

Revisiter la mémoire de la Guerre d'Algérie : récit d'une résistante moudjahidate

Entretien avec Nora Hamdi, réalisatrice de *La Maquisarde* (2020)

Michel Bampély

Mise en ligne : octobre 2025

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2025.entretien01>

Résumé

En 2020, Nora Hamdi adapte son essai éponyme pour réaliser *La Maquisarde*, un film indépendant qui met en lumière le rôle souvent oublié des femmes dans la lutte pour l'indépendance, chapitre encore méconnu de l'histoire de la Guerre d'Algérie. L'histoire suit Neïla, une jeune Kabyle de 16 ans, contrainte de fuir après la destruction de son village par l'armée française. Bien qu'hésitante, Neïla finit par prendre part au combat pour l'indépendance avant d'être capturée en 1956. Le film met en scène la relation entre Neïla et Suzanne, une infirmière française ralliée au Front de libération nationale (FLN). Cette relation souligne les tensions historiques entre la France et l'Algérie tout en interrogeant les attentes déçues des femmes dans l'Algérie post-indépendance. Grâce à l'intégration d'images d'archives, le film articule les thématiques de résistance, de solidarité et de mémoire. À travers ce récit, *La Maquisarde* propose une relecture de l'histoire officielle, examinant les contradictions liées à la décolonisation et à la quête d'émancipation.

Mots-clés : Algérie ; cinéma indépendant ; décolonisation ; histoire ; indépendance ; résistance

***Revisiting the memory of the Algerian War: The story of a female resistance fighter.
A conversation with Nora Hamdi, director of La Maquisarde (2020)***

Abstract

In 2020, Nora Hamdi adapted her eponymous essay to direct *La Maquisarde*, an independent film that highlights the often overlooked role of women in the struggle for independence, a little-known chapter in the history of the Algerian War. The story follows Neïla, a 16-year-old Kabyle girl forced to flee after her village was destroyed by the French army. Although hesitant, she eventually joins the fight for independence before being captured in 1956. The film depicts the relationship between Neïla and Suzanne, a French nurse who joined the Algerian Front de libération nationale (FLN). This relationship highlights the historical tensions between France and Algeria while questioning the disappointed expectations of women in post-independence Algeria. Through the integration of archival footage, the film articulates the themes of resistance, solidarity, and memory. Through this narrative, *La Maquisarde* offers a reinterpretation of official history, examining the contradictions associated with decolonization and quest for emancipation.

Keywords: Algeria; decolonization; history; independence; independent cinema; resistance



Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
<https://oap.unige.ch/journals/rhca>

e-ISSN: 2673-7604

Portrait de Nora Hamdi



Source : archives personnelles de Nora Hamdi © Thierry Rateau

« “La nation” peut être une construction patriarcale. Elles ont également averti leurs camarades d’autres pays de ne pas prendre pour argent comptant les promesses de leurs compagnons masculins de poursuivre ensemble la lutte contre les pratiques et lois sexistes. Elles ont, par exemple, exhorté les femmes insurgées actives dans des groupes armés mixtes, mais dirigés par des hommes, à commencer à revendiquer l’égalité pour les femmes (et les filles) pendant la guerre elle-même. Car “pas maintenant, plus tard” peut se révéler être un piège ».¹

Dans *La Maquisarde* (2020), la réalisatrice Nora Hamdi, née à Argenteuil dans une famille d’origine algérienne, propose une relecture cinématographique de la Guerre d’Algérie, centrée sur le parcours des femmes combattantes, longtemps invisibilisées dans l’historiographie dominante. L’histoire suit Néila, une jeune Kabyle de 16 ans, contrainte de fuir après la destruction de son village par l’armée française. Bien qu’hésitante, elle finit par prendre part au combat pour l’indépendance avant d’être capturée en 1956. Le film met notamment en scène sa relation avec Suzanne, une infirmière française ralliée au Front de libération nationale (FLN). Ainsi, la cinéaste interroge les rapports de genre dans les luttes anticoloniales et la manière dont la mémoire de la guerre a été construite ou occultée, tant en France qu’en Algérie². Cette démarche s’inscrit dans un champ historiographique renouvelé qui s’attache à restituer la place des femmes dans les processus d’émancipation politique, comme le montre notamment Natalya Vince, dans son ouvrage *Our Fighting Sisters*, qui revisite la mémoire et la trajectoire des *moudjahidates* algériennes après 1962³. *La Maquisarde* est aussi une réflexion sur les désillusions des générations post-indépendance, interrogeant le poids de la mémoire coloniale et les attentes déçues vis-à-vis de l’émancipation des femmes dans l’Algérie d’après-guerre. À travers ce récit, Nora Hamdi restitue la mémoire des femmes combattantes, les *moudjahidates*, souvent effacées de l’histoire officielle, et s’inscrit dans une démarche de transmission, cherchant à comprendre un passé de lutte et de répression. Parallèlement, elle poursuit sa carrière dans la littérature et le cinéma, interrogeant les questions sociales et politiques.

¹ Enloe Cynthia, Taleb-Ibrahimi Khaoula, Siegert Nadine et Vince Natalya (2018), « Our Fighting Sisters : nation, memory and gender in Algeria, 1954-2012 », *Women’s History Review*, 27/1, pp. 120-129.

² Hamdi Nora (2014), *La Maquisarde*, Paris, Grasset ; Chabi Imane et Nabti Amor (2016), « Les éléments paratextuels : référents sociaux dans *La Maquisarde* de Nora Hamdi », mémoire de master, Université Larbi Ben M'hidi - Om-el-Bouaghi ; Amirat Fatiha et Messaoudi Yamina (2017), « Le “je” en jeu dans *La Maquisarde* de Nora Hamdi », mémoire de master, Université Yahia Fares – Médéa.

³ Vince Natalya (2015), *Our Fighting Sisters*, Manchester, Manchester University Press : l’ouvrage de Natalya Vince nuance toutefois le propos de la réalisatrice. Il montre que certaines *moudjahidates* citadines et instruites ont pu participer activement à la construction de la nation post-indépendance. En revanche, beaucoup de femmes rurales, en raison de leurs conditions sociales et économiques précaires, ont été rapidement marginalisées. Cela révèle que la possibilité de s’inscrire dans le nouveau projet national dépendait fortement du statut social et du niveau d’éducation des anciennes combattantes.

Le film, adapté du livre éponyme de Nora Hamdi *La Maquisarde* (Grasset, 2014)⁴, s'appuie largement sur les écrits pionniers de Djamilia Amrane, notamment *Les femmes algériennes dans la guerre*⁵, tout en puisant dans l'expérience de sa propre mère. Celle-ci, originaire d'un village kabyle, a vécu l'expropriation de ses terres par l'armée française avant de rejoindre le maquis pour résister à la colonisation.

La Guerre d'Algérie (1954-1962), qui se situe dans le processus global de décolonisation après la Seconde Guerre mondiale, reste un conflit unique en raison du statut de l'Algérie comme territoire intégré à la France. Ce conflit asymétrique et marqué par des inégalités sociales a transformé les structures politiques françaises, conduisant à la chute de la IV^e République et à la naissance de la V^e. Il a laissé des traces profondes dans les mémoires collectives, tant en France qu'en Algérie, où les récits des pieds-noirs, harkis, nationalistes algériens et autres acteurs s'opposent souvent. Aujourd'hui encore, ce passé demeure un sujet sensible, malgré des efforts récents pour apaiser les tensions mémoriales, illustrés par des travaux historiques et des productions pédagogiques⁶.

Illustration n° 1. Affiche du film *La Maquisarde*



Source : La Nouvelle Productions © Nora Hamdi

Nora Hamdi, bien que née après l'indépendance, est profondément marquée par cette période et par ses répercussions sur les descendants des protagonistes de cette histoire. À travers son film, elle ne cherche pas seulement à restituer des faits, mais à comprendre comment ces derniers continuent de structurer les identités contemporaines. L'approche de la réalisatrice s'appuie sur un travail de recherche, notamment à travers l'exploration des archives, qui ont joué un rôle déterminant dans la conception de son œuvre. Les documents qu'elle a étudiés, en particulier ceux relatifs aux camps de regroupement imposés par l'administration coloniale, révèlent une réalité peu connue du grand public. Ces camps, qui concernaient des millions de civils déplacés sous prétexte de sécurité, sont présentés dans le film comme des lieux de privation et d'oppression, soulignant les méthodes coercitives employées pour maintenir l'ordre colonial.

Le choix d'une héroïne féminine, Néïla, qui rejoint les maquisards, traduit une volonté de mettre en évidence les contributions souvent marginalisées des femmes dans la guerre de libération. Cette perspective est historiquement fondée, car de nombreuses femmes algériennes ont joué un rôle actif dans les maquis, que ce soit comme combattantes, infirmières ou messagères. En plaçant une femme au centre de son récit,

⁴ Hamdi Nora, *La Maquisarde*, op. cit.

⁵ Amrane Djamilia (1991), *Les femmes algériennes dans la guerre*, Paris, Plon.

⁶ Voir à ce propos la série documentaire de Rafael Lewandowski (2019), *En guerre(s) pour l'Algérie (1/6) – Crénacle colonial*, France, Arte, 53 minutes.

