

**Ratiba HADJ-MOUSSA, Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien. Préface de Marie-Blanche Tahon. Montréal, Éditions Balzac et Paris, éditions Publisud, 1994, 322 p., bibliogr.**

Chantal Théry

Volume 20, Number 2, 1996

Algérie. Aux marges du religieux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/015422ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/015422ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)

1703-7921 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Théry, C. (1996). Review of [Ratiba HADJ-MOUSSA, Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien. Préface de Marie-Blanche Tahon. Montréal, Éditions Balzac et Paris, éditions Publisud, 1994, 322 p., bibliogr.] *Anthropologie et Sociétés*, 20(2), 163–166.  
<https://doi.org/10.7202/015422ar>

Ratiba HADJ-MOUSSA, *Le corps, l'histoire, le territoire. Les rapports de genre dans le cinéma algérien*. Préface de Marie-Blanche Tahon. Montréal, Éditions Balzac et Paris, Éditions Publisud. 1994. 322 p., bibliogr.

Ratiba Hadj-Moussa traite de la mise en scène des rapports femme-homme dans les récits filmiques algériens des années 1970. Les rapports de genre — d'abord étudiés à partir du corps et du sujet féminins — sont résolument explorés aussi à travers l'interrelation dynamique et réciproque des rapports femme-homme, et c'est une des premières qualités de ce livre qui en compte beaucoup. Le genre — selon l'historienne Joan Scott dont s'inspire l'auteure — renvoie à « l'organisation sociale de la différence sexuelle qui, sous forme d'un savoir, traverse les pratiques et les discours sociaux dans un contexte donné ». L'auteure, socio-anthropologue de formation, ne manque pas de situer ces rapports de genre dans l'espace géo-politico-culturel qui les structure, dans une « logique séculaire » — méditerranéenne et musulmane — qu'il faut « tenter de comprendre » pour moins critiquer, pour mieux analyser et, peut-être, désamorcer... La « prudence » de l'auteure est manifeste, une prudence toujours respectueuse qui tient à distance les préjugés, les risques de déformations normatives et aprioristes. Cette prudence se double d'exigences dès le premier chapitre, succinct mais éclairant, consacré aux déterminants que sont l'islam et l'honneur — celui de la maison (*hurma*) et celui des hommes (*nif*). L'analyse de l'érotisme et de la sexualité à partir de citations du Coran, la reconnaissance du potentiel érotique et subversif du corps féminin valorisé, la capacité de métaphorisation sexuelle de la langue arabe, l'inexistence d'un clergé mais l'omniprésence du contrôle par le regard social sont mobilisés par l'auteure pour mieux nous faire comprendre que « la surveillance et l'isolement des femmes prédominent dans les sociétés où le concept de sexualité est implicitement actif » et que la société algérienne est à ce point contradictoire, embarrassée et divisée qu'elle n'est parvenue à se doter d'un code de la famille que depuis 1984.

Ratiba Hadj-Moussa a sélectionné un corpus de films qui correspondent à « l'adolescence de l'Algérie indépendante », soit la période qui clôture celle des films liés à la problématique de la terre, à la Révolution agraire (1972-1975) et enracine le cinéma dans la réalité sociale et citadine (de 1976 aux années 1980). Il eût été difficile, selon l'auteure, d'analyser une amorce des changements de genre dans les films portant sur la libération nationale (1964 à 1971) puisque, à l'exception de *La Bataille d'Alger* (1966), aucun film algérien, de 1964 à 1982, ne montre de femmes combattantes... Les cinq films algériens retenus ici et touchant explicitement les rapports de genre sont *Le Charbonnier* de Mohamed Bouamari (1972), *Leïla et les autres* de Sid Ali Mazif (1978), *Omar Gatlat* de Merzak Allouache (1976), *Le Vent du Sud* de Slim-Mohamed Riad (1975) et *Le Vent de sable* de Mohamed Lakhdar-Hamina (1982). L'auteure n'ayant malheureusement pas pu obtenir *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Aïssa Djebar, une étude comparée sur le sujet entre cinéastes algériens et algériennes est encore à venir. Le système D (débrouille) dont l'auteure a dû user pour visionner ces films nous

rappelle aussi que l'entreprise d'analyse du cinéma algérien est, et c'est un euphémisme, très difficile! Voilà encore un des mérites de la chercheuse.

Le minimalisme cinématographique qui entoure le corps et la sexualité en Algérie a pu faire croire à une absence de sexualité ou à un « degré zéro de la sexualité ». Ratiba Hadj-Moussa a refusé de s'y laisser prendre, convaincue que « la sexualité est l'implicite qu'on absentifie pour mieux le faire émerger », qu'elle « tient un discours parallèle qui fait parfois exploser le caché et le retenu », s'inscrit dans les interstices des mots et des images, sous « un mode doucement paroxystique ». Parfois « le corps, affirme R. Hadj-Moussa, est un lieu centripète vers lequel convergent des séries contraires, un carrefour où les dits autorisés s'exhibent et le non-dit se profile, non-dit qui n'est qu'une manière par laquelle se dit la logique du refoulé ». L'auteure a postulé que l'indicible s'énonçait dans les termes du dicible, que la mise en scène du désir se faisait à l'endroit même de son refoulement : dans les rencontres contrariées, le repli sur l'imaginaire, les ruses rhétoriques, la parodie ou la polyphonie axiologique des échanges dialogiques (plus souvent triangulaires chez les hommes et dyadiques chez les femmes), aptes à désorienter le système des valeurs. Une culture savante a ainsi trop vite dénoncé la « pauvreté culturelle des jeunes » du film *Omar Gatlato*, par exemple, alors que la pantomime, le mime, la dérision sont moins aux yeux de la chercheuse les indices « d'une culture autre qu'une mise en corps d'une image impossible à soutenir ».

Étant donné la rareté des travaux sur le cinéma algérien portant sur le récit, le travail de narratologie cinématographique effectué par Ratiba Hadj-Moussa est déjà, pour le domaine, un enrichissement en soi. Consciencieusement, et parfois un peu comme une élève trop sage (comme lorsqu'elle précisera le bien-fondé de son analyse intertextuelle dans le chapitre 9), l'auteure expose sa méthodologie dans le deuxième chapitre, résume avec beaucoup de clarté les concepts et les outils de la narratologie littéraire, tout en soulignant qu'elle s'applique parfois difficilement au cinéma (dans le cas de la focalisation, par exemple). L'auteure précise rapidement aussi (chapitre 9) comment les médiations discursives (niveaux argumentatif, narratif, figuratif) fabriquent l'illusion du réel au cinéma, analyse les inserts ethnographiques fictionnalisés (monstres de déréalisation-réaliste), les préconstruits culturels, les modes d'interpellation, les liens équivoques et paradoxaux entre les spectateurs dans le film et ceux de la salle. Mais c'est lorsque la traditionnelle analyse des récits se greffe à ses multiples vecteurs que l'analyse se fait magie cinésémiotique. Ces vecteurs sont : la construction séquentielle, les plans, cadrages et jeux de caméra ; les positions topographiques, les mouvements, la proxémique ; les structures thématiques, linguistiques (dialecte algérien, langue « raffinée », arabe classique), musicales et rhétoriques (« point névralgique du texte où se déposent et se superposent en un seul lieu [ici, celui de l'oxymore] les contradictions de la virilité masculine » ou métaphores comme « esquives sensori-motrices qui nous inspirent quelque chose à dire quand on ne sait plus que faire » [Gilles Deleuze]); les modalités de production et de réception, etc. Le chapitre 6, dans lequel l'auteure analyse le film *Omar Gatlato*, en est, à mon avis, le plus bel exemple.

La mise en scène implicite du désir s'exprime particulièrement à travers la musique, la voix et les regards. L'analyse de la musique — qui tient une place essentielle dans les films retenus — montre que la musique diégétique (l'enchanteresse flûte ou la musique châabi, associée à la poésie amoureuse — courtoise dirais-je — des Udrites) connote la sexualité et l'érotisme, alors que l'extradiégétique définit les places et les frontières des genres pour mieux les recomposer et les arrimer ensuite à l'idéologie politico-religieuse. La tension entre les deux illustre une des multiples contradictions significatives repérées par la chercheuse. La musique et la voix font de l'ouïe l'un des sens les plus évocateurs des rapports femme-homme. Voix comme métonymie du corps — distance du corps concret et puissance évocatrice du corps qui brûle : pouvoir « acousmatisant » des voix féminines-maternelles, de la *chora* dirait Julia Kristeva. La puissance du regard, quant à elle, se mesure moins ici à l'aune quantitative et du rapport de domination qu'à l'aune qualitative (un seul peut suffire) et du rapport de trouble : priment la puissance ravageuse et chavirante d'un seul regard, la « relation d'effet », d'émoi. La caméra participe aussi à la subversion de l'honneur... par l'ouverture inédite qu'elle donne sur l'espace féminin (*hurma*). Les ruses du regard et de l'ouïe sapent les frontières spatiales entre les sexes (l'analyse des lieux topographiques — chapitre 10 — raffine la problématique du « seuil »), donnent à « la voix ancrée », comme dirait André Gardies — voie/voix qui trace les limites entre le dit, le non-dit, le permis et l'interdit — ses repères privilégiés. Ratiba Hadj-Moussa se démarque donc de Pierre Bourdieu qui, à son avis, « subdivise indûment le lieu d'émergence des représentations en distinguant le politique, domaine de référence des idéologies, de l'ethos, stock de prédispositions et de valeurs implicites ».

Les hésitations, les résistances des films, tant sur le plan formel que thématique, tendent « à produire, au sens de créer, des propositions inédites sur les rapports de genre » mais aussi, conclut l'auteure, à brouiller, à bloquer ces mêmes propositions émancipatoires. Dans ces films des années 1975-1980, l'individu sexué est absorbé et subsumé par le collectif — la femme fait d'abord partie du peuple — et la rhétorique du monde du travail (que ce soit à l'usine ou à l'université) et du monde politique fait écran au désir et dénie la sexualité. La virilité est problématique (« Une virilité à bout de souffle » comme celle de ce « *picaro* d'Alger », selon le mot de l'auteure, *Omar Gatlato*) mais hypervalorisée et toujours réactivée : la figure et l'autorité paternelles sont privément contestées mais « étatique-ment » reconduites : étonnamment, le discours religieux ne cautionne pas la séparation entre les sexes cinématographiés, le cheik religieux est discrédité, parodié, apôtre d'une « science-fiction théologique » dans *Le Vent du Sud*, mais les codes islamiques perdurent : les femmes sont idéalisées mais déréalisées, « altérités altérantes » et consumantes tenues à distance, pensées dans l'espace homosexuel masculin sous le mode de l'imaginaire, fantasmées. « L'accomplissement du désir et de la fonction érotique et sexuelle dans les films algériens ne se résorbe donc pas, note Ratiba Hadj-Moussa, dans la figuration immédiate des scènes érotiques ou d'amour, dans leur *présentification*, mais se réalise plutôt dans les jeux de l'exacerbation du désir et de sa rétention », jeux analysés ici avec brio.

Cette brillante étude porte sur des films de « l'adolescence du cinéma algérien » : bien que « centraux et cruciaux, la sexualité et les rapprochements des femmes et des hommes [n'y] sont jamais traités [...] de manière frontale. [...] Véritables points de fuite [...] sur lesquels s'opèrent les sublimations et les substitutions ». Ces films révèlent une impasse, baignent dans *l'indécidable* conclut l'auteure, sur un ton qui reste optimiste. L'intertextualité culturelle aiguë, parfois drôle (le paon de Tournier, des femmes « aussi maladroitement qu'un albatros sur le pont d'un bateau », la barbe du héros télévisé adulé des Algériennes comparée à la frange des Romains épinglée par Barthes, etc.) donne un ton vif à ce livre rigoureux et la belle illustration du couple de Laurent Lavaill sur la page couverture, flûte en tête, est réjouissante.

Qu'en est-il aujourd'hui, à l'âge adulte du cinéma algérien des années 1980-1990 ? Les questions sur les rapports de genre y sont-elles toujours secondaires ? Reléguées dans l'infropolitique ? Écartelées entre le désir exacerbé et son déni ? L'insubordonnée est-elle, comme dans *Le Vent de sable*, « condamnée-à-tort » selon l'une des belles formules de Ratiba Hadj-Moussa ? Le cimetière, cette oasis de verdure, est-il encore le lieu privilégié de la socialité féminine qu'il était ?

Ce livre est superbement écrit (cependant, quelques maladresses et fautes typographiques subsistent encore, les maisons d'édition Balzac et Publisud sont manifestement peu enclines à la féminisation de la langue et je regrette que les auteures et auteurs cités cachent sexe et prénom derrière des initiales...). Ratiba Hadj-Moussa, par ce livre éclairant, très documenté, original, fin, intelligent et multidisciplinaire fera le bonheur des sociologues, des littéraires, des psychanalystes, des anthropologues, comme des spécialistes du cinéma.

Chantal Théry  
Département des littératures  
Université Laval

---

Nadia MOHIA-NAVET, *Les thérapies traditionnelles dans la société kabyle. Pour une anthropologie psychanalytique*. Préface de M. Sami-Ali, coll. Santé, Sociétés et Cultures. Paris, L'Harmattan, 1993, 268 p., bibliogr., ann.

Ce livre bien installé aux frontières de l'anthropologie et de la psychanalyse a été publié en 1993. Il m'a semblé intéressant de l'évoquer avec celui de la même auteure publié en 1995 et recensé dans ce même numéro. Il s'agit de la thèse de doctorat de Nadia Mohia-Navet où l'on trouve déjà les thèmes que son livre de 1995 développera : l'anthropologie ne peut construire un discours adéquat à l'Autre sans remettre en cause le statut de ses Vérités et prendre pleine conscience des différences de l'Autre.

L'auteure analyse certaines formes de la pathologie propre aux femmes kabyles et leur traitement traditionnel qu'elle compare au traitement clinique psychiatrique en Kabylie. Cette analyse installe immédiatement la réflexion au plus