

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djebar

The thousand and one Sheherazade(s) in Assia Djebar's *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*

Dr. Lamia Mecheri*¹, Mlle Chahinez Oukid²

¹ Université d'Annaba, Algérie. Email: lamiarome@yahoo.fr

² Université d'Annaba, Algérie. Email: chahinezoukid1994@gmail.com

Reçu le: 11 /06 / 2021

Accepté le: 29 /07 / 2021

Publié le: 17/12 / 2021

Résumé :

Dans le présent travail, nous proposons d'analyser la thématique de la Shéhérazade contemporaine dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) d'Assia Djebar. En effet, la sultane des *Mille et une Nuits* s'incarne, entre autres, dans la peau de la protagoniste Lila, une jeune femme qui, en compagnie de sa fille et de son mari handicapé, rejoint sa région natale, le Mont Chenoua, après la guerre d'Algérie. En retrouvant les nouvelles Shéhérazade(s), c'est-à-dire ses compatriotes, elle se livre à une longue méditation avec un permanent va-et-vient entre passé et présent, tradition et modernité, hommes et femmes, etc. Pour étudier ce corpus, nous allons nous servir de la psychanalyse lacanienne en recourant à des concepts comme celui de l'*inconscient* ou encore le *stade du miroir*.

Mots-clés : Shéhérazade, femme, écriture, cinéma, psychanalyse.

Abstract:

In the present study, we propose to analyze the topic of contemporary Scheherazade in the film entitled *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978) made by Assia Djebar. Indeed, the sultana of the *Thousand and One Nights* is embodied, among other things, in the skin of the protagonist Lila, a young woman who, along with her daughter and her handicapped husband, joins her hometown, Mont Chenoua, after the Algerian War. Finding the new Sheherazade(s), that is to say her compatriots, she indulges in a long meditation with a permanent back and forth between past and present, tradition and modernity, men and women, etc. To study this corpus, we will implement lacanian psychoanalysis by resorting to concepts such as "the unconscious" or "the mirror stage".

Keywords: Sheherazade, woman, writing, cinema, psychoanalysis.

* Auteur expéditeur : Lamia Mecheri, lamiarome@yahoo.fr

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar

Introduction

Fatima-Zohra Lmalayène, dite Assia Djébar (1936-2015), est l'une des romancières contemporaines les plus influentes du Maghreb et dans le monde francophone. Elle choisit la plume à la suite de sa formation d'historienne, prenant la défense des luttes féministes et décrivant l'obscurité coloniale à laquelle elle assiste, en s'exprimant dans la langue de Voltaire. Assia Djébar, élue à l'Académie Française en 2005, est l'auteure de romans, nouvelles et poésies et films. Parmi ses œuvres, on peut citer : *Femmes d'Alger dans leur appartement*. (1980), un recueil de nouvelles illustrant le quotidien des femmes algériennes. Elle réalise également des films comme *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978), un film grâce auquel elle obtient le Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise, en 1979. Plusieurs recherches sont réalisées sur les écrits de l'auteure-cinéaste, notamment le rapport texte/image. Dans le présent travail, nous inscrivons notre étude dans la même perspective. Et, pour donner tout un sens à notre recherche, nous avons choisi de recourir au monde cinématographique, en focalisant sur le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978). Dans ce film, qui met en scène l'histoire quotidienne des femmes racontant des histoires à tour de rôle, Assia Djébar réunit l'image *verbale* à l'image *optique*, en transmettant les voix orales des femmes, dans le but de raconter l'oppression, la soumission et les conflits des couples durant et après la guerre d'Algérie.

Par ailleurs, avant de réaliser le film, l'écrivaine-cinéaste se rend au *Mont Chenoua*, berceau de ses origines, où elle enregistre les voix des femmes qui, tour à tour, racontent leur vécu. À partir de cette démarche, elle propose un film pour élaborer un parcours narratif, racontant le quotidien des femmes contemporaines, autrement dit ces nouvelles Shéhérazade(s), dans leur appartement à Alger. Elle réalise *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, film qui met en scène l'histoire de Leila, jeune architecte algérienne, qui revient dans sa région natale à la recherche de souvenirs. Elle rencontre successivement six femmes qui lui font part des épisodes de leur vie. À travers ce long-métrage, Assia Djébar invente surtout un espace cinématographique et une architecture mêlant les images, les mots et les musiques, grâce auxquels l'histoire des femmes circule librement, où le regard des hommes cesse d'être un regard dominant, voire un *regard voyeur*. Dans ce long métrage, elle écarte « volontairement » le regard masculin pour laisser aux femmes un espace libre, et c'est la raison pour laquelle le film a été critiqué « négativement » par les journalistes algériens.

Ainsi, à travers le récit filmique, nous allons analyser le thème de la (ou des) Shéhérazade(s) contemporaine(s) pour voir comment Assia Djébar recourt, de façon symbolique, à la conteuse orientale parmi la foule des femmes d'avant, pendant et après la guerre de Libération. Il convient de noter que, dans presque toute son œuvre, l'auteure fait appel, consciemment ou inconsciemment, à la figure de Shéhérazade/Dinarzade des *Mille et une Nuits*, un modèle qui renvoie à la notion de *sororité*. Dans cette démarche, l'écrivaine-cinéaste espère que toutes les femmes s'unissent, s'entraident pour se libérer de l'oppression dans lequel elles sont prisonnières. Nous tentons de répondre aux questions suivantes : comment se manifeste la nouvelle Shéhérazade dans le récit filmique d'Assia Djébar ? Comment l'auteure traduit-elle l'oralité, c'est-à-dire les timbres de voix féminines ? La solidarité féminine joue-t-elle un rôle considérable dans l'évolution du statut de la femme au sein de la société ? Quel est le rapport entre le *regard triangulaire* et le mouvement de la caméra ? Pour quelles raisons la *pulsion* a-t-elle pris une importance considérable dans le récit filmique ?