Nora Hamdi ouvre une réflexion sur les rapports de genre dans les luttes anticoloniales, tout en offrant une alternative aux récits traditionnels dominés par des figures masculines.

Sur le plan du vocabulaire, le terme *moudjahidate*⁷ est d'ailleurs le féminin arabe de *moudjahidine* (combattant), et son emploi spécifique traduit un enjeu essentiel : affirmer la place des femmes en tant que groupe acteur à part entière dans la guerre de libération, alors que les récits institutionnels les ont souvent reléguées à la marge ou fondues dans le masculin générique.

La représentation des violences de la guerre, notamment les exécutions sommaires, les actes de torture et les représailles collectives, est un autre aspect fondamental de *La Maquisarde*. Ces scènes suggérées, bien qu'empreintes de fiction, reposent sur des témoignages historiques et des documents officiels. Le film ne se limite pas à dénoncer ces pratiques, mais les replace dans le contexte plus large d'une guerre asymétrique, où les rapports de force entre une puissance coloniale et un mouvement nationaliste déterminaient les stratégies de part et d'autre. Par son traitement esthétique, le film vise également à retranscrire l'atmosphère de cette époque. Nora Hamdi s'appuie sur une représentation des décors algériens pour immerger le spectateur dans les réalités de la guerre. La forêt, le maquis, le camp d'emprisonnement et les regards des protagonistes traduisent une histoire vécue, ancrée dans la réalité sociale et politique de l'Algérie des années 1950. Cette fidélité historique est soutenue par une direction artistique qui cherche à passer de l'écrit à l'écran dans un cinéma résolument engagé.

L'objectif de Hamdi n'est pas seulement de raconter la Guerre d'Algérie, mais aussi d'interroger la manière dont elle a été mémorisée ou occultée, notamment dans le contexte français. La guerre a longtemps été un sujet tabou en France, où il a fallu attendre les années 1990 pour que la reconnaissance officielle de certains faits, comme l'usage systématique de la torture, émerge dans le débat public⁸. *La Maquisarde* participe à ce processus de redécouverte, en interpellant directement les spectateurs sur leur rapport au passé colonial. Au-delà de l'aspect historique, le film aborde des questions plus larges liées à la mémoire et à la transmission. En mettant en scène une génération de jeunes militants et combattants, femmes et hommes, Nora Hamdi pose la question de l'héritage : comment les sacrifices de ces individus ont-ils été perçus par leurs descendants ? Comment les récits de cette guerre influencent-ils encore les imaginaires des deux côtés de la Méditerranée ? Ces interrogations reflètent une démarche artistique qui dépasse le simple cadre narratif pour ouvrir une réflexion sociopolitique.

Dès sa conception, la réalisatrice a pensé son œuvre comme un film destiné à un public double : d'une part, les descendants d'Algériens et de Français marqués par la guerre et ses non-dits, et d'autre part, le grand public, en France comme en Algérie, afin de questionner les regards portés sur cette histoire partagée. Cette volonté de rendre visibles des parcours féminins effacés de la mémoire collective nourrit une réflexion sur l'héritage de la guerre.

Cette réflexion se prolonge dans le choix de ne pas adopter une vision manichéenne de la guerre. Le film reconnaît les ambivalences et les contradictions qui ont marqué cette période. Des personnages algériens confrontés à des dilemmes moraux côtoient des figures françaises déchirées entre leur devoir militaire et leurs convictions personnelles. Cette complexité narrative s'inscrit dans une démarche historiographique moderne, qui privilégie la pluralité des voix et des expériences. En revisitant la Guerre d'Algérie avec les outils du cinéma⁹, Nora Hamdi livre un travail dans une double perspective : rendre hommage à celles et ceux qui ont lutté pour leur indépendance et ouvrir un espace de dialogue entre des mémoires souvent conflictuelles. Cette entreprise est particulièrement significative dans le contexte actuel, où les questions mémorielles continuent d'alimenter des tensions politiques et identitaires entre la France et l'Algérie. La pertinence du film réside également dans sa capacité à interroger les héritages contemporains du colonialisme¹⁰. À travers les parcours individuels qu'elle met en scène, la réalisatrice invite à réfléchir aux mécanismes de domination et de résistance. Ces enjeux dépassent le cadre strictement historique pour résonner avec des problématiques actuelles, comme l'immigration postcoloniale ou la quête de reconnaissance des diasporas.

⁷ Le mot s'écrit également *mujahidat* pour désigner les combattantes algériennes.

⁸ Stora Benjamin (2021), *La Guerre d'Algérie expliquée à tous*, Paris, Le Seuil.

⁹ Hennebelle Guy, Stora Benjamin, Berrah Mouny (dir.) (1997), *La guerre d'Algérie à l'écran*, Athis-Val de Rouvre, Éditions Charles Corlet.

¹⁰ Stora Benjamin (2004), *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, La Découverte.

Enfin, il faut noter un enjeu mémoriel et historiographique majeur concernant le choix des termes : la désignation officielle des camps de populations déplacées était « camps de regroupement »¹¹, mais certains historiens et témoins parlent également de « camps de concentration »¹² pour souligner l'ampleur des violences subies.

Le film *La Maquisarde* relève d'une tradition artistique qui conjugue mémoire, justice et réconciliation, en revisitant le passé pour mieux éclairer les défis du présent. Par cette œuvre, Nora Hamdi interroge la capacité de l'art à réconcilier des mémoires collectives souvent marquées par les silences et les clivages. Elle propose une réflexion sur la transmission de l'histoire et les moyens de dépasser les fractures héritées d'un passé douloureux. L'entretien cherchera à comprendre comment le cinéma peut jouer ce rôle de médiation, en ouvrant un espace de dialogue et de réflexion. Il s'intéressera également à la démarche singulière de Nora Hamdi, qui combine une approche historique et créative pour porter un regard critique sur les événements qu'elle met en image. Avec *La Maquisarde*, la cinéaste engage une dynamique de résilience et de construction mémorielle, rappelant l'importance de l'art dans la compréhension et la réinterprétation du passé colonial.

De l'écrit à l'image : l'adaptation du roman au cinéma

Michel Bampély¹³ : Pouvez-vous vous présenter pour ceux qui vous découvrent ? Pouvez-vous également présenter le synopsis de votre film *La Maquisarde* au cinéma sorti en salle en 2020 ?¹⁴

Je suis Nora Hamdi, romancière et réalisatrice née à Argenteuil d'une famille d'origine algérienne. Je suis la sixième d'une fratrie de douze enfants et j'ai grandi à Sartrouville, en banlieue parisienne. Mon travail artistique traite des thèmes sociaux, souvent liés à l'identité, la famille et la place des femmes dans des contextes difficiles. Après une carrière de peintre et de romancière, j'ai fait le choix de me tourner vers le cinéma en adaptant mes romans à l'écran. Mon film *La Maquisarde*, sorti en 2020, se concentre sur la Guerre d'Algérie et l'engagement féminin à travers le personnage de Neïla, une jeune femme qui rejoint la résistance. Ce film raconte l'histoire de la lutte, des sacrifices et de la solidarité entre femmes en période de guerre. Il ravive la force de caractère des héroïnes souvent invisibles dans les récits historiques. Mon long métrage se distingue par son regard humaniste et son traitement des femmes qui ont marqué l'histoire sans être toujours reconnues.

Illustration n° 2. Scène du film *La Maquisarde*



Source : photo Sawsan Abès, La Nouvelle Productions © Nora Hamdi

¹¹ De 1954 à 1962, en pleine guerre d'indépendance, l'armée et l'administration françaises ont « regroupé » plus de deux millions d'Algériennes et d'Algériens dans environ deux mille camps, afin de priver le FLN de soutiens et de contrôler une population jugée suspecte. Cette politique de déplacement forcé, l'une des plus massives du xx^e siècle, a provoqué précarité, surmortalité infantile et déstructuration sociale durable, accélérant la dépaysannisation d'une société déjà fragilisée par la colonisation.

¹² Des historiens comme Raphaëlle Branche (*La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001), Sylvie Thénault (*Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, 2012) et Michel Cornaton (*Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1998) qualifient également les camps de regroupement de « camps de concentration », en raison des déplacements forcés, du contrôle militaire et des conditions de vie souvent inhumaine qui s'y imposaient.

¹³ Cet entretien a été réalisé par Michel Bampély (CRAL-EHESS) le 13/12/2024 au Mans avant d'être relu et complété par Nora Hamdi. Un entretien complémentaire a été réalisé le 05/07/2025 afin d'apporter quelques précisions.

¹⁴ Bampély Michel, « *La Maquisarde* : "Le pouvoir invaincu des femmes algériennes" », *Libération*, 5 octobre 2020.

Comment décririez-vous votre parcours artistique et quelles sont les motivations profondes qui vous ont amenées à adapter votre roman *La Maquisarde* au cinéma ?

Mon parcours est marqué par une évolution progressive dans le monde des arts avant de devenir réalisatrice. Très tôt, le dessin est devenu mon refuge et ma passion. Après l'adolescence, je me suis installée à Paris, où j'ai multiplié les petits boulots pour financer mes études en arts plastiques. Je suis surtout une artiste autodidacte bien que j'ai suivi des cours pour perfectionner mon art à l'Atelier Chardon Savard et à l'École des Beaux-Arts. Pendant huit ans, j'ai exposé mes peintures, mais mon envie d'explorer d'autres formes artistiques m'a conduite vers la littérature et le cinéma.

