à la femme de la tribu, confinée dans la réserve ancestrale – réserve intériorisée que n'avait pas entamé son statut de femme dévoilée, élevée à l'européenne par un père instituteur à l'école française, transplantée ensuite à Paris comme élève à l'École normale supérieure.

La commande d'un film sur le mont Chenoua et la région de Cherchell où elle est née, est pour elle l'occasion d'une triple rencontre : avec les femmes de son pays, avec leur langue, avec l'histoire. Après avoir été élevée au contact des mots et de la culture de

⁶⁸ Conférence donnée à l'Université Paul-Valéry à Montpellier le 3 mai 1995.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

l'Autre, le Français, le colonisateur, mais aussi, d'une certaine façon, le libérateur à l'égard du voile et de la claustration qui la menaçaient et auxquels elle a échappé grâce à ses études, voici que s'opère pour elle un retour à l'univers maternel : racines dont elle se sent doublement coupée, par le mode de vie et par la langue. À travers l'écoute des voix féminines, c'est le passé, proche et lointain, qui fait retour et vient réconcilier en elle cette dichotomie culturelle qui l'écartelait : « le film, déclarait-elle, m'a fait accepter mon bilinguisme culturel avec sérénité ». La version initiale du film joue, en effet, sur les deux registres de langue que constituent les interviews restituées dans leur dialecte original, et leur commentaire par une voix-off en français, qui apparaît comme une sorte d'intériorisation subjective à la première personne. Ainsi s'opère un mélange sonore où voix, langue étrangère, langue autochtone, musique, accomplissent une sorte de parcours vers l'approfondissement, qui enracine l'image documentaire dans l'épaisseur vécue.

C'est en effet une nouvelle forme d'écriture que découvre Assia Djébar devenue cinéaste et qu'elle appelle « l'image-son ». Ce qui compte, c'est moins ce qui est vu que le départ donné à une parole : « peupler l'écran d'un regard flou, dit-elle, mais porté par une voix pleine ». Ce premier film d'une Algérienne repose sur une tentative de "traquer" les personnes enfermées dans des patios ou derrière des rideaux, jusque-là seulement surveillées subrepticement, comme des fouineuses secrètes, et celles qui, après l'Indépendance, "voient pour la première fois". Pour elles, elles découvrent un monde où les femmes, la femme incarnée par l'héroïne Lila, peuvent circuler librement, à l'abri de l'influence jalouse du mari : « nous toutes, du monde ténébreux des femmes, subvertissons le processus : à la fin, nous qui regardons, c'est nous qui commençons". La solidarité avec les femmes de sa propre culture lui permet d'écouter des voix détectées en même temps que des regards, et des voix pareillement étouffées par les traditions ancestrales. Ses propos raciaux, les mots de ses sœurs, mots identitaires profonds, recueillis par des « images », ne peuvent être rendus à leur authenticité que par l'image elle-même qui s'oppose à une scène : *Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas, chez moi : je*

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

*quête ce rythme dans ma tête. Seulement après tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière*⁶⁹.

Ainsi l'Histoire investit elle le film par le biais du regard de Lila posé sur les héroïnes de la guerre d'Indépendance et confondu avec l'écoute : « ouvrir une porte, saluer, ne rien dire, laisser parler [...]. Voici que je commence à vous entendre vous les dames du Mont Chenoua. » Car regarder les autres pour leur permettre de s'exprimer, les écouter pour susciter en elles une parole enfouie, c'est les rendre aptes à se voir sans voile, à se montrer dans leur authenticité de femmes combattantes, restituées à la liberté de résister et de lutter, nourrissant les moudjahidins, « pétrissant lavant » pour eux, au mépris des représailles sanglantes, affrontant la captivité dans les cuves à vin de Blidah « remplies des sanglots et des cris des victimes », racontant l'histoire héroïque de Zoulikha qui abandonna ses deux enfants pour partir au maquis, et, capturée, proclama son honneur de femme devant les hordes de soldats mobilisés : « Tout cela pour une femme ! ». C'est encore l'histoire de Cherifa qui a vu son frère tué à ses pieds, et s'est réfugiée dans un arbre pour ne pas être dévorée par les chacals, et tant d'autres récits qui se succèdent, dans l'horreur amortie par les voix monocordes de celles qui n'ont rien oublié, mais ont tout renfermé dans leur cœur, expression minimale d'une mémoire encore déchirée que la caméra traque dans ses défaillances, ces « détails où la voix casse »

Au sein de cette évocation du passé, les luttes contre le colonisateur se confondent, et les grands-mères entremêlent aux récits de l'Indépendance ceux des dernières luttes de la résistance contre l'envahisseur celles des Beni Menacer ancêtres de l'auteure en 1871, « l'année des sept chevauchées ». Loin de la reconstitution historique, l'image nous montre des éclats de cette « nouba de la révolte » qui anima les femmes de la tribu, femmes d'hier que rien ne permet de distinguer des femmes d'aujourd'hui, dansant dans les grottes où elles attendent les hommes partis au combat : « Ainsi, dans l'Algérie muette, toutes les vieilles chaque nuit chuchotent, et l'histoire contée, merveille dans le songe d'enfance attentive se répète, à côté de la braise, avec des mots brisés et des voix qui se

⁶⁹ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 175.

CHAPITRE I : LA NOVELISATION : UNE PASSERELLE ENTRE LE CINEMA ET L'ECRITURE

cherchent. Des sabots de cheval, des sabots vides, un corps fuyant, évoquent la défaite ultime, conduisant à nouveau le char du narrateur à travers le paysage à la recherche d'un témoignage. Des histoires proches et au-delà se mêlent à l'écran et dans la bouche de ces femmes, qui se transmettent de génération en génération et font revivre le passé au plus profond de la mémoire et de la souffrance.

La mère de Djébar, est la voisine de l'héroïne Zoulikha Oudai, La vraie histoire est héritée de la source. D'un village et d'une maison à côté d'un autre, et d'une oreille à l'autre ce que l'histoire atteint à Assia Djébar, elle voulait vraiment rendre l'hommage à cette femme combattante.

II.1. La notion du personnage :

La notion de personnage aussi emblématique et complexe qu'elle puisse l'être, connaît un regain d'intérêt, depuis quelques années, dans les études et la critique littéraires après avoir été introduite dans diverses réflexions. Vincent Jouve affirme que « *La notion de personnage est l'une des plus têtues de l'analyse littéraire* ». ⁷⁰ Elle est aussi selon Catherine Tauveron « *Un axe essentiel de la lecture du récit, un facteur de rappel et de progression qui offre au lecteur la possibilité de construire son interprétation et revêt différentes fonctions (mimétique, symbolique, pragmatique...)* », ⁷¹ En effet, l'importance du personnage est une évidence et il serait difficile de raconter une histoire sans personnages, « *l'importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence* ». ⁷² affirmait Yves Reuter.

La notion de personnage est remise en cause depuis quelques années par un certain nombre de romanciers et critiques. Cette remise en cause a incité au changement et à la réhabilitation du statut du personnage qui subsistera en tant qu'élément au centre duquel s'organise toute la narration, modifiant par cette position la conception du roman traditionnel. Philippe Hamon confirme que « *le personnage semble être le constituant du récit sur lequel pèse l'évolution des savoirs, des représentations et des taxinomies qui bouleversent notre culture à l'aube du XXIe Siècle* ». ⁷³

Selon Paul Ricoeur, « (...) *le monde raconté est le monde des personnages (...)* ; or la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une mimésis d'actions sans être aussi une mimésis d'êtres agissants ». ⁷⁴ Malgré toutes les crises qu'il a traversées le personnage continue d'occuper encore une place avantageuse dans la littérature. De son côté, Nathalie Sarraute définit le personnage comme « *un être sans contours, indéfinissable,*

⁷⁰ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Ed. PUF, Coll. « Ecriture », Paris, 1992, p.65.

⁷¹ TAUVERON, Catherine, *Le personnage, une clé pour la didactique du récit à l'école Élémentaire*, Ed. Delachaux et Nestlé, Neuchâtel et Paris, 1995, p.14.

⁷² REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Ed Nathan université, Paris, 2000, p.34.

⁷³ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », cité in BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Ed. Du Seuil, Coll. Points, Paris, 1997, p.118.

⁷⁴ RICOEUR, Paul, Temps et Récit II. *La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1984, p.131.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien »⁷⁵. Le récit moderne est entré dans l'ère du soupçon :

*Non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Ainsi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, vaciller ou se défaire. Depuis le temps heureux d'Eugénie Grandet où, parvenu au faite de sa puissance, il trônait entre le lecteur et le romancier, objet de ferveur commune ; [...] il n'a cessé de perdre successivement tous ses attributs.*⁷⁶

Pourtant, le personnage résiste et survit à cette mutation décisive et il se voit assigner une nouvelle fonction que décrit bien Danielle Sallenave dans *Le Don des morts*, lorsqu'elle rapporte « l'expérience irréfutable » du lecteur :

Si le personnage ne crée pas les événements, s'il n'en est pas toujours le sujet volontaire et responsable, il en est le centre sans doute, et le lecteur le sait bien ! Le personnage ne poursuit –il hors du texte aucune existence concrète. Mais sa vie fictive continue de se prolonger dans le moment de médiation et d'appropriation du texte de « refiguration » (expression de Paul Ricœur) où les mots écrits deviennent une œuvre par le travail, le soutien du lecteur...⁷⁷

Philippe Hamon ajoute à son tour qu' « on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire : localisable partout et nulle part, ce n'est pas une « partie » autonome, [...] prélevable et homogène du texte, mais un « lieu » ou « un effet » sémantiquement diffus ».⁷⁸ Cette notion du personnage, promise depuis longtemps, à la destruction, ne cesse de renaître « d'âge en âge réajustée, mais toujours irréductible »⁷⁹, alors que dans les années 60, on a prédit sa mort, affirmant que « le roman de personnage appartient bel et bien au passé [...] sa vie est liée à celle d'une société maintenant révolue ».⁸⁰

⁷⁵SARRAUTE, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, Coll. « Les Essais » Paris, 1956 cité in GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage*, Que sais-je ? Ed. PUF, Paris, 1998, p.14.

