

**Université de Montréal**

**Scénographies mémorielles et figurations médiatiques de la guerre d'Algérie**

**par**

**Djemaa Maazouzi**

**Département des littératures de langue française**

**Faculté des arts et des sciences**

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université  
de Montréal en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor  
(Ph.D.) en Littératures de langue française**

**Novembre 2012**

**©Djemaa Maazouzi**

Cette thèse intitulée « Scénographies mémorielles et figurations médiatiques de la guerre d'Algérie », soutenue le 14 décembre 2012 à l'Université de Montréal, a été évaluée par un jury composé comme suit :

Président-rapporteur

**Pierre Popovic, professeur, département des littératures de langue française, Université de Montréal**

Directeur de recherche

**Éric Méchoulan, professeur, département des littératures de langue française, Université de Montréal**

Co-directeur de recherche (France)

**Benjamin Stora, professeur, Université Paris 13**

Examineur externe

**Will Straw, professeur, département d'histoire de l'art et des études en communication, Université McGill**

Membre du jury

**Silvestra Mariniello, professeure, département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Université de Montréal**

Représentant du doyen de la faculté

**Samir Saul, professeur, département d'histoire, Université de Montréal**

## Résumé

Cette thèse montre comment fonctionnent et se déploient, au sein des œuvres littéraires, filmiques et webfilmiques, des scénographies mémorielles et des figurations médiatiques de la guerre d'Algérie. Empruntant sa méthodologie à la sociocritique des textes et aux études intermédiales, l'étude porte sur la manière dont le souvenir de l'évènement se confond avec celle de le relater. Elle examine le rôle du médium qui donne une forme, une matérialité, un dispositif, un type de reconnaissance institutionnelle aux représentations de la guerre et de la mémoire, contribuant aussi à former, modeler le souvenir en le rendant perceptible et intelligible.

Comment les groupes de mémoire de la guerre d'Algérie, (harkis, immigration algérienne, pieds-noirs) vivent-ils – toutes proportions et différences gardées – leur rapport au passé à partir du présent ? Leurs mémoires, médiées par les vecteurs culturels (cinéma, littérature, etc.), se disent à partir de sites d'énonciations plurielles dont les espaces (*topographies*) et les temps (*chronographies*) sont communs. Elles s'approprient le souvenir de façon similaire, par les scènes narratives du procès, de la rencontre ou du retour construites par le texte littéraire ou filmique.

La première partie interroge les rapports entre histoire et mémoire ; en France, leurs conceptions et pratiques, se heurtent à une nouvelle économie mémorielle dans laquelle des groupes de mémoire de la guerre d'Algérie réclament que leur histoire soit reconnue et enseignée. Appuyée par une périodisation de la production gigantesque des cinquante dernières années et par une revue critique de la recherche internationale menée à ce sujet, cette réflexion prend acte de la dispute post-coloniale française et considère l'auteur porteur de mémoire de la guerre d'Algérie pour son exemplarité en tant que témoin post-colonial.

Les deuxième, troisième et quatrième parties de cette thèse déplient quant à elles, la scénographie mémorielle spécifique à trois auteurs, tout en la mettant en relation avec d'autres œuvres de genre et médium très différents. Le premier corpus est composé de : *Moze* de Zahia Rahmani, du tryptique de Mehdi Charef (*À-bras-le-cœur*, 1962. *Le dernier voyage*, *Cartouches gauloises*) et d'*Exils* de Tony Gatlif. À ces titres s'ajoutent des œuvres qui marquent une série, ensemble aux contours flous auxquels ils se rattachent et qui permettent de mettre à la fois en perspective le commun entretenu entre la série et l'œuvre de l'un des

trois auteurs, et la manière dont l'auteur, Rahmani, Charef ou Gatlif s'en distingue de façon significative. Enfin, un troisième type d'œuvres intervient dans l'analyse comme contrepoint souvent paradoxal de cette série.

Mots clés :

Guerre d'Algérie

Histoire

Mémoire

Énonciation

Post-colonial

Web

Cinéma

Littérature

Études intermédiales

Sociocritique

## Abstract

This dissertation shows how heritage-forming scenarios and media portrayals of the Algerian War have operated and been deployed in literature and cinema, as well as in films on the Web. Taking its methodology from both literary sociocriticism and intermedia studies, the study focuses on how the memory of events becomes confused with how the events are portrayed. The dissertation examines the role of the media that give form, material character, instrumentality and a kind of institutional recognition to depictions of the Algerian War and people's memories of it, thereby helping to form and model recollections by making them perceptible and intelligible.