Je me suis engagée dans plusieurs domaines créatifs, notamment la peinture, le graffiti, la bande dessinée, la littérature avant de me tourner vers le cinéma. En 2008, j'ai réalisé mon premier long-métrage, *Des poupées et des anges*, adapté de mon roman éponyme¹⁵. Ce film m'a permis de faire le lien entre ma passion pour la littérature et le cinéma, en abordant des thèmes comme l'identité et la quête de soi dans un contexte de banlieue¹⁶. L'adaptation de *La Maquisarde* en film représente pour moi un projet profondément significatif, né du désir de faire exister des histoires souvent négligées. À travers ce film, j'ai voulu questionner et revendiquer la place de l'engagement féminin dans des contextes historiques majeurs, en particulier pendant la Guerre d'Algérie, où les femmes ont joué un rôle crucial, mais sont trop souvent restées invisibles dans les récits traditionnels. Mon travail en tant que réalisatrice est guidé par une volonté de transmettre des histoires peu racontées, en particulier celles qui touchent à la résistance et aux luttes sociales. À travers mes films, je cherche à interroger la mémoire collective et à donner une voix à celles et ceux qui ont été oubliés, ou dont l'histoire a été occultée. Mon parcours artistique est nourri par cette volonté de créer une œuvre à la fois critique et respectueuse, qui invite à réfléchir sur le passé tout en mettant en avant des sujets toujours pertinents aujourd'hui.

De quelle manière votre travail dialogue-t-il avec celui de vos réalisateurs préférés ?

Mon apprentissage du cinéma s'est fait sous de multiples influences cinématographiques marquantes. D'abord, le cinéaste Ken Loach a joué un rôle déterminant dans ma vocation. Ses films, à forte dimension sociale, politique et humaine, m'ont profondément touchée. Sa mise en scène réaliste et ses dialogues visuels poignants, comme ceux de *Le vent se lève*, sondent les sentiments complexes dans l'horreur de la guerre¹⁷. De même, *La part des anges* illustre l'absurdité des réalités sociales avec une dramaturgie sombre. *Just a Kiss*¹⁸ aborde brillamment les relations humaines et le racisme, tandis que *Moi, Daniel Blake*¹⁹ critique la société et son traitement des classes populaires et précaires. Ken Loach a été l'une de mes premières références.

Ensuite, John Cassavetes m'a également beaucoup influencée, notamment avec son premier film *Shadows*, un docu-fiction sorti en 1959²⁰. Ce film intemporel reste d'actualité par l'énergie forte, moderne et libre qui s'en dégage. Cassavetes, en réalisant ses films hors des circuits traditionnels, avec des moyens réduits, a imposé sa vision audacieuse et bousculé les codes d'Hollywood. Son combat pour une liberté artistique totale a orienté ma démarche cinématographique.

Le cinéma de François Truffaut est également l'une de mes références. *Les Quatre Cents Coups* aborde l'adolescence avec une quête qui demeure universelle²¹. Sa capacité à capturer la précarité, les désirs et la fougue humaine est également remarquable dans *Jules et Jim*, où les relations amoureuses sont évoquées avec une liberté rare pour l'époque²². Jean-Luc Godard et la Nouvelle Vague ont également joué un rôle clé dans mon apprentissage. Ses choix artistiques – caméra à l'épaule, voix off, acteurs au jeu libre – ont bouleversé le langage cinématographique.

Par ailleurs, certains films d'Agnès Varda, comme *Cléo de 5 à 7*²³ et *Sans toit ni loi*, ont été une inspiration majeure²⁴. Sa vision féminine offrait une respiration nécessaire et m'a donné envie de raconter des

¹⁵ Videau André (2008), « *Des poupées et des anges*, film français de Nora Hamdi », *Hommes et Migrations*, n° 1274, pp. 196-197.

¹⁶ Guénif-Souilamas Nacira (1999), *Des beurettes aux descendantes d'immigrants nord-africains*, Paris, Grasset.

¹⁷ Loach Ken (2006), *Le vent se lève*, Royaume-Uni, Diaphana Films, 126 minutes.

¹⁸ Loach Ken (2004), *Just a kiss*, Royaume-Uni, Diaphana Films, 104 minutes.

¹⁹ Loach Ken (2016), *Moi, Daniel Blake*, Royaume-Uni Sixteen Films, 100 minutes.

²⁰ Cassavetes John (1959), *Shadows*, États-Unis, Orly Films, 87 minutes.

²¹ Truffaut François (1959), *Les Quatre Cents Coups*, France, Les Films du Carrosse, 100 minutes.

²² Truffaut François (1962), *Jules et Jim*, France, MK2 - Diaphana, 105 minutes.

²³ Varda Agnès (1962), *Cléo de 5 à 7*, France, Rome-Paris Films, 90 minutes.

²⁴ Varda Agnès (1985), *Sans toit ni loi*, France, Ciné Tamaris, 105 minutes.

histoires où les femmes occupent une place centrale. Créer des représentations féminines fortes, notamment des femmes maghrébines, est devenu mon moteur. Ces récits manquent encore cruellement dans le cinéma. À travers mes œuvres, je veux montrer des figures féminines authentiques, explorer leurs réalités, leurs corps et leurs visages, sans être enfermée dans une vision masculine. Je souhaite dévoiler des histoires sans tabous, sombres ou lumineuses, inspirées de situations vécues, pour célébrer la diversité des parcours féminins.

La Maquisarde : un voyage dans les archives familiales

Pour en revenir à votre film *La Maquisarde* qui sort après votre premier long-métrage *Des pouپées et des anges* (2007), il y a un écart d'environ douze ans entre les deux sorties. Contrairement au premier, pour quelles raisons avez-vous choisi de produire votre film en indépendant ?

Lorsque j'ai choisi de produire *La Maquisarde* en indépendant, c'était avant tout une décision dictée par la nature même de ce projet. Avant de penser au film, il y a eu le roman, une œuvre qui m'a demandé plusieurs années de travail, entre la recherche, l'écriture et les témoignages. Ce temps long était nécessaire, car je tenais à ce que le récit s'enracine dans la vérité des vécus, notamment celui de ma mère, mais aussi de mon oncle, ma tante, et de nombreuses femmes algériennes de cette génération. Ces témoignages, croisés avec des archives et des œuvres historiques, m'ont permis de construire un récit personnel, qui ne se limite pas à une simple fiction, mais qui se veut aussi un hommage fidèle à ces résistantes oubliées.

La Guerre d'Algérie est un sujet sensible, mais essentiel à aborder avec justesse et sans concession. C'est pourquoi, lorsque l'idée de l'adaptation au cinéma est née, il m'a semblé indispensable de préserver la liberté que j'avais eue dans l'écriture du roman. Une production indépendante s'est alors imposée comme le meilleur choix pour m'épargner les contraintes des grands studios, souvent réticents face à des projets jugés financièrement « risqués²⁵ ». Ce film, comme le roman, ne cherche pas à édulcorer l'histoire ou à faire des concessions ; il raconte des faits, des sacrifices, mais surtout l'humanité et la résilience des femmes de cette époque.

Illustration n° 3. Scène du film *La Maquisarde*



Source : La Nouvelle Productions © Nora Hamdi

²⁵ Alexandre Olivier (2015), *La règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Produire en indépendant m'a également permis de travailler avec des équipes qui partagent ma vision et mon engagement. Cela m'a donné la possibilité de choisir des collaborateurs en accord avec l'âme du projet, des techniciens aux acteurs, en passant par les décors et la mise en scène. L'indépendance m'a permis de m'attarder sur les détails qui comptent : les silences qui traduisent l'oppression, les regards qui portent la douleur, et ces moments d'intimité où se joue une résistance à la fois collective et personnelle. Ce choix de production a également offert la flexibilité nécessaire pour tourner dans des conditions qui respectent l'histoire que je voulais raconter. *La Maquisarde* est avant tout une œuvre sincère, née d'une nécessité intérieure : celle de faire entendre des voix trop longtemps étouffées. Ce film, comme le roman, s'adresse à toutes celles et ceux qui, d'un côté ou de l'autre de la Méditerranée, ressentent encore le poids de ce passé commun. En produisant ce film en indépendant, j'ai voulu rester fidèle à cette démarche de mémoire et de transmission, afin de rendre justice à ces femmes qui, dans l'ombre, ont écrit l'histoire.

Dans le film, vous mettez en scène le parcours de votre mère, Neïla, qui rejoint le maquis pendant la Guerre d'Algérie. En développant la relation entre Neïla et Suzanne, l'infirmière française, vous soulignez également la complexité des alliances. En quoi cette approche permet-elle de réécrire l'histoire de la Guerre d'Algérie en valorisant les contributions des femmes et en exposant les nuances des luttes anticoloniales ?