⁷⁶ Ibid., p.15.

⁷⁷ SALLENAVE, Danielle, *Le Don des morts*, Ed. Gallimard, Paris, 1991, p.307.

⁷⁸ HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 1993, p.19.

⁷⁹ ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed. Grasset, Paris, 1978, p.439. Cité in GLAUDES, P, REUTER, Yves, *Le personnage*, Que sais-je ? Ed. PUF, Paris, 1998, p.6.

⁸⁰ Ibid., p.17.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Tout au long du 20^e siècle, La crise du personnage a fait l'objet de tentatives de modifications convaincantes. On peut concevoir avec Robert Abirached que cette crise a aussi été « *la condition de vitalité, au fur et à mesure des changements du monde* ». ⁸¹ En effet, le changement du contexte socioculturel et des orientations de la critique a permis, ces dernières années, d'assister à la réhabilitation des valeurs humanistes, à la revalorisation du sujet, au développement de la pragmatique : « *Désormais, on n'écrit pas, on ne lit pas seulement en termes d'actants et d'acteurs, mais de personnages, c'est-à-dire en se référant à la réalité et en s'investissant dans le récit en tant que personne, avec ses affects et ses représentations* » ⁸² François Mauriac rajoute encore : « *une nouvelle que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os [...]* ». ⁸³

Le terme de « personnage », apparu en français au XV^{ème} siècle, dérive du latin, « *persona* », terme lui-même dérivé du verbe « *personare* » qui signifie « *résonner, retentir* ». Selon L'encyclopédie Universalis : « *Persona était donc le masque de scène, est devenu peu à peu, le porteur de masque puis, le personnage joué par l'acteur, le rôle* ». ⁸⁴

Beaucoup de définitions divergentes de la notion de personnage si complexe et difficile à cerner apparaissent. Les approches, pour le définir, sont opposées à propos de cette notion, mais on peut les ranger en deux tendances. La première est celle des traditionalistes qui confondent entre « *personne réelle* » et « *personnage* » évoquant le personnage, en le confinant dans « *le psychologisme* », c'est-à-dire le définissant au niveau du caractère et de la psychologie : « *tout récit est une description de caractères* ». ⁸⁵ La seconde, dite tendance immanentiste ou textualiste, relevant de la vision structuraliste, ôte au personnage tout psychologisme et toute référence à la réalité. Philippe Hamon souligne bien cette complexité de le cerner :

*Que le personnage soit de roman, d'épopée, de théâtre ou de poème,
les problèmes des modalités de son analyse et de son statut, constituent*

⁸¹ Ibid., p.439.

⁸² Ibid., p.402.

⁸³ MAURIAC, François, *Encyclopaedia universalis*, 1990, p.154-155.

⁸⁴ Ibid., p.157.

⁸⁵ Note lecture.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

*l'un des points de fixation traditionnel de la critique (ancienne et nouvelle) et aucune théorie générale de la littérature ne peut prétendre en faire l'économie. En effet, ce concept de personnage définit un champ d'études complexes.*⁸⁶

La notion de personnage résiste à toute tentative et délimitation de définition. Malgré l'ambivalence de ce concept, le personnage incarne, aujourd'hui, une prétention universelle approuvée par tous, théoriciens, critiques, dramaturges, romanciers et où chacun lui donne un visage particulier, l'offre à nous dans un corps lié à un monde peuplé où foisonnent une pluralité de théories dont chacune va se saisir à sa manière pour lui donner corps et âme : « *Le personnage de roman, comme celui de cinéma ou celui de théâtre, est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient : hommes et choses. Il ne peut exister dans notre esprit comme une planète isolée : il est lié à une constellation et par elle seule il vit en nous avec toutes ses dimensions* ».⁸⁷

Michel Zérafra, dans le même contexte, affirme que l'être de roman est à la fois humain et plus qu'humain : « *entre la personne possible, ou essentielle, et les contraintes qui s'opposent à son achèvement, le personnage est médiateur. Le personnage... est le signifiant de la personne... le héros de roman objective, condense un aspect de l'humain qui est en même temps surhumain et parfois non humain* ».⁸⁸

Pour Jean-Louis Dumortier, « *le personnage est doté d'une richesse psychique analogue à celle des personnes réelles. Si les êtres de fiction peuvent paraître vivants, c'est parce que l'auteur les doue d'affects, c'est parce qu'il évoque les mouvements de leur esprit au moyen des champs lexicaux du pouvoir, du savoir, du désir, du vouloir surtout.* ».⁸⁹

Autour de la question du personnage, nous notons d'abord que la figure de la mère est omniprésente dans notre corpus. La mère se caractérise par son fidélité, sa puissance, par son amour envers sa famille et sa force. C'est une femme possessive qui aime dominer les membres de sa famille. Un personnage qui représente la femme maghrébine par excellence, d'ailleurs on peut remarquer la forte relation entre la mère et ses filles

86 HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Op.cit, p.9.

87 BOURNEUF, Roland, et OUELLET, *L'univers du roman*, Ed. PUF, Paris, 1972, p.143.

88 ZERAFRA, Michel, *Personne et personnages*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971, pp.461-462.

89 DUMORTIER, Jean Louis, *Lire le récit de fiction. Pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, Ed. De Boeck supérieur, Paris, 2001, p.148.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

dans le film et le roman de notre corpus .Mais que signifie une mère pour ses filles ?

Zalberg Malvine explique ceci :

Tout comme le garçon, la fillette reçoit du mère une identification virile qui constitue la marque de son passage par l'Oedipe, C'est ce que Freud appelle la relation entre le mère et la fillette, auquel chacune doit trouver une issue ; en 1925, au moment de sa première reprise de l'Oedipe féminin, il formule les trois voies différentes que peut prendre la fillette dans la résolution de son complexe préœdipien à partir de la demande qu'elle adresse au mère.⁹⁰

La représentation littéraire en regard de la relation à la mère est souvent concernée par les relations traditionnelles de pouvoir et de dépendance. Des écrivains parfois, notamment les femmes osent transgresser l'ordre patriarcal, en s'affirmant comme personnalité autonome à part entière. Son identité non plus comme objet, mais comme sujet leur permet de se prendre en charge, d'assumer des responsabilités.

Elle ose parler de sa sensibilité, de ses rêves pour se donner à voir à l'Autre qui souvent les infériorise, les soumet, à la limite les efface. Une femme qui écrit affirme son pouvoir, comme l'écrit Julia Kristeva : « *L'écriture est une prise de pouvoir : s'arracher au réceptacle maternel et prendre la place paternelle par la loi. De ce fait, le rapport d'une femme à l'institution, c'est profondément ce rapport au père* ». ⁹¹

Djebar nous raconte son témoignage, en donne une image réelle de la relation avec la mère, elle nous présente amplement cette mère qui partage son amour, la tendresse de la mère, sacrifice, à son entourage et précisément sur tous les membres de sa famille. Autrement dit, la mère symbolise la vie et de la protection.

Difficile d'imaginer une histoire sans personnages. Logiquement, est le point central de nombreuses approches de la réalité littéraire. Le personnage est un élément important, il fait référence à la représentation textuelle d'une personne ou parfois d'un

⁹⁰ ZALBERG, Malvine, *Qu'est-ce qu'une attend de sa mère*, Ed. Odile Jacob, Paris, 2010, p.49.

⁹¹ KRISTEVA, Julia, cité in AMHIS-OUKSIL Djohar, *Assia Djebar une figure de l'aube*, Ed. Casbah, Alger, 2016, p.45.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

autre être, et sans le personnage central il n'y a pas d'histoire, récit, quel que soit son niveau figuratif, le personnage a toujours une fonction de référence en raison de son rôle dans l'univers fictif. Structuré autour de la situation et de l'action en : « *Tout comme il ne saurait exister de roman sans actions, il ne peut y avoir d'action sans personnages* »⁹².

Nous pouvons souligner ci-dessous les types nécessaires de personnages romantiques :

Les personnages principaux : ce sont des personnages centraux, leur présence est nécessaire au développement et à la résolution des conflits. En d'autres termes, l'intrigue et la résolution des conflits de tournent autour de ces personnages. Ensuite les personnages secondaires : complètent les personnages principaux et faites avancer les événements de l'intrigue. Puis les personnages dynamiques : Un personnage dynamique qui change au fil du temps, souvent à la suite de la résolution d'un conflit central ou face à une crise majeure. La plupart des personnages dynamiques ont tendance à être comme centraux plutôt que périphériques, car la résolution des conflits est le rôle principal de pour les personnages centraux.