How do the corpuses of Algerian War memories (of *harkis*, Algerian immigrants and *pieds-noirs*) respectively relate to the past from the standpoint of the present? Mediated by cultural vehicles like cinema and literature, these memories are described through pluralistic "enunciation sites" that nonetheless share common spaces (*topographies*) and eras (*chronographies*). The memories appropriate the faculty of memory in a similar fashion – through the narrative scenes of trials, encounters or return portrayed in literature or films.

The first part of the study explores the relationship between history and memory, now that the conceptions and practices of those concerned are clashing with a new "remembering economy" in which groups who remember the Algerian War are demanding that their history be recognized and taught. Based on a chronological framework of the various periods in producing this enormous body of work over the past 50 years as well as on a critical review of international research on this war, the study takes due note of post-colonial conflict in France and considers certain writers as memory-bearers of the Algerian War and even exemplary post-colonial witnesses of it.

The second, third and fourth parts of the dissertation deconstruct the heritage-forming narratives of three writers in particular and relate their narratives to other works in very different genres and media. The three writers, who constitute the primary corpus for this study, are Zahia Rahmani (*Moze*), Mehdi Charef (his tryptich of *À-bras-le-cœur*, 1962, *le dernier voyage* and *Cartouches gauloises*) and Tony Gatlif (*Exils*). This basic corpus is supplemented by a number of other works that together constitute a vaguely outlined series that provides perspective on both the commonalities and significant differences of each of the writers

(Rahmani, Charef or Gatlif) in relation to the series. In conclusion, a third body of works is adduced as an often paradoxical contrast to the primary series.

Keywords:

Algerian War

History

Memory

Enunciation

Post-colonial

Web

Cinema

Literature

Intermedia studies

Sociocriticism

## Remerciements

Ma gratitude et mes plus chaleureux remerciements vont à mon directeur de recherche, Éric Méchoulan, ainsi qu'à mon co-directeur Benjamin Stora. Je suis reconnaissante au Fonds de recherche du Québec - Société et culture, au Département des littératures de langue française, au Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI devenu CRIalt) ainsi qu'à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Je remercie les chercheurs et jeunes chercheurs du CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques) et ceux du CRIST (Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes) pour leur compagnie si stimulante et pour la collégialité de ces années de collaboration. Tous mes remerciements à celles et ceux, qui, au long du parcours, où à une de ses intersections, ont été là pour m'écouter avec mon encombrant sujet.

Merci à l'amitié et au soutien de : Pamela Vergara, Dara Ousman Oussalam, Anne-Marie Yvon, Marion Froger, Ratiba Benbouzid, Simon, Alice et Sacha Lechêne, Nadia Boukhezar, Nellie Hogikyan, Souheila Khaldi, Frédérique Arroyas, Leïla Chikhi, Claudia Polledri, Fode Sarr, Samuel Torello, Sathya Rao, Adel Abdelrazak, Habiba Djahnine, Karina Cahill, Judith Sribnai, Jeanne Dorelli, Marc-Antoine Lévesque, Emmanuel Martin Jean, Nicolas Goyer, Ghayas Hachem, Frank Runcie, Amrani Mehana, Christophe Gauthier, Rémy Besson, Isabelle Renaud et Pedro Fernandez Funes.

Merci à la confiance et aux encouragements de : Chaabane et Hadda Maazouzi, Mohammed, Bariza, Moussa, Fatima, Nora, Zouina et Mustapha Maazouzi, à Fadila Driai et Sami Meddeb, à Lounis Laoufi et à Salim Amri.