Dans ce film, j'ai voulu mettre en avant le rôle central des femmes dans la lutte pour l'indépendance algérienne. Neïla, en rejoignant le maquis, incarne ces actrices essentielles des luttes anticoloniales, qu'elles soient combattantes, infirmières ou militantes. Son histoire, inspirée des témoignages de ma mère et d'autres femmes de sa génération, rend hommage à leur engagement souvent effacé des récits officiels. En mettant en avant leurs contributions, j'ai cherché à souligner que ces femmes étaient au cœur de la résistance, avec un courage et une résilience qui ont marqué l'Histoire.

La relation entre Neïla et Suzanne, l'infirmière française, reflète une autre dimension méconnue de cette guerre : celle des alliances anticoloniales. Suzanne symbolise la France anticoloniale, cette minorité engagée qui s'est élevée contre les injustices de la colonisation. Le personnage de Suzanne est directement inspiré de Germaine Tillion²⁶, cette intellectuelle et ancienne résistante française qui a dénoncé les horreurs de la torture pendant la Guerre d'Algérie, après avoir elle-même vécu l'oppression nazie. Comme Germaine, Suzanne incarne une France lucide et humaniste, profondément marquée par son engagement passé. Par son aide médicale et son soutien moral aux maquisards, Suzanne illustre ces figures françaises qui, au nom de la justice et des droits humains, ont défier leur propre camp. Leur relation montre que, même au cœur du conflit, des solidarités ont pu transcender les clivages nationaux, offrant une vision plus nuancée et humaine de cette période tumultueuse.

La Kabylie est une région connue pour son rôle majeur dans la guerre d'indépendance algérienne, tant par son engagement sans faille dans la lutte anticoloniale que par le lourd tribut qu'elle a payé durant ce conflit. Elle a été l'un des principaux bastions du FLN, accueillant de nombreux maquis et servant de théâtre à des combats acharnés contre l'armée française. En raison de sa topographie montagneuse, elle est rapidement devenue un refuge stratégique pour les résistants, mais aussi une cible privilégiée des opérations militaires, comme les ratissages et les bombardements. Les populations civiles kabyles ont subi une répression féroce, allant des déplacements forcés aux massacres et aux tortures²⁷. Dans ce contexte, la Kabylie est souvent perçue comme l'une des régions ayant le plus souffert des représailles coloniales. En situant l'intrigue de *La Maquisarde* dans cette région, n'est-ce pas un moyen de mettre en lumière cette mémoire de résistance et de sacrifice, tout en rappelant le prix exorbitant payé par ses habitants pour l'indépendance ?

Par tradition, la Kabylie s'est toujours distinguée par sa résistance aux envahisseurs et aux régimes oppresseurs, un esprit d'insoumission façonné par son relief montagneux difficilement accessible. Durant la Guerre d'Algérie, cette région est devenue un bastion de la lutte anticoloniale, où les maquis du FLN ont trouvé un appui indéfectible de la part des populations locales. Les Kabyles ont massivement refusé de servir comme supplétifs dans l'armée française, incarnant une opposition farouche à la domination coloniale. L'ethnologue Germaine Tillion, qui avait longuement étudié la société kabyle dans les années 1930, connaissait bien cette région. Ayant dénoncé les violences de la colonisation, elle fut l'une des rares figures françaises à souligner

²⁶ De Meaux Lorraine (2024), *Germaine Tillion. Une certaine idée de la Résistance*, Paris, Perrin.

²⁷ *Ibid.*

l'importance des solidarités locales et des résistances enracinées dans les montagnes kabyles, ce qui renforce le rôle central de cette région dans l'histoire de l'émancipation algérienne.

Je voudrais revenir sur la manière dont vous avez choisi de filmer la torture. En effet, vous décrivez la Guerre d'Algérie comme une guerre sans nom, une guerre où les souffrances, en particulier celles infligées par les autorités françaises, demeurent largement occultées. Dans ce contexte, la torture occupe une place centrale, tant dans la mémoire collective que dans l'histoire de cette guerre. Comment aborder ce sujet dans un film ? Est-ce une autre manière de réécrire cette histoire et de rendre visible l'indicible ? Loin d'être un simple outil narratif, la torture devient un symbole de la brutalité de la guerre, mais aussi de l'inhumanité de l'occupant. En l'évoquant, vous choisissez de ne pas la réduire à un simple événement mais de l'inscrire dans une trajectoire plus large, celle de l'histoire oubliée de l'Algérie et de ses martyrs...

À l'époque, la Guerre d'Algérie n'était pas explicitement nommée comme telle ; on parlait simplement d'« événements ». C'est pourquoi, dans le film, j'ai choisi d'intégrer des images d'archives montrant le camp de concentration où ma mère a été enfermée. Lors de mes enquêtes, je m'attendais à découvrir un simple camp de regroupement, comme ceux décrits dans certains rapports officiels. Cependant, en découvrant des fosses communes avec des noms de morts gravés sur les murs, j'ai réalisé qu'il ne s'agissait pas d'un simple camp, mais bien d'un camp de concentration. Cela a profondément changé ma perception de la guerre, que j'ai alors reconnue comme telle. En repensant au rapport accablant de Michel Rocard, ancien ministre, qui dénonçait en 1959 les camps sous le régime de De Gaulle, j'ai compris l'ampleur de la dévastation. Rocard, devant le silence des autorités, avait parlé de déportation et estimé que 200 000 personnes, principalement des enfants, étaient mortes de faim dans ces camps.

Quant à la torture, il n'est plus un secret que cette pratique y était courante. Le camp que j'ai filmé était même considéré par les Algériens comme un « laboratoire » de torture²⁸. C'est pourquoi il était essentiel pour moi d'intégrer des images d'archives de ce camp de concentration dans le film, ainsi que des scènes montrant les villages familiaux ratissés et les témoignages poignants recueillis en Algérie, mais aussi en France. Cette inclusion d'archives et de récits visuels vise à rendre visibles les violences de la guerre, souvent occultées ou minimisées, et à rétablir la vérité sur les souffrances infligées aux Algériens pendant cette période. Le fait de revisiter ces lieux et de donner la parole aux témoins permet de lever un coin du voile sur ces événements, contribuant ainsi à la reconnaissance de ce crime contre l'humanité.

Vous dites à ce sujet qu' « il fallait aller au bout de la cruauté²⁹ ». Pourquoi avoir choisi de filmer la torture avec autant de pudeur ?

Le film *La Question*³⁰ de Laurent Heynemann adapté du livre éponyme d'Henri Alleg³¹, abordant la Guerre d'Algérie, m'a inspirée pour représenter les lieux interdits de l'armée coloniale, comme les « fermes », tandis que *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo m'a profondément marquée par sa justesse et sa force³². Ce dernier, tourné dans une Algérie tout juste sortie de la guerre, mêle fiction et réalité en intégrant des figurants issus du peuple ayant combattu. Ces références m'ont poussée à réfléchir au traitement de la violence dans les images. Dans ce film, j'ai fait le choix de suggérer la torture plutôt que de la montrer directement, laissant place à l'imagination et à la réflexion du spectateur. La violence y est perceptible à travers ses conséquences : des visages marqués, des gestes hésitants, ou encore le poids écrasant des silences. Ce choix artistique répond à une saturation contemporaine des images violentes dans les médias et sur internet, où l'horreur est devenue trop fréquente et parfois banalisée.

²⁸ Gracieux Christophe, « Pierre Vidal-Naquet et son engagement contre la torture pendant la guerre d'Algérie », *Le Cercle de minuit*. En ligne, consulté le 15/12/2024. URL : <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001896/pierre-vidal-naquet-et-son-engagement-contre-la-torture-pendant-la-guerre-d-algerie.html>.

²⁹ La rédaction, « Nora Hamdi : "Il fallait aller jusqu'au bout de cette cruauté" », *Le matin d'Algérie*, 15 septembre 2020. En ligne, consulté le 17/12/2024. URL : https://lematindalgerie.com/nora-hamdi-il-fallait-aller-jusquau-bout-de-cette-cruaute/#goog_rewar-deed.

³⁰ Heynemann Laurent (1977), *La Question*, France, Little Bear, 112 minutes.

³¹ Alleg Henri (1958), *La Question*, Paris, Les Éditions de minuit.

³² Pontecorvo Gillo (1966), *La bataille d'Alger*, Algérie / Italie, Igor Film, 121 minutes.

Quels effets le camp de concentration pour femmes ont-ils eu sur votre mère et sur la mémoire collective des femmes algériennes ?

Le camp de concentration pour femmes a eu un impact profondément marquant sur ma mère, qui a vécu cette expérience traumatisante pendant la Guerre d'Algérie. Lors de mes recherches, je me suis rendue dans ce camp, et j'ai découvert l'ampleur de la souffrance endurée par ces femmes. Les fosses communes et les noms gravés sur les murs témoignent d'une histoire que beaucoup préfèrent oublier. Pour ma mère, ce fut une expérience de survie extrême, mais aussi un moment de prise de conscience, de solidarité féminine et de rébellion contre l'occupant. Elle a eu la chance de témoigner de son vécu, une chance qui est désormais rare, car beaucoup de ces femmes n'ont pas eu la possibilité de raconter leur histoire.

