

## Regards

35 | 2026

Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

---

Triste souvenir et sombre avenir, « Lettre à ma sœur » (2006) de  
Habiba Djahnine

**Boualem Khelifati**

---

### Edition électronique

URL : <https://e-journals.usj.edu.lb/Regards/vol35/iss35/5>

DOI : <https://doi.org/10.65314/2791-285X.1186>

ISSN : 2791-285X

### Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

### Référence électronique

Khelifati, Boualem (2026) "Triste souvenir et sombre avenir, « Lettre à ma sœur » (2006) de Habiba Djahnine," *Regards*: Vol. 35: No. 35, Article 5.

## DOSSIER THÉMATIQUE :

Carnets filmiques, carnets sonores : des essais intimes et collectifs

### TRISTE SOUVENIR ET SOMBRE AVENIR,

*Lettre à ma sœur* (2006)

de Habiba Djahnine

**Boualem Khelifati**

Université Paris 8 Vincennes

**Abstract** | Cet article examine la manière dont *Lettre à ma sœur* (2006), que la réalisatrice et poétesse Habiba Djahnine consacre à sa sœur Nabila, militante démocratique et féministe, assassinée par les terroristes islamistes à Tizi Ouzou en 1995, revient sur la situation des victimes directes et indirectes de la décennie noire algérienne des années 1990 et une politique religieuse et d'État répressive à l'égard des femmes. Il met en œuvre une construction narrative située entre plusieurs genres filmiques – film-lettre, film-voyage, film-poème et film-archive – nous donnant à voir des situations faites de partage du souvenir et de la douleur, et la nécessaire perpétuation d'un combat plus que jamais d'actualité.

**Mots-clés** | Nabila Djahnine, film-lettre, militantisme, lutte des femmes, violence et assassinat, traumatisme, deuil, intimité, archives, décennie noire algérienne, Code de la famille.

**Abstract** | This article explores how *Letter to My Sister* (2006), a film by director and poet Habiba Djahnine dedicated to her sister Nabila, a democratic and feminist activist who was murdered by Islamist terrorists in Tizi Ouzou in 1995, revisits the fate of the direct and indirect victims of Algeria's dark decade of the 1990s and the repressive religious and state policies towards women. It employs a narrative structure that combines several film genres—film-letter, film-journey, film-poem, and film-archive—showing situations in which memories and pain are shared, as well as the necessary perpetuating of a struggle that is more relevant than ever.

**Keywords** | Nabila Djahnine, film letter, activism, women's struggle, violence and murder, trauma, grief, intimacy, archives, Algeria's dark decade, Family Code.

## Introduction

Généralement, lorsqu'on parle de celles et ceux qui sont tombés sous les armes des terroristes islamistes de la décennie noire algérienne des années 1990, c'est en les englobant sous le vocable de « victimes », comme si depuis 1999 les lois amnistiantes d'Abdelaziz Bouteflika avaient fini par regrouper ces personnes sans plus leur reconnaître aucune individualité. Certains, étant donnée leur notoriété, des hommes en particulier, souvent écrivains, artistes, journalistes et intellectuels, ont pu incarner le visage des sacrifices endurés par le peuple algérien face à l'obscurantisme islamiste. Les figures féminines ont rarement été citées. Il y a cependant des visages, à défaut de noms, que la mémoire collective a retenus, les jeunes Katia Bengana et Amel Zenoune, toutes deux assassinées, la première en 1994 et la seconde en 1997, parce qu'elles refusaient l'injonction des islamistes à porter le voile.<sup>1</sup> Feriel Lalami écrit à ce sujet que :

« L'islamisme devient une nébuleuse de laquelle émergent des groupes armés qui luttent contre le régime, qualifié de taghout (tyran), par la violence, en assassinant les fonctionnaires symbolisant l'État (magistrats, policiers, cadres), les journalistes qui leur sont hostiles et les intellectuels. Ces groupes entretiennent un climat de terreur par les attentats et les massacres qu'ils commettent. Les femmes ne sont pas épargnées. Durant cette période, plusieurs centaines d'entre elles sont assassinées. Elles subissent en outre des violences spécifiques : nombre d'entre elles sont enlevées puis violées. »<sup>2</sup>

Mettre en avant des histoires individuelles, c'est extraire les sujets du tout collectif et ainsi faire émerger des récits singuliers au sein de l'histoire nationale, ces deux régimes narratifs, « l'histoire collective (violence politique) et l'histoire singulière des individus en grande souffrance entr[ant] en résonance ».<sup>3</sup> Depuis plus de deux décennies, nombre d'œuvres cinématographiques, qu'elles soient des fictions ou documentaires, reviennent sur cette tragédie nationale. Chacune d'elle traite à sa manière de cette période d'insécurité meurtrière qui a frappé l'Algérie, œuvre à réhabiliter et à entretenir la mémoire des femmes et des hommes tombés aux mains des terroristes, mais aussi à donner la parole aux victimes de ce traumatisme national.

Habiba Djahnine réalise *Lettre à ma sœur* en 2006, un film à travers lequel elle raconte l'histoire de Nabila, sa sœur assassinée dix ans auparavant par les terroristes islamistes à Tizi Ouzou en Kabylie. Partant d'une perspective biographique, intime et familiale, elle déploie le thème sororal pour en faire un récit touchant à la

1- Dans le film *Les Bienheureux* (2017) de la réalisatrice Sofia Djama, le personnage du policier incarné par Kader Affak visite la tombe de Nour Houda Kioudri assassinée en 1995 à l'âge de 22 ans. Lorsqu'il s'éloigne, il passe devant une autre tombe où nous voyons dans un petit cadre le portrait de Amel Zenoune.

2- Lalami Feriel. « Introduction ». In : *Les Algériennes contre le code de la famille*. Paris : Presses de Sciences Po, 2012, p. 20.

3- Bouatta Cherifa. « Les Algériennes, citoyennes à part entière ? ». In : *Pensée plurielle*. 2018/1, n° 47, p. 34.

mémoire nationale et donne pour l'occasion la parole aux autres victimes, souvent indirectes, du meurtre de Nabila et du terrorisme en général.

La réalisatrice recourt à la forme du film-carnet car, plus qu'un journal intime partagé avec les spectateurs, elle compose un assemblage de fragments filmiques : carnet de voyage, images d'archives, témoignages, souvenirs et une lettre ouverte en réponse à un premier échange épistolaire avec sa sœur. En partageant ainsi des éléments relevant du privé,<sup>4</sup> la réalisatrice déploie sa teneur politique, faisant de la question du corps – qu'elle évoque en voix *off*, refaisant en voiture le trajet qu'elle avait déjà effectué avec la dépouille de sa sœur – et de la mémoire de sa sœur un motif de combat perpétué. L'intimité évoquée n'est plus seulement la sienne, mais relève d'un «partage du sensible»<sup>5</sup> structurant une société, maghrébine et arabe, fondée sur des périmètres stricts et des non-dits. Ce «partage institué» débordé par la forme du carnet filmé, les matériaux de l'intime deviennent des objets politiques : le deuil et la mort, la place des femmes dans la société, les rapports sexuels et la contraception, le suicide.

Cet article vise à montrer comment, en partant de la douleur engendrée par le meurtre de sa sœur, Habiba Djahnine construit une œuvre aux dimensions multiples, un tombeau cinématographique à la fois intime, politique et militant, élargissant le spectre des souvenirs pour raconter les autres victimes, celles dont on ne parle pas, les militantes et intellectuelles assassinées, qui, même lorsqu'elles subissent le même sort, restent dans l'ombre des autres victimes, masculines. Nous voudrions aussi questionner différentes formes filmiques et constructions narratives – film-lettre, film-souvenir, film-voyage – qui prolongent le combat de Nabila en faisant de l'œuvre qui lui est consacrée un espace d'expression des voix des femmes. Enfin, nous désirons penser la manière avec laquelle cette œuvre filmique cherche à dépasser la subjectivité du « Je » pour raconter un « Nous » inscrit dans le partage intime et traumatique.

---

4- Nous reprenons ici la définition de Hannah Arendt du privé comme l'espace de l'intime. La philosophe et politologue avance que le privé « au sens moderne, dans sa fonction essentielle qui est d'abriter l'intimité ». (Arendt Hannah. *Les Conditions de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, 2018, p. 89.)

5- Nous réemployons ici l'expression de Jacques Rancière qui définit le partage du sensible comme « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. ». (Rancière Jacques. « Du partage du sensible et des rapports qu'il établit entre politique et esthétique ». In : *Le partage du sensible*. Esthétique et politique. Paris : La Fabrique Éditions, 2000, p. 12.)

## Espaces hétérotopiques de lutte et de mémoire

Un long écran noir de dix-huit secondes précède les premières images de *Lettre à ma sœur*. Il ne comporte ni titre ni générique.<sup>6</sup> Ce long moment d'attente ouvre un espace de réflexion préalable aux images et aux paroles à venir. Dans quel lieu et à travers quel témoignage la réalisatrice introduira-t-elle son propos ? S'agira-t-il d'entendre sa parole ou celle de proches, de mobiliser les souvenirs des camarades ou bien des images d'archive ? Habiba Djahnine opte d'abord pour un lieu à partir duquel surgit une parole fortuite, fruit d'une rencontre qui l'est tout autant, et à l'instar des rencontres que provoquait sa sœur. Les premières personnes que croise la réalisatrice et son équipe sont deux villageois qui furent témoins d'une conférence qu'avait animée Nabila pour les femmes d'un village de Kabylie. C'est donc à quelqu'un qui a assisté de loin à un débat entre femmes qu'il appartient d'amorcer le travail mémoriel.

Avant de revenir progressivement vers l'espace intime, c'est donc sur la personnalité publique que se retourne en premier lieu la réalisatrice. Une séquence post fond noir et pré-générique sert d'introduction, tout comme les mots échangés avec deux hommes, amenant une parole qui se politisera et se radicalisera à mesure qu'avancent l'histoire et le film. La discussion avec les deux hommes nous fait très vite comprendre que ce n'est pas leur témoignage que Habiba Djahnine est venue chercher dans cette première séquence. Il s'agit plutôt pour elle de se recueillir à l'endroit où s'est déroulée une réunion avec les femmes du village, le préau verdoyant d'une salle d'expositions et de conférences, transformée depuis en un lieu de culte où les deux hommes viennent accomplir leur prière. C'est donc d'abord aux aléas de la rencontre que s'ouvre le film. Sans pouvoir parler substantiellement de la discussion à laquelle ils n'ont assisté que de loin, les deux témoins se souviennent de la militante disparue pour son art oratoire et l'énergie déployée par elle et les autres femmes lors des débats. Habiba Djahnine choisit ce faisant d'introduire Nabila à travers un point de vue restreint et extérieur mais bel et bien situé dans l'espace public, consacrant le personnage d'une militante engagée pour la démocratie et les droits des femmes avant d'évoquer la sœur ou l'amie.

---

6- Nous retrouvons un long fond noir revenir assez souvent dans les films traitant de la décennie noire algérienne. Chez Amine Sidi Boumédiène, il apparaît dans *Abou Leila* (2020) après le prélude filmique (Cf. Khelifati B. « Répéter une scène de crime : "Abou Leila" (2020) d'Amin Sidi Boumédiène ». In : *Regards*, Mars 2025, n° 33, pp. 225-243.) lorsqu'apparaît à l'écran un écran noir sur lequel est noté en couleur rouge-sang « Algérie, 1994 ».

Le documentaire accorde d'une manière générale une grande importance à certains lieux et itinéraires,<sup>7</sup> à des endroits et à des parcours chargés d'histoires et porteurs d'une mémoire que la réalisatrice s'emploie à transmettre à travers son film. Les visiter fait resurgir et entretient les souvenirs de cette période faite, certes de meurtres et de violence, mais aussi de luttes et de combats. L'acte annonciateur du film participe donc d'un lieu : la caméra filme un champ surplombé au loin par une plaine où la neige n'a pas entièrement fondu (Fig.1). Le contre-champ montre Habiba Djahnine et son accompagnateur discuter avec les deux hommes à l'endroit même où s'est déroulée la réunion initiée par Nabila à destination des femmes du village (Fig.2). Cet espace symboliquement chargé devient porteur du souvenir d'une militante de terrain à un moment où le terrorisme a réduit drastiquement et durablement la présence des femmes dans l'espace public. La réalisatrice ne bascule pas dans le sentimentalisme ; là où d'autres choisiraient de filmer le lieu où la victime a été assassinée – tout comme durant le trajet en voiture reprenant celui où elle accompagnait la dépouille de sa sœur ne nous ramène pas à sa tombe –, elle visite plutôt des endroits marquants de la vie militante de Nabila.

D'autres souvenirs de rencontres fugaces vont ainsi revenir tout au long du film. C'est donc une histoire en couches superposées de mémoires que construit la réalisatrice : du noyau familial autour d'elle comme couche profonde, l'élargissant par la suite aux camarades militantes, finalement complété par des personnes ayant croisé le chemin de sa sœur, exposant ainsi aux spectateurs la vie de Nabila sous les deux aspects, familial et militant. La posture de Habiba Djahnine durant le film est telle qu'elle recueille et retranscrit cinématographiquement les témoignages des personnes qu'elle rencontre sans interférer. Son point de vue, sa subjectivité, sont donnés à appréhender d'une autre manière, à travers une voix *off* récitant une lettre qu'elle a écrite pour sa sœur.

---

7- Le nouveau cinéma documentaire algérien des années 2000 s'emploiera à filmer les lieux et les personnes qui y évoluent, privilégiant les huis-clos et les espaces à la périphérie des grandes villes. Malek Bensmail filme un hôpital psychiatrique et les patients qui y sont admis dans *Aliénations* (2004), tandis que Hassen Ferhani pose sa caméra dans les abattoirs d'Alger pour le documentaire *Dans ma tête un rond-point* (2015) et dans une roulotte que tient Malika aux portes du Sahara dans *143, rue du Désert* (2019). Djamel Kerkar part à la redécouverte d'un village de l'intérieur algérien et des personnes qui l'occupent dans *Atlal* (2016), alors que Malek Bensmail remet à l'histoire le village des Aurès où a eu lieu le premier coup de fusil symbolisant le déclenchement de la lutte armée pour libération du pays dans *La Chine est encore loin* (2008).



Figure 1. Image d'ouverture de Lettre à ma sœur (2006)



Figure 2. Lieu de la rencontre entre Nabila et les femmes du village de Kabylie

Le lieu extérieur et verdoyant que vient visiter Habiba Djahnine correspond à ce que Michel Foucault nomme une hétérotopie : un contre-espace.<sup>8</sup> L'hétérotopie créée par Nabila pour ces femmes représente, le temps d'une rencontre, une échappée par rapport à la période que fut la décennie noire, ses crimes et son tour de vis autoritaire. C'est un espace extérieur qui permet de laisser libre cours à l'expression féminine où peut et doit émerger un autre imaginaire, celui de la démocratie et de l'émancipation des femmes algériennes, loin des carrés domestiques où l'on veut les cantonner. Elles peuvent y discuter des problématiques qui leur sont propres, alors qu'à l'extérieur agissent des forces qui mènent une guerre contre un modèle social de démocratie et d'égalité qui, certes, ne se sont jamais réellement concrétisés dans l'Algérie indépendante, mais dont les aspirations sont alors anéanties.

L'une des hétérotopies théorisées par Foucault est l'hétérotopie de déviation. Pour le philosophe, c'est celle « dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, ce sont bien entendu aussi les prisons [...] ». <sup>9</sup> Aux espaces proposés par le philosophe et, si nous voulons transposer sa pensée aux pays non-occidentaux en prise avec le lourd poids des traditions et la pensée islamiste radicale, nous pouvons aussi inclure dans les hétérotopies de déviation l'espace domestique dans lequel la mouvance rigoriste veut cloisonner les Algériennes. Le meurtre de Nabila participe d'un objectif de concrétisation de cette hétérotopie de déviation : tuer une militante pour ce qu'elle représente dans le but de développer un sentiment de peur auprès des autres femmes engagées dans le mouvement, les obligeant ainsi à s'abriter, voire à se terrer dans le domicile familial, ou à quitter le pays pour celles qui le peuvent. Le féminicide de Nabila dépasse ainsi sa personne et devient celui de tout le mouvement féministe algérien qui a osé se soulever contre l'inégalité institutionnalisée à travers le Code de la famille et la poussée d'une pensée islamiste radicale opposée à toute forme d'émancipation des femmes algériennes.

### **Droits des femmes et Code de la famille : la nécessaire poursuite d'une lutte**

Cette hétérotopie de déviation qui relègue les femmes au statut d'éternelles mineures prend tout son sens dans la loi promulguée en 1984 du Code de la famille, dont l'application, malgré certains changements de façade apportés en 2005, continue à régir les statuts personnels algériens jusqu'à nos jours. Ce Code, basé sur la loi islamique, est de surcroît contraire à la constitution algérienne et aux autres lois qui s'appliquent dans le droit national, comme nous l'explique Cherifa Bouatta :

---

8- Foucault Michel. « Des espaces autres ». In : *Empan*. 2004/2, n° 54, pp. 12-19.

9- *Ibid.*, p.15-16.

« Les lois promulguées en Algérie, les directives et les décrets d'application régissant la vie sociale et économique se fondent sur un droit positif, proche de celui qui existe dans les pays qui se réclament de la laïcité ou de la sécularisation. Une exception concerne la place des femmes au sein de l'espace familial, à travers le Code de la famille. Ses rédacteurs rappellent qu'il est inspiré de la loi islamique, la chari'a. Sur les rapports sociaux entre hommes et femmes, les politiques font toujours appel à la religion, à la culture, aux spécificités et aux traditions, avant de s'exprimer sur le statut social et juridique des femmes. Tout se passe comme si le religieux était convoqué lorsqu'il s'agit des femmes et que celles-ci, plus que les hommes, devraient être régies par ce référentiel, pour sauvegarder « l'identité algérienne »<sup>10</sup>.

La promulgation en 1984 du Code de la famille par une assemblée entièrement acquise au parti unique du Front de libération nationale (FLN)<sup>11</sup> acte la victoire de l'aile réactionnaire et islamiste du parti, enclenchant de fait une riposte des nombreuses associations de femmes en Algérie. Le mouvement démocratique féminin algérien,<sup>12</sup> trouve dans le Code de la famille une pierre angulaire d'un combat qui persiste jusqu'à nos jours, malgré certaines modifications apportées en 2005 qui changent peu de choses quant au fond de la loi. La politologue et sociologue Feriel Lalami explique que

« Pour le mouvement des femmes, il est difficile d'affronter des pratiques inégalitaires imprégnant tout le corps social et ne permettant pas de prise directe. Il faut donc aborder la demande d'égalité en considérant un objet identifié, le code de la famille, comme l'un des mécanismes et l'une des techniques de domination du masculin sur le féminin. En effet, parce qu'il impose des conditions différenciées au mariage et au divorce, parce qu'il permet ou interdit selon qu'on est un homme ou une femme, le droit de la famille construit les groupes de sexe et les place dans une relation inégalitaire. En d'autres termes, c'est un révélateur car il catégorise et hiérarchise selon des normes différenciées »<sup>13</sup>.

Face à cet espace de cloisonnement, cette hétérotopie de déviation qu'on a voulu leur imposer, les femmes algériennes réussirent pendant un certain temps à imposer un contre modèle, en investissant l'espace public à travers des rassemblements de rues et des manifestations, contre le Code de la famille et

10- Bouatta Cherifa. « Les Algériennes, citoyennes à part entière ? ». Op. cit., pp. 35-36.

11- Le Front de libération national, seul parti au pouvoir en Algérie depuis l'indépendance jusqu'à l'ouverture politique de 1989.

12- Les chercheuses et militantes Feriel Lalami, Cherifa Bouatta et d'autres reviennent sur le fait que ces mouvements ont choisi la qualification de « féminin » que « féministe », en raison que ce dernier connote avec une vision occidentale et que les attaques que recevaient ces femmes militantes étaient qu'elles véhiculent une pensée importée et exogène à la société algérienne. Malgré que les mouvements soient féministe (Feriel Lalami) c'est donc de mouvement « féminin » qu'elles parlent. Pour notre part, nous allons utiliser les deux.

13- Lalami Feriel. « Introduction ». Op. cit., p. 16.

pour une entière égalité entre les femmes et les hommes durant les années 1980 et contre l'instauration en Algérie d'un régime théocratique et dictatorial lors de l'avènement du FIS<sup>14</sup> aux débuts des années 1990. Par leurs actes, subversifs aux yeux des conservateurs, d'occupation et d'appropriation physique de l'espace public et par l'imposition de leurs voix, les femmes algériennes commettent deux formes de transgression par rapport à l'ordre que l'on voulait établir en Algérie en les cloisonnant dans l'espace domestique et en les réduisant au silence. Si les premières luttes féminines et féministes algériennes étaient clandestines depuis l'indépendance, l'ouverture du champ politique, médiatique et associatif en 1988, permet à ces associations d'entrer dans la légalité. Elles arrachent ainsi le droit d'exister en tant que collectifs, mais surtout de prendre la parole. Un fait intéressant est à trouver dans les noms de la plupart de ces associations, il comporte souvent les mots tels que « cris » et « voix ».

« Pour Voix de femmes à Boumerdès, Thighri net mettouth (« cris de femmes » en tamazight) à Tizi Ouzou et Sarkhat en Nissa (« cris de femmes » en arabe) à Staoueli (banlieue ouest d'Alger), l'accent est mis sur la nécessité de se faire entendre. Adopter une dénomination qui met l'accent sur le cri, renvoie à l'inculcation de silence faite aux femmes si bien que « refuser de voiler sa voix et se mettre à "crier", là [gît] l'indécence, la dissidence ». C'est ce qu'explique l'association de Tizi Ouzou : « Tighri, c'est le cri qui exprime le silence dans lequel les femmes sont reléguées. Tighri exprime la révolution des femmes pour la participation à la vie active et leur désir d'être entendues et comprises. » Enfin, d'autres associations affirment leur résolution telle Israr (« détermination » en arabe) à Constantine et l'Association indépendante pour le triomphe des droits des femmes »<sup>15</sup>.

Habiba Djahnine renouvèle, dix ans plus tard, l'expérience faite par sa sœur avec les femmes du village. Dans un espace non éloigné du premier, elle organise une réunion. Parmi les femmes rencontrées par la réalisatrice, certaines étaient présentes lors de la première conférence, d'autres, plus jeunes, y assistent pour la première fois. La réalisatrice construit avec ces femmes un nouvel espace de parole que le film permet de sauvegarder et de transmettre. La discussion commence par le souvenir de la militante disparue, avant de prendre une tournure plus politique et contestataire où les effets néfastes du Code de la famille sur

14- Le Front islamique du salut (FIS) est un parti islamiste algérien qui se constitue en tant que tel après l'ouverture politique qui suit les événements d'octobre 1988. Vainqueur des élections communales de juin 1990, il est aussi donné vainqueur du premier tour des élections législatives de décembre 1991, avant que l'armée n'intervienne et n'annule le processus électoral.

15- *Ibid.*, p.98.

leurs vies seraient eux aussi abordés.<sup>16</sup> C'est donc un autre modèle d'hétérotopie qu'œuvrent à créer les femmes algériennes à travers une convergence de la lutte démocratique et féministe devant passer par l'abrogation du Code de la famille. Symbole de régression dans le pays, ce Code cristallise la lutte des femmes depuis les années 1970 à l'instant même où l'avant-projet a émergé, jusqu'à sa promulgation en 1984. Depuis lors, la contestation féminine et féministe n'a jamais cessé, elle s'accroît davantage lors de la poussée de la mouvance islamiste à la fin des années 1980 et lors de la victoire du Front islamique du salut (FIS) aux élections communales de 1990 et du premier tour des élections législatives de 1991. La lutte de Nabila Djahnine, à travers son association Thighri N'tmetouth, participe entièrement à une démarche émancipatrice : en imposant leur présence dans l'espace public au moyen d'occupations et de manifestations, les femmes se réapproprient cet espace dont on veut les exclure et imposent de facto la question des droits des femmes algériennes à un moment charnière de l'histoire nationale. Ce travail de masse s'accompagne d'un soutien individuel destiné à celles qui aspirent à une émancipation dans leur cellule familiale, notamment financière, lorsque Nabila assiste des jeunes filles pour la création de projets, comme en témoignent les vieilles femmes du village rencontrées par Habiba Djahnine.

Le combat de Nabila est démocratique et féministe à la fois.<sup>17</sup> Si la révolution algérienne contre le colonialisme était l'œuvre de femmes et d'hommes dans un idéal de liberté et d'égalité, l'indépendance a pris un virage autocratique, réactionnaire et viriliste. La victoire idéologique des courants islamistes après l'indépendance affectera et effacera graduellement la présence des femmes du paysage politique et publique et actera la domination masculine. Les attaques physiques contre les femmes durant la décennie noire ont, pour premier effet, de les effacer du paysage politique et de la sphère publique pour en second lieu cantonner leur seule présence dans la sphère familiale pour s'occuper des mâles.

Habiba Djahnine réitère l'expérience hétérotopique et inscrit ainsi *Lettre à ma sœur* dans le registre d'un cinéma-mémoire qui consacre l'héritage de Nabila avant d'ouvrir à des questions plus générales sur la situation des femmes

16- Nous assistons souvent à un glissement vers le discours politique, critique et contestataire vis-à-vis du terrorisme et de l'État dans le cinéma documentaire algérien des années 2000, malgré que ce ne soit pas le sujet initial du film. Dans *Bla Cinema* (2012) du réalisateur Lamina Ammar-Khodja, le réalisateur pose sa caméra dans une placette algéroise devant une salle de cinéma et échange avec les passants et les occupants de la placette. D'une discussion sur la salle de cinéma et le cinéma en Algérie, nous nous retrouvons rapidement à parler de la situation politique et économique de l'Algérie. Nous retrouvons le même phénomène dans *Dans ma tête un rond-point* (2015) de Hassen Ferhani qui filme les abattoirs d'Alger ou dans *Aliénations* (2004) de Malek Bensmail qui est tournée dans un hôpital psychiatrique.

17- Comme le souligne Feriel Lalami et, contrairement aux autres mouvements des femmes proches des mouvances islamistes au Maroc, Tunisie et Turquie, qui militaient pour une égalité entre les sexes avec une relecture contemporaine du Coran, les femmes algériennes de ce mouvement étaient en accord avec les tendances sexistes et rigoristes du mouvement. Elles ne sont pas allées contre le Code de la famille, elles ont même milité pour son durcissement. Tandis que les militantes féministes et démocratiques luttaient à la fois pour plus de démocratie et de liberté pour toute la société et pour les droits des femmes.

algériennes.<sup>18</sup> En allant à la rencontre de ces femmes, la réalisatrice leur permet de raconter leurs histoires personnelles, comme celle de cette intervenante qui se plaint que l'État a toujours privilégié les hommes au détriment des femmes. Elle revient sur sa mésaventure lorsqu'elle s'est vu être empêchée de prendre avec elle son fils à l'étranger en raison de l'absence d'une autorisation paternelle d'un père ayant abandonné le domicile conjugal, expliquant avoir dû passer par la justice et payer pour obtenir ce droit.

Les premiers propos des femmes accompagnent cette démarche de l'inscription du souvenir, avant de la dépasser en abordant des questions plus contemporaines et des problématiques plus personnelles. Si les deux hommes rencontrés précédemment reviennent sur la tenue de cette conférence, ce sont les femmes, premières concernées, à qui la réalisatrice donne la parole, qui relatent le mieux la teneur des discussions. Habiba Djahnine, accompagnée d'autres femmes traversent les ruelles du village pour rejoindre un nouveau lieu de discussion. Toutes les tranches d'âges sont représentées. Il y a celles qui étaient présentes lors de la première rencontre avec Nabila et d'autres, plus jeunes, qui y participent pour la première fois. Sur le chemin, la réalisatrice fait d'autres rencontres, des vieilles femmes du village qui se remémorent Nabila et l'impact qu'elle a eu auprès des plus jeunes. Les vieilles femmes considèrent que c'est aux plus jeunes qu'il faut s'adresser pour davantage les sensibiliser. Si les vieilles du village ne prendront que peu la parole, elles s'exprimeront tout de même d'une manière qui leur est propre : par le chant et la poésie. Elles improvisent un chant a cappella en l'honneur de la militante disparue. Ce chant ancestral de Kabylie nommé *Achewiq*, généralement destiné à célébrer les hommes de la famille et de la tribu, est pour cette occasion composé en l'honneur d'une femme, Nabila. En lui dédiant cet *Achewiq* que la transmission matrilineaire et matrimoniale est censée sauvegarder pour les générations futures, c'est la mémoire de Nabila qu'elles consacrent dans l'espace et la tradition régionale.<sup>19</sup>

Cet instant de chant et de poésie laisse rapidement place à la discussion entre Habiba Djahnine et les autres femmes. Si elles commencent par se remémorer le souvenir de la défunte, ses luttes et ses enseignements, essentiellement à travers le livre d'éducation sexuelle que la militante leur a distribué lors de sa venue, les questions propres aux situations de ces femmes s'invitent rapidement dans la discussion. On y aborde les questions de la contraception, des préservatifs

18- A l'image de Yamina Bachir-Chouikh avec *Rachida* (2002) ou encore *Barakat !* (2006) de Djamilia Sahraoui, des films qui se consacrent à relater la condition des femmes algériennes durant la décennie noire, Habiba Djahnine participe et enrichit ce mouvement de re-visibilisation, poursuivant une traduction littéraire et cinématographique féminine et féministe entamée en 1978 par Assia Djebar dans son film *La Nouba des femmes du mont Chenoua* qui raconte les pionnières, les femmes combattantes oubliées de la guerre de libération.

19- Les chants des femmes de Kabylie ont de tout temps servi à entretenir la mémoire collective d'une culture à dominante orale. La réalisatrice Elena Kastler a consacré un film, *Achewiq, le chant des femmes courage* (2022), à des femmes du village Sahel en Kabylie. Une grande littérature a aussi été produite à ce sujet, nous pouvons citer : *Chants berbères de Kabylie* de Jean Amrouche, *Chants de femmes en Kabylie : fêtes et rites au village : étude d'ethnomusicologie* de Mehenna Mahfoufi.

et de la pilule contraceptive, des menstruations, sujets tabous dans la société algérienne que l'on n'aborde généralement que dans l'espace intime et secret, et qui donnent ici lieu à une discussion publique par l'intermédiaire du film documentaire.

Elles abordent ensuite la violence symbolique qu'elles subissent en tant que femmes en Algérie, dans le cadre familial et dans les lois de la république. Elles abordent leur ressenti et la lecture qu'elles font de la situation actuelle des femmes dans le pays. Du sentiment général aux situations individuelles, des plus jeunes au plus âgées, elles racontent que dès les classes primaires, les enfants sont endoctrinés et doivent assimiler un état de fait de la domination du masculin sur le féminin. L'une d'elles cite cette phrase écrite dans les manuels scolaires : « le papa est au travail et la maman est à la maison ». Une autre participante revient sur le Code de la famille qu'elle qualifie d'« insulte faite aux femmes ». Le film-souvenir laisse la place au film-manifeste qui ouvre un espace où émerge le fait politique : les femmes critiquent une discrimination institutionnalisée aux visées politiques, législatives et éducatives et affirment la nécessité de continuer le combat entrepris par les anciennes militantes pour changer cet état de fait.

La rencontre, occasion de remémoration et de discussion sur la situation actuelle, sert aussi d'atelier formateur pour les générations futures. La plupart des femmes de la réunion de Habiba Djahnine étaient jeunes lors de la venue de Nabila et intègrent pour l'occasion des jeunes filles dans une volonté de pérenniser le combat, alors que beaucoup de femmes, pionnières de la lutte pour les droits civiques et contre le Code de la famille et militantes à l'association Thighri N'tmetouth (Cri de la femme), en raison de la situation sécuritaire et du meurtre de sa créatrice, se sont éloignées de la scène militante.

### **Survivre, entre traumatisme et oubli**

La rencontre dans le vaste espace verdoyant laisse place à une discussion dans l'étroitesse d'une chambre où Habiba Djahnine retrouve deux autres femmes, Farida et Nouara, amies proches de Nabila et militantes dans son association Thighri N'tmetouth. Ces trois femmes se revoient probablement pour la première fois depuis le meurtre pour parler de la victime, d'elles-mêmes et de leurs vies d'après. Cette séquence d'intérieur commence par un gros plan montrant des coupures de journaux (Fig.3) datant du 22 avril 1991, commémoration du

11<sup>e</sup> anniversaire du Printemps berbère de 1980.<sup>20</sup> Nous entendons des bruits d’ambiance, mais aucune parole. Comme pour rompre un long silence, c’est la sœur et réalisatrice qui entame les débats. Elle parle du mal qu’elle a eue pour revenir à Tizi Ouzou, qu’elle n’a pu y retourner que neuf ans après les faits. Elle se demande aussi comment Nouara et Farida avaient pu rester dans cette ville après le meurtre de Nabila. Farida évoque le traumatisme que le meurtre a provoqué en elle, elle confie qu’elle ne pouvait plus sortir de chez elle durant trois ans et parle de son incapacité à se retrouver entourée de gens dans des lieux publics, ayant le sentiment qu’elle était sur une liste de femmes à abattre. Elle ajoute que pour elle « la ville de Tizi Ouzou sentait le sang ».



Figure 3. Coupures de journaux dans une chambre

Cette séquence témoigne du traumatisme partagé par ces femmes. Farida culpabilise ainsi de vivre après la mort de Nabila. Tout comme la victime, Farida se trouve dans la situation de « morte-vivante » théorisée par Ranjana Khanna,<sup>21</sup> à ceci près que Nabila, décédée, continue à vivre par l’intermédiaire de son

20- Le Printemps berbère du 20 avril 1980 est un mouvement contestataire enclenché par des étudiantes et étudiants de l’Université de Tizi Ouzou lorsque les autorités ont interdit une conférence de l’auteur, anthropologue et linguiste Mouloud Mammeri (l’Université de Tizi Ouzou prendra son nom par la suite) sur la poésie kabyle ancienne. De violentes répressions suivront la contestation estudiantine et populaire en Kabylie et dans l’algérois faisant de nombreuses arrestations, des blessés et des morts. Les historiens le considèrent comme le premier mouvement contestataire en Algérie depuis l’indépendance et le précurseur du soulèvement populaire d’octobre 1988. Les mouvements et associations démocratiques en Kabylie rattachent depuis toutes leurs luttes pour les libertés avec les revendications sur la reconnaissance de l’identité Amazigh, Nabila Djahnine milite elle-aussi dans le mouvement culturel berbère.

21- Khanna Ranjana. *Algeria Cuts. Women and Representation, 1830 to the Present*. Stanford (CA) : Stanford University Press, 2008.

lègs pour le mouvement démocratique et féministe algérien, ainsi que par une mémoire entretenue par sa sœur et les autres militantes, tandis que Farida rejoint la longue liste des oubliées, des traumatisées de la décennie noire qui échappent aux statistiques car précisément non mortes.

Pour incarner son concept de « morts-vivants », Khanna cite l'exemple de Kheira, violée et torturée systématiquement durant plusieurs mois par trente-quatre soldats français durant la guerre de libération alors qu'elle n'avait que quatorze ou quinze ans. De ce viol naîtra un enfant, Mohamed Garne, placé dans un orphelinat en Algérie après sa naissance. Le fils retrouve sa mère en 1983. Devenue folle, elle habite une cabane qu'elle a elle-même construite dans un cimetière au milieu des tombes. Les habitants du cimetière, les autres « morts-vivants » l'appellent « la louve ».

En 2001, alors âgé de 31 ans et exerçant le métier de gardien dans un grand magasin parisien, Mohamed attaque l'État français en justice pour les violences subies durant la guerre et pour que le statut de victime de guerre lui soit reconnu. Représenté par l'avocat Jean Yves Halimi, fils de la célèbre Gisèle Halimi, avocate des combattantes du FLN, de la militante indépendantiste Djamilia Boupacha entre autres, emprisonnée et torturée durant la guerre de libération. Mohamed et Jean Yves Halimi obtiendront la reconnaissance du statut de victime. Khanna souligne que, durant le procès, Kheira n'aurait eu aucune reconnaissance, rien n'a été dit, même par l'avocat de défense, pour souligner que Mohamed était victime de la violence subie par sa mère.

Les lois amnistiantes françaises après l'indépendance de l'Algérie ne permettent pas qu'il y ait des poursuites concernant les crimes commis durant la guerre d'Algérie, tout comme celles de l'Algérie pour les crimes commis durant la décennie noire. Ces lois d'amnisties nationales tendent ainsi à créer une situation d'amnésie nationale, n'accordant le statut de victimes qu'aux seules personnes mortes ou estropiées, oubliant tous les autres traumatismes. L'exemple de Kheira est de loin incomparable avec celui de Farida. Un rapprochement est néanmoins possible dans la mesure où elles sont toutes les deux des femmes que la violence a reléguées dans des espaces en retrait, la cabane de Kheira et une forme de confinement durant trois ans pour Farida. Les deux femmes ont été contraintes de disparaître de l'espace public en raison de la violence, effective pour la première et symbolique pour la seconde.

Une autre militante, camarade de Nabila donne ensuite un nouveau témoignage. Elle évoque la manière dont elle a appris le meurtre, puis de son isolement et sa claustration immédiatement après l'attentat. Elle partage avec Farida l'expérience traumatique et les réflexes de survie durant la « catastrophe sociale » qu'a connue l'Algérie

« ... c'est-à-dire des événements ayant non seulement touché des individus dans leur intégrité physique et narcissique, mais ayant concerné toute une collectivité dans ses croyances, ses valeurs fondamentales et fondatrices :

le désir et l'interdit qui régissent toute collectivité humaine et assurent une continuité historique à l'individu et au groupe. Quelle que soit la thérapie mise en œuvre, en particulier tout l'arsenal mis au point par la victimologie (le *débriefing*, les thérapies brèves pour les victimes), elle ne saurait réparer les pertes subies, les blessures narcissiques, l'effondrement du monde autour de soi, le désenchantement radical du monde par la destruction des croyances, des valeurs et des imaginaires »<sup>22</sup>.

Habiba Djahnine retrouve l'ancienne militante dans une école où elle enseigne. Lorsqu'elle raconte son expérience traumatique, nous constatons beaucoup de similitudes avec ce qu'a vécu Farida : elle se sentait épiée, imaginant qu'à tout moment quelqu'un pouvait monter par la fenêtre pour l'abattre, ce qui rendait pour elle impossible toute reprise d'une activité militante et publique. L'ex-militante ajoute que « dans [s]on lit, [elle] n'étais pas tranquille, derrière la porte blindée ». Le récit de ces deux femmes rend ainsi compte d'une situation sécuritaire dans laquelle était plongé le pays lors de l'avènement du terrorisme dont l'objectif était de réduire à néant toute forme de contestation organisée, à commencer par les mouvements des femmes, car « ne pas voir, ne pas entendre, ne pas être solidaire, ne pas s'impliquer – même lorsqu'on assiste à des enlèvements, des assassinats, même lorsque vos proches, vos voisins appellent au secours – étaient les règles que tous appliquaient pour tenter d'échapper à la mort. »<sup>23</sup> C'est ainsi tout un tissu militant et politique qu'un meurtre a pu disloquer, anéantissant tout combat collectif.<sup>24</sup>

Au modèle individualiste et au silence qu'a voulu imposer le courant islamiste, Habiba Djahnine réplique avec un « Nous » collectif en créant des lieux de discussion et de retour sur une expérience traumatique. Elle réussira par la suite à créer un autre groupe de discussion d'anciennes militantes qui revient sur cette décennie mortifère et à assoir une voix *off* poétique alternant entre le « Nous » et « Eux ».

## L'élégie à Nabila

Souvent réceptive aux paroles et aux témoignages des personnes qu'elle rencontre, Habiba Djahnine trouve en la poésie le moyen de joindre sa parole à l'œuvre filmique et ainsi transmettre aussi bien des moments intimes que de revenir sur la désolation qui a régné après le meurtre, elle le fait par l'intermédiaire d'une lettre poétique posthume qui intervient à trois moments durant le film. Tout comme dans le livre de Habib Tengour, *Le Vieux et la montagne*, que Nabila lui rappelle dans sa lettre, l'auteure trouve que « *la poésie n'est certainement*

22- Bouatta Cherifa. « Violences, traumatismes et prise en charge psychologique ». In : Aubert Annie Élisabeth, Scelles Régine (dirs.). *Dispositifs de soins au défi des situations extrêmes*. Toulouse : érès, 2007, p. 189.

23- *Ibid.*, p.186.

24- Dans son témoignage, Nouara raconte comment leur priorité après le meurtre de Nabila était d'aller au local de l'association pour récupérer la liste où étaient inscrits les noms et coordonnées des militantes, de crainte qu'elle tombe aux mains des criminels

*pas la voie unique, mais la seule issue possible à [s]on sens* ». Le recours à la poésie prend en effet tout son sens lorsqu'on connaît l'héritage oral des pratiques poétiques dans la société algérienne, l'auteure nous rappelle d'autres vers d'un des chantres de la poésie et de la chanson algérienne d'expression kabyle, Lounis Ait Menguellet, lorsqu'il récite dans un *istikhbar* (prélude poétique) :

*« Si sur mon chemin je me suis égaré,  
La chance que j'aie,  
C'est les traces laissées par ma poésie,  
Les poèmes sont mon seul remède  
Ils me permettent de vous dire :  
Mon cœur serré veut vous raconter »<sup>25</sup>.*

C'est donc par voie de la poésie que la réalisatrice et poétesse parle de et avec sa sœur, ajoutant ainsi à *Lettre à ma sœur* un autre registre ; au film-mémoire et film-manifeste se substitue le film-lettre et le film-poème. Habiba Djahnine devient ainsi la poétesse de « l'élégie à Nabila », un poème plaintif sur la perte de l'être cher, semblable à ce genre poétique arabe médiéval du *Rithā'* (رثاء), encensant et louant les mérites de l'être perdu, à l'image de la grande poétesse arabe du VII<sup>e</sup> siècle, Al-Khansā' (الخنساء), dont une grande partie de l'œuvre est en l'honneur de son frère Sakhr (صخر) tué lors d'une bataille entre tribus rivales. Elle tisse avec ce film un fil d'Ariane entre la persistance d'un souvenir douloureux et la nécessaire continuité du combat entrepris, au moment même où la mobilisation générale, essentiellement celle des femmes algériennes, doit se redéployer et se relancer face à un regain du rigorisme religieux, car, si le terrorisme armé a bien été vaincu militairement, sa pensée et son idéologie restent toujours ancrées dans une partie de la population algérienne endoctrinée à la violence et à l'intolérance.

La forme narrative du film nous est ainsi révélée sous tous ses aspects, construite en un récit de voyage qui nous permet de découvrir des espaces et des personnes, et de revivre des événements passés. La virée en voiture est ponctuée par de nombreux arrêts et escales donnant lieu à des rencontres, pour qu'au final le film

---

25- « Ma iereq-i wansi d-kkiy  
Zzehr i-y-sefy  
Yella later d asefru  
D asefru i d ddwa i-y-ufiy  
Alarmi d-nniy ldaq  
wul ad awen-ihku », (Aït Menguellet Lounis. Tiregwa. 1999, traduction libre du kabyle au français.)

se clôture sur des images d'archives de la défunte.<sup>26</sup> Le film-voyage se confond avec le film-lettre le temps des trajets en voiture, après la séquence inaugurale de l'espace hétérotopique. Il nous est donné à voir un voyage en voiture et en poésie avec la réalisatrice (Fig.4) dans la ville de Tizi Ouzou, cité du militantisme et de l'assassinat de Nabila. Nous entendons en *off* la lettre en prose que Habiba Djahnine adresse à sa sœur :

*« Dix ans après ton assassinat,  
C'est aujourd'hui que je peux revisiter les instants,  
Parler de toi, c'est parler de toutes les femmes du monde qui ont refusé de  
se résigner,  
Il n'y avait que le feu des balles pour te faire taire  
Nabila, l'instant d'après tu n'étais plus là  
Ta fin est le début de notre désarroi  
Le voyage va commencer  
Il faut préparer ton cercueil  
Entourer ton corps du linceul de notre déni  
Comment vivre notre blessure, comment vomir notre colère et haïr tes  
assassins  
Je distingue mal le deuil de la folie  
Dans quel gouffre de silence t-ont-ils mise ?  
Il est quatre heures du matin  
Tes amis se sont réunis pour t'accompagner dans ce dernier voyage  
L'aube nous a surpris dans une douleur ligneuse, jaunâtre, amère  
Le temps s'est arrêté  
D'emblée il faisait chaud  
Cette chaleur omniprésente  
Presque dérangement  
La route est longue  
Qui est ce chauffeur qui nous transporte ?  
Tout lui paraît normal, même les voitures banalisées qui nous suivent  
Je n'ai qu'une seule crainte  
Qu'ils nous enlèvent ton corps  
Ils ? qui sont-ils ?  
Des hommes sans visages, sans identités*

---

26- Le motif de la voiture et le déplacement dans les rues et villes d'Algérie sont un dispositif récurrent dans le nouveau cinéma de fiction ou documentaire algériens contemporains. Nous pouvons par exemple citer le faux road movie *Abou Leïla* (2020) de Amin Sidi Boumédiène dont l'histoire, l'intrigue et certains événements importants se produisent à l'intérieur d'une voiture. Tariq Tegua lui aussi fait souvent appel à ce dispositif dans lequel il nous est souvent donné à voir des séquences de caméras embarquées filmant l'extérieur (Haçla, 2002) tout en assistant à des discussions entre les passagers ou à une lecture en psalme d'un verset coranique. Dans *Tarzan, Don Quichotte et Nous* (2013) de Hassen Ferhani, nous nous retrouvons à l'arrière d'une voiture où devant sont assis le chauffeur et le comédien Samir El Hakem qui arpente les rues d'Alger qui mènent à la grotte de Cervantes et questionne les gens sur un certain Sid Ahmed Benengeli, personnage fictif de *Don Quichotte* dont Cervantes prétend qu'il est le vrai auteur de l'œuvre.

*Ils n'ont rien fait  
Ils ont déjà tout fait  
Ils t'attendaient à trois  
Armés de leurs fusils canons sciés  
Toi, tu n'avais que ton regard interrogatif  
Ta terreur face à la mort  
A présent, tu es dans un cercueil  
Je t'emmène à Bejaia  
Nos parents nous y attendent pour t'enterrer  
Comment dire  
Je te parle  
J'ai dit à ce chauffeur anonyme de rouler doucement  
Pour que les parois du cercueil ne te fassent pas mal  
Mais tu avais déjà mal. »*



Figure 4 Trajet en voiture accompagné d'une voix off

Dans le poème, la réalisatrice alterne entre les pronoms « Toi », « Nous » et « Eux », traçant ainsi une barrière imaginaire et un cordon sanitaire entre, d'un côté, la victime et les traumatisées et de l'autre les criminels. Le « Toi » de Nabila devient multiple : un corps inanimé habillé d'un linceul, gisant dans un cercueil, transporté pour l'enterrer et dont on craint qu'il nous soit enlevé, et une voix réduite à un silence que seule la force du feu des balles pouvait contraindre au mutisme. Le « Nous » collectif remplace le « Je » subjectif – que la réalisatrice n'utilise qu'une seule fois dans cette partie de la lettre – pour inclure un plus large groupe : il désigne celles et ceux qui devront survivre à la douleur de la perte, c'est la famille, les amis, les militantes et « toutes les femmes du monde

qui ont refusé de se résigner ». « Eux », c'est ceux qui ont pris ta vie, ils sont trois, embusqués avec des canons sciés. Habiba Djahnine déshumanise les criminels en ne leur accordant aucun trait ni sentiment, leur ôtant la possibilité d'avoir des visages et des identités, réduisant ainsi leur existence au simple fait qu'ils soient des porteurs d'armes et des arracheurs de vies. La frontière infranchissable tracée par la réalisatrice entre le(s) victime(s) et les criminels est faite aussi par la force du nombre : les victimes sont légion, comprenant sa sœur, elle, la famille proche et tous les camarades, elle s'élargit ensuite à ce grand nombre de femmes qui subissent la violence à travers le monde et qui s'arment d'une forte abnégation. Tandis que les criminels ne sont dans le texte que trois, ils portent cependant en eux toutes les formes de violences de la décennie noire algérienne et de tous les autres terrorismes. Alors que « Nous » autres, nous résistons avec nos vulnérabilités, nos résignations, car « nous sommes d'abord vulnérables, puis nous surmontons cette vulnérabilité, au moins provisoirement, par des actes de résistance »<sup>27</sup>.

C'est donc un film de et sur la résistance que nous propose Habiba Djahnine, résistance au fait accompli imposé par une politique d'amnésie partielle autour des événements des années 1990, qui ne reconnaissent dans les faits que le nombre de victimes et non les récits individuels.<sup>28</sup> Il est aussi un acte de résistance contre la politique répressive de l'État et de l'extrémisme religieux. La réalisatrice œuvre à la création d'espaces de paroles, essentiellement celles des femmes. Les témoignages de celles qu'elle a rencontrées sont à comprendre comme une forme de résistance au mutisme auquel on veut les contraindre.

Traiter de cette période de l'histoire participe d'une forme de résistance cinématographique à une politique de l'oubli, et c'est ce à quoi se consacre la seconde partie de la lettre de Habiba Djahnine qui se veut une réponse directe à une lettre que lui a adressée sa sœur, dans laquelle la réalisatrice reconnaît que « *chacun de [ses] mots était reliée à la tragédie qui avançait brutalement vers [elles]* ». Nabila, dans une pensée prémonitoire lui a écrit que « *1993 c'était mal, 1994 sera pire* », sans savoir que l'année suivante allait lui être funeste.

Nabila témoigne d'une situation critique pour les Algériennes et les Algériens, « *l'angoisse a[yant] envahi tous les cœurs* » et, malgré tout cela, ses pensées allaient vers son association et la nécessité de continuer le travail entrepris, ce à quoi Habiba Djahnine répond : « *Nabila, tu étais très préoccupée par le fonctionnement de l'association Thighri N'tmetouth, tu as continué malgré la peur et la méfiance à vouloir faire fonctionner le local de l'association, il reste à*

27- « We are first vulnerable and then overcome that vulnerability, at least provisionally, through acts of resistance ». (Butler Judith, Gambetti Zeynep, Sabsay Leticia. « Introduction ». In : Butler Judith, Gambetti Zeynep, Sabsay Leticia (dirs.). *Vulnerability in Resistance*. Durham (NC) : Duke University Press, 2016, p. 12.)

28- Sur le réseau social X (Twitter), un compte nommé « AJOUAD Algérie Mémoires » (@AMemoires) publie régulièrement les histoires individuelles de celles et ceux qui ont été assassinés par le terrorisme islamiste durant la décennie noire algérienne. Ils et elles définissent leur engagement « Pour la mémoire des victimes du terrorisme islamiste en Algérie durant la décennie noire. »

*rassembler des miettes par-ci, par-là, au moment où il faut se ramasser soi-même disais-tu.* ». Habiba Djahnine continue à rassembler par-ci, par-là, les miettes de l'histoire sororelle pour construire une œuvre politique et poétique sur la catastrophe sociale algérienne et ses conséquences. La réalisatrice répond par ce film à la question toujours posée par Nabila — « *comment continuer à agir ?* » — malgré les risques et les difficultés. La réalisatrice sillonne les espaces de la Kabylie comme sa sœur auparavant pour que « *les choses avancent malgré tout, comme si notre mission sur terre était de sillonner ces espaces en quête de quelque chose et toute embuche n'est que temporaire.* ».

En guise de conclusion à un film qui varie les registres, Habiba Djahnine convoque des images d'archive de sa sœur dont la parole résume en partie toute la trame documentaire. La séquence d'archive est filmée par le réalisateur Ahmed Lalleem en 1993 pour son film *Tamurth Imazighen (Le Pays Amazigh)*, film qui ne verra malheureusement pas le jour. Cette séquence nous montre Nabila replaçant la lutte des femmes dans une histoire longue qui n'a pas commencé dans les années 1990 mais est largement antérieure. Elle critique une situation où, selon la conjoncture politique, on la met en avant ou on la minimise. Elle replace aussi les violences faites aux femmes dans un contexte algérien qui précède l'avènement de l'islamisme, des violences qui ont souvent pour finalité le meurtre de ces femmes toujours justifié par le concept de « crime d'honneur », comme c'est le cas d'une militante de l'association tuée par son frère. Elle conclut par une phrase qui résume toutes les violences sur les femmes et les hommes algériens des années 1990 : « on tue tout ce qui dérange, tout ce qui peut déranger », professant, encore une fois, un sort qui l'attendait, elle aussi.

## Conclusion

La dernière partie de la voix *off* résonne comme un constat sur l'incompréhension de la situation algérienne et pointe la responsabilité d'un système politique qui ne peut (veut) rendre justice aux victimes et leurs familles. La réalisatrice l'expose selon un ordre chronologique revenant sur trois dates-clés qui suivent le meurtre de Nabila : quelques jours, 1996 et 2000. Quelques jours après, les journaux annoncent l'élimination à Tizi Ouzou des présumés assassins, s'ensuit une revendication par le GIA (groupes islamistes armés) du meurtre de Nabila et de Azzedine Medjoubi, directeur du théâtre national d'Alger (TNA), rendant les « *Affaires classées, aucune enquête, aucune explication, personne ne comprend pourquoi* ». En 1996, la justice algérienne envoie un courrier pour que le père de la victime se constitue partie civile dans le procès par contumace du présumé assassin. 2000 est l'année où Kamel, dont Nabila disait « *c'est mon petit frère et je ne le connais pas assez* » met fin à ses jours, « *le deuil et l'exil l'ont dévasté, il s'est cogné au monde.* ».

La réalisatrice se remémore une discussion avec sa sœur à Timimoune, dans le Sahara algérien, où Nabila lui dit : « *je sens que je ne vivrais pas au-delà de 30 ans* ».

Malgré ce pressentiment et bien que « *des maquis proches de Tizi Ouzou nous parvenaient les échos d'une guerre que nous ne nous voulions pas faire* », et parce qu'« *on tue tout ce qui dérange, tout ce qui peut déranger* », Nabila a continué le travail militant en organisant à la maison de la culture de Tizi Ouzou les journées cinématographiques « *Images et imaginaires de femmes dans le cinéma algérien* ». Il fallait résister à cette situation de guerre par tous les moyens, le cinéma en fait partie.

La résistance est finalement amenée par la plus traumatisée, Farida, qui continue de lutter malgré ses nombreux doutes sur une transmission nécessaire et un oubli salutaire, à son échelle, en classe et dans les cours qu'elle donne à des jeunes filles à qui elle apprend à avoir du recul et à analyser des œuvres et des discours, à développer leur esprit critique afin de les prémunir de toutes formes d'extrémisme. Elle évoque la nécessaire transmission des événements passés et l'importance de faire connaître celles et ceux qui ont donné leurs vies parce qu'il « *faut bien que les jeunes sachent pourquoi certaines personnes ont sacrifiés leurs vies, parce que je suis sûre que Nabila était consciente du risque. Si ce travail ne se fait pas, ça va vraiment être un sacrifice pour rien, j'essaie de faire ça déjà dans mes classes* ».

La parole familiale aura évidemment sa place dans le film, elle s'inscrit cependant dans la volonté de réaffirmer la dimension militante. Parce qu'au final, c'est plus qu'un lien avec sa sœur que la réalisatrice veut nous transmettre, c'est l'histoire du militantisme féminin algérien par le prisme d'un personnage qui incarne cette lutte et qui lui a tout dédié, jusqu'à sa vie. Cette parole familiale interviendra par deux fois, une première lorsque, dans une maison familiale, Habiba Djahnine retrouve sa grand-mère, son jeune frère et d'autres vieilles femmes de la famille (Fig.5). On se remémore la victime à travers des photographies familiale et celles de manifestations démocratiques et féministes, avant une discussion alliant un souvenir douloureux et la nécessaire continuité du combat. La réalisatrice décide de clôturer les témoignages par celui de sa sœur. Elles discutent à propos des parents, les deux absents dans le film, du chagrin dans lequel ils ont sombré après le meurtre et de l'inquiétude persistante pour les autres enfants. S'ensuit une discussion sur le militantisme et le double combat, à armes inégales, qu'il fallait mener contre un système autoritaire et son service de sécurité et contre la mouvance islamiste.

Habiba Djahnine réussit à créer une œuvre à la fois politique et poétique et fait de l'histoire sororelle un élément pour raconter la décennie noire algérienne et donner à cette occasion la parole aux traumatisées. Le film arrive à fusionner un récit de voyage retraçant le dernier parcours de la victime, un film-mémoire qui laisse la place à la parole et aux témoignages, un manifeste politique sur la situation sécuritaire et la condition des femmes algériennes, un film-poème, moyen qu'a trouvé la réalisatrice pour raconter à la fois sa tristesse et la nécessité de continuer un combat politique, et enfin, une image d'archive qui consacre une militante victime de ses positions démocratiques et féministes.

Habiba Djahnine nous montre à travers son film la vie après un traumatisme et la nécessité, voire l'obligation, de continuer, à des échelles individuelles, la lutte pour l'idéal démocratique et contre l'oubli que l'on veut instaurer, parce qu'oublier nous fera inéluctablement revivre la même situation dans les années à venir. L'une des dernières phrases de la lettre à sa sœur, sont ces mots que Nabila lui a écrits : « *Reviens, nous avons plein de choses à faire* », ce que la réalisatrice essaie d'accomplir avec la réalisation, la programmation filmique, l'écriture sur le cinéma algérien et la poésie.



Figure 5  
Retrouvailles  
familiales autour  
des photographies  
de Nabila

## Bibliographie

- Alcaraz Emmanuel. *Histoire de l'Algérie et de ses mémoires, des origines au Hirak*. Paris : Karthala, 2021. (Hommes et sociétés).
- Allal Amin, Baamara Layla, Dakhli Leyla et al. (dirs.). *Cheminevements révolutionnaires. Un an de mobilisations en Algérie (2019–2020)*. Paris : CNRS Éditions, 2021.
- Arendt Hannah. *La Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy, 2018.
- Belkaid Meryem. *From Outlaw to Rebel. Oppositional Documentary in Contemporary Algeria*. Cham : Palgrave Macmillan, 2023.
- Bouatta Cherifa. « Les Algériennes, citoyennes à part entière ? ». In : *Pensée plurielle*. 2018/1, n° 47, p. 34.
- Bouatta Cherifa. « Violences, traumatismes et prise en charge psychologique ». In : Aubert Annie Élisabeth, Scelles Régine (dirs.). *Dispositifs de soins au défi des situations extrêmes*. Toulouse : érès, 2007, p. 189.
- Butler Judith, Gambetti Zeynep, Sabsay Leticia. « Introduction ». In : Butler Judith, Gambetti Zeynep, Sabsay Leticia (dirs.). *Vulnerability in Resistance*. Durham (NC) : Duke University Press, 2016, p. 12.
- Fiant Antony, Le Corff Isabelle. *L'art documentaire et politique contemporain*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2022. (Esthétiques hors cadre).
- Foucault Michel. « Des espaces autres ». In : *Empan*. 2004/2, n° 54, pp. 12–19.
- Khanna Ranjana. *Algeria Cuts. Women and Representation, 1830 to the Present*. Stanford (CA) : Stanford University Press, 2008.
- Lalami Feriel. « Introduction ». In : *Les Algériennes contre le code de la famille*. Paris : Presses de Sciences Po, 2012.
- Magana Jessie. *Nos elles déployées*. Paris : Éditions Thierry Magnier, 2021.
- Rancière Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Éditions, 2000.
- Shafik Viola. *Resistance, Dissidence, Revolution. Documentary Film Esthetics in the Middle East and North Africa*. London : Routledge, 2023.

**ملخص** | يتناول هذا المقال فيلم "رسالة إلى أختي" (٢٠٠٦) الذي تستعيد به المخرجة والشاعرة حبيبة جحنين مسيرة أختها نبيلة، الناشطة الديمقراطية والنسوية، التي اغتالها إرهابيون إسلاميون في تيزي وزو عام ١٩٩٥. كما يسترجع الفيلم وضع الضحايا المباشرين وغير المباشرين لحقبة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر في التسعينيات، كنتاج للسياسة الدينية ولسياسة الدولة القمعية تجاه النساء. ويستخدم الفيلم أسلوباً سردياً يجمع بين عدة أنواع سينمائية - فيلم-رسالة، فيلم-رحلة، فيلم-قصيدة، فيلم-أرشفيف - ليقدّم لنا مواقف تتداخل فيها الذكريات والألم وضرورة استكمال نضال ما زال ملحا أكثر من أي وقت مضى.

**كلمات مفتاحية** | نبيلة جحنين، فيلم رسالة، النضال السياسي، النضال النسوي، العنف والاغتيال، الصدمة النفسية، الحداد / تجربة الفقد، الحميمية، الأرشفيف، العشرية السوداء الجزائرية، قانون الأسرة

**Boualem Khelifati** est doctorant en études cinématographiques à l'Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, rattaché au Laboratoire de recherche Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel (ESTCA). Sa thèse, sous la direction de Jennifer Verraes et Dominique Willoughby, est consacrée au cinéma algérien contemporain dans sa dimension nationale et son devenir transnational. Il s'intéresse également à l'imaginaire national algérien, aux représentations construites ou véhiculées par le cinéma et aux formes filmiques du politique.