Pour mener à bien notre recherche, nous allons recourir à la psychanalyse lacanienne, science de l'inconscient, comme approche méthodologique. Parmi les concepts fondamentaux de la psychanalyse lacanienne, et nous y reviendrons ultérieurement, on peut mentionner le *stade du miroir*, le *sujet de l'inconscient*, etc. Le recours à cette approche s'explique par le fait que le cinéma, comme la littérature, emprunte beaucoup à la psychanalyse. Le cinéma est considéré comme une *usine à rêves*, une expression de l'inconscient. En outre, la méthode fondamentale de la psychanalyse est d'analyser les lapsus et les rêves, car dans les rêves l'inconscient s'exprime. Nous avons donc choisi cette approche pour « psychanalyser » le film d'Assia Djébar. Le cinéma et la psychanalyse sont inséparables et cette théorie nous permet de détecter le sujet de l'*inconscient*, à travers le langage, l'emprunt acoustique, les sons, les musiques, les images et les mots, parce que « *L'inconscient ne pense pas, ne calcule pas, ne juge pas, mais il obéit à des lois, comme un automation* » (Bonningue, 2014)

1. L'univers de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*

1.1 Assia Djébar, réalisatrice

Le cinéma algérien a fait ses premiers pas, essentiellement après l'Indépendance. Les cinéastes se sont inspirés de l'histoire de l'Algérie et des images de la période coloniale. Les thèmes principaux abordés par les cinéastes sont le colonialisme, le mouvement de libération nationale, l'évocation du sujet de la femme, etc. À ce propos, Ahmed Ferhat dit : « *Le thème le plus récurrent à travers une quinzaine de films dont il est le sujet principal est celui de la femme. Dans beaucoup de ces films, le sujet est décliné par le titre lui-même* » (Ferhat, 2004 : 51). La question du militantisme féminin donne naissance à des réalisatrices algériennes, frappées par la représentation de la femme avant la période coloniale et après l'Indépendance. Ce monde des nouvelles Shéhérazade(s) attire de nombreux les cinéastes parce que cet univers de femmes est, presque, ignoré et écrasé. Nous constatons que les cinéastes femmes, y compris Assia Djébar, s'intéressent à la place de la femme dans la société traditionnelle, et éprouvent le besoin de l'exposer publiquement à travers *l'œil-caméra* pour la faire surgir de l'ombre, où elle est maintenue, tandis que les cinéastes hommes abordent des sujets variés.

La Nouba des femmes du Mont Chenoua, film réalisé par l'auteure-cinéaste Assia Djébar, englobe l'histoire de l'Algérie, pendant la période coloniale et postcoloniale. En effet, les incidents de la guerre sont, essentiellement, racontés par des voix féminines. L'auteure explique que le film est dédié spécialement aux femmes, celles qui sont privées de parole. Le récit filmique convertit les mots en images, sons, paroles, rythmes de danses du personnage principal féminin. Il permet aussi une représentation mentale du personnage, comme le souligne André Bazin en disant : « *Le film, incarne, concrétise ce qui se dégage de façon immatérielle des pages du livre* » (Bazin, 1959 : 127). Ce film est, pour Assia Djébar, une sorte d'espace créé spécialement pour les Shéhérazade(s) contemporaines, où elles peuvent parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui et aussi circuler librement dans un espace externe. Il convient de souligner que le sentiment de sororité qu'éprouve la cinéaste à l'égard des femmes de son pays se concrétise dans l'amour qu'elle porte envers les femmes de sa ville natale. Elle est connue comme représentante du monde des femmes qui, selon elle, sont privées de communication et de dévoilement de leurs sentiments.

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar



Figure N° 1. Le Mont Chenoua. Image tirée du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar. [En ligne]

https://www.senscritique.com/film/La_nouba_des_femmes_du_mont_chenoua/436661/imag
[es](#) [consulté le 08/06/2021].

L'agencement des séquences du film est visible et audible, dès la première partie du titre *La Nouba*. D'ailleurs, cette dernière désigne une forme de musique populaire et classique arabo-andalouse. Quant à l'autre partie du titre filmique *Les femmes du Mont Chenoua*, elle nous projette dans le quotidien des femmes dans leur demeure. En ce sens, la cinéaste se rend au Mont *Chenoua*, berceau de ses origines, pour entendre les voix des femmes et récolter des témoignages. Assia Djébar éprouve l'importance d'entendre les voix des Shéhérazade(s) de son pays, ces femmes d'hier, qui ne savent ni lire ni écrire et qui ne savent que s'exprimer sur le mode de l'oralité. La quête de la mémoire des Shéhérazade(s) est le fil directeur du récit filmique. En effet, l'auteure met en scène le personnage principal, Lila, une jeune femme algérienne belle et élégante, qui ne porte pas le *haïk*, une étoffe blanche traditionnelle couvrant le corps de la femme algérienne.

Lila, cette jeune architecte, se rend avec son mari et sa fille dans sa région natale, le *Mont Chenoua* pour s'installer dans une maison où le silence est accablant. Son mari est impuissant sur le plan physique et émotif. Lila, quant à elle, sort continuellement de la maison, pour faire des allers retours, à la recherche des témoignages sur la disparition de son frère auprès des paysannes du *Mont Chenoua*. Le film flotte entre passé et présent, entre musique traditionnelle et musique savante. Cette musique est celle de Bartók, qui la compose en 1913, durant une période où *l'Algérie était presque muette*. Les thèmes abordés par la romancière-cinéaste ont pour but de lever le voile sur l'univers intérieur des femmes algériennes et de centrer *l'œil-caméra* sur elle, sa vie et son quotidien, comme le souligne Christian Metz lorsqu'il évoque le côté psychanalytique du film : « *Le film a quelque chose du rêve, quelque chose du fantasme, quelque chose de l'échange et donc de l'identification croisée entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme. Quelque chose, mais pas tout* » (Metz, 1993).

Par ailleurs, il convient de s'arrêter au fait que *l'inconscient* alimente le travail des cinéastes. Jacques Lacan, à la suite de Freud, porte un intérêt aux textes filmiques. La psychanalyse s'intéresse

à la production du sens, dans son rapport avec le sujet. Celle-ci donne une importance aux questions du *regard*. Plusieurs concepts lacaniens se sont inscrits dans l'analyse du cinéma, dont le *regard* qui porte sur le sujet. Il existe trois types de *regard* : le *réel*, proche du regard de l'aveugle, ne se fixe pas ; il est invisible et insaisissable. L'*imaginaire* qui est proprement celui du *stade du miroir* ; le sujet, qui prend conscience de son image, se voit dans le *Moi* à travers un miroir. Le *symbolique*, appelé aussi la *vision*, masque le regard réel. Ainsi, nous pouvons conclure que le *regard* chez Lacan se différencie de l'*œil*. Il existe entre ces deux derniers une coupure, ou ce qu'appelle Lacan la *schize*, qui renvoie à l'imaginaire et au réel : « *L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique* », explique le psychanalyste (Lacan, 1973).