Ce travail est dédié à Ghilès Kouaci

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Première partie</b>	
<b>Scènes d'énonciation des mémoires de la guerre d'Algérie</b> .....	9
CHAPITRE I	
FABRICATION DES MÉMOIRES ET BESOIN D'HISTOIRE.....	12
<b>I-1 Mémoire et histoire</b> .....	13
I-1-a Définition de la mémoire.....	13
I-1-b Les rapports à l'histoire.....	16
<b>I-2 Mise à l'écart du passé colonial dans l'histoire nationale française</b> .....	21
I-2-a Exemple de « blocage » sur la guerre d'Algérie. ....	21
I-2-b « Devenir post-colonial » des sociétés anciennement colonisées.....	26
<b>I-3 Intrications du passé avec les situations du présent</b> .....	35
I-3-a « Faire de l'histoire » et « faire mémoire ».....	35
I-3-b Paradoxal oubli de la guerre.....	41
<b>I-4 Périodisation : cinquante années d'évocation textuelle et filmique de la guerre</b> .....	45
I-4-a Un flux incessant.....	45
I-4-b Une hypermnésie à partir de 1992.....	53
CHAPITRE II	
DE LA SCÈNE DE LA REMÉMORATION À LA SCÉNOGRAPHIE MÉMORIELLE.....	63
<b>II-1 Étudier la mémoire de la guerre</b> .....	64
II-1-a Panorama d'une recherche en pleine maturation.....	64
II-1-b L'auteur porteur de mémoire comme témoin post-colonial.....	81
<b>II-2 Fabriquer du cas et définir la série</b> .....	90
II-2-a L'exemplarité de l'énonciation mémorielle.....	90
II-2-b Les scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie.....	102
<b>Deuxième partie</b>	
<b>Scénographie mémorielle du procès</b> .....	115
CHAPITRE III	
PROCÈS DU PÈRE.....	116
<b>III-1 Harki : nom du traître et traître mot</b> .....	117
III-1-a Histoire des harkas.....	117
III-1-b Sort des harkis en 1962 et anacroniques acceptations d'un mot.....	119
<b>III-2 Procès (de la honte) du père : dialogue, (re)construction de soi</b> .....	127
III-2-a Rahmani, <i>Moze</i> et <i>Moze</i> .....	127
III-2-b Le harki, figure coloniale et post-coloniale.....	134
CHAPITRE IV	
PROCÈS DU PÈRE CONTRE LE COLONIALISME (ET L'AMNÉSIE) : LA COLÈRE..	144
<b>IV-1 Procès d'extimation</b> .....	145
IV-1-a Le lieu public du tribunal.....	145



IV-1-b Les griefs et les revendications pour le père.....	149
<b>IV-2 Catharsis.....</b>	<b>151</b>
IV-2-a La colère et la vengeance publique.....	151
IV-2-b Du père aux pères, au « je » au « nous ».....	153
CHAPITRE V	
PROCÈS POUR LE PÈRE. CIRCONSTANCES (ATTÉNUANTES) DE « L'ENGAGEMENT ».....	157
<b>V-1 Le commun du procès.....</b>	<b>158</b>
V-1-a Émergence d'une recherche historiographique et d'une quête artistique.....	158
V-1-b La série et ses singularités.....	161
<b>V-2 Le contrepoint du procès.....</b>	<b>166</b>
V-2-a Kerchouche et son « harkéologie ».....	166
V-2-b Charef et <i>Le harki de Meriem</i> .....	169
V-2-c L'autre lieu commun du procès : l'Algérie.....	177
<b>V-3 L'exemplaire <i>Moze</i> dans la série.....</b>	<b>183</b>
V-3-a Rencontre avec les Juifs d'Algérie.....	183
V-3-b Commission et non tribunal.....	190
 <b>Troisième partie</b>	
<b>Scénographie mémorielle de la rencontre.....</b>	<b>197</b>
 CHAPITRE VI	
LA RENCONTRE RATÉE.....	198
<b>VI-1 La société castée de l'Algérie française.....</b>	<b>199</b>
VI-1-a Inégalités fondamentales.....	199
VI-1-b Cohabitation des mondes.....	202
VI-1-c « Frottement colonial ».....	206
<b>VI-2 Mémoire d'une enfance dans la guerre.....</b>	<b>209</b>
VI-2-a Le tryptique de Charef.....	209
VI-2-b Le roman du recroquevillement sur soi-même.....	214
<b>VI-3 La rare rencontre.....</b>	<b>223</b>
VI-3-a La communauté des exclus.....	223
VI-3-b La binarité ambiguë du monde colonial dans la guerre.....	227
CHAPITRE VII	
LA RENCONTRE POSSIBLE.....	233
<b>VII-1 Leçon d'histoire et travail de la mémoire dans <i>Cartouches gauloises</i>.....</b>	<b>234</b>
VII-1-a Le travail du film.....	234
VII-1-b L'enfant comme « passeur entre communautés ».....	239
<b>VII-2 L'autre solde tout-compte du passé dans <i>1962, le dernier voyage</i>.....</b>	<b>247</b>
VII-2-a La scène préfabriquée des adieux.....	247
VII-2-b La main tendue de l'indigène.....	253
CHAPITRE VIII	
LA RENCONTRE (IM)PROBABLE.....	256
<b>VIII-1 Les lieux communs du partage mémoriel.....</b>	<b>257</b>
VIII-1-a La série des rencontres (re)jouées.....	257