II.1.1 L'analyse sémiologique du personnage selon Philippe Hamon :

La typologie du caractère fluctuant n'a pas été arrêtée, lors de la recherche de la littérature sur le caractère de nombreuses questions sont soulevées dans la mesure. Lorsqu'il s'agit tant du lieu d'un effet réel significatif d'un effet moral, et des effets personnels et psychologiques...

Hamon souligne qu'un même personnage peut appartenir simultanément, ou alternativement, à plusieurs de ces catégories. Il énonce dans son ouvrage : « *en tant que concept personnages du même genre* »⁹³.

En effet, Philippe Hamon garde trois champs d'analyse :

⁹² Michel erman, *poétique du personnage de roman*, paris, ellipses, 2006, p.10.

⁹³ Hamon.ph, *pour un statut sémiologique du personnage*, poétique du récit 1977, paris, Seuil, p.124.

L'être⁹⁴ :

L'être du personnage est l'intégralité de ses biens, c'est-à-dire son portrait physique et les diverses qualités que le romancier lui prête, toutefois son être très attaché aux aspects du caractère : faire, dire, ou son, lien avec les lois morales.

Le faire⁹⁵ :

Le faire de personnage est l'ensemble des actions effectuées par ce personnage qui constitue la base de l'intrigue. Le personnage joue un rôle effectif dans l'histoire, il remplit plusieurs fonctions, il passe donc de la réalité à l'action (de la description au récit). Hamon affirme que les actions du personnage sont liées à son être, celui-ci n'étant que le résultat des premiers ; ainsi que l'emploi actuel détermine l'avenir du personnage en fonction de ce que Hamon appelle :

Les rôles actantiels c'est à partir des œuvres de Greimas qu'on peut les comprendre, Greimas propose une autre grille appelée « modèle d'action ». Chez Greimas, le mot personnage à connotation psychologique cède la place au mot « acteur » ; Les acteurs sont divisés en acteurs « portrait » ou acteurs non anthropomorphes. Cependant, un mandataire peut représenter plusieurs mandataires et inversement. De plus, les rôles importants sont divisés en trois axes sémantiques : savoir, vouloir (désir), pouvoir.

L'importance hiérarchique, il s'agit de déterminer le classement du personnage principal, qui se distingue des autres personnages par « *sa qualification, sa distribution, son autonomie et sa fonctionnalité, il est l'objet d'un pré désignation conventionnelle et d'un commentaire explicite* »⁹⁶

⁹⁴ Philippe Hamon, *pour un statut sémiologique du personnage*, paris, seuil, 1977. p.132.

⁹⁵ Ibid., p.137.

⁹⁶ Philippe Hamon, cite in c Amina bekkat et Christiane Achour ; *clefs pour la lecture des récits*, convergences critique, édition du tell, 2002, p.45.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Philippe Hamon définit ces caractéristiques comme « des procédés différentiels, donc repérable et enregistrable à l'analyse immanente de l'énoncé et servant à désigner le héros »⁹⁷. De ce fait le personnage principal se particularise par :

Le personnage se définit dans un champ d'étude complexe par certain nombre de qualification que possèdent ou ne possèdent à un degré moindre les autres personnages de l'œuvre. Le personnage principal apparaît souvent et au moment stratégique du récit. Il s'agit là d'un mode d'accentuation purement quantitatif et lactique jouant essentiellement sur : apparition aux moments, apparition à un moment marqué du récit, apparition fréquente, apparition unique ou épisodique.

Le protagoniste est marqué par son indépendance par rapport aux autres personnages « *certain personnage apparaissent toujours en compagnie d'un ou plusieurs autres personnages ... alors que le héros apparaît seul* »⁹⁸. Le protagoniste effectue des actions qui font avancer l'histoire, à ce sujet Philippe Hamon annonce : « *le héros est enregistré comme tel à partir d'un corpus déterminé à posteriori ; une référence à la globalité de la narration et à la somme ordonné fonctionnels dont il a été le support* »⁹⁹.

⁹⁷ Philippe Hamon, *pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Seuil, 1977. p.154.

⁹⁸ Ibid., p.155.

⁹⁹ Ibid., p.165.

Analyse sémiologique du personnage selon Philippe Hamon :

<i>L'être</i>	<i>Le faire</i>	<i>L'importance hiérarchique</i>
*le nom	*les rôles thématiques	*la qualification différentielle
*les dénominations	*les rôles actantielles :	*la distribution différentielle
*le portrait :	-savoir	*l'autonomie différentielle
-le corps	-vouloir	*la fonctionnalité différentielle
-l'habit	-pouvoir	*la pré-désignation conventionnelle
-la psychologique		*le commentaire explicite du narrateur
-le biographique		

Les personnages principaux :

Le personnage principal (le narrateur) :

La Femme sans sépulture est une histoire historique, (comme le déclare Djébar dans l'avertissement au début du roman)¹⁰⁰, celle qui raconte l'histoire de "Mudjahida" pendant la guerre d'Algérie. L'histoire personnelle de Zoulikha s'enracine dans l'histoire d'Algérie et de sa fameuse guerre, fait historique gravé par les récits de femmes. « *C'est le fait des femmes qui (...) constituent la mémoire collective en empêchant les fait de tomber dans l'oubli, en les arrachant au silence dont il apparait qu'il est « la vraie mort »*¹⁰¹.

Tout au long de sa production, Djébar a pris très au sérieux la voix féminine, celle de sa sonorité douce, elle a utilisé la magie vocale pour assurer la vérité historique de. En effet, au-delà de l'histoire de l'héroïne, ce qui nous intéresse le plus dans cet ouvrage est de savoir comment a développé cette histoire, basée sur des témoignages honnêtes qui

¹⁰⁰ Roman de la Femme sans sépulture, Paris, Editions Albin Michel p.11.

¹⁰¹ TABTI Bomba, l'Autre voix(e) de l'Histoire, l'Amour et Fantasia d'Assia Djébar in discours en /jeu(x) Intertextualité ou interaction des discours, p.59.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

ont travaillé ensemble avec Zoulikha et éventuellement, chacun pour sa part, pour lui transmettre une partie de sa Vie.

Nous avons dans ce roman, avec la voix de Zoulikha, elle-même, rejouée dans quatre monologues distincts imaginés par l'auteur. Il y a quatre voix principales, quatre personnages qui gèrent le déroulement de l'histoire. Plus qu'une voix intégrale, une voix qui, contrairement à l'habitude, crée le narrateur lui-même dans histoires. Dans *La femme sans sépulture*, les quatre personnages principaux (les filles de Zoulikha, Ania et Mina, la belle-sœur Zohra et son amie proche Llalbia) racontent l'histoire du défunt au narrateur, qui joue un rôle précis dans l'histoire. , de l'invité qui a produit le film (long métrage d'histoire) sur Zoulikha Oudai.

Dans notre travail, nous mettrons d'abord en évidence chacune de ces voix seules, pour analyser chacun de ses traits formant une mosaïque de la vie de Zoulikha de sa naissance à sa mort avec les personnages du film *La nouba des femmes du Mont Chenoua*.

Zoulikha: la femme sans sépulture :

Dans notre corpus, l'histoire tourne principalement autour de Zoulikha Oudai, elle n'est pas seulement une femme courageuse et forte qui a marqué l'histoire du pays par ses actions héroïques, mais elle est aussi une mère, une amie et une épouse. Elle est l'exemple d'une femme que personne ne peut être oubliée ou rabaissée. L'auteur donne réalité et sens à l'héroïne et ouvre sa vie d'activiste. Il restitue la voix de Zoulikha, imaginant ses pensées, ses sentiments au moment de sa capture et de son exécution.

L'histoire de Zoulikha est immédiatement dépeinte en tant qu'histoire connue de tous et rendue les caractéristiques en se fondant sur les rumeurs orales et l'entendement qui mentionnent par exemple le caractère ou le franc-parler légendaire de l'héroïne. Elle même semble rejoindre cette communauté avec les monologues dans lesquels elle a la parole qui racontent des épisodes de sa vie, de ses souvenirs. Dans ces monologues, elle s'adresse à sa cadette "Mina "et aux lecteurs qui s'interrogent sur la source de cette voix et sa force.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Premier monologue de Zoulikha au-dessus des terrasses de Césarée : Est le troisième chapitre dans le roman, avec pudeur et humilité, Zoulikha par la voix de l'auteur raconte à Mina les détails de son arrestation. « *Quand ils m'ont sorti de la forêt et que j'ai franchi la ligne d'ombre, ce n'est pas le rassemblement des paysans, en large demi-cercle, tout au fond, qui me frappa, juste sous les deux ou trois hélicoptères qui ronronnaient assez bas, non, ma chérie, mon foie palpitant, ce qui me sauta au visage, aux yeux, à tout mon corps épuisé (je ne sentais pas, depuis des jours et des nuits, la fatigue), ce fut la lumière !* »¹⁰².

Après son arrestation, Zoulikha a été soumise à la torture et à la violence. L'armée française se vengea de cet inconnu en menant diverses formes d'agression. « *Espérer te voir mieux, m'imaginer te caresser, malgré mon corps exposé, grillé désormais dans la dure lumière de midi...* »¹⁰³.