La Nouba des femmes du Mont Chenoua est, sans nul doute, un film qui dégage une odeur particulière, celle de la guerre. Dès l'ouverture du film, nous assistons à l'explosion des bombes et des camions constitués d'une batterie de lance-roquettes, quoique la réalisatrice affirme que celui-ci n'est, en aucun cas, un film de guerre. L'intérêt d'Assia Djébar est de se focaliser sur la *situation des femmes* (Brahimi-Chapuis, 2009 : 26) et le monde de leur inconscient. Le récit filmique fait écho au texte *Femmes d'Alger dans leur appartement* du fait que la réalisatrice montre, grâce à l'image et au son, les regards portés des Shéhérazade(s) prisonnières qui se croisent dans leur harem, en se remémorant leur passé. En effet, nous remarquons que le regard est au centre des réalisations d'Assia Djébar, comme le regard de l'espion, celui des hommes, ou le regard vide/vidé, celui de la Shéhérazade évoluant dans un espace exclusivement interne. C'est pour cette raison que la réalisatrice effectue le film, en concentrant exclusivement l'œil de la caméra sur la femme privée, en quelque sorte, de soleil. À ce sujet, la réalisatrice déclare : « *Je me suis dit que la femme est privée d'image, on ne peut pas la photographier et elle-même n'est pas propriétaire de son image parce qu'elle est enfermée, la femme observe l'espace interne mais elle ne peut pas regarder l'espace extérieur [...]* » (Fanon, 1977: 03).

1.2 Les voix des Shéhérazade(s) dans leur appartement

La quête de l'identité féminine est un thème fondateur du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Dans ce récit filmique, Assia Djébar tente de réveiller les voix d'hier, celles des Shéhérazade afin de restituer leur mémoire. En effet, la mémoire est une voix des femmes du fait que la réalisatrice donne la parole exclusivement aux Shéhérazade(s) de Cherchell qui transmettent les images du passé. Dans le récit, les voix d'aujourd'hui, c'est-à-dire les Shéhérazade(s) contemporaines, cherchent à écouter les voix de celles d'hier. Et, en même temps, ces voix du passé constituent une voie pour les femmes d'aujourd'hui, en quête de leur existence.

En psychanalyse, la voix est considérée comme un objet qui véhicule des signifiants, voire un ensemble de messages transmis pour être écouté. Lacan considère la voix comme un objet pulsionnel, qui décrit les actions du sujet de façon continue. D'ailleurs, le psychanalyste la définit comme un objet de désir de l'*Autre*. En d'autres termes, le *sujet de l'inconscient* peut, à travers la voix, exprimer ses pensées : « *La voix est la voix en tant qu'impératif, dans (la mesure où elle appelle à la conviction, ce qui la situe non dans un rapport à la musique, mais dans un rapport à la parole* », affirme Lacan (Lacan, 2004 : 29).

Dans cette partie, nous allons nous intéresser à saisir les éléments du *sujet de l'inconscient* à travers le langage du personnage principal du récit filmique. Nous nous intéressons également à l'angoisse du sujet, à travers la voix qui est considérée, sous un angle psychanalytique, comme un

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar

objet proche de l'inconscient. *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* est, à priori, un long-métrage de 120 minutes, composé en deux parties. Il illustre à grands traits les souvenirs des nouvelles Shéhérazade(s), ayant vécu pendant la période coloniale et appelées par l'auteure « les porteuses de bombes ». En effet, il est question d'une mise en place d'une « cure psychanalytique » à travers l'analyse des rêves et des fantasmes de la protagoniste Lila.

Le film illustre également le refoulement, l'inconscient, le rêve et l'angoisse que les Shéhérazade(s) ressentent de l'intérieur. Dans la partie II du film, à partir de la séquence 31 minutes 40 secondes, Lila décrit les femmes de sa région natale. Elle dit : « *Ainsi, dans l'Algérie muette, toutes les vieilles, chaque minute chuchotées et l'histoire contée sur la tête, merveille dans le songe [...] et l'histoire se répète à côté de la braise avec des morts brisés et des voix qui se cherchent* » (Djébar, 1978). Les Shéhérazade(s) parlent sans cesse d'hier et d'aujourd'hui. Cette voix basse, sous forme de murmure, est conçue comme un dévoilement des douleurs. Cependant, la voix est pour la réalisatrice un moyen de révélation des non-dits enfouis dans le corps féminin.

Le second extrait, que nous avons choisi, apparaît à la fin de la partie II du film. Il met en scène une foule de Shéhérazade(s) d'hier, qui murmurent entre elles en se remémorant des images du passé, en présence des petites Shéhérazade(s) qui les écoutent :

« *Chuchotements des aïeules aux filles qui deviendront aïeules [...] ne subsiste du corps que ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission qui psalmodie la geste des pères, des grands-pères, des grands oncles paternels. Voix basse qui assure la navigation des mots [...] chuchotements de femmes [...] temps des asphyxiées du désir, tranchées de la jeunesse où le chœur des spectatrices de la mort vrille par spasmes suraigus jusqu'au ciel noirci [...] Se maintenir en diseuse dressée, figure de proue de la mémoire* » (Ibid.).