VIII-1-b Le contrepoint d'une rencontre en partage.....	260
<b>VIII-2 L'exemplaire du tryptique de Charef.....</b>	<b>280</b>
VIII- 2-a Le soi indigène, colonisé dans l'Algérie coloniale.....	280
VIII- 2-b Le soi exilé, nié dans la France post-coloniale.....	284
<b>Quatrième partie</b>	
<b>Scénographie mémorielle du retour.....</b>	<b>289</b>
CHAPITRE IX	
LE RETOUR (DU) REFOULÉ.....	290
<b>IX-1- Le hiatus entre le présent et le passé.....</b>	<b>291</b>
IX-1-a De la compétition mémorielle sur le web 2.0.....	291
IX-1-b Webfilms sur le temps heureux brisé.....	297
<b>IX-2- La traditionnelle hantise du retour.....</b>	<b>304</b>
IX-2-a Retour à l'histoire et « voyage des racines ».....	304
IX-2-b Le retour sur une double brisure.....	309
CHAPITRE X	
LE RETOUR (IM)POSSIBLE.....	320
<b>X-1 Le retour comme événement et avènement dans <i>Exils</i> de Tony Gatlif.....</b>	<b>321</b>
X-1-a Crise d'angoisse.....	321
X-1-b Sens du retour.....	327
<b>X-2 Le retour comme fabrication de l'oubli.....</b>	<b>334</b>
X-2-a Croisement mémoriel : le retour-évidence de Zano.....	334
X-2-b Les formes de l'oubli.....	337
CHAPITRE XI	
LE RETOUR (DÉ)LIAISON.....	350
<b>XI-1-La série des aller-retour de la revenance.....</b>	<b>351</b>
XI-a L'angoisse et les sens du retour.....	352
XI-b Les lieux communs du retour.....	356
XI-c L'Algérien et la foule.....	358
<b>XI- 2 Contrepoint du retour du lien.....</b>	<b>361</b>
XI-2-a Gérard Roignant, pieds-noirs, blogueur, espagnol, humaniste, etc.....	361
XI-2-b Tiers (dé)liés au retour.....	367
<b>XI-3 L'exemplaire du retour en Algérie d'<i>Exils</i>.....</b>	<b>370</b>
IX-3-a Le retour-ambiguïté de Naïma.....	370
IX-3-b Gatlif et ses doubles.....	374
<b>Conclusion.....</b>	<b>381</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>387</b>

# Introduction

Cette réflexion sur la fabrication des mémoires de la guerre d'Algérie en France obéit à un double mouvement qui, avec ce qu'il implique de risques et de contorsions, consiste en avancées et reculs successifs. L'un s'effectue pour scruter de près l'objet, l'autre pour l'apercevoir dans une perspective plus générale. Cette gymnastique qui empêche de cristalliser (de fixer ou rigidifier trop vite l'analyse dans ses conclusions et ses assises spécifiques) maintient le chercheur en alerte. Exposé sans cesse à devoir revenir au seuil de sa réflexion pour ensuite encore chercher à le franchir d'une autre manière, le chercheur n'épuise pas là une dynamique paradoxalement fondée sur une incertitude. Au contraire, sa démarche tire son assurance d'une approche de l'objet qui n'a pas à être finie ou refermée sur elle-même mais bien au contraire toujours ouverte et questionnable. La raison qui sous-tend une telle posture réside certainement en la confiance, crédule mais féconde, en la richesse intrinsèque de chaque objet. Cette richesse (intérêt, valeur, pertinence, exemplarité comme on voudra l'appeler), seule une étude adaptée à sa mesure permet d'en souligner la singularité.