Deuxième monologue de Zoulikha : En tant que septième chapitre du roman, Zoulikha décrit sa vie quotidienne après la mort de son mari et les enquêtes troublées du commissaire Costa. Elle a parlé à travers écrivains : convocations répétées du directeur général pour la harceler, inquiétude pour ses jeunes petits-enfants « *Tu as des enfants à mourir...C'est l'heure du repas pour eux ! Tu as de la chance d'être une mère de famille, et dans cette petite ville ou tout le monde se connaît !...Avec d'autres que moi, à ma place, c'est en prison depuis longtemps que l'on mènerait ton interrogatoire.* »¹⁰⁴. Le commissaire représentant la France tente d'annuler la guerre de libération. « *...le piège, il s'efforçait avec ses façons de calme feutré, de ruses silencieuse par, sa lenteur à questionner dans ce climat étrange, il tentait autour de moi sa toile d'araignée...* »¹⁰⁵.

Troisième monologue de Zoulikha : Comme dixième chapitre du roman, Zoulikha choisit sa vie comme thème principal. Elle a une forte personnalité, le défi est sa seule devise. « *Le défi donne plutôt comme une ivresse, ce fut une joie dure, une vibration de tout mon corps, de mes muscles, de mes mollets qui sortaient nus sous la jupe à carreaux plissée.....* »¹⁰⁶. Zoulikha exprimé son

¹⁰² Roman de *la Femme sans sépulture*, Paris, Editions Albin Michel. Premier monologue de Zoulikha.P.67.

¹⁰³ Ibid., p.69.

¹⁰⁴ Ibid., p.129.

¹⁰⁵ Ibid., p.129.

¹⁰⁶ Roman de *la Femme sans sépulture*, Paris, Editions Albin Michel. Troisième monologue de Zoulikha p.184.

rejet de la situation sociale vécue, ce rejet est commun à tous les Algériens, c'est la flamme de la révolution.

Le dernier monologue de Zoulikha sans sépulture: Est le douzième chapitre de son roman Elle raconte la longue période où elle a été torturée par des soldats pour la forcer à dire. « *De la longue durée de la torture et des sévices, ne te dire que le noir qui m'enveloppait. Peut-être étais-je étendue dans une tente, peut-être dans une cabute de compagne – le camp immense des suspects, des arrêtés pour les interrogatoires, ne semblait pas loin* »¹⁰⁷.

Ce chapitre est la suite du premier monologue, dans lequel elle perd tout sens du temps et des lieux, subissant complètement les tourments de son corps. Mais elle aime penser aux moments heureux et bons de sa vie : l'amour de ses trois maris, ses quatre enfants. Dans ce monologue final, elle parle à sa fille Mina et elle imagine sa mission, ses soucis. C'est une histoire aux limites du réalisme et de l'irréalisme, sur les gens et sur la déshumanisation.

« Zoulikha est née en 1916 à Marengo (Hadjout, aujourd'hui), dans le Sabel d'Alger. Le guide Hachette de ces années-là note qu'il s'agit d'un « grand et beau village, chef-lieu de commune. » (...) Le père de Zoulikha s'appelle Chaieb ; il semble avoir été un cultivateur assez aisé. Un des rares à avoir pu garder ses terres – ou peut-être les avait-il acquises de fellahs ruinés. Il fut considéré comme un « bon Arabe » par ses voisins, colons du village.¹⁰⁸ ».

Zoulikha avait vingt ans à la naissance de la femme qui, aujourd'hui, entre dans l'histoire. Partageant le même espace « Césarée », une simple muraille attenante séparait la maison de Zoulikha de celle du père de la visiteuse. Petite fille de l'époque, il se pourrait qu'un jour, ils se rencontrent devant la porte ou dans la rue, sans faire attention. Les événements dans l'espace-temps ont modifié leur vie commune. Zoulikha disparaît sans une tombe, le visiteur vit en exil, loin de ses origines. Cette coïncidence nous met devant deux problèmes presque identiques : la mystérieuse disparition de Zoulikha et l'exil et l'identité perplexe. L'espace (Césarée) et l'origine (berbère) font grandir leur identité. A travers cette histoire dédiée à Zoulikha, il existe une volonté d'identification dans cette

¹⁰⁷ Ibid., p.217.

¹⁰⁸ Ibid., p.17-18.

reconnaissance symbolique. C'est ce qui nous permettra d'analyser, lors de notre démarche, l'itinéraire inconnu de Zoulikha et sa disparition.

II.1.2. Zoulikha, « La femme de la mosaïque » :

« Zoulikha, quarante-deux ans, veuve de son troisième mari mort au maquis, ayant été contrainte de laisser ses deux enfants si petits dans la maison de la vieille rue d'El Qsiba, Zoulikha habite encore le cœur de la cité antique. Après son arrestation et les tortures subies, elle fut portée disparue. Auparavant, ayant déployé une parole publique, lyrique, il me semble qu'elle s'est, pour ainsi dire, envolée... Femme-oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd'hui, pour ses concitoyens, à demi effacée ! Or son chant demeure¹⁰⁹ ».

Dans la lecture de la femme sans sépulture, on se rend compte que la visiteuse et Zoulikha sont d'origine berbère, du même pays, de la même région. A travers le texte, la présence de lieux de référence confirme l'entourage de même environnement. Dans ce rapport, la visiteuse s'intéresse à l'histoire de Zoulikha dont le sacrifice est considéré comme un symbole du peuple auquel il s'identifie. *« L'image de Zoulikha, certes, disparaît à demi de la mosaïque. Mais sa voix subsiste, en souffle vivace : elle n'est pas magie, mais vérité nue, d'un éclat aussi pur que tel ou tel marbre de déesse, ressorti hors des ruines, ou qui y reste enfoui¹¹⁰ ».*

En écrivant ce roman, Assia Djébar rend non seulement hommage à Zoulikha, mais elle remplit aussi un devoir de mémoire à la gloire des martyrs de la révolution algérienne, qui suppose une reconnaissance symbolique de cette femme disparue. Dans ce sens, l'événement valorise la situation de la visiteuse comme enquêteuse-journaliste. Le nombre croissant de témoignages et les circonstances invoquées renforcent le caractère historique des événements rapportés. Le sens caché du destin de l'héroïne n'est pas dans les circonstances mentionnées, mais dans la forme initiale de sa disparition.

En effet, nous découvrons un monde vivant où se côtoient des visages du passé. Chaque événement est lié à d'autres impliquant la totalité de l'espace-temps devenu la place commune de l'univers construit. Le mystère vécu dans l'angoisse garde l'œuvre en

¹⁰⁹ Ibid., p.235-236.

¹¹⁰ Ibid., p.242.

mouvement pour une meilleure compréhension de la réalité mise en place dans l'histoire. Elle soulevé une réponse qui reste à résoudre malgré la diversité des interprétations. En tout cas, l'errance a sorti Zoulikha de l'oubli, brisé le silence et transformé l'histoire en écrit. Cela nous fait puiser dans l'histoire une communication qui consiste à trouver la vérité.

II.1.3. Les personnages et les témoignages historiques :

*« Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action ?
Qu'est-ce que l'action sinon l'illustration du personnage ? Qu'est-ce
qu'un tableau ou un roman qui n'est pas une description de caractère
? Quoi d'autre y cherchons-nous, y trouvons-nous ?¹¹¹ »*

Dans le premier chapitre de ce roman, l'auteure prévient le lecteur que certains personnages aux cotés de l'héroïne, parmi ces personnages : Hania, Mina, Dame lionne, Zohra Oudai, La visiteuse, ces *« personnages ont un rôle important dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient entre elles et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages¹¹² »*.comme si ces personnages *« figures schématiques¹¹³ »*. Chaque personnage féminin *« est un être de fiction anthropomorphe, auquel sont attribués des traits plus ou moins nombreux et précis appartenant d'ordinaire à la personne, c'est-à-dire un être humain de la réalité¹¹⁴»*. L'ensemble des personnages offre une personnalité complexe sur laquelle se fonde l'intrigue du roman.

Hania :

Hania l'âme de Zoulikha, est un personnage important dans ce roman, de plus, elle donne à la mère l'impression qu'elle est plus que sa fille, car elle est la fille aînée de

¹¹¹ T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p.78.

¹¹² Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, [1991] éditions Nathan, Paris, 2003, p.27.

¹¹³ Jean Milly, *Poétique des textes*. Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire, éditions Nathan, [1992] pour la première édition. Nathan/HER, 2001 pour la présente édition, Paris, p.159.

¹¹⁴ Ibid., p.160.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Zoulikha. Elle raconte l'histoire de sa mère avec son propre style : *« Tout le monde, ô Hania, tout le monde dit que tu ressembles à Zoulikha, comme une sœur jumelle! [...] 115. Il s'avère qu'elle est meilleure que sa fille « Surtout maintenant, puisque je viens de passer quarante ans, que j'approche de l'âge où elle a disparu¹¹⁶ »*

Elle agit comme une sœur pour moi-même, car elle partageait avec sa mère l'essentiel de la bataille ultérieure. Elle se souvient si bien de tout, elle ne rate pas détails qui aident le narrateur à tisser l'image de la zoulikha, absente avec son corps et présente avec les souvenirs de sa fille. , Dans tous ses détails, elle le voit, elle l'imagine, elle le sent partout : Hania leva la tête vers le ciel, leva une main tremblante, les doigts raidis, et sa voix renversée : Zoulikha se tenait là, en l'air, dans cette poussière, en plein soleil ... si c'est le cas, elle nous écoute, elle nous résiste ! (...) *« Bien sûr, continua-t-elle, Zoulikha nous restera cachée, mais prêt à revenir, pourquoi pas ? 117»*. Assia Djébar est celle qui remarque la ressemblance de l'héroïne. Notre auteur a décidé en de représenter le corps absent de Zoulikha par le corps actuel d'Hania. Donc toute description de Hania en est une description de Zoulikha.

Mina :

Le rêve de Zoulikha, Mina la fille cadette de Zoulikha, qui n'a pas passé beaucoup de temps avec elle, en puis qu'elle l'a abandonnée à l'âge de douze ans aux soins de sa sœur aînée. Ainsi l'image que donne à Mina de sa mère ne peut être autre que celle de sa sœur aînée Hania, qui a élevé depuis l'enfance : *« Je me souviens de ce jour où je rencontrais une mendicante que je n'avais jamais vue. En l'approchant, je m'aperçus qu'elle n'était pas vieille, avec certes un accent de la montagne, et beaucoup de tatouages au menton, au front, en haut des pommettes, comme les femmes nomades. Sans frapper à la porte, elle était entrée avec bruit et s'était installée d'autorité dans le vestibule si frais que je venais de lessiver¹¹⁸ »*

¹¹⁵ Roman de *la Femme sans sépulture*, Paris, Editions Albin Michel p.52.

¹¹⁶ Ibid., p.52.

¹¹⁷ Ibid., p.53.

¹¹⁸ Ibid., p.204.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Elle décrit les difficultés à contacter sa mère, rencontrée chez le marquis : « *Ma mère était la seule femme parmi ces moudjahidines, les soldats français firent des mouvements et arrivèrent non loin...* »¹¹⁹. Mais le rôle de Mina dans le roman est peu probable; parlant d'elle-même, de sa propre histoire, on peut dire que Mina est la voix du présent qui croise le passé où Zoulikha a vécu.

Dame lionne :

Le vrai souvenir de Zoulikha, Llalbia (Dame Lionne), est une nomination répétée tout au long du roman pour parler de l'ancienne cartomancienne et laveuse des morts qui participait à sa manière dans l'aide des moudjahidines, comme toutes les femmes de Césarée à l'époque. Dame Lionne est non seulement une jumelle de Zoulikha, elle «est» Zoulikha «vivante». Pure mémoire, elle devient la plus représentative de l'héroïne, celle dont le témoignage est le plus "vrai". Sollicitée par Mina et sa nouvelle amie (l'auteure), elle accepte de témoigner.

Dame Lionne était l'amie intime de Zoulikha, elle est la voix de son cœur. D'une part, pour la narratrice, parler avec Llalbia, c'est parler avec le cœur de Zoulikha, c'est une fortune et une vraie source de souvenirs et de détails propres à elle seule et à Zoulikha : «*Moi, je vis bien que ses habits étaient tristes à voir. Je lui en donnai à moi: nous sommes presque de la même taille*»¹²⁰.

Zohra Oudai:

La jeunesse et le combat de Zoulikha : Zohra Oudai, belle-sœur de Zoulikha, sœur de son troisième mari, El Hadj Oudai, père de Mina et de son frère. Ce personnage est aussi l'un des axes fondamentaux du roman. De plus, elle raconte faits que Zoulikha et son mari avaient établis et que personne à l'époque ne connaissait, sur les faits et gestes héroïques secrets de la brave Zoulikha. Elle essaie de revivre le passé de Zoulikha en

¹¹⁹ Ibid., p.211.

¹²⁰ Ibid., p.162.

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

racontant ses fiançailles en détail : « *A cette époque-là, Zoulikha restait souvent avec moi en refuge¹²¹* ».

Zohra Oudai, une actualité de Zoulikha, intervenant ainsi assez brièvement pour que raconte belle-sœur : elle transporte le lecteur dans le passé de Zoulikha. Il évoque fois le bonheur de la paix, de la solidarité de voisinage, de la difficile séparation avec le passé. Elle a également raconté la capture de Zoulikha, les soldats qui l'ont emmenée, les qu'elle et la dernière jeune fille (âgée de deux ans) qu'elle portait sur son dos.

La visiteuse:

Le présent de Zoulikha, « *« La visiteuse », « l'invitée », « l'étrangère » ou, par moments, « l'étrangère pas tellement étrangère », tous ces vocables me désigneraient-ils donc moi ? »¹²²*. C'est elle qui écoute toutes les histoires, le seul personnage présent dans de toutes les scènes. La narratrice choisit ces noms (visiteuse ou étrangère) pour l'identifier, on ne lui donne ni noms ni prénoms pour laisser le lecteur libre de se mettre à sa place. Après vingt ans d'absence (retour à Yol.Césarée) l'auteur retrouve les espaces de son enfance. Elle porte un nouveau regard sur sa ville, remplissant désormais son devoir de mémoire en en ressuscitant Zoulikha, « la femme oiseau de mosaïque ». La raison de son retour est un film contre l'oubli : « *Je suis revenue seulement pour le dire¹²³* ». Et se trouva par hasard près de la maison des deux filles de l'héroïne, de la mémoire de Césarée.

Assia Djébar est consciente de sa longue absence : « *Ce retard me perturbe, me trouble, me culpabilise comme si mon lieu d'origine s'arrachait, mais à quoi, à mon propre oubli 124* ». Tout au long du récit, à chaque fois la narratrice donne la parole à l'une des femmes dont elle parle. Mais au final, elle se donne juste la voix montrant face à ce qu'elle dit et ce qu'elle entend et ce qu'elle peut gagner de toute cette histoire.

¹²¹ Ibid., p.82.

¹²² Ibid., p.235.

¹²³ Ibid., p.236.

¹²⁴ Ibid., p.239.

II.2. Les personnages du film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* :

Assia Djébar se jette dans le personnage de Lila. Elle agit comme le ferait la romancière elle-même. Elle agit elle-même comme romancière. Elle interrogea les paysannes, recueillant de leurs témoignages sur sa propre famille. Celles-ci évoquent leurs souvenirs de guerre, le film réveillera la propre mémoire du romancier, est donc à la fois un film de fiction à travers la mise en scène du personnage de Lila est un documentaire à travers toute l'histoire vraie des paysannes. Alors pour le personnage du film, et pour l'auteur cela pose la question de la transmission, de l'héritage partagé pour que les souvenirs individuels de se transforment en mémoire, qui à son tour devient histoire partagée.

Lila : L'ombre de Zoulikha

Assia Djébar veut que son protagoniste soit architecte dans l'histoire commune tout l'engagement d'innombrables pour construire le pays. Une architecte a rassemblée des extraits d'un discours fragmentaire de pour redécouvrir des histoires cachées et libérer le passé des choses blessées. Assia Djébar s'appuie sur le personnage de Lila, son double personnage dans l'histoire, pour faire cesser le silence des femmes. Assia Djébar met les femmes devant la caméra dans un style caméra en bandoulière, typique du reportage télévisé. Elle veut respecter autant leurs paroles que leur silence ; elle charge Lila de diriger l'histoire et d'en faire la narratrice. La voix off de Lila décrit chaque moment de ce voyage à travers l'espace et le temps.

Les paysannes racontent leurs expériences : l'occupation de la colonie en les marches de l'armée française contre les belligérants, la bravoure des maris, des fils, des proches dans leurs familles et leur propre résistance de combattants. Ces témoignages ont aujourd'hui une valeur inestimable. Assia Djébar a fait le travail pour que nous n'aurions jamais eu accès à ces histoires si l'auteur ne les avait pas enregistrées. Assia Djébar, elle-même originaire de la région, et ayant des liens familiaux avec ces femmes, a le privilège d'avoir leurs confidents et trusts. Douleurs, blessures chuchotées avec humilité et simplicité. Ces témoignages créent souvenirs et histoires extraordinaires.

De ces histoires émerge l'histoire d'une femme exceptionnelle, Zoulikha Oudai, une combattante de pour la cause de la libération du pays, qui est morte sous la torture et les corps de n'ont jamais été retrouvés. Après avoir terminé la production du film, Assia Djébar utilisera les heures de conversation qu'elle a eues avec pour écrire un certain nombre de romans, dont "*La femme sans sépulture*" précisément en hommage à Zoulikha Oudai, femme guerrière et chef de la guerre de libération, martyr de la révolution.

Ali : Le mâle absent

Le personnage masculin Ali, qui ne se déplace qu'en fauteuil roulant, est en moins statutaire que Lila. Il est dévoilé comme un homme passif loin de Lila et loin de l'histoire selon laquelle il ne peut pas agir. Mais c'est un observateur silencieux, et comme tout observateur, il est doué de la capacité de voir, et ce regard, même lointain, devient un jugement silencieux. . La mise en scène du personnage par Ali aurait pu conduire les spectateurs à une tout autre lecture, qui est de le faire basculer vers le voyeur de filmé selon le principe du « voir sans voir ».

De plus, le narrateur parlera comme s'il se parlait à lui-même : « *Ayez toujours un regard d'espion* »¹²⁵. C'est le cas du cas où Lila et sa jeune fille dorment ou Ali les regarde à leur insu, baignant ensemble dans un grand et haut tonneau traditionnel en bois. La question de sa nièce, qui lui parle de loin en l'associant à la scène, atténue alors l'impression d'un regard ironique comme celui impliquant le personnage de Lila, mettra en lumière le malaise des téléspectateurs, à la différence de que les téléspectateurs seront moins confus en voyant le personnage d'Ali que le personnage de Lila.

En effet, dans la deuxième saison du film, il y a une scène où Ali prend place sur le siège passager et accompagne Lila. Il était comme toujours, calme et distant. Le handicap physique d'est accentué par le silence qui entoure le couple, qui semble émotionnellement brisé.

¹²⁵ CHERABI Nadia, Cinéma féminin ou films de femmes: analyse de "la Nouba des femmes du Mont Chenoua", Afkar wa Affak,, 2017, p.92. cité in <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/221/5/9/32658> le 02-06-2022 à 00 :08h

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Deux autres scènes du film, dans la partie fiction, permettront de mieux faire comprendre au spectateur la vie de ces personnages. Dans le passé, Ali était vétérinaire, nous l'avons découvert lorsque les paysannes l'ont poussé à s'occuper des animaux de la ferme. Cette séquence modifierait son statut en donnant une légitimité à sa présence sur la scène et en créant une sympathie sinon une complicité naturelle entre lui et le monde des agriculteurs. Il fait partie de leur monde et il les aide même s'il est handicapé. Le deuxième passage de concernant le passé d'Ali est un flashback : Ali était dans une ferme, il essayait de contrôler ses chevaux de ferme et il est tombé de son cheval. Il perdra le droit d'utiliser ses jambes après cet accident.

II.2.1. Les personnages entre « *La Nouba des femmes du mont Chenoua* »
et « *La Femme sans sépulture* »

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

	Film	Roman
Zoulikha		
Description	Aucune description	<ul style="list-style-type: none"> - Rebelle. -Elle portait le voile. -Elle sacrifie sa beauté, Son uniforme. - Sa ressemblance avec Hania
Morale	Aucune description	<ul style="list-style-type: none"> - Héroïne de la ville Césarée. - La mère des maquisards. - Une mère de deux filles. - Ineffaçable. -Descendante des Hadjout. -Cultivée. -Libre et émancipée. -Audacieuse. -L’anarchiste. -Unique. -Revendicatrice. -Une force et un mentale fort. -Une femme exceptionnelle. -Elle sacrifie ses enfants. -Elle ne se résigne pas -Courageuse et gracieuse. -Ancrée au cœur de Césarée. -Engagée pour la cause de sa société. - Sa joie pour l’obtention du certificat. -Son franc-parler ne diminuait pas avec les années

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

		- une légende maternelle.
Hania		
Description	Aucune description	-La grande fille de Zoulikha. -Elle a hérité le visage de sa mère, elle lui ressemble de façon notable. (comme une sœur jumelle)
Morale	Aucune description	-Est une femme habitée par l'âme de sa mère. Elle la voit, elle la ressent partout, elle l'imagine, par tous ses détails -Elle étant l'aînée de sa mère, par la responsabilité de sa sœur. - Elle une image de l'intérieur et de l'extérieur de sa mère Zoulikha.
Mina		
Description	Aucune description	-La fille cadette de Zoulikha. - Elle est petite, douce et maigre.
Morale	Aucune description	-Elle n'a pas vécu beaucoup de temps avec sa mère. -L'image que délivre Mina de sa mère, ne peut être autre que celle de sa sœur Hania qui l'a élevée depuis son jeune âge. -Le rôle de Mina dans le roman est notable ; en parlant d'elle-même, de sa propre histoire, on peut dire que Mina est la voix du présent qui se croise avec le passé où vivait Zoulikha.
Dame Lionne		

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Description	Aucune description	<p>-Sa voix qui constitue un axe tenant dans la livraison des souvenirs de Zoulikha.</p> <p>-Cette femme vit isolée dans sa maison et n'en sort qu'occasionnellement.</p> <p>- elle connaît beaucoup de choses sur l'histoire de la lutte et de l'indépendance.</p>
Morale	Aucune description	<p>-Dame Lionne était l'amie intime de Zoulikha.</p> <p>-Elle est la voix de son cœur.</p> <p>-Pour Mina Dame Lionne remplace sa mère qu'elle a perdue très jeune.</p> <p>- Elle a une place particulière dans la vie de Mina, c'est celle qui lui parle toujours de sa mère.</p>
Zohra Oudai		
Description	Aucune description	<p>-La belle-sœur de Zoulikha, la sœur de son troisième mari, El Hadj Oudai, le père de Mina et son frère.</p> <p>-Elle fait des actions et gestes héroïques secrets de la courageuse Zoulikha.</p> <p>-Elle est une femme paysanne.</p> <p>-Elle est une vieille veuve qui a perdu son mari et ses trois fils.</p> <p>-Elle vit une vie si simple à l'aide de sa cousine Djamila,</p> <p>-Elle évoque à un moment donné en même temps avec Zoulikha en les comparant toutes les deux l'une avec l'autre.</p>

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Morale	Aucune description	-Elle est courageuse. -Elle est secrète. Et discrète
La visiteuse		
Description	Aucune description	-Le seul personnage présent dans toutes les scènes. - La visiteuse, ou l'étrangère a choisi ces appellations pour s'identifier, elle ne s'est pas donné un prénom ni un nom pour donner aux lecteurs la liberté de se placer chacun de sa part à sa place. - elle est la personne qui écoute toutes les histoires.
Morale	Aucune description	- elle se donne la parole seulement à elle pour s'exprimer face à ce qu'elle raconte et ce qu'elle a écouté et ce qu'elle a pu obtenir de toute cette histoire.
Au film : Lila		
Description	-Une mère de fille et épouse. -cultivée -Une architecte. - Une invention de détails -Elle interrogea les paysannes, recueillant de leurs témoignages sur sa propre famille.	Aucune description

CHAPITRE II : LES PERSONNAGES DJEBARIENS DU FILM AU ROMAN

Morale	<ul style="list-style-type: none"> -Elle souffre en silence. -Elle sacrifie sa vie pour sa famille. -Elle se combat de l'intérieur et de l'extérieur. -Elle donne toujours son effort pour le tous, mais rien pour elle. 	Aucune description
Ali		
Description	<ul style="list-style-type: none"> -Le seul personnage masculin dans l'histoire. -Il était un vétérinaire. -L'obstacle Lila. -Handicape. - Il ne peut pas agir -C'est un observateur silencieux. <li style="padding-left: 40px;">- Il est dévoilé comme un homme passif loin de Lila. 	Aucune description
Morale	<ul style="list-style-type: none"> -Il est absurde. -Il est doué de la capacité voir, et ce regard, même lointain, devient un jugement silencieux. - Calme et distant. 	Aucune description

Ce tableau résume les différents personnages des récits sur Zoulikha OUDAI. De notre analyse de cette d'étude, on constate que les récits sont fait par le milieu familial de ce personnage. Les différents voix sont des femmes proches de Zoulikha, ses deux fille Hania et Mina, sa belle-sœur Zohra OUDAI et son amie et maquisarde Dame Lionne sont beaucoup plus Zoulikha elle-même, mais une fois une jeune fille, une fois une mère, une autre dans la guerre.

Ainsi, les personnages sont comme une chaîne chacun lié par quelque chose que nous ne spécifions pas, ils (les voix des femmes de Césarée) composent un cercle dont le milieu est en fait la mémoire d'une héroïne, marque l'histoire et l'honneur de son pays et surtout de sa ville. D'un montage décousu dans le déroulement de l'histoire en dans ce roman, basé essentiellement sur ce que disent ceux qui connaissent l'héroïne, interpelle-le passé dans le présent et fait surgir l'histoire du pays réel et la guerre de Zoulikha de valeur similaire à la parole de voix féminine. Aussi les personnages du film sont la vie discrète de Zoulikha dans quelque sorte d'une souffrance et sacrifice immortelle.

Conclusion

À la fin de notre recherche qui s'intitule : *La novélisation : de l'écran à l'encre dans « La Nouba des femmes du Mont-Chenoua » et « La femme sans sépulture d'Assia Djébar »*. A partir de notre étude, nous pouvons dire que Djébar a laissé une trace dans le monde des lettres, car elle a toujours prité en considération le statut de la femme sur le fait qu'elle est la meilleure conservatrice de l'histoire et des traditions orales et écrites. Selon Assia Djébar, les femmes participent pleinement à l'histoire, elles ne manquent pas d'entrer dans le contexte historique. Ils ont une menée beaucoup plus honnête que les hommes qui dépenseront leurs rêves révolutionnaires.

Nous remarquons bien cette valeur en lisant les écrits d'Assia Djébar, car elle essaye de valoriser toujours les personnages féminins, leurs histoires et leurs préoccupations. Elle parle au nom de toutes les femmes pour revendiquer leurs droits et pour qu'elle puisse s'imposer et dire leurs mots au sein de la société. Ces femmes et grâce à la nature polyphonique au texte de Assia Djébar, ont pu faire entendre leurs voix, cette dernière qui était longtemps marginalisée. On donna à la femme le même statut et la même valeur que celle de l'homme

Notre corpus, « *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* » et « *la Femme sans sépulture* », sont classés parmi les meilleurs exemples les plus achevés dans la quête de la mémoire des femmes et dans la reconstruction du récit historique.

Dans cette relation film-fiction, la réalité du présent émerge comme conséquence du passé. Notre corpus représente le tumulte d'une communauté tiraillée entre la nostalgie d'un ordre devenu artificiel et l'aspiration à un nouvel ordre de changement et jugé par nécessité. Des volumes explorant une infinité d'axes donnent au texte une dimension plurielle. De la souffrance des femmes à la disparition de l'héroïne Césarée, mots et silences s'entremêlent. Cette vérité ne se manifeste que sous le voile de nombreuses interprétations figurées : physiques, morales, historiques.

Le passé est reconstitué par la mémoire collective adaptée au contexte historique de la société évoquée. Elle modifie le patrimoine antique, pour cela Assia Djébar remonte à l'origine et où l'identité se détermine à travers un document historique. L'histoire de ces femmes nous appartient.

Assia Djébar raconte l'histoire de ces femmes qui nous appartient (mémoire collectif) selon un schéma convenu (film au roman) et dans un style populaire et coloré est très professionnel.

A travers notre analyse nous constatons que les personnages sont les témoins de l'histoire ils s'expriment par une expression directe au visiteur en se référant à Zoulikha, *la femme sans sépulture*. L'histoire se déroule sur un dialogue entre le personnage visiteur présent, et Tous les personnages mis en scène. Leurs représentations contenant des valeurs sur le contexte social et politique tel que le vécu et les événements relatés.

« Zoulikha », qu'est le noyau de l'histoire, est attrapée et exécutée par l'armée colonial française, son corps n'a jamais été retrouvé, elle est restée sans sépulture. L'absence de corps symbolise l'absence d'unité. Et d'autre part, l'auteur capte le souvenir de cet évènement en le véhiculant à trêves en voix féminines, voix polymorphes, voix de femmes de toutes classes (bourgeoises, ou paysannes, révolutionnaires), qui entretiennent qui une relation amicale.

« *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* » et « *La femme sans sépulture* » sont le chant d'amour contre l'oubli et la haine, du passé ressuscité de Zoulikha et de ce destin de femme qui garde son énigme, naissent d'intenses émotions. Assia Djébar raconte l'histoire de Zoulikha par un film et un roman et pour ne pas la laisser sombrer dans l'oubli. Puisque oublier l'origine c'est oublier les ancêtres, la terre natale, la langue maternelle, les racines et par la suite oublier soi-même. Elle a utilisé la voix de l'héroïne pour donner son point de vue.

En écrivant le roman, Assia Djébar voulait dire le non-dit et exprimer l'inexprimable. Elle voulait dévoiler la réalité vécue par toutes les femmes Algérienne de l'époque à travers le personnage de « Zoulikha ». Raconter la même histoire encore une

fois pour Assia Djébar, a pour but de rendre hommage à cette femme combattante, oubliée et marginalisée par la société. *La femme sans sépulture* est une confirmation et affirmation de l'engagement de Assia Djébar afin de réécrire l'histoire de son pays.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

- DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Ed. Albin Michel, Paris, 2002.
- DJEBAR, Assia, *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua*, documentaire, 1977.

Œuvres Romanesque

- DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*. Ed. Albin Michel, Paris, 1999.
- DJEBAR, Assia, *La Femme sans sépulture*, Ed. Albin Michel, Paris, 2002.

Œuvres / Ouvrages théoriques et critiques

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ed. Grasset, Paris, 1978, Cité in GLAUDES, P, REUTER, Yves, *Le personnage, Que sais-je ?* Ed. PUF, Paris, 1998.
- ANTOINE, Compagnon, *Le démon de la théorie*, Ed. Seuil, coll. "Points", Paris, 2001.
- BAETENS Jan, *La Novellisation. Du film au roman*, Bruxelles, Ed. Les Impressions Nouvelles, 2008.
- BAKHTINE, Mikhael, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Ed. Seuil, Paris, 1957.
- BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Ed. Seuil, Coll. Points, Paris, 1997.
- BOURNEUF, Roland, OUELLET, *L'univers du roman*, Ed. PUF, Paris, 1972.
- BRAUDEL, Ferdinand, *Les Ambitions de l'histoire*, Ed. Livre de poche, Paris, 1999.
- CLAUDE, Duchet, *Sociocritique*, Ed. Nathan, Paris, 1979.
- DEJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Ed. Karthala, Paris, 1994.
- DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Introduction générale et auteurs, Ed. Naaman, Canada, 1978.
- ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ed Armand Colin, 2018.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Ed Seuil, Paris, 1985.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, PEYROULOU Jean-Pierre, *Pour une histoire franco-algérienne*, Ed : La Découverte, 2008.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- HAMON, Philippe, *clés pour la lecture des récits ; convergences critique*, Ed. Tell, 2002.
- HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Ed. Hachette Supérieur, Paris, 1993.
- JEAN, Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*. Introduction générale et Auteurs, Ottawa, Editions Naaman, 1973.
- JEAN, Milly, *Poétique des textes*. Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire, Ed. Nathan, [1992] pour la première édition. Nathan/HER, 2001 pour la présente édition, Paris.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Ed. PUF, Coll. « Ecriture », Paris, 1992.
- MICHEL, Erman, *poétique du personnage de roman*, Ed. Ellipses, Paris, 2006.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Ed Nathan université, Paris, 2000.
- REVERDY, Pierre, *l'image poétique*, Gilles Gaston Granger, Éd. Seuil, Gallimard, 1993.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Ed. Du Seuil, Paris, 1984.
- SALLENAVE, Danielle, *Le Don des morts*, Ed. Gallimard, Paris, 1991.
- SARRAUTE, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Ed. Gallimard, Coll. « Les Essais » Paris, 1956 cité in GLAUDES, P., REUTER, Y., *Le personnage, Que sais-je ?* Ed. PUF, Paris, 1998.
- SLAMA, Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », in *Littérature*, N°44, 1981.
- TAUVERON, Catherine, *Le personnage, une clef pour la didactique du récit à l'école Élémentaire*, Ed. Delachaux et Nestlé, Neuchâtel et Paris, 1995.
- TZVETAN, Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- VIRMAUX, Alain, Odette, *Un genre nouveau, le ciné-roman*, Ed Edilig, 1983.
- YVES Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, [1991] Ed. Nathan, Paris, 2003.
- ZALBERG, Malvine, *Qu'est-ce qu'une attend de sa mère*, Ed. Odile Jacob, Paris, 2010.
- ZERRAFA, Michel, *Personne et personnages*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971.
- NACACHE, Jean, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Ed. Nathan, 2003.
- VIEL, Tanguy, *Cinéma*, Paris, Ed. Minit, 1999.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Articles cités dans des revues

- « *Nouba des femmes* », Mireille Calle-Gruber, *Au théâtre Au cinéma Au féminin*, (Collection Trait d'union), L'Harmattan, Paris-Montréal, 2001.
- BEDARIDA, Catherine, « L'Académie française ouvre ses portes Assia Djébar ». *Le Monde*, 17 Juin 2005.
- BOURHIS, Véronique, LE FORESTIER, Laurence Allain, « Le conte novélisé : un nouveau genre textuel ? L'exemple de Kirikou, de Michel Ocelot », in Synergies France, N°7, 2010.
- *Écouter-voir (ou l'autre vie). Autour de "La Nouba" d'Assia Djébar*, ANDRE Benhaïm, Vol. 35, No. 2/3, Spring/Fall 2010.
- GRIGNON, Prisca, « Le champ d'existence de la novélisation francophone actuelle (10 dernières années) : la novélisation, un nouveau genre ? » *Musique, musicologie et arts de la scène*. Université Paul Valéry Montpellier III, 2012. Français. Cité in, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01775153>
- *La fille abandonnée et la bête humaine : éléments de titrologie romanesque*, DUCHET Claude, *Littérature*, No 12, 1973.
- *L'industrie du ciné-roman*, GARCIN, Etienne, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 223.
- *Pour un statut sémiologique du personnage*. HAMON, Philippe, In : *Littérature*, n°6, 1972. *Littérature*. Mai 1972. pp. 86-110.
- *Rétablir le langage des femmes*, C. Bouslimani, Assia Djébar, *El Moudjahid*, 8 mars 1978.
- *Revue d'Histoire littéraire de la France "Assia Djébar, interview"*, GABRIELLE Rolin, *Jeune Afrique*, 1962.
- ASTRUC, Alexandre « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *L'Écran français*, n°144, article repris dans Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo* (1992), Paris, l'Archipel.

En ligne : www.persee.fr/doc/litt_0047_4800_1972_num_6_2_1957 .

- *L'Autre voix(e) de l'Histoire*, TABTI Bomba, de l'Amour et Fantasia d'Assia Djébar in discours en /jeu(x) Intertextualité ou interaction des discours, cité in, <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/294/4/1/54259>

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Monographies électroniques : articles en ligne

- ALI-BENALI, Zineb, d'Assia Djébar, *Ecrire, entre voix et corps Histoire de soi, histoire des siens*, 1967, Ed Centre Culturel Du Livre, Institut du monde arabe, cité in, <https://docplayer.fr/183862595-Assia-djébar-ecrire-entre-voix-et-corps-histoire-de-soi-histoire-des-siens.html>
- AMEYAR, Khair-Eddine « Mémoires des femmes ». Rencontre avec Assia Djébar, 2015, cité in <https://journals.openedition.org/litteratures/431?lang=en>
- BENSMAIA, Réda, « La Nouba des femmes du Mont Chenoua : introduction à l'œuvre fragmentale cinématographique », dans Sada Niang (Ed.), *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembene et Assia Djébar*, L'Harmattan, 1996, cité in, <https://journals.openedition.org/multilinguales/809?lang=en>
- CF. FRANTZ, Fanon, « L'Algérie se dévoile », *L'An V de la révolution algérienne*, Maspero, 1959. Cité in, <https://acta.zone/frantz-fanon-lalgerie-se-devoile/>
- CHERABI, Nadia, « Cinéma féminin ou films de femmes: analyse de « *la Nouba des femmes du Mont Chenoua* », Afkar wa Affak, 2017, p.92.cité in <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/221/5/9/32658>
- CHIKHI, Beïda, in <https://www.limag.com/Textes/Manuref/Djébar.htm>
- Desnos, Robert, *Le cinéma de Robert Desnos et Benjamin Péret*, cité in <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02042882/document>
- DJEBAR, Assia, *Mon besoin de cinéma, Littérature et cinéma en Afrique francophone*, cité in <https://www.sabzian.be/text/mon-besoin-de-cin%C3%A9ma>
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », cité in BARTHES, Roland, *Poétique du récit*, Ed. Du Seuil, Coll. Points, Paris, 1997, cité in, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957
- LAIB, Ahcene, « L'adaptation cinématographique, entre fidélité infidélité à l'œuvre littéraire à l'exemple de *L'opium et le bâton* », 2011, cité in, <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/laib.pdf>
- MARIE, Kondrat. *Filmer, transposer, restituer. « La Nouba des femmes du mont Chenoua » et ses résurgences littéraires. Écritures*, Centre de Recherches Italiennes - Université Paris Nanterre, 2018, cité in, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02156033/document>
- ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », In: *Réseaux*, volume 18, n°99, 2000, *Cinéma et réception*, P.49-72, cité in, https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

–BAETENS, Jan, « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? », Dans *Le français aujourd'hui* 2009/2 (n° 165), p.17_25.

Thèses / Mémoires / Maitrises

– BENGAFFOUR, Nawal, *L'écriture de l'errance dans les œuvres d'Assia Djébar*, thèse de doctorat, Université Oran, 2010.

– KHALDI, Naima Hiba Hanine, *Les stratégies de valorisation du personnage féminin par Assia Djébar cas : de l'héroïne Zoulikha dans la femme sans sépulture*, Mémoire Master II, Université Djelfa, 2017.

– KHIREDDINE, Sara, *L'étude des voix narratives dans La femme sans sépulture d'Assia Djébar*, Mémoire Master II, Université de Bejaia, 2016.

– LOKORAÏ, Halima Yousra, *Voyages, mémoire et identité chez Assia Djébar et Salim Bachi*, thèse de doctorat, Université Constantine I, 2019.

– NATHALIE, Denizot, *Genres littéraires et genres textuels en classe de français*, Université Charles de Gaulle Lille III, 2008.

– SMAILI, Assia, *Zoulikha OUDAI héroïne épique dans La Femme sans sépulture d'Assia DJEBAR*, Mémoire Master II, Université Bejaia, 2014.

Dictionnaires et Encyclopédie

– ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 2002.

– BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY. Daniel, REY. Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Ed. Bordas, Paris, 1987.

–Dictionnaire des écrivains algérien de langue française de 1990 à 2010, DJEBAR, Assia (1936), Ed Chihab Éditions, 2014.

–Dictionnaire Larousse, cité in

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689>

–MAURIAC, François, *Encyclopaedia universalis*, 1990.

Interviews / lettres

– OMAR, Gatlato, Wassila Tamzali, Interview ENAP, 1979.

– VAUTIER, René, Festival de Cannes 1974.

– HOCINE, Ahmed, Directeur de la Cinémathèque Algérienne, Alger, 1976.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

– BOUDJEDRA, Rachid, une interview (Hafid Gafaïti.Id)

Sitographie

– Le club de lecture organise la projection du film semi-documentaire, semi-fictionnel,
<http://assiadjebarclubdelecture.blogspot.com/2010/04/la-nouba-des-femmes-du-mont-chenoua.html>

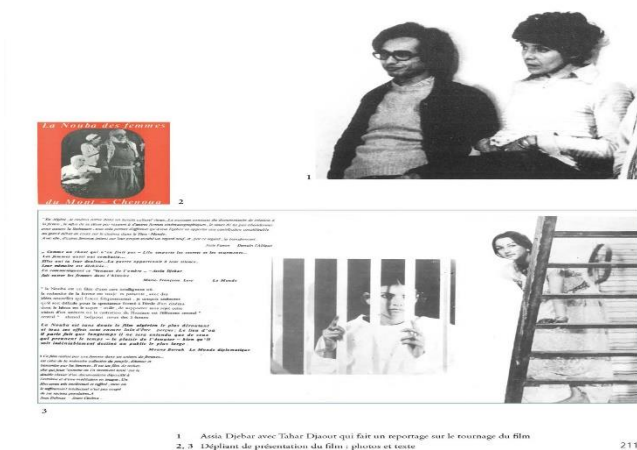
Annexes



Le tournage de « *la Nouba des femmes du Mont Chenoua* » (Assia Djebar, 1977)



De *La nouba des femmes du Mont Chenoua* (Assia Djebar, 1977); Les femmes dans la grotte de Tipasa.



Assia Djebar et Tahar Djaout sur le tournage de « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* » (1978) ainsi que le dépliant de présentation du film.

Images extraites de « *Assia Djebar. Le manuscrit inachevé* » Mireille Calle-Gruber, Anaïs Frantz (2021)

Ed. Première Presses Sorbonne Nouvelle

ANNEXES



L'article écrit par Djaout alors âgé de 23 ans, consacré à la « *Nouba des femmes du Mont Chenoua* » paru dans "El Moudjahid Culturel" (n°248) du mercredi 29 Juin 1977.



La Nouba des Femmes du Mont-Chenoua, Women Make Movies, plan du travelling sur les aïeules.



Assia Djebar, donnant des indications de jeu pendant le tournage avec Sansan Noweir.

**« Nouba des femmes du Mont Chenoua »
Assia Djebar**

*O vous spectateurs de cette nouba
Vous qui êtes plongés dans le noir !
O Reine du Chenoua, accepte mes vœux !
Ton cœur est endeuillé des malheurs du passé
Chaque soir, chaque matin, tes yeux sont tristes !*



*Je m'adresse à toi,
Toi qui comprends les symboles !
Mon chant parle toujours de liberté.
J'intercède pour les femmes martyres
et pour les vivantes, que Dieu
les soulage de l'oppression !
La maladie guérira de ses maux
et dire « grâce à Dieu, je suis délivrée ! »*



*Celle qui revient assoiffée chez elle
Voit accourir tous ses amis là
Elle allumé le vif du passé
O ceux qui l'ont compris comme moi !
Les femmes ne retourneront plus l'ombre.
Interrogeons le présent, toi et moi !
Elle allumé le vif du passé
O ceux qui l'ont compris comme moi !
Elle allumé le vif du passé
O ceux qui l'ont compris comme moi !
Au temps de la servitude
On a justifié le verbe
Maintenant commence
Le jour de la liberté.*



*Toi le spectateur, tu te caches
Nous, nous nous regarderons dans les lumières pures
Ce jour-là tout refleurira...*

(Chanson d'Ali, parole Assia Djebar)

Résumé

La littérature féminine désormais nécessaire, car depuis l'indépendance les femmes auteures introduisent une marque originale dans cette littérature, proposant des écritures nouvelles, des regards différents sur la réalité socioculturelle algérienne, reprenant d'une manière novatrice le geste ancestral de la femme créatrice. C'est donc dans cette optique, que nous espérons à travers cette recherche d'étudier les personnages Djebariens par le biais de la novélisation dans « *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua* » et « *La Femme sans sépulture* » d'Assia Djébar.

Mots clés :

Littérature féminine, cinéma, écritures, novélisation, personnages.

Summary

Women's literature now necessary, because since independence women authors introduce an original brand in this literature, proposing new writings, different views on the Algerian socio-cultural reality, taking up in an innovative way the ancestral gesture of the creative woman. It is therefore in this perspective that we hope through this research to study the Djebarian characters through the novelization in « *The Nouba of the Women of Mont-Chenoua* » and « *The Woman without a Grave* » by Assia Djébar.

Keywords:

Women's literature, cinema, writing, novelization, characters.

المخلص:

أصبح الأدب النسائي ضرورياً، لأنه منذ الاستقلال، أدخلت الكاتبات علامة تجارية أصلية في هذا الأدب، واقتحن كتابات جديدة، ووجهات نظر مختلفة حول الواقع الاجتماعي والثقافي الجزائري، واتخذن بطريقة مبتكرة لفتة أجداد المرأة المبدعة. لذلك من هذا المنظور نأمل من خلال هذا البحث دراسة الشخصيات الجبارية من خلال الرواية في " نوبة نساء جبل شنوة " و " امرأة بدون كفن " لأسيا جبار.

الكلمات الرئيسية:

أدب نسائي، سينما، كتابة، رواية، شخصيات.