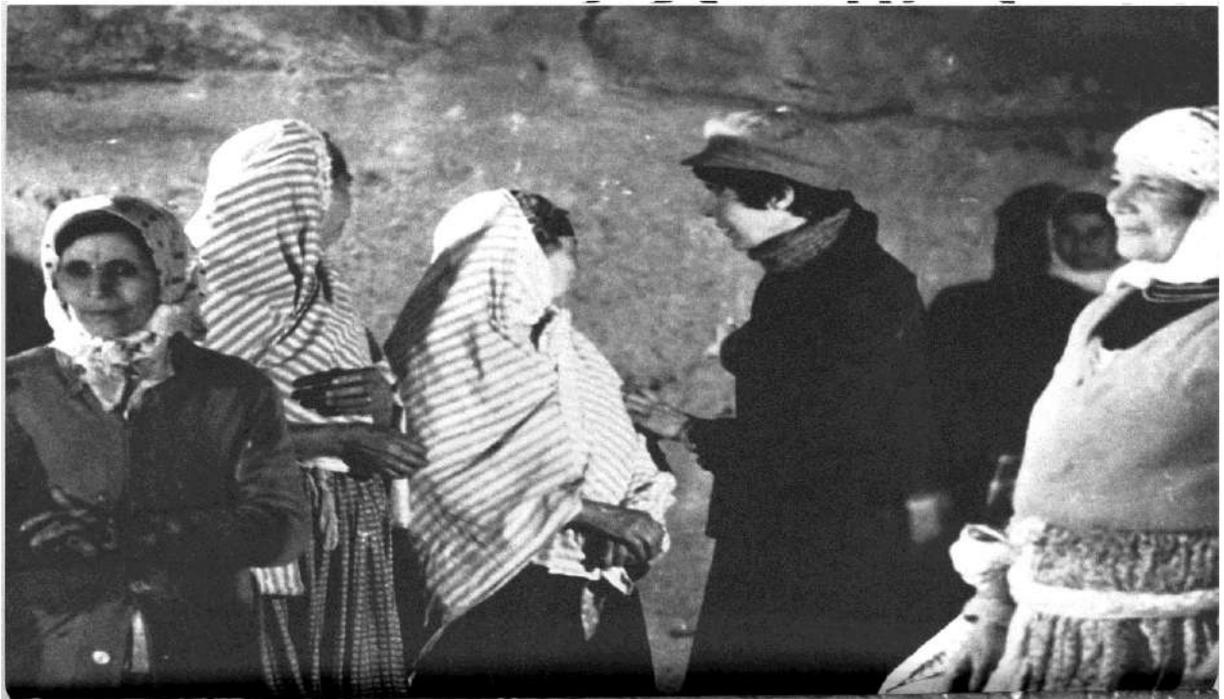


Figure N° 2. Lila et les nouvelles Shéhérazade(s). Image tirée du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar. [En ligne]

<http://www.maghrebdesfilms.fr/IMG/UserFiles/Images/Nouba.jpg> [consulté le 08/06/2021].

Ce film portant sur la mémoire de la femme est représenté comme un regard, ou mieux l'œil de la caméra qui suit les pas de Lila et son expérience avec les Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua*, dans le but de faire revivre l'Histoire de son pays, une Histoire racontée par la voix féminine. Pour ce qui est du *sujet de l'inconscient* – qui au sens lacanien désigne le véritable sujet par opposition au Moi, aliénant, – la réalisatrice s'incarne dans la peau de Lila, pour reprendre l'expérience qu'elle a faite dans sa région natale, notamment ses retrouvailles avec les Shéhérazade(s).

2. Le regard triangulaire ou le stade du miroir

2.1 Shéhérazade en haïk

La réalisatrice s'est intéressée au septième art pour visualiser les femmes évoluant dans leur espace interne. Elle met l'accent sur le regard des Shéhérazade(s). En effet, le regard est la fenêtre de l'âme, il peut être tantôt un instrument de perversion, tantôt un instrument d'angoisse et d'oppression. Ainsi, l'auteure-cinéaste adopte dans son film plusieurs regards. Citons, à titre illustratif, le regard triangulaire, qui se manifeste à travers une voilette, cachant le visage de la Shéhérazade en *haïk*. Pour comprendre la fonction du regard dans le film djebarien, nous empruntons un concept lacanien, à savoir, *le stade du miroir*. Ce dernier désigne ce moment où l'enfant prend conscience de son unité corporelle « *Le stade du miroir est ainsi le moment où l'état durant lequel l'enfant anticipe la maîtrise de son unité corporelle par une identification à l'image du semblable et par la perception de son image dans un miroir* », (Roudinesco, 2001). À partir de là, nous empruntons le *stade du miroir* pour décrypter le sens du regard des Shéhérazade(s) de *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Ce récit filmique met en scène un espace réservé aux femmes qui s'échangent des regards. Grâce au regard, la nouvelle Shéhérazade prend conscience de son unité corporelle, en regardant une autre Shéhérazade. Cette dernière est représentée comme son miroir à travers lequel elle peut identifier les douleurs enracinées dans son corps.

Rappelons que le film se déroule à *Mont Chenoua* où les femmes occupent tout l'espace du film. Il met l'accent sur le regard féminin projeté sur les écrans. Tout au long du récit filmique, la réalisatrice s'est consacrée à montrer des Shéhérazade(s) de son pays sans *haïk*. En outre, au fil de la lecture du film, nous découvrons que Lila, une jeune femme habillée à l'occidentale, se déplace de colline en colline, c'est-à-dire dehors dans un espace qui, selon la cinéaste, semble être réservé exclusivement aux hommes, pour récolter les témoignages de femmes. Quant aux femmes du *Mont Chenoua*, elles sont toutes habillées en tissu blanc, le *haïk*, un vêtement traditionnel :

« *Ce regard artificiel qu'ils t'ont laissé. [...] cette pente étrange que les touristes photographient parce qu'ils trouvent pittoresque, ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature devient ma caméra à moi, dorénavant, nous toutes du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons* » (Djebar, 1978).

Le *regard* est l'acte premier du changement et de l'évolution. En revanche, le *haïk* est conçu, dans la citation ci-dessus, comme une sorte d'obstacle qui empêche la nouvelle Shéhérazade de regarder le monde extérieur avec liberté. En portant le tissu blanc, elle ne dispose que d'un seul œil, selon la réalisatrice, pour circuler dans l'espace externe. En effet, Assia Djebar utilise le langage du cinéma pour mettre en avant son expérience auprès des Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua*. Le but en

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djebar

est de nourrir la vocation cinématographique et picturale. Au rythme de la *nouba*, le personnage Lila se trouve aux côtés des paysannes, qui lui racontent leur quotidien, pendant la guerre de libération. La séquence 22 minutes 53 secondes met en scène Lila observant les Shéhérazade(s). Ces dernières circulent dans l'espace externe portant un tissu blanc, formant un triangle, pour se déplacer dans les ruelles. Cet habit permet aux femmes de voir sans qu'elles ne soient aperçues par le regard masculin : « *Les femmes ne se cacheraient pas et peut être on les regarderait pas, pas comme maintenant, tu te couvres ou tu te découvres, c'est toujours pareil, le regard-espion* », précise Lila (*Ibid.*). Le monologue de Lila montre que la tradition algérienne a habitué la Shéhérazade à s'occuper de son espace interne, car l'espace externe présente pour elle une menace, surtout en temps de guerre.

Dans la séquence 31 minutes 25 secondes, du Tome II, Lila glisse un autre monologue en regardant des femmes et des enfants rassemblées dans une caverne. Dans cet espace, les Shéhérazade(s) d'hier chuchotent avec d'autres Shéhérazade(s) ; elles se partagent les images du passé lointain, pour enraciner l'histoire de la guerre de Libération dans leur mémoire : « *Ainsi dans l'Algérie muette, toutes les vieilles, chaque minute chuchotées et l'histoire contée, se répète, merveille, dans le songe d'enfants qui sont attentifs à l'histoire qui se répète à côté de la braise avec des mots brisés et des voix qui se cherchent* » (*Ibid.*).

La scène de Lila, qui se trouve au milieu des nouvelles Shéhérazade(s), est animée par des regards qui s'éveillent chez toutes les Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua*. On remarque que le regard, tel qu'explicité par l'auteure, orchestre constamment le regard féminin. Ce regard traduit un dialogue basé sur le regard qui s'enclenche entre les deux sujets. Le premier regard tend à interpréter le vécu de la narratrice, tandis que celle-ci tend à se reconnaître dans les yeux de l'auditrice : « *Le regard de l'autre pour se reconnaître, j'ai besoin de l'autre pour me reconnaître, car c'est toute la relation que l'autre a avec lui-même qui va permettre à l'image de mon corps de s'exprimer ou pas* » (Montessori, 2018). Le regard est la faculté à travers laquelle les sens se déchiffrent. Il est le porte-parole de l'être. Quant au regard de l'autre, c'est-à-dire l'*inconscient*, il est un concept fondamental dans la constitution du moi chez Lacan, car c'est grâce à lui que le sujet peut s'identifier et vérifier son unité corporelle.

De ce fait, nous constatons que le regard djebarien orchestre les mouvements corporels des Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua* par des systèmes de signes, comme la danse. Cette dernière véhicule l'expression d'un corps, se libérant en mouvement comme celui du spectacle par le regard.

2.2 Mouvement de l'œil-caméra

À l'évidence l'œil-caméra est un concept baptisé par Dominique Villain, dans son essai *Le cadrage au cinéma : l'œil-caméra* (2001). Nous allons l'emprunter pour cerner les mouvements de la caméra, dans le récit filmique d'Assia Djebar, sans pour autant le conceptualiser, car cela nécessite une analyse plus approfondie qu'il convient d'effectuer dans des travaux ultérieurs, en confrontant, par exemple, plusieurs œuvres cinématographiques traitant la même thématique.

Bref, contrairement au roman, qui utilise l'expression verbale comme seul élément formel, le film, lui, dispose de différents moyens et use de différentes techniques complexes pour créer un récit constitué d'images et de sons. L'interaction des éléments audiovisuels, tout au long d'un film, produit souvent un effet complexe et saisissant pour le spectateur. Repérer et séparer les éléments d'un long métrage s'avère difficile durant le visionnage. Toutefois, soulignons que le langage

cinématographique ne possède pas une « structure grammaticale » précise comme celle d'un récit romanesque. En ce sens, il convient de préciser que les récits filmiques ont leurs propres moyens pour raconter des histoires porteuses de sens. Cela veut dire qu'ils ont à leur disposition un langage que nous avons, bien sûr, appris à lire et à comprendre. Lors d'un tournage d'un film et lors de la réalisation des plans, la caméra peut être soit « immobile » pour filmer un plan fixe, ou au contraire « mobile ». On parle alors de *mouvement de caméra* lorsque le cadre change de façon « notable » au cours d'un même plan. Les principaux mouvements lors du tournage sont : les *travellings* (lorsque la caméra est déplacée horizontalement, verticalement ou en profondeur), les *panoramiques* (lorsque la caméra pivote sur un axe fixe de façon verticale ou horizontale), le *zoom avant* (est un effet visuel consistant à un rapprochement de l'objet voulu dans le champ de l'écran) et le *zoom arrière* (est un effet visuel qui consiste à s'éloigner de plus en plus de l'objet filmé dans le champ de l'écran).

Pour ce qui est de notre corpus, la vision cinématographique revendique constamment dans le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* les mouvements des personnages, dans ce cas, le *zoom* et le *travelling*, c'est-à-dire le mouvement latéral de la caméra au cours de la prise de vue, coïncidant avec Lila, jeune architecte, et les femmes en tissu blanc qui circulent dans l'espace externe. En ce sens, l'utilisation du travelling « [...] est apparue directement comme un matériau structural, c'est-à-dire un élément de l'architecture du film », comme l'explique Alain Robbe-Grillet (Robbe-Grillet, 1981 : 93). Le *travelling* est l'une des figures fondamentales du cinéma ; il a pour but de véhiculer un sens bien précis. Autrement dit, il montre ce que le mot signifie sans pour autant faire appel à une marque d'énonciation. Le *travelling* suit les mouvements des personnages féminins présents dans le film d'Assia Djebar, tandis que les hommes sont écartés du *zoom panoptique*, une forme de captivité physique dont le but est d'instaurer un système de surveillance sur le comportement du corps et de l'espace.

Ainsi, dès le début du film, l'*œil-caméra* est porté sur le personnage principal Lila, le *travelling* glisse pour décrire la demeure où elle habite. Son habitat est sombre et génère un sentiment d'angoisse chez le spectateur. La technique de l'*œil-caméra* d'Assia Djebar brise l'interdit en projetant l'œil de la caméra dans l'espace intérieur pour filmer la Shéhérazade contemporaine et son intimité. Le recours aux mouvements de la caméra est axé sur la danse des Shéhérazade(s), car les femmes communiquent entre elles à travers des codes bien chiffrés, comme le regard et l'indice vocal (chuchotement, gémissement, silence, etc.). Tous ces codes participent à crypter les sens que la réalisatrice met en spectacle.

L'extrait que nous avons choisi figure dans la séquence suivante. Il se situe dans la deuxième partie du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Le *zoom* est centré sur Lila et son mari immobile. Pour ce qui du *zoom panoramique*, la caméra pivote sur un axe fixe de façon verticale et horizontale pour mettre en valeur le décor de la maison de Lila qui est d'une couleur sombre. La séquence, allant de 03 minutes 20 secondes jusqu'à 05 minutes 22 secondes, met en scène Lila qui plonge dans la remémoration des images du passé. Ces images sont en relation avec la guerre de Libération algérienne. Durant cette période, où l'Algérie est muette, les femmes n'ont pas le droit à la parole. À ce sujet, Lila dit : « *Prisonnière, je suis prisonnière dans le silence et l'espace, enfin je plonge dans autrefois, la mémoire d'Autrefois, j'ai la fièvre dans les yeux d'enfants* » (Djebar, 1978). Dans cette citation, nous remarquons que Lila se remémore des situations auxquelles les Shéhérazade(s) sont confrontées, comme l'emprisonnement. En fait, ces

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar

femmes ont vécu dans leur demeure uniquement pour s'occuper de leur mari, leurs frères ou leur père. En effet, le *travelling* met en place les déplacements de Lila, qui prononce le monologue cité.

En outre, les Shéhérazade(s) d'Assia Djébar se reconnaissent et prennent conscience de leurs unités corporelles grâce aux regards qu'elles partagent. La narratrice dit :

« Je ne vois en nous aucune autre issue que pour cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants à la mémoire noire ou décrit-elle sa propre nuit avec des mots torches [...] »

Celle qui regarde est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard [...] » (Djébar, 1978).

Ainsi, la mémoire est relatée par le biais de la voix féminine, car le but de la réalisatrice est de donner aux Shéhérazade(s) une liberté d'expression. De ce fait, Lila et les Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua* ne cessent de parler dans l'espace filmique, qui est fondé sur la parole féminine. C'est pourquoi nous pouvons affirmer que *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* est axé sur la parole féminine et ses déplacements dans l'espace externe. C'est l'objectif d'Assia Djébar qui projette l'*œil-caméra*, en négligeant, non seulement, la présence masculine, mais aussi en confisquant la parole à *contrario* des femmes, qui prendrait toute la liberté tant désirée.

3. L'inconscient dans l'image filmique

3.1 Pulsions de vie

La psychanalyse lacanienne, dite science de l'inconscient, s'est enrichie de plusieurs approches, comme la cybernétique et la philosophie, dans le but de comprendre le fonctionnement psychique humain et ses pensées : « *Nous nous efforçons, dit Lacan, d'obtenir d'un sujet qu'il nous livre sans intention ses pensées comme nous disons, ses propos, son discours, autrement dit qu'intentionnellement il se rapproche autant que possible du hasard* » (Lacan, 1991 : 341). Lacan s'est inspiré de l'approche de Heidegger qu'est la parole pour s'en servir dans l'analyse *des parlêtres*, un concept freudien relu par Lacan mettant en avant *l'Être humain, en tant que créature dont l'existence passe par la parole*, car c'est à travers les mots que l'inconscient se manifeste. En effet, le psychanalyste considère que la *pulsion* figure parmi les concepts fondamentaux de la psychanalyse. La *pulsion* est définie comme une puissance psychique qui tend une personne vers un objectif bien précis. En revanche, elle est méconnaissable du fait qu'elle ne se manifeste qu'à travers ses représentants :

« Par pulsion, nous ne pouvons, de prime abord, rien désigné d'autre que la représentation psychique d'une source endosomatique de stimulations [...]. La pulsion est un des concepts de démarcation entre le psychique et le somatique. L'hypothèse la plus simple et la plus commode sur la nature de pulsions seraient qu'elles ne possèdent aucune qualité par elles-mêmes, mais qu'elles ne doivent être considérées que comme mesure de travail demandée à la vie psychique » (Balestrière, 2008 : 192).

Dans cette citation, nous comprenons que le concept métapsychologique de la *pulsion* intervient à travers des représentants. Il figure dans la contrainte des répétitions des mots, des scènes, etc. Dans ce cas, la *pulsion* véhicule une pluralité pulsionnelle qui sert à la décrypter. Citons, à titre illustratif, la *pulsion de vie* et la *pulsion de mort*. Ces deux pulsions se manifestent par le biais

de la compulsion de répétition : « *L'union de ces deux pulsions s'effectue dans des proportions variables, déterminantes dans les variations du fonctionnement psychique où dominerait tantôt l'une tantôt l'autre, tantôt ici tantôt là* » (Diwo, 2004 : 9). La *pulsion* est le représentant psychique des excitations qui habitent le corps du sujet. Elle se décompose en deux pulsions fondamentales, la *pulsion de vie* et la *pulsion de mort*, Nous allons nous arrêter à la *pulsion de vie* pour analyser ce sous-titre. Celle-ci est désignée par le terme *Eros*, qui représente une divinité en mythologie grecque. Le but d'*Eros* est de relier les humains et les rendre égaux. L'objectif de cela est donc l'autoconservation des êtres humains qui ont été divisés en hommes et en femmes par les autres Dieux.

À partir de là, nous proposons que la *pulsion de vie* véhicule la liaison et la conservation, que nous allons appliquer à notre récit filmique, *La Noubba des femmes du Mont Chenoua*. Dans ce long métrage, la réalisatrice construit un parcours narratif, animé par une véritable pratique de la répétition, en mettant en scène plusieurs femmes qui parlent sans cesse de l'histoire de la guerre de Libération algérienne. Au sujet de la structure répétitive, Mireille Gagnebin affirme : « *La structure répétitive prend une forme d'une exigence sans pareille et contribue de ce fait à expliquer la stylistique personnelle* » (Gagnebin, 1984 : 106). Ainsi, la réalisatrice met en scène des Shéhérazade(s) qui racontent des images du passé colonial à la Shéhérazade d'aujourd'hui, Lila. Le but est de garder une trace de l'histoire algérienne. La mémoire personnelle rejoint la mémoire collective, qui forme une boucle, à l'intérieure de laquelle s'insèrent d'autres petites boucles. Le travail d'Assia Djébar est orchestré de *pulsions*, notamment la *pulsion d'emprise*, qui vise à projeter les Shéhérazade(s) de l'ombre en leur donnant une voix pour raconter la mémoire, voire les souvenirs d'hier et d'aujourd'hui. Cela s'explique par le fait que la réalisatrice, après son exploration de l'univers de la femme, acquiert une connaissance complète du sujet féminin en question qu'est la Shéhérazade du *Mont Chenoua*.

La *pulsion* est liée à l'histoire du sujet et à son vécu. Elle est le représentant psychique de tout ce qui anime l'intérieur du corps. La liberté demeure, par exemple, la composante qui inspire Assia Djébar dans ses productions filmiques. En effet, la libération des femmes est au cœur du film *La Noubba des femmes du Mont Chenoua*. D'ailleurs, à partir de la séquence 34 minutes 26 secondes, Lila prend son bain, une scène qui symbolise la liberté de tout emprisonnement, vécu par le sujet auparavant : « *J'avais quinze ans, je ne pouvais parler, me voici aujourd'hui que je commence à vous entendre, vous entendre et vous exposer, vous les dames du Mont Chenoua* », dit Lila (Djébar, 1978). La protagoniste introduit les paroles, citées ci-dessus, avec une musique andalouse, qui lui fait remémorer les épisodes du passé. Il convient de préciser que la « répétition » prend une véritable place dans les paroles de Lila. En effet, la redondance des mots livre une angoisse antérieure, chez la Shéhérazade algérienne, en lui offrant la liberté d'expression. De ce fait, la *pulsion de vie*, ou l'*Eros*, représente la libre expression et l'union des êtres humains. À travers la *pulsion de vie*, la réalisatrice réunit les Shéhérazade(s) de son pays afin que celles-ci s'unissent et luttent en ouvrant la porte vers le soleil. En d'autres termes, elles peuvent circuler librement dans l'espace externe.

3.2 Pulsion de mort

Assia Djébar construit son film *La Noubba des femmes du Mont Chenoua* en s'appuyant sur les témoignages des Shéhérazade(s) algériennes de sa région natale. En effet, le film hésite entre la révélation du quotidien des femmes du *Mont Chenoua* et la dissimulation, voire le silence de la

Les mille et une Shéhérazade(s) dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar

Shéhérazade d'aujourd'hui. La cinéaste impose dans *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* le silence car s'exprimer dans la langue de l'autre signifie, pour elle, désertier des registres d'émotions. En d'autres termes, cette langue l'empêche de dire les mots d'amour arabe. Elle évoque, dans son film, le silence et la mort. Ces derniers reviennent, tel un *leitmotiv*, tout au long du long métrage. Néanmoins, en psychanalyse, la psyché humaine est divisée en deux catégories : une part positive et une autre part négative. En d'autres termes, la *pulsion de vie* représente l'émotion positive, tandis que la *pulsion de mort* représente l'émotion négative.

Dans la mythologie grecque, la *pulsion de mort* est désignée par *Thanatos*, fils de *Nyx* (la nuit), frère jumeau d'*Hypnos* (le sommeil) et de *Moros* (la fatalité). À partir de là, nous déduisons que *Thanatos* est la personnification de la mort et de ce qui tourne autour de l'ombre et de l'obscurité. En d'autres termes, il est tout ce qui procure l'angoisse au sujet : « *La pulsion de mort est essentielle à la compréhension de l'angoisse et de la culpabilité et également celle de l'agressivité, considérée comme la manifestation de la pulsion de mort* », comme l'explique *Rosemary Gordon*, (*Gordon*, 2003 : 2). La *pulsion de mort*, selon la citation ci-dessus, se manifeste lorsque le sujet évoque un état antérieur angoissant. Cette pulsion s'insère dans le psychisme humain, à travers les formes symboliques telles qu'elles s'expriment à travers des mécanismes psychiques.

Dans le récit filmique, la *pulsion de mort* se manifeste à travers les Shéhérazade(s) d'hier, convoquées par *Assia Djébar*. Ces Shéhérazade(s) racontent leurs souffrances – liées à l'emprisonnement surtout pendant la guerre – aux Shéhérazade(s) d'aujourd'hui. En effet, cette expérience personnelle, qui rejoint l'expérience collective, a pour objectif de dévoiler le malaise vécu par les femmes du *Mont Chenoua*. Le scénario du film s'achève par un poème interprété par un chanteur algérien. La séquence 52 minutes 12 secondes est animée par une musique andalouse, qui rythme la présence des Shéhérazade(s), circulant ou mieux courant, pour sortir de la caverne. Cet endroit représente symboliquement l'ombre dans laquelle elles étaient emprisonnées. L'œil de la caméra est fixé sur les mouvements et la libération des femmes du *Mont Chenoua* :

« Ô, Reine du *Chenoua*. Accepte mes vœux. Ton cœur est endeillé. Des malheurs du passé. Chaque soir, chaque matin. Te yeux sont tristes. A toi qui comprends les symboles. Mon chant parle toujours de liberté. J'intercède pour les femmes martyres. Et que les autres ne soient pas opprimées. La malade guérira de ces maux. Et dire, je suis libérée [...]. Elle a allumé le vif du passé. Ô, ceux qui l'ont comprise comme moi. Les femmes ne retournent plus dans l'ombre. Interrogeons le présent toi et moi. Toi, le spectateur, tu te caches dans le noir, dans le noir. Nous nous regardons dans les lumières pures. Ce jour-là tout reflurira » (*Djébar*, 1978).

Dans ce poème, *Assia Djébar* ne cesse d'évoquer la répétition, en s'appuyant sur des mots qui expriment la souffrance et la tristesse, comme l'ombre, le noir, le deuil et l'oppression. Ces derniers placent la *pulsion de mort* au cœur du récit filmique *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. En effet, la *pulsion de mort* se manifeste à travers des représentants suivants : la destruction, la déliaison et la compulsion de répétition, comme le souligne *Lacan* : « *La pulsion est habitée de la contrainte de la répétition, dont l'insistance tendrait à rétablir non seulement un état antérieur ou un retour à l'état d'une manière inanimée, mais à faire entrer dans le sujet le sens de la mort* », (*Lacan*, 1996 : 848). À partir de cette citation, nous remarquons que la *pulsion de mort* se

manifeste dans la régression du sujet lors de son évocation d'un état antérieur. Celle-ci englobe des émotions destructrices qui peuvent chevaucher entre elles.

De ce point de vue, il convient de préciser qu'Assia Djebar présente, dans son film, une face de la vie et une autre face de la mort. Pour ce qui est de la *pulsion de mort*, celle-ci intervient pour revendiquer une haine initiale, voire antérieure, comme seule expression de l'amour. La *pulsion de mort* est *constituante de cette position fondamentale du sujet*. De ce fait, la face de la mort, malgré son évocation des images antérieures et péjoratives, participe à vider le corps de toute oppression, qu'il renferme de l'intérieur. La réalisatrice vise donc à dévoiler l'expérience des Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua*, à travers les paroles et les images du passé d'une mémoire personnelle, qui rejoint la mémoire collective, afin de connaître et de faire connaître non seulement le quotidien des Shéhérazade(s), mais aussi l'Histoire de la guerre de Libération nationale restituée par la voix des femmes de l'ombre.



Figure N° 3. La Shéhérazade du Mont Chenoua, entre passé et présent. Image tirée du film *La Noubas des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djebar. [En ligne] : <http://www.maghrebdesfilms.fr/IMG/UserFiles/Images/Nouba.jpg> [consulté le 08/06/2021].

Conclusion

Au terme de notre recherche, nous avons étudié le thème de la Shéhérazade contemporaine, à partir du film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* d'Assia Djébar. La psychanalyse lacanienne nous a permis de répondre à notre problématique, en décryptant l'évolution du psychisme d'une nouvelle Shéhérazade, dotée de liberté.

- Ce postulat a orienté notre réflexion, tout au long de l'analyse, en pensant que la romancière-cinéaste s'incarne dans la personne de cette nouvelle Shéhérazade pour exprimer, implicitement et explicitement, ses envies.
- Nous avons constaté que la démarche d'Assia Djébar est de libérer la Shéhérazade contemporaine, c'est-à-dire algérienne, de son harem. Elle la libère également du voile métaphorique, c'est-à-dire le silence imposé surtout en temps de guerre.
- Nous avons également explicité l'analyse de l'identité de la Shéhérazade d'hier et d'aujourd'hui, en soulignant les souvenirs restitués par la voix et la mémoire féminine.
- La voix, le regard et le corps du sujet féminin, qui s'inscrivent au cœur du film, rendent possible cette délivrance. Pour cela, le long métrage nous a permis d'analyser les voix et les regards des Shéhérazade(s) du *Mont Chenoua* en recourant à l'étude de l'*inconscient* et des *pulsions* des sujets féminins en question.

La cinéaste ne cesse d'exposer les Shéhérazade(s) d'hier, qui se remémorent leur passé, aux Shéhérazade(s) contemporaines. Ces dernières écoutent attentivement leurs aînées, pour tracer leur chemin, où règnent le soleil et la liberté. Assia Djébar s'inspire des *Mille et une nuits*, précisément de la relation entre Shéhérazade et sa sœur Dinarzade, et l'insère dans son texte filmique, en mettant en scène des Shéhérazade(s) algériennes, qui forment une *sororité* féminine, pour se raconter leur quotidien. De cette façon, elle parvient à rendre visible et audible la nouvelle Shéhérazade.

Dans un autre ordre d'idées, il convient de rappeler que la répétition permet à Assia Djébar de faire connaître les images du passé, comme la guerre de libération, à travers les voix des Shéhérazade(s) algériennes, en leur faisant restituer incessamment l'Histoire car, pour la réalisatrice, *un pays sans mémoire est une femme sans miroir...*

Pour finir, une étude ultérieure et approfondie pourrait nous conduire à élargir le thème de la nouvelle Shéhérazade par le biais de la littérature, en confrontant, cette fois-ci, le film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* à un recueil de nouvelles d'Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). Cela nous permettra de cerner la mémoire collective des Shéhérazade(s) algériennes, à partir d'un récit filmique et d'un récit romanesque, en recourant à une lecture lacanienne et en appliquant le concept du *nœud borroméen*. Cela dit et outre la psychanalyse, l'approche psychocritique de Charles Mauron, faisant croiser la plume consciente et inconsciente de l'auteure-cinéaste, pourrait aussi nous aider à mieux comprendre l'univers onirique de l'œuvre djébarienne, une œuvre à la croisée de l'imaginaire et du réel.

6. Liste bibliographique

- Balestrière, L. (2008). *Freud et la question des origines*. Paris: Éditions De Boeck Supérieur, 260 pages.
- Bazin, A. (1959). *Qu'est-ce que le cinéma? Le cinéma et les autres arts* (Vol. II). Paris: Les éditions du Cerf, 372 pages.
- Brahimi-Chapuis, D. (2009). *50 ans de cinéma maghrébin*. France: Minérve, 221 pages.
- Bonningue, C. (2014). *Qu'est-ce que l'inconscient ?* [En ligne] : <https://www.causefreudienne.net/quest-ce-que-linconscient-3/> [consulté le 28/04/2021].
- Diwo, R. (2004). « Pulsions de vie, pulsions de mort : une intrication à mieux évaluer dans une démarche de prévention de l'agir suicidaire à l'adolescence ». *Psychologie clinique et projective* n°10, pp. 57-88.
- Djebar, A. (1978). *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Alger/Paris: Éditions des femmes.
- Djebar, A. (1978). *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Alger/Paris: Éditions des femmes. [En ligne] : https://www.senscritique.com/film/La_nouba_des_femmes_du_mont_chenoua/436661/images [consulté le 08/06/2021].
- Djebar, A. (1978). *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Alger/Paris: Éditions des femmes. [En ligne] : <http://www.maghrebdesfilms.fr/IMG/UserFiles/Images/Nouba.jpg> [consulté le 08/06/2021].
- Djebar, A. (1978). *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Alger/Paris: Éditions des femmes. [En ligne] : <http://www.maghrebdesfilms.fr/IMG/UserFiles/Images/Nouba.jpg> [consulté le 08/06/2021].
- Fanon, J. (1977). « Des femmes en mouvements ». *Demain l'Afrique*, n°3, pp. 03.
- Ferhat, A. (2004). « Cinéma du Maghreb ». *Cinémaction*, n°111, pp. 49-61.
- Gagnebin, M. (1984). *L'irreprésentable ou les silences de l'oeuvre*. Paris: PUF.
- Gordon, R. (2003). « La pulsion et ses rapports avec le soi ». *Cahier de psychanalyse*, n°107, pp. 67-84.
- Lacan, J. (1996). *Écrits*. Paris: Seuil, 923 pages.
- Lacan, J. (2004). *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse*. Paris: Seuil, 432 pages.
- Lacan, J. (1991). *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 245 pages.
- Lacan, J. (1973). *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire* (Vol. XI). Paris: Seuil, 253 pages.
- Metz, C. (1993). *Le signifiant imaginaire-Psychanalyse et Cinéma*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 370 pages.
- Montessori, M. (2018). « Le stade du miroir par plusieurs psychanalystes ». [En ligne] : <http://www.tout-aide.info/le-stade-du-miroir-par-plusieurs-psychanalystes-n1/> [consulté le 27/04/2021].
- Robbe-Grillet, A. (1981). « Des stéréotypes aux structures : le sens en question dans *D. château* ». *Cinéma de la modernité*, A. Gardies et F. Jost (éds). Paris : Éditions Klincksieck.
- Roudinesco, É. (2001). *Stade du miroir*. [En ligne] : https://www.psychanalyse.com/pdf/Stade_du_miroir.pdf [consulté le 27/04/2021].