[Le] cas marque un seuil en deçà duquel on ne reviendra pas, mais au-delà duquel tout reste à faire. Rien n'est encore dit des paramètres et des relations qui articulent son intelligibilité et, si singulier soit-il, rien non plus des symboliques et des activités humaines qui lui ont donné visage. Le cas se définit là où s'arrêtent les formules et leurs contre-feux herméneutiques. S'engage-t-on à *penser par cas*, et la législation de l'expérience est suspendue. L'alternative est claire : garderait-on à l'expérience sa valeur d'*a priori*, et les sciences humaines seraient proprement inutiles, leurs intérêts vains, et leurs questions répondues d'avance<sup>1</sup>.

Le choix de « penser par cas », comme le souligne Claude Imbert, impose de s'engager sciemment dans une exploration qui ne livre ni son mode d'emploi ni ses contre-indications et impose d'inventer des manières de surmonter les obstacles en fonction d'une situation à chaque fois inédite. Ce choix nous a été dicté par notre objet de recherche et la kyrielle de questionnements embarrassants posés par nos (naïves) questions de départ : les mémoires concurrentes de la guerre d'Algérie dialoguent-elles ? Est-il possible d'en rendre compte à l'échelle du groupe et non du seul individu qui en parle ? Comment rassembler des œuvres disséminées dans un flux important de productions hétéroclites qui, tout en étant projetées par des médias différents, semble pourtant échouer à construire une mémoire collective de la

---

1. Claude Imbert, « Le cadastre des savoirs. Figures de connaissance et prises de réel », dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 257-258.

guerre d'Algérie dans la société française ? Peut-on tenter un équilibre des sources pour que les représentations des diverses mémoires groupales gagnent en visibilité, alors même que les productions émanant des unes et des autres sont disproportionnées ? Comment montrer leurs points de croisements afin de rendre compte de la mise en scène, du déploiement, de l'historicisation, par la fiction, des bribes de mémoires réactivées, tirées de leur état d'insigne ou d'emblème, ou bien de rendre compte, *a contrario*, des silences, des occultations, des non-dits qui constituent aussi ces mémoires.

Très vite, il nous est apparu que la meilleure assise de notre projet de recherche n'était pas l'hypothèse seule du dialogue, mais le questionnement qui la sous-tend. En effet, en choisissant d'échapper au positionnement en faveur ou en défaveur de la guerre des mémoires qui influence une analyse textuelle et filmique en recherchant le dialogue à tout prix (pour rapidement conclure qu'il est présent ou non), nous avons opté pour une posture qui a, certes, le désavantage de ne pas être systématique, mais offre l'avantage d'être ouverte et attentive à ce qui travaille dans l'objet et par extension son auteur, porteur de mémoire.

Cependant, une difficulté demeurait : quel corpus constituer ? Comment le choisir dans une production pléthorique atomisée et disséminée sur plusieurs dizaines d'années dans des genres et des médiums différents ? Comment procéder pour empêcher que l'inégalité de la valeur attribuée aux objets étudiés (littéraire, esthétique, poétique, discursive, politique, sociologique, anthropologique, psychanalytique, etc.), émanant d'auteurs prestigieux ou de quidams éditant à compte d'auteurs, ne nuise à l'intérêt qui leur est porté essentiellement en fonction de la construction d'un commun qu'ils figurent ? Enfin, liées à la constitution du corpus d'étude, deux interrogations restaient sans réponse : à quelle échelle étudier ces objets, combien en prendre pour que l'étude devienne crédible, représentative, qualitative, bref exemplaire ? À quelle distance regarder un tel corpus ? Essentiellement littéraire au départ, notre corpus nous est très vite apparu bien trop limité pour déceler une configuration d'ensemble. D'autant que depuis de nombreuses années, et surtout au tournant des années 2000, plusieurs auteurs porteurs de mémoire se sont mis à multiplier les modes de mises en scène de la remémoration de la guerre et de la période coloniale en variant les genres et les médiums.

