

“LE CINÉMA: POUR CHERCHER LES MOTS DES AUTRES” ENTRETIEN AVEC ASSIA DJEBAR

Wassyla Tamzali

Le public vous connaît surtout comme romancière, mais ce film n'est pas le premier contact que vous avez avec le monde du spectacle, si vous me permettez d'employer un mot un peu galvaudé. Lors de notre première rencontre un an avant le tournage de “Nouba”, vous dirigiez un module sur le cinéma à la faculté de lettres, vous aviez déjà une approche théorique...

Je dirigeais un module sur le cinéma et le théâtre à la faculté d'Alger. Mais avant cela j'avais eu un contact plus concret avec le spectacle puisque pendant trois ans à Paris j'avais fait... comment dire... Le manœuvre théâtral? J'avais auditionné les acteurs, fait la régie-son, le décor, etc... dans le café-théâtre, et bien sûr adapté des textes, reçu les journalistes... Avant encore, j'avais moi-même écrit une pièce de théâtre *Rouge l'aube* qui fut mise en scène par Mustapha Kateb. Cette pièce avait été écrite pour être jouée aux frontières, pendant la guerre et en arabe dialectal. Elle n'avait jamais été traduite. Kateb l'a mise en scène comme un pièce héroïque. Ce qui était le contraire de ce que j'avais imaginé. Je me suis sentie trahie, pas au niveau de la qualité: il s'agissait d'une conception différente du théâtre, de l'espace scénique. J'ai pris conscience de l'importance de la mise en scène. Aussi quand plus tard on me demanda d'écrire des scénarios pour d'autres, j'ai refusé.

C'est ce qui vous a amenée à la réalisation?

Non, car longtemps pour moi le cinéma était défavorisé comme forme d'art car il ne transmettait pas le sentiment de la durée... Comme le font certains types de livres ou la musique... qui vous introduit dans une durée épaisse, vous sentez que quelque chose mûrit devant vous. Vous êtes dedans, vous n'êtes plus en spectateur.

Même dans les *grands* films, je n'arrivais pas à adhérer. Mon problème en tant que romancière a toujours été un problème de temps... peut-être parce que je suis obsédée par ça? Au cinéma c'est ce que je cherche à exprimer maintenant.

Pouvez-vous me dire si dès le départ, c'est-à-dire au stade du scénario vous avez eu conscience des éléments de mise en scène, ou si vous avez écrit votre film avec des mots, en romancière?

J'ai vraiment conscience d'avoir écrit “La Nouba” en cinéaste, la chair du film, peut-être pas la structure, a été trouvée sur le terrain. En partant des sons des voix des paysannes que j'ai enregistrées. Et puis ce qui a été très important, c'est l'oeil et l'espace. Je suis d'ailleurs en train d'écrire un essai sur cette prise de conscience, sur l'espace.

Pourquoi avoir d'abord fait un film? Pensez-vous que le film allait plus loin que le livre... Peut-être par rapport au public... On ne peut pourtant pas dire que votre film soit d'une lecture facile.

Vous voulez parler du grand public? Vous voulez dire que du livre au film, on passe de 10.000 à 100.000 spectateurs? Je ne crois pas au grand public. Le message multiplié par 1000 ou plus ne m'intéresse pas. Les gens vous disent encore "oui si vous passez au cinéma c'est pour donner un message plus immédiat". Je constate qu'il n'est pas plus immédiat, et que quand vous abordez le cinéma finalement vous abordez des choses plus complexes. Le cinéma est vraiment un art majeur. Il n'y a pas baisse de qualité. Mon film n'est pas difficile, ce que je demande au public c'est un effort. Et puis la difficulté n'est pas un choix de départ, c'est la problématique que j'ai affrontée qui était complexe et assez neuve... Mes moyens n'étaient pas suffisamment adaptés à ce que je cherchais... Je n'ai pas cherché le difficile. Je pourrais faire des films... faciles... mais ces films ne me feraient pas progresser. A quel moment le besoin de faire un film ou d'écrire un livre se lève en vous? C'est quand vous sentez sur un sujet des ombres. Une marge d'obscurité... en progressant dans votre travail peut-être que vous allez devant de nouvelles difficultés... Alors là, le véritable respect des autres et de vous-même ce n'est pas d'essayer de chercher la voie la plus facile, celle qui devrait vous amener à être plus immédiatement comprise, non là le vrai niveau de l'honnêteté c'est de chercher à élucider votre problème, vos questions. Et vous ne pouvez pas le faire pour les autres....

Le film repousse-t-il certaines limites de la littérature?

C'est très différent. Disons d'abord ce que ne doit pas être le cinéma par rapport à la littérature... Le cinéma ne doit pas être une simple mise en chair, une concrétisation de personnages ou d'une intrigue. Je dirais que pour cela la littérature vous donne plus de liberté; vous y êtes à la fois plus personnelle et plus collective... là évidemment en utilisant la langue française... mais on peut quand même dire que le roman, la littérature vous permet d'aller plus en profondeur. Le cinéma doit vous permettre d'aborder d'autres domaines...

Pourquoi votre passage au cinéma, pourquoi êtes-vous sortie de la littérature?

... (pas de réponse).

Comment avez-vous construit votre film?

Tout à l'heure, je vous disais que mon travail de scénario, est pour l'essentiel nourri d'une matière prise sur le terrain; d'abord, tout simplement, disons que le film a été construit à partir de sons documentaires, c'est-à-dire des conversations de paysannes enregistrées sur magnétophone. Ça c'est le premier noyau du film. Puis j'ai cherché à visualiser ce qu'elles me disaient, j'ai essayé de comprendre quel était le rapport de ces femmes avec leur mémoire. Là j'ouvre une petite parenthèse: contrairement aux gens de la ville, les hommes et les femmes des campagnes sont capables de vous résumer des océans de douleur avec des mots très sobres, très secs... peut-être parce que la douleur avait été répétée, quotidienne.

Alors c'est à vous de sentir, sur un détail de la transmission -car sur ce terrain du cinéma je me considère comme un simple transmetteur-, la brèche qui ouvre sur un tas de choses. Ce sont les petites choses qui sont les vrais facteurs de la transmission. Par de petits

riens -une inflexion de voix, des larmes à un moment inattendu, une hésitation- qui vous introduisent dans l'histoire vraie, secrète des gens; un mot aussi... Vous m'avez demandé pourquoi j'avais quitté la littérature, pourquoi je suis sortie de ma littérature écrite. C'est pour chercher les mots des autres. Peut-être que cette recherche a été provoquée par le fait que j'écris en français...

Est-ce le souci du détail? Comprenant parfaitement l'arabe dialectal j'essayai de trouver le mot le plus juste, pas le plus juste grammaticalement, non, celui qui exprime plus d'émotion, plus d'affectivité.

Vous avez écrit quelque part que le français ne vous permettait d'amener vos personnages qu'au seuil d'eux-mêmes...

Oui, et je peux dire à la limite que si j'écrivais en arabe, un arabe qui aurait réglé ses problèmes avec les dialectes -là il serait intéressant de relire ce qu'a écrit Pasolini sur les dialectes- je n'aurais pas éprouvé le besoin de sortir de la littérature écrite... ou alors pour d'autres raisons.

Il me semble que vous avez découvert d'autres raisons et cela sur le terrain, n'est-ce pas. Déjà à la lecture de votre scénario, on rencontre des indications de registre de voix qui semble s'adresser directement au cinéma?

Ou au théâtre. Si j'avais écrit les mots des autres j'aurais pu les mettre en scène au théâtre, en choisissant des timbres de voix des accents... Non, je suis passée au cinéma en passant par la littérature orale. Ce que j'ai découvert ou si vous voulez la problématique qui s'est posée à moi quand je recueillais les sons documentaires, c'est l'espace et cet espace est devenu dans le film une composante importante du sujet. Tant que j'étais en littérature je pouvais échapper par l'imagination à cet enfermement des femmes. Mais d'avoir à filmer des femmes qui parlent (et seulement cela au début), j'ai vite pris conscience concrètement de leur espace. Je me suis sentie solidaire comme jamais en littérature. Cet enfermement était rendu plus sensible par le fait que j'étais dans une région où les paysages sont beaux comme peuvent l'être ceux de la Méditerranée. Je laisse de côté la couleur, je vous parle de l'élargissement de l'espace... Là j'ai rencontré des maisons complètement refermées sur elles-mêmes, même quand il n'y avait pas de problème de vis-à-vis! D'une certaine façon, le cinéma m'a mise devant, et cela physiquement, devant l'espace. Ce que la littérature n'aurait pas fait, c'est évident...

Votre film est donc davantage un film sur l'espace que sur la femme?

Oui, car dire que mon film est un film sur la femme, ne veut rien dire. Je serai toujours appelée à faire des films... Les corps féminins, la femme c'est ma matière. C'est un peu comme un sculpteur, il utilise tel matériau, un autre utilisera un autre matériau. Cela devrait vouloir dire quelque chose, n'est-ce pas? C'est je crois ce que n'a pas supporté le public de la Cinémathèque; j'ai écarté les hommes de mon film. Mais, que répondre d'autre sinon de dire que je n'ai fait que montrer ce qui existe dans la réalité. J'ai séparé intentionnellement les sexes sur image, comme ils l'étaient dans la réalité. C'est, et pourquoi pas, un propos féministe. J'ai voulu montrer le problème n° 1 de la femme algérienne qui est celui du droit à l'espace. Car j'ai pu vérifier que plus les femmes avaient de l'espace et plus elles étaient équilibrées. Ce n'est pas par hasard que je montre la première femme qui parle, celle qui a 88 ans dans son potager, elle semblait heureuse, ou du moins équilibrée.

Donc partant des sons et de l'espace, comment avez-vous structuré votre film?

Il y a deux manières de procéder quand vous faites un film, ou un livre d'ailleurs. Soit vous prenez une situation de fait et vous l'affrontez en la critiquant -par exemple, vous prenez une héroïne étouffée par la société et vous montrez jusqu'à quel point on peut l'étouffer; soit vous montrez ce qui devrait être. Moi, au lieu de montrer une dizaine de femmes en train de papoter dans leur cuisine, j'ai pris une jeune femme que j'ai libérée dans l'espace, car c'est là le vrai changement: elle est libérée par mon imagination et par mon espoir, car je souhaite que la majorité des femmes algériennes circulent librement et qu'elles soient bien dans leur peau en circulant- c'est le deuxième problème: bien circuler, pour voir et entendre, et n'avoir pas à échapper toujours au regard espion de l'autre. Et pendant que ma caméra circule dans l'espace avec mon héroïne au fur et à mesure le documentaire est là pour montrer ce qui existe c'est-à-dire des femmes...

Le public justement vous a reproché de ne montrer que des vieilles femmes ou des fillettes ?

Justement, ce n'est pas un hasard ou un parti pris de réalisatrice. Si je n'ai montré que des femmes assez vieilles et des fillettes c'est que les autres, il m'a été impossible de les filmer, souvent c'était un gamin de 12 ans qui se mettait entre moi et sa mère. Donc qu'est-ce que j'ai pu voir, qu'est-ce qui est un peu plus libéré dans l'espace? Vous avez des femmes assez vieilles qui ont droit à un potager, des fillettes qui courent avec un cartable car elles vont à l'école -là on s'est battu pour qu'elles aillent à l'école jusqu'à 12 ans et dans la région de Tipaza elles y vont jusqu'à 14 ans. Il serait intéressant de se demander jusqu'à quel âge on voit des filles dans la rue circuler, ce serait une façon de regarder le film... à un moment on voit deux filles en pantalon elles avaient 20 ans, 22 ans... et puis on voit aussi une fille de dos avec un cartable. Elle est de dos parce qu'elle ne veut pas qu'on la voie. Là on rejoint le deuxième problème, qui est peut-être davantage celui de la fille à Alger, c'est-à-dire de circuler librement, sans le regard des hommes -ici de ma caméra. Et puis vous avez les femmes dans les champs, elles sont objectivement plus libérées que la femme du potentat du coin, ou du gendarme qui elle, ne sort pas du tout. Remarquons pour terminer ce point, que si j'avais fait un film sur la femme saoudienne sur les quelques 700 plans du film j'aurais eu 100 à 200 plans de femmes derrière des grillages, alors qu'ici j'en ai un ou deux. C'est ça le vrai rapport entre les femmes enfermées et les autres et le cinéma ne vous permet pas d'esquiver le problème. On peut dire que dans une histoire comparée de la femme dans les pays arabes, la situation de la femme algérienne est plus favorable. Mais elle n'est pas satisfaisante.

Maintenant que vous avez en quelque sorte sauté le pas et êtes passée au cinéma, ne seriez-vous pas tentée par un cinéma de fiction en laissant de côté le documentaire?

Non, pas vraiment et cela je dirais pour des raisons techniques plus que par une préférence. Quel que soit le résultat, *Nouba*, un film que l'on aime ou que l'on n'aime pas, m'a permis de réfléchir à quel type de cinéma l'on pouvait faire en Algérie, ou dans un pays en voie de développement. Partout ailleurs le cinéma bénéficie d'une addition de techniques, de talents ou tout simplement de disciplines artistiques, le cinéaste arrive dans un terrain qui n'est pas vierge. Nous, nous arrivons dans un terrain vierge, ou tout au moins un terrain où certaines disciplines ont 50 ans de retard. Comment dans ces conditions voulez-vous faire un cinéma totalement de fiction à un niveau réel, je ne veux pas dire au

niveau de Rome ou de Varsovie, non au niveau de votre pensée. Car s'il s'agit dans un film de simplement donner corps à des personnages, à une intrigue alors je suis mieux seule avec mes mots. Ce qui est intéressant, passionnant, c'est ce qui s'ajoute à vous c'est ce qui est capable de dynamiser votre propre travail. Prenons un exemple, les acteurs. Ils devraient être en cours de trajet, vous pourriez alors avoir avec eux des points de repère, ils devraient être capables d'apporter des éléments propres à un personnage, des éléments instinctifs, qu'une pratique professionnelle aurait libérés. Un grand acteur dépasse toujours la direction d'acteur; dans un plan long il y a un moment où il innove... Il échappe à son metteur en scène, il rejoint secrètement son personnage, votre personnage... Donc nous arrivons dans un terrain vierge, essayons de transformer les inconvénients en avantages... Pour cela il nous faut faire du cinéma non clos.

Vous voulez dire qu'il faut introduire le documentaire?

Non c'est plus compliqué que ça... L'on, ou plutôt je ne peux pas faire un cinéma complètement de fiction, il faut que j'introduise le documentaire tel que je l'entends et...

Que voulez-vous dire par "documentaire tel que je l'entends"?

Je veux dire d'abord que c'est une manière de procéder. Pour moi il ne s'agit pas forcément d'augmenter l'apport en documents sociaux d'une filmothèque algérienne. Ce but est justifié aussi et très intéressant, mais disons qu'il ne m'intéresse pas à priori...

Je voudrais reposer ma question différemment. Dans votre film, il y a une partie de fiction et une partie "regardée". Avez-vous fait un travail sur la réalité quand vous avez porté à l'écran les femmes réelles du Chenoua?

Vous voulez savoir si c'est du cinéma direct? Non. Dans le film il y a un seul plan de cinéma direct. C'est pendant la séquence (fiction) de la fillette dans l'arbre. Une femme passa, sans se rendre compte de la caméra. On l'a filmée à son insu. Mais pour tout le reste j'ai agi très différemment. J'étais sur un terrain que je connaissais parfaitement, parce que j'y avais beaucoup circulé. Sentier par sentier, et que j'avais beaucoup observé - probablement qu'il y avait une volonté d'observer en sociologue, en ethnologue?... de revoir les mêmes types de déplacement, les mêmes activités? Une fois que j'avais observé, mémorisé cette réalité (car ma méthode quand je voyage, quand je vais chez les gens c'est de ne pas prendre un appareil de photo, mais de beaucoup observer et d'enregistrer) donc lorsque la réalité était en moi, je réfléchissais à un cadrage. Au moment de tourner, je donnais à l'opérateur ce cadrage et lui demandais d'attendre que la réalité que j'avais observée une fois, dix fois revienne. Je lui demandais de prendre telle ou telle chose qui allait arriver. C'est comme à la chasse, vous savez que le gibier va arriver. Il ne s'agissait pas ici de tuer, mais de saisir la réalité. Evidemment vis-à-vis de cet espace, peut-être que j'avais un regard de peintre. Je réfléchissais longtemps sur un cadrage, je me demandais pourquoi je choisisais tel ou tel cadrage, pourquoi je voulais beaucoup de ciel quand la fille courait dans le chemin... Je ne savais pas, je suivais des intuitions... Cela désorienta un peu les gens avec qui je travaillais et qui étaient habitués au reportage. On travaillait plus lentement. Deux fois plus lentement. J'attendais que les choses que je connaissais reviennent.

Vous agissiez passivement devant la réalité?

Non, on ne peut pas dire ça. Car une fois que j'avais mémorisé la réalité je réfléchissais à une mise en image, comme pour la fiction en quelque sorte. Et puis surtout, si vous vous dites que quelque chose qui existe en dehors de vous va arriver il faut que vous réfléchissiez à votre rapport avec cette chose. À votre distance. Et au fond ce rapport de proximité ou de non proximité avec les êtres, c'est-à-dire au fond la place de la caméra c'est ça la mise en scène. Je l'ai éprouvé physiquement. Maintenant ma façon de regarder un film est de voir où est la caméra. J'ai revu récemment *Le Silence* de Bergman, et bien, on pourrait le résumer par la place de la caméra. Bergman filme toujours les actrices au niveau de l'aisselle, alors évidemment ce type d'objectif qui joue sur les corps féminins ça demande des actrices super-naturelles, au dernier degré du naturel. Le rapport de distance est plus profond qu'un rapport esthétique, c'est un rapport moral. Et là je reviens au fait que ce n'est pas un cinéma clos. Dans le documentaire, malgré votre attente, votre connaissance parfaite du terrain, il arrive qu'une chose ne se passe pas exactement comme vous l'attendez. C'est l'impondérable. Et c'est aussi ce qui est passionnant dans ce domaine. Si vous avez établi le vrai rapport de distance avec le sujet vous pouvez comprendre à quel moment la personne qui est devant vous, ou le geste que vous voulez saisir, continuent d'exister par eux-mêmes, pour eux-mêmes, comme devant un grand artiste, qui à un moment donné dépasse le scénario et l'enrichit, n'est-ce pas. Alors à ce moment si vous avez établi la vraie distance, qui est à la fois un rapport de promiscuité et un rapport de connaissance, qui est à la fois de ne pas être étranger et de ne pas déranger, le contraire du touriste quoi, à ce moment là vous êtes prêts à saisir ce qui se passe devant vous. Et quelque chose se passe réellement devant vous. Vous pouvez tourner.