Le camp a aussi eu un impact considérable sur la mémoire collective des femmes algériennes, qui ont découvert, au cœur de la guerre, une forme de liberté nouvelle. La guerre leur a permis de vivre sans l'autorité des hommes, d'apprendre à penser et à agir de manière autonome. Cependant, après la guerre, cette libération fut de courte durée. Les femmes résistantes, qui avaient espéré que leur sacrifice serait récompensé, ont dû retourner à leurs tâches traditionnelles. Je devais par ce film rendre hommage à cette lutte, en montrant la diversité de ces femmes et la manière dont elles se sont battues, souvent dans l'ombre, pour leur liberté.

Avez-vous remarqué des traces cachées du passé chez votre mère ?

Oui, ma mère, comme beaucoup d'autres femmes de sa génération, porte des traces invisibles du passé.

Après la guerre, elles ont été contraintes au silence, retournant à leur rôle de femmes au foyer, comme si leurs souffrances n'avaient jamais existé. Celles qui avaient participé à la résistance ou soutenu le combat ont été oubliées. Ma mère ne parlait pas souvent de cette époque, et quand elle le faisait, c'était toujours de manière implicite, sans dévoiler l'intensité de ce qu'elle avait vécu. C'est une réalité partagée par des figures comme Djamila Bouhired, Djamila Amrane-Minne, qui, bien que reconnues pour leur courage, restent des exceptions dans l'histoire de la Guerre d'Algérie. Elles ont toutes été des héroïnes malgré elles, souvent dans l'ombre, tout comme ces femmes populaires qui ont fait face aux mêmes épreuves, sans que leurs histoires ne soient racontées.

Émotions et ruptures : le style narratif de Nora Hamdi

Je voudrais revenir sur le choix esthétique de filmer au plus près des personnages, en utilisant souvent la caméra à l'épaule et en intégrant des images d'archives comme appui visuel. Cette approche, qui évoque l'univers du documentaire, semble jouer un rôle clé dans la manière dont le film s'articule avec la réalité historique et les émotions des personnages. Qu'est-ce qui a motivé ce choix de mise en scène ? Est-ce une volonté de renforcer l'immersion du spectateur dans l'intimité des personnages et de l'événement historique, ou bien un moyen de créer une tension particulière entre fiction et réalité ? Comment ces éléments visuels servent-ils le propos du film et la manière dont il dénonce les violences passées tout en évitant de les réactiver ?

Je voulais vraiment entrer dans la tête de mes personnages, comprendre la psychologie de ces femmes, ressentir ce qu'elles avaient enduré. Mon objectif était que le spectateur vive avec elles, qu'il puisse ressentir leur souffrance, leurs peurs et leurs doutes. C'est pourquoi j'ai choisi de filmer au plus près, souvent caméra à l'épaule, pour créer cette proximité et cette intimité. En étant ainsi proche de leurs visages et de leurs corps, on plonge directement dans leurs émotions, dans leur quotidien difficile, et cela permet de rendre leur histoire plus vraie, plus immédiate.

Illustration n° 4. Scène du film *La Maquisarde*

Source : photo Émilie Favre-Bertin, Sawsan Abès, La Nouvelle Productions © Nora Hamdi

L'intégration des images d'archives était également une manière de lier la fiction à la réalité historique, d'ancre ces personnages dans un contexte tangible tout en conservant cette immersion intime. J'ai voulu éviter de glorifier la violence, tout en dévoilant ses effets psychologiques. Le huis clos, quant à lui, m'a semblé essentiel pour amplifier l'aspect psychologique du récit, en enfermant les personnages dans un espace où leurs émotions et leurs luttes internes prennent toute la place. Ce choix visuel n'avait pas pour but de réactiver la violence, mais de la comprendre, de la transmettre de manière authentique.

Je me demande quelle méthodologie de tournage vous avez adoptée pour retranscrire l'atmosphère d'un film de guerre. Comment avez-vous travaillé les décors, les lieux de combat et l'enfermement pour recréer la tension ? Était-ce une façon réfléchie de plonger le spectateur dans la brutalité du quotidien des personnages ?

Pour cette seconde adaptation et réalisation, je me suis confrontée à un défi de taille : comment créer un film de guerre avec des moyens limités ? Adapter un quart du roman m'a permis de concentrer l'histoire sur l'essentiel tout en maîtrisant les contraintes financières. Le film de guerre est un genre exigeant, et j'ai dû redéfinir ses codes pour raconter une guerre à huis clos. Pour les extérieurs, j'ai choisi une forêt française dont les bois rappellent ceux de l'Algérie. Les intérieurs, quant à eux, ont été tournés dans un immeuble parisien des années 1940, qui restitue l'atmosphère des prisons coloniales. Ces lieux, simples en apparence, sont devenus des espaces de tension où l'histoire pouvait s'ancre avec justesse. La méthodologie de tournage que j'ai adoptée s'est centrée sur la création d'une atmosphère immersive et oppressante. Les espaces confinés – la forêt et la prison – ont servi à symboliser l'enfermement, à la fois physique et psychologique, vécu par les personnages. Pour renforcer cette dimension, j'ai fait évoluer la protagoniste, une jeune femme paysanne, dans un parcours initiatique où elle troque son quotidien pour la résistance, la violence et la survie. Dans ma mise en scène, j'ai voulu éviter le manichéisme. Même les figures militaires françaises, bien qu'outrepassant les limites de l'humanité, sont traitées avec une certaine complexité.

Cette approche m'a poussée à privilégier une caméra à l'épaule, qui épouse les mouvements des personnages et renforce l'intimité de chaque scène. Les plans serrés permettent de capturer l'émotion dans les regards, tandis que les silences deviennent aussi éloquents que les dialogues. Ces choix esthétiques s'accompagnent de séquences d'action mesurées, souvent marquées par l'urgence et la fuite, pour conserver l'équilibre entre tension narrative et humanité. Mes inspirations viennent de cinéastes qui ont abordé la guerre avec audace et profondeur. Le travail de Gillo Pontecorvo dans *La Bataille d'Alger* m'a particulièrement influencée, notamment son souci de réalisme et son usage des figurants ayant connu la guerre. Jean-Luc Godard, avec *Le Petit Soldat*³³, m'a incitée à aborder la Guerre d'Algérie à travers une perspective psychologique et intime.

³³ Godard Jean-Luc (1963), *Le Petit soldat*, France, Société nouvelle de cinématographie, 84 minutes.

Il y a un point intéressant à explorer autour du choix du huis clos dans *La Maquisarde*³⁴. Tout au long du film, vous questionnez la place de l'espace restreint dans la représentation de la guerre et des rapports humains. Vous expliquez avoir privilégié cette option pour des raisons économiques, mais aussi artistiques. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce choix ? Comment ce face-à-face entre Neïla et Suzanne vous a-t-il permis de travailler l'intensité dramatique, et comment avez-vous vécu cette contrainte qui est devenue une force ?

Le choix du huis clos dans *La Maquisarde* s'est imposé comme une évidence, même s'il est né de contraintes économiques. Dès le départ, je voulais tourner en Algérie pour ancrer le film dans une réalité historique forte, mais j'ai vite compris que tout était bloqué. La guerre reste un sujet politique, étatique, et en tant que fille d'immigrés, je savais combien il serait difficile de le porter à l'écran. En France, ce n'était pas plus simple : j'avais pourtant réuni un casting incroyable avec Rachida Brakni et Emmanuelle Béart, mais sans financement, le projet était impossible à réaliser. J'ai alors suivi l'exemple de John Cassavetes, qui a montré qu'on pouvait faire des films avec très peu de moyens, et j'ai privilégié l'idée du huis clos. Ce face-à-face entre Neïla, la jeune maquisarde algérienne, et Suzanne, l'infirmière française ancienne résistance, me semblait être la solution parfaite.

Artistiquement, cela m'a permis de puiser dans l'intimité de ces deux femmes que tout oppose, mais qui se retrouvent liées par la violence de la guerre. Sawsan Abès et Émilie Favre-Bertin, qui interprètent Neïla et Suzanne, m'ont convaincue par la force de leur regard et leur présence lumineuse, même dans les silences. Tourner dans un lieu qui évoque ces prisons clandestines de l'armée française, où des détenus étaient gardés au secret, a renforcé l'atmosphère étouffante que je recherchais. Finalement, ce huis clos est devenu une force : c'est une manière de donner la parole aux femmes, souvent effacées des récits de guerre, et de rappeler que leurs histoires méritent d'être entendues.

La politique des vies effacées : représenter l'histoire par l'intime

Vous racontez l'histoire de votre mère, résistante algérienne, en dehors des récits officiels qui entourent des figures célèbres comme Djamilia Bouhired, Hassiba Ben Bouali, Zohra Drif, Malika Gaïd ou Larbi Ben M'hidi. Quel message souhaitez-vous faire passer en racontant la trajectoire d'une militante moins connue mais tout aussi engagée dans la lutte pour l'indépendance ?

J'ai voulu raconter le parcours de ma mère parce que, pendant de nombreuses années, elle a vécu dans le silence, portant en elle des souvenirs douloureux qu'elle n'a partagés que lorsque nous, ses enfants, sommes devenus adultes. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'elle a commencé à évoquer sa jeunesse durant la Guerre d'Algérie. Elle parlait par fragments : de son village ratissé, du soutien qu'elle a apporté à son frère maquisard et de son emprisonnement dans un camp de concentration. Ces bribes de récit m'ont permis de saisir la complexité de cette guerre souvent ignorée et la souffrance de ceux qui l'ont portée. Même si je n'ai pas connu cette guerre directement, ces révélations m'ont poussée à vouloir comprendre son histoire dans toute sa profondeur. J'ai alors entrepris de retracer son parcours, non seulement pour lui donner une voix, mais aussi pour mieux cerner la richesse de son vécu, souvent relégué au second plan, comparé à des femmes plus médiatiques comme Zohra Drif ou Malika Gaïd.

Les témoignages de femmes anonymes, comme celui de ma mère, ont une portée universelle car ils révèlent des luttes similaires vécues à travers le monde, façonnées par des années de sacrifice, de résistance et de survie dans des contextes souvent communs. À travers le récit de sa vie, je souhaite révéler ces parcours longtemps invisibilisés. Ils montrent que l'engagement pour la liberté ne réside pas uniquement dans les figures médiatisées, mais aussi dans les actions quotidiennes de femmes comme elle. En racontant son histoire, je rends hommage à toutes ces femmes de l'ombre, dont l'action a été déterminante dans la construction des sociétés. Ces récits permettent ainsi de comprendre les forces sociales et historiques qui ont façonné nos nations.

³⁴ Pham-Minh Guillaume (2022), « Le huis clos au cinéma : entre espaces et émotions projetés », *Architecture, aménagement de l'espace*, pp. 1-150.

Illustration n° 5. Scène du film *La Maquisarde*



Source : La Nouvelle Productions © Nora Hamdi

Mais d'après vous quel rôle joue le récit de ces femmes de l'ombre, paysannes et analphabètes, en marge de l'histoire officielle dans la construction des mémoires collectives ?

Je conteste également l'idée d'une « histoire officielle » qui n'est, en réalité, qu'un récit construit par les gouvernants pour légitimer leur pouvoir³⁵. Ce qui demeure vivant, ce sont les mémoires familiales, celles des anonymes et des femmes de second plan, longtemps marginalisées. Ces récits émergents aujourd'hui, bousculant les silences et révélant des fragments essentiels du passé.

À la fin de la guerre, malgré la victoire, les gouvernements algériens successifs n'ont pas accordé aux maquisardes la reconnaissance et la place qu'elles méritaient dans la société algérienne...

Oui et je tiens à souligner l'implication des femmes dans la guerre de libération algérienne, en mettant en lumière les femmes populaires, paysannes, citadines, issues de tous les milieux. Elles se sont battues autant que les hommes, mais leur courage est resté dans l'ombre. À travers ce film, je veux rappeler qu'elles existent dans chaque famille algérienne et que, pour beaucoup, elles sont mortes dans l'oubli.

Dans son livre *Une vie debout* Mohammed Harbi, ancien membre du FLN, rappelle que l'histoire d'une nation, c'est souvent celle des élites³⁶. La vie de la majorité des gens est souvent oubliée dans cette histoire, elle n'a pas encore été vraiment reconnue comme quelque chose d'important. Quand on parle de mémoire collective, c'est souvent celle qui est façonnée par les élites, une mémoire qui reflète leurs clivages, leurs idées, leurs luttes. La construction nationale, en réalité, est toujours en train de se faire, elle est en constante évolution.

L'ombre des moudjahidates : une histoire alternative de l'Algérie

En quoi le rôle des maquisardes différait-il de celui des combattants masculins dans le maquis ?

Le rôle des maquisardes dans le maquis différait de celui des combattants masculins principalement en raison des fonctions qu'ils assumaient. Tandis que hommes étaient souvent en première ligne, impliqués

³⁵ Ben Hamouda Houda, Morder Robi (2015), « Entretien réalisé avec Mohammed Harbi, le 17 février 2015 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 117-118(3), pp. 57-64. <https://doi.org/10.3917/mate.117.0057>.

³⁶ Harbi Mohammed (2001), *Une vie debout. Mémoires politiques, tome 1 : 1945-1962*, Paris, La Découverte.

directement dans les combats, les maquisardes jouaient un rôle plus diversifié et stratégique, bien que souvent moins visible. Leur engagement se manifestait dans des tâches de soutien logistique, telles que le ravitaillement, l'hébergement, la gestion des réseaux de renseignement et l'organisation de refuges pour les combattants. Elles étaient également responsables des soins médicaux, en particulier les infirmières et les *moussebilates*³⁷, qui assuraient la prise en charge des blessés dans des conditions de vie extrêmement difficiles. Contrairement aux hommes, leur rôle se concentrerait davantage sur le soutien indirect à la guerre, mais il était essentiel pour la survie du maquis.

Illustration n° 6. Scène du film *La Maquisarde*



Source : photo Sawsan Abès, La Nouvelle Productions © Nora Hamdi

De plus, les maquisardes, souvent jeunes et issues de milieux ruraux, faisaient face à un double combat : celui contre l'occupant et celui contre un système patriarcal qui les confinait à des rôles traditionnels. Leur engagement ne se limitait donc pas à la guerre, mais impliquait aussi une révolte contre les normes sociales qui leur interdisaient de jouer un rôle actif dans la sphère publique et politique. Les maquisardes défaisaient ces stéréotypes en assumant des fonctions stratégiques dans des missions de renseignement, en infiltrant les villes pour collecter des informations et en renforçant les liens entre maquisards et civils. Leur rôle était vital pour la continuité de la résistance, permettant aux maquis de fonctionner de manière coordonnée. Sans elles, le maquis aurait eu du mal à résister et à fonctionner efficacement, tant sur le plan logistique que social.

Les maquisardes attiraient pourtant l'attention des médias et frappaient l'imagination populaire. Pour quelles raisons n'ont-elles pas pu s'imposer sur le plan politique dans l'après-guerre ?

Les maquisardes algériennes ont captivé l'attention des médias et frappé l'imagination populaire par leur courage et leur engagement. Pourtant, elles n'ont pas réussi à s'imposer sur le plan politique après l'indépendance, pour plusieurs raisons. D'abord, l'après-guerre a vu la société algérienne retourner à ses structures traditionnelles. Bien que les maquisardes aient bravé les normes sociales en participant activement aux combats, leur rôle était perçu comme une exception, non comme une évolution structurelle. En temps de paix, les modes de vie antérieurs ont repris le dessus, reléguant les femmes dans des rôles de femmes au foyer.

Le militantisme féminin n'a pas réussi à transformer durablement les mentalités conservatrices.

³⁷ D'après les travaux historiques, les *moussebilates* étaient des femmes engagées dans le soutien logistique des maquis, en charge du ravitaillement, des soins médicaux et du renseignement. Contrairement aux maquisardes, elles ne participaient pas aux combats. On peut citer l'article d'Amrane Djamil (1992), « Les combattantes de la guerre d'Algérie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 26, pp. 58-62.

Ensuite, les institutions politiques de l'Algérie indépendante ont marginalisé les femmes. Ni les instances politiques du FLN, ni l'Assemblée nationale constituante, où seules 10 femmes siégeaient sur 194 membres, ne leur ont donné une place significative³⁸. Même celles ayant exercé des responsabilités importantes pendant la guerre, comme la gestion d'hôpitaux de fortune, n'ont pas vu leurs contributions reconnues à leur juste valeur. Les *moudjahidates* n'ont pas accédé à des postes de responsabilité dans les nouvelles structures politiques. De plus, la fatigue accumulée par des années de guerre a pesé lourdement. Nombre de maquisardes aspiraient à revenir à une vie normale après sept années d'épreuves. Épuisées, peu formées politiquement et rarement motivées par des ambitions personnelles, elles ont été absorbées par la société. Leurs priorités étaient souvent de reconstruire leur vie familiale. Enfin, la place réduite des femmes dans le débat public a renforcé leur effacement. Alors que les hommes combattants étaient sollicités pour édifier l'État, les femmes étaient largement exclues. En outre, l'absence de récits écrits de leur part a contribué à les invisibiliser dans l'histoire officielle. Malgré tout, ces années de combat ont marqué les anciennes maquisardes. Elles ont gardé le sens de la lutte, se mobilisant à l'occasion pour défendre les droits des femmes, comme contre le projet de Code de la famille jugé rétrograde³⁹. Mais leur effacement politique demeure un reflet des inégalités sociales persistantes dans la société algérienne d'après-guerre⁴⁰.

Quelles différences ou similitudes remarquez-vous entre les vécus des femmes algériennes et françaises après leurs guerres respectives ?

Les femmes ont vécu de profonds traumatismes et ont porté de lourdes séquelles, car on ne leur a pas laissé l'opportunité de s'exprimer après la guerre. Beaucoup ont ressenti une immense déception en étant renvoyées à leurs tâches domestiques, comme si leur engagement n'avait jamais existé. Ce phénomène n'est pas unique : en France, après la guerre contre les Allemands, on leur a imposé le même silence. Elles devaient se contenter de reprendre une vie familiale classique, en se tenant à l'écart des questions liées à la guerre. Celles-ci étaient considérées comme le domaine exclusif des hommes, qui monopolisent encore souvent les récits des conflits, laissant entendre qu'ils en sont les seuls acteurs légitimes.

Vous dites que ces femmes ont été des héroïnes malgré elles...

C'est pour cela que j'ai choisi de mettre en scène une jeune femme, entourée d'autres femmes, à l'aube de son mariage. Elle rêve d'amour avec son fiancé, mais découvre une guerre qui ne dit pas son nom et devient combattante. Le film montre sa transformation, passant de paysanne à maquisarde, confrontée à l'errance, la faim, les armes, la violence et le combat sur le terrain, jusqu'à l'enfermement dans les tréfonds de la haine à travers un commando militaire. Qu'elles soient paysannes, militantes, citadines ou mères, elles ont été des héroïnes malgré elles. Ces femmes résistantes ont été invisibilisées, mais leur courage a marqué les luttes⁴¹. Comme ma mère, elles sont restées des résistantes dans l'âme.

Se construire une identité entre la France et l'Algérie

Je souhaiterai établir des liens entre vos trois films *Des poupées et des anges* (2008)⁴², *La Maquisarde* (2020) et *La Couleur dans les mains* (2024)⁴³. Comment abordez-vous la représentation des femmes maghrébines au cinéma ?

En 2004, j'avais déjà remarqué dans le cinéma le manque de diversité et de représentation de personnages français d'origine maghrébine, en tenant compte de leurs propres histoires. Dans mes films, j'ai voulu donner une voix à ces femmes, souvent invisibilisées ou réduites à des rôles stéréotypés. Dans mon premier long-métrage *Des poupées et des anges*, j'ai traité des pressions sociales qui pèsent sur les femmes maghrébines, notamment celles qui sont confrontées à des rôles de genre stricts. À travers les personnages de deux sœurs,

³⁸ Ibid.

³⁹ Lalami Feriel (2013), *Les Algériennes contre le Code de la famille. La lutte pour l'égalité*, Paris, Presses de Sciences Po.

⁴⁰ BORRMANS Maurice (2004), « Pruvost Lucie, *Femmes d'Algérie. Société, famille et citoyenneté* [recension] », *Bulletin critique des Annales Islamologiques*, n° 20, pp. 95-96.

⁴¹ Pendant la guerre d'Algérie, des femmes engagées dans le FLN et l'Armée de libération nationale (ALN) ont joué un rôle crucial dans la lutte pour l'indépendance. Elles ont assuré des missions variées, allant de la pose de bombes au combat dans le maquis aux côtés des « *moudjahidines* », les combattants de la cause.

⁴² Hamdi Nora (2008), *Des poupées et des anges*, France, Flach Film, 102 minutes.

⁴³ Hamdi Nora (2024), *La Couleur dans les mains*, France, B&F Films, 87 minutes.

Chirine et Inès, l'une très féminine et l'autre plus masculine, je montre la diversité des parcours et des identités féminines. J'ai utilisé la voix off et le slam pour leur donner un espace d'expression poétique et sincère, loin des jugements réducteurs. Dans *La Maquisarde* mon second film, je voulais redonner aux femmes une place dans l'histoire, en particulier durant la Guerre d'Algérie. Le personnage principal, une résistante dans le maquis, incarne une femme forte et déterminée, loin des représentations traditionnelles de la femme silencieuse. Elle lutte non seulement pour la liberté de son peuple, mais aussi pour sa propre émancipation. Enfin, dans *La Couleur dans les mains* mon troisième film, j'ai abordé l'identité des femmes maghrébines dans un contexte contemporain, où mon personnage Yasmine est confrontée à la fois à son héritage culturel et à des aspirations de liberté personnelle. À travers elle, j'ai voulu montrer les contradictions, les luttes internes et le désir de réinvention par la peinture qui l'habitent. Dans chacun de ces films, je cherchais à offrir une image nuancée et complexe des femmes maghrébines, loin des clichés habituels. Elles ne sont pas seulement des victimes ou des figures marginales ; elles sont au cœur de leurs propres histoires, avec des désirs, des luttes et des aspirations sociales.

En France, elles sont encore l'objet de fantasmes...

En France, les femmes issues de l'immigration maghrébine sont souvent réduites à des stéréotypes réducteurs : la beurette⁴⁴, la bimbo orientale, la femme voilée sage et soumise, l'actrice aux accents du quartier ou l'objet sexuel des fantasmes masculins. Ces représentations les figent dans des cases, leur refusant toute possibilité d'exister au-delà de leur apparence ou de leur corps. Mais j'ai voulu montrer par mes films qu'il existe des femmes qui ne se laissent pas enfermer dans ces clichés. Elles sont confrontées à ces stéréotypes, mais elles cherchent à s'en affranchir, à vivre selon leurs propres règles et aspirations. Ces femmes ne se résument pas à une simple image, elles sont porteuses d'histoires complexes et riches, loin des idées reçues. Elles se battent pour exister pleinement, en dehors des carcans imposés par la société. À travers leurs luttes, elles révèlent que l'héritage colonial et les préjugés racistes continuent de les enfermer, mais elles refusent d'être les victimes de cette domination. Leur corps, souvent au centre des polémiques, devient le lieu de leur résistance, de leur affirmation et de leur volonté de réécrire leur propre histoire, leur histoire sans tabous.

Pourquoi est-il essentiel pour vous de raconter des histoires universelles avec des femmes maghrébines ?

Il est essentiel de traiter des faits de société et de l'immigration, souvent perçus à travers des jugements ou des fantasmes. Mon cinéma cherche à montrer des profils qui me ressemblent et m'entourent. Des femmes qui reflètent une diversité réelle, en montrant à l'écran des trajectoires mêlant traditions, et évolutions sociétales. Cela permet de créer des fictions nouvelles, ancrées dans notre monde moderne et accessibles à tous.

On vous présente souvent comme une réalisatrice franco-algérienne alors que vous êtes née et avez grandi en France. Est-ce si important pour vous de porter cette double identité ?

Je suis née en France, et pour moi, porter cette double identité a toujours été une richesse. J'ai la chance d'être issue de deux cultures qui se complètent et m'apportent une vision plus large du monde. Elle me fait également porter une double souffrance⁴⁵. Car ce n'est pas mon identité qui pose problème, mais souvent le regard extérieur. Adolescente, j'avais déjà ressenti certaines discriminations, mais le racisme était moins affiché qu'aujourd'hui. Avec la montée de l'extrême droite, j'ai vu ressurgir un racisme décomplexé que certains ne trouvent pas choquant.

C'est ce contexte qui m'a poussée à adapter mon roman *La Couleur dans les mains*. Je ne pouvais pas rester silencieuse face à cette tentative d'effacer des identités au milieu d'un silence général. En France, on entend souvent dire que les jeunes issus de la migration ne s'intègrent pas, mais c'est oublier que certains ne veulent tout simplement pas les intégrer tels qu'ils sont. Pourtant, ces jeunes se relèvent, et leur silence peut devenir une forme de résistance bruyante.

⁴⁴ Sarah Difallah, journaliste au *Nouvel Obs*, et Salima Tenfiche, chercheure en cinéma, publient *Beurettes* (Le Seuil, 2021), un essai de 320 pages. Le livre déconstruit les stéréotypes racistes et sexistes associés aux femmes françaises d'origine maghrébine, souvent réduites à des clichés médiatiques. En analysant ces représentations, il questionne les préjugés qui limitent leur diversité et complexité.

⁴⁵ ZOUAOUI Beghouna (2005), « Identité et histoire. Une approche philosophique », *Le Télémaque*, n° 27(1), pp. 121-132. <https://doi.org/10.3917/tele.027.0121>.

Illustration n° 7. Scène du film *Des poupées et des anges*



Source : Leila Bekhti, photo : Bernard Brun © Flach Film

Je suis bien intégrée et j'aime profondément la France. Mais il y a une France qui refuse de nous accepter comme nous sommes, préférant nous façonner selon ses propres standards. Quant à l'Algérie, elle reste une partie de moi, mon héritage. On me demande souvent d'où je viens, comme si je ne pouvais jamais être entièrement française. Cette question illustre bien la difficulté pour certains d'accepter la pluralité des identités.

Pour conclure, pouvez-vous nous dire ce que signifie l'expression « la couleur dans les mains » ?

À mes vingt ans, alors que je tâtonnais encore dans ma petite carrière artistique, mon père a débarqué un jour dans mon atelier pour m'aider avec quelques travaux. Il n'avait jamais vu de près mes tableaux, encore moins pris le temps de les contempler. Ce jour-là, il est resté un long moment silencieux, les bras croisés, les yeux fixés sur mes toiles. Ce n'était pas son genre de s'extasier, et pourtant, quelque chose dans son regard m'a fait comprendre qu'il n'était pas indifférent. Plus tard, j'ai appris par mes frères et sœurs qu'en rentrant chez lui, il avait dit que j'avais « la couleur dans les mains ». Pas « de l'or », non, mais « de la couleur ». Pour lui, c'était presque pareil : un talent précieux, quelque chose qui valait cher, pas en argent, mais en émotion, en héritage. Ces mots résonnaient plus comme une fierté contenue, sa manière à lui de dire qu'il reconnaissait en moi une part de lui-même. Mon père avait toujours été doué de ses mains. Charpentier, il avait travaillé sur des monuments magnifiques après avoir fait l'école des Compagnons. Petite, je l'observais dessiner des plans, jouer avec les lignes et les mesures. Plus tard, c'est moi qui ai pris la relève avec mes crayons, mes pinceaux, mes esquisses. Peut-être que ses mains m'ont guidée sans qu'il le sache. Aujourd'hui, quand je pense à cette expression, « avoir la couleur dans les mains », elle résume tout : l'art, l'héritage, et cet amour discret mais profond qui se cache dans nos gestes, dans ce qu'on transmet sans même en parler.

Que faites-vous de votre temps libre en dehors de l'écriture et la réalisation ?

Je vis à Paris et j'anime des ateliers dans des établissements scolaires en dehors de la région parisienne. J'interviens lors de conférences en lien avec mes films et mes livres, pour partager mon parcours et sensibiliser aux thématiques qui me tiennent à cœur. Quand je ne travaille pas sur mes projets d'écriture ou de réalisation, je consacre une grande partie de mon temps libre à regarder des films et des séries, qui nourrissent ma

réflexion artistique. J'aime découvrir les derniers films à l'affiche, qu'ils soient grand public ou d'auteur, et revoir des œuvres indépendantes. Ces moments me permettent d'analyser les choix narratifs, les cadrages ou les ambiances, et d'enrichir ma propre vision créative. Je fréquente également les salles art et essai⁴⁶, où je participe à des rétrospectives ou des projections spéciales suivies de débats. Échanger avec d'autres spectateurs ou entendre les analyses des spécialistes m'aide à mieux saisir les enjeux des œuvres et à me connecter aux émotions du public. Ces expériences, aussi passionnantes qu'inspirantes, renforcent ma passion pour l'image et le récit.

En parallèle, je me rends régulièrement à des événements artistiques variés. Les expositions restent importantes pour moi depuis mes débuts dans la peinture, et j'aime assister à des lectures publiques dans des librairies, souvent animées par des collègues ou des amis. Le théâtre occupe aussi une place particulière : je suis fréquemment invitée à voir des pièces où jouent des connaissances, et ces moments m'ouvrent à d'autres formes de narration. La lecture fait également partie de mon quotidien, notamment d'articles spécialisés ou d'ouvrages liés à la littérature, la politique ou le cinéma. Ces différentes activités, qu'elles soient liées à l'image, aux mots ou à la scène, complètent ma pratique créative et m'aident à rester attentive aux multiples facettes de l'art.

Michel Bampély

<https://orcid.org/0009-0004-1446-8840>

Fiche technique

- Titre : *La Maquisarde*
- Réalisation : Nora Hamdi
- Scénario : Nora Hamdi
- Adaptation : Nora Hamdi
- Image : Justine Bourgade
- Montage : Mahady Sissoko
- Musique : Jean-Paul Le Goff
- Costumes : Angelo Buonomo, Didier Cometti
- Première assistante réalisatrice : Hélène Ranawana
- Son : Antoine Stévignon
- Pays : France
- Genre : Drame historique, guerre
- Date de sortie : 2020

Bibliographie

ALEXANDRE Olivier (2015), *La règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Paris, Éditions de l'EHESS.

ALLEG Henri (1958), *La question*, Paris, Les Éditions de Minuit.

AMIRAT Fatiha et MESSAOUDI Yamina (2017), « Le "je" en jeu dans *La Maquisarde* de Nora Hamdi », mémoire de master, Université Yahia Fares – Médéa.

AMRANE Djamil (1991), *Les femmes algériennes dans la guerre*, Paris, Plon.

AMRANE Djamil (1992), « Les combattantes de la guerre d'Algérie », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 26, pp. 58-62.

BAMPÉLY Michel, « *La Maquisarde* : "Le pouvoir invaincu des femmes algériennes" », *Libération*, 5 octobre 2020.

⁴⁶ Les salles art et essai désignent des cinémas labellisés par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) qui s'engagent à programmer majoritairement des films d'auteur, indépendants ou patrimoniaux, afin de promouvoir la diversité culturelle et soutenir la diffusion d'œuvres cinématographiques singulières.

- BEN HAMOUDA Houda, MORDER Robi (2015), « Entretien réalisé avec Mohammed Harbi, le 17 février 2015 », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 117-118(3), pp. 57-64. <https://doi.org/10.3917/mate.117.0057>.
- BORRMANS Maurice (2004), « Pruvost Lucie, *Femmes d'Algérie. Société, famille et citoyenneté* [recension] », *Bulletin critique des Annales Islamologiques*, n° 20, pp. 95-96.
- BRANCHE Raphaëlle, *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001.
- CORNATON Michel, *Les camps de regroupement de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- ENLOE Cynthia, TALEB-IBRAHIMI Khaoula, SIEGERT Nadine et VINCE Natalya (2018), « Our Fighting Sisters : nation, memory and gender in Algeria, 1954-2012 », *Women's History Review*, 27/1, pp. 120-129.
- CHABI Imane et NABTI Amor (2016), « Les éléments paratextuels : référents sociaux dans *La Maquisarde* de Nora Hamdi », mémoire de master, Université Larbi Ben M'hidi - Om-el-Bouaghi.
- DE MEAUX Lorraine (2024), *Germaine Tillon. Une certaine idée de la Résistance*, Paris, Perrin.
- DIFFALAH Sarah et TENFICHE Salima, *Beurettes*, Paris, Le Seuil, 2021.
- GRACIEUX Christophe, « Pierre Vidal-Naquet et son engagement contre la torture pendant la guerre d'Algérie », *Le Cercle de minuit*. En ligne, consulté le 15/12/2024. URL : <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/0000001896/pierre-vidal-naquet-et-son-engagement-contre-la-torture-pendant-la-guerre-d-algerie.html>.
- GUÉNIF-SOUILAMAS Nacira (1999), *Des beurettes aux descendantes d'immigrants nord-africains*, Paris, Grasset.
- HAMDI Nora (2014), *La Maquisarde*, Paris, Grasset.
- HARBI Mohammed (2001), *Une vie debout. Mémoires politiques, tome 1 : 1945-1962*, Paris, La Découverte.
- HENNEBELLE Guy, STORA Benjamin, BERRAH Mouny (dir.) (1997), *La guerre d'Algérie à l'écran*, Athis-Val de Rouvre, Éditions Charles Corlet.
- LA RÉDACTION, « Nora Hamdi : "Il fallait aller jusqu'au bout de cette cruauté" », *Le matin d'Algérie*, 15 septembre 2020. En ligne, consulté le 17/12/2024. URL : https://lematindalgerie.com/nora-hamdi-il-fallait-aller-jusquau-bout-de-cette-cruaute/#goog_rewinded.
- LALAMI Fériel (2013), *Les Algériennes contre le Code de la famille. La lutte pour l'égalité*, Paris, Presses de Sciences Po.
- PHAM-MINH Guillaume (2022), « Le huis clos au cinéma : entre espaces et émotions projetées », *Architecture, aménagement de l'espace*, pp. 1-150.
- THÉNAULT Sylvie, *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, 2012.
- VIDEAU André (2008), « *Des poupées et des anges*, film français de Nora Hamdi », *Hommes et Migrations*, n° 1274, pp. 196-197.
- VINCE Natalya (2015), *Our Fighting Sisters*, Manchester, Manchester University Press.
- ZOUAOUI Beghoura (2005), « Identité et histoire. Une approche philosophique », *Le Télémaque*, n° 27(1), pp. 121-132. <https://doi.org/10.3917/tele.027.0121>.

Filmographie

- CASSAVETES John (1959), *Shadows*, États-Unis, Orly Films, 87 minutes.
- GODARD Jean-Luc (1963), *Le Petit soldat*, France, Société nouvelle de cinématographie, 84 minutes
- HAMDI Nora (2008), *Des poupées et des anges*, France, Flach Film, 95 minutes.
- HAMDI Nora (2014), *La Maquisarde*, France, La Nouvelle Productions, 105 minutes.
- HAMDI Nora (2024), *La Couleur dans les mains*, France, B&Films, 120 minutes.

- HEYNEMANN Laurent (1977), *La Question*, France, Little Bear, 110 minutes.
- LEWANDOWSKI Rafael (2019), *En guerre(s) pour l'Algérie (1/6) - Crémuscle colonial*, France Arte, 53 minutes.
- LOACH Ken (2004), *Just a Kiss*, Royaume-Uni, Diaphana Films, 103 minutes.
- LOACH Ken (2006), *Le vent se lève*, Royaume-Uni, Diaphana Films, 90 minutes.
- LOACH Ken (2016), *Moi, Daniel Blake*, Royaume-Uni, Sixteen Films, 100 minutes.
- PONTECORVO Gillo (1966), *La bataille d'Alger*, Algérie / Italie, Igor Film, 121 minutes.
- TRUFFAUT François (1959), *Les Quatre Cents Coups*, France, Les Films du Carrosse, 99 minutes.
- TRUFFAUT François (1962), *Jules et Jim*, France, MK2 - Diaphana, 106 minutes.
- VARDA Agnès (1962), *Cléo de 5 à 7*, France, Rome-Paris Films, 90 minutes.
- VARDA Agnès (1985), *Sans toit ni loi*, France, Ciné Tamaris, 105 minutes.