Au fur et à mesure de nos lectures de livres de toutes sortes (romans, essais, pièces de théâtre, recueils de poésie, biographies, témoignages, bandes dessinées, etc.) mais aussi de nos

visionnements de films (fictions et documentaires) et de webfilms (amateurs et professionnels), nous nous sommes aperçue que cantonnée à un seul auteur ou un seul médium ou un seul genre ou un seul groupe de mémoire, notre recherche peinait à repérer les éléments communs susceptibles de nourrir une configuration du partage. Et si la micro-lecture au sein de l'œuvre est essentielle pour saisir ce qui la travaille et de quelle manière, les représentations du souvenir, les représentations communes, les manières de se souvenir similaires, collectives, quant à elles, n'apparaissent de manière significative que lorsque le recul est pris par rapport à cette micro-lecture et que divers médiums et genres sont intégrés. De la même façon que cette visibilité devient possible lorsque l'œuvre retenue n'est pas coupée de la production qui l'a précède ou lui succède (y compris plusieurs décennies auparavant).

Aussi, avons-nous décidé d'engager notre recherche sur la base de deux principes fondamentaux librement rattachés à deux perspectives d'études qui nous semblent opératoires : l'un emprunte à la sociocritique des textes, et l'autre, aux études intermédiales. D'une part, les objets culturels, textes littéraires et productions cinématographiques, intègrent les conditions sociales de leur création. Traversés par les représentations sociales qui les environnent, ils participent à leur tour des représentations de la société et ont dans ce sens un impact sur elle. D'autre part, l'investissement générique ou médiatique n'est ni accessoire ni contingent, il participe de la création de l'œuvre et des exigences de sa réception à venir, il intervient dans la constitution même du discours. Cependant, une fois ces deux perspectives arrêtées, le problème de la quantité gigantesque des titres possibles à étudier, leur variété et leur dissémination à travers diverses périodes depuis cinquante années demeurerait entier. Tout comme l'extrême diversité des possibilités d'approches en matière d'analyse. Que choisir et sur quelle durée ? Quel fil privilégier dans l'étude de l'anamnèse ?

Là encore, c'est la spécificité de ce qui se profilait au fur et à mesure du parcours de lectures et de visionnements qui nous a aidé à trancher : chaque auteur porteur de mémoire de la guerre d'Algérie met en scène sa remémoration de la guerre de manière individuelle, intime et publique. Cette entreprise surgit à un moment de sa production de manière explicite mais parfois elle se trouve enfouie longtemps dans le reste de ses œuvres sans mentionner jamais le mot « Algérie ». De plus, la démarche de l'auteur, même similaire à celle d'un autre auteur, apparentée à un même groupe de mémoire ou à un groupe différent, entretient toujours un rapport singulier avec sa propre prise de parole mémorielle. Aussi, nous a-t-il semblé pertinent

de focaliser notre étude sur l'énonciation et ses diverses instances de production et de réception au sein de l'œuvre. Le dernier élément décisif de notre recherche est le choix du tournant des années 2000 comme période d'étude. Elle nous paraît particulièrement féconde en événements sur la scène médiatique (et politique) française, puisqu'elle marque le passage d'une génération depuis la fin de la guerre et que les débats liés à cette guerre coloniale ont permis une accélération de la reconnaissance de certains de ses aspects jusque-là tus ou niés officiellement. Les œuvres que nous privilégions sont celles d'auteurs qui, durant cette période, ont fait œuvre pour se souvenir, eux qui appartiennent à une génération d'enfants de protagonistes de la guerre, nés en Algérie et l'ayant quittée en bas âge.

Cette réflexion cible trois types de corpus d'œuvres, tirés de genres, de médiums et d'auteurs issus de groupes de mémoire de la guerre d'Algérie différents : harkis, pieds-noirs et immigration algérienne. Le premier corpus est celui de ces trois auteurs, *Moze* de Zahia Rahmani, le tryptique de Mehdi Charef, *À-bras-le-cœur*, 1962. *Le dernier voyage*, *Cartouches gauloises* et *Exils* de Tony Gatlif. À ces titres s'ajoutent des œuvres qui marquent une série, ensemble aux contours flous auxquels ils se rattachent et qui permettent de mettre à la fois en perspective le commun entretenu entre la série et l'œuvre de l'un des trois auteurs, et la manière dont l'auteur, Rahmani, Charef ou Gatlif s'en distingue de façon significative. Enfin, un troisième type d'œuvres intervient dans l'analyse, en contrepoint de cette série. Il s'agit d'exemplaires qui appartiennent à la série mais s'en détachent de manière paradoxale : l'enquête journalistique d'une fille de harki (Dalila Kerchouche, *Mon père ce harki*) et le premier roman de fiction française mettant en scène un harki (*Le harki de Meriem* de Mehdi Charef) ; la bande dessinée *Mémé d'Arménie* de Farid Boudjellal couplée aux nombreux travaux de Janine Altounian ; une série de quinze webfilms amateurs d'un posteur et blogueur nommé Gérard Roignant qui les montre, lui et un groupe de pieds-noirs, lors d'un voyage de retour en Algérie après quarante-trois ans d'absence.

Nous retenons les œuvres de Gatlif, Charef et Rahmani pour leur exemplarité car elles peuvent autant former une série à elles seules (série ouverte à d'autres titres) qu'elles sont chacune exemplaire dans une série hypothétique que nous tenterons de cerner. Charef, Gatlif et Rahmani ont en commun une exemplarité qui peut être définie d'au moins deux manières et qui justifie d'en faire des cas d'étude : par l'expérience de la blessure qui ouvre à une démarche singulière de recherche de lien dans l'œuvre et dans son péri-texte ; et, plus

complexe, par le fait que leur étude « donne plutôt l'occasion de mettre en relation les éléments disjoints d'une configuration qui est au départ indéchiffrable et même impossible à repérer, et qui pour cela fait problème<sup>2</sup> ».

L'objectif de ce travail est donc de montrer comment fonctionnent et se déploient au sein des œuvres littéraires, filmiques et webfilmiques des scénographies mémorielles et des figurations médiatiques de la guerre d'Algérie. La scénographie mémorielle est l'ensemble du dispositif énonciatif qui, au sein de l'œuvre, dit et montre en même temps le souvenir ; c'est une manière de souvenir de l'événement qui se confond avec la manière de le relater. Les figurations médiatiques font, quant à elles, entrer en jeu les formes représentationnelles et imaginaires par lesquelles le souvenir est médié au sein du médium ; la manière dont le médium donne une forme, une matérialité, un dispositif, un type de reconnaissance institutionnelle aux représentations de la guerre et de la mémoire, contribuant aussi à former, modeler le souvenir en le rendant perceptible et intelligible.

Aussi, les scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie se retrouvent-elles dans la manière dont les groupes de mémoire de la guerre d'Algérie, (harkis, immigration algérienne, pieds-noirs) vivent – toutes proportions et différences gardées – leur rapport au passé à partir du présent. Ces mémoires groupales, médiées par les vecteurs culturels (cinéma, littérature, etc.), se disent à partir de sites d'énonciations plurielles dont les espaces (*topographies*) et les temps (*chronographies*) sont communs : des espaces français et algérien, franco-algérien et algéro-français, post-coloniaux ; des temps du présent et du passé, temps d'un passé présent, temps d'un présent passé et temps post-colonial. Ces mémoires présentent aussi un type d'appropriation du souvenir similaire : des scènes narratives du procès, de la rencontre ou du retour construites par le texte littéraire ou filmique.

Cette réflexion s'ouvre alors sur une première partie intitulée « Scènes d'énonciation des mémoires de la guerre d'Algérie ». D'un côté, on interroge les rapports entre histoire et mémoire et la manière dont, en France, ces conceptions et pratiques, se heurtent à une nouvelle économie mémorielle dans laquelle des groupes de mémoire de la guerre d'Algérie réclament que leur histoire soit reconnue et enseignée. D'un autre côté, nous nous frayons un chemin, en proposant une périodisation de cette production gigantesque des cinquante

---

2. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularité », dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 19.



dernières années afin de tenter de catégoriser et de rendre une certaine cohérence à un flux qui n'a cessé de se poursuivre de la période d'amnésie (officielle) de la guerre, à l'hypermnésie sociétale de ces dernières années. Dans un troisième temps, à travers une revue critique basée autant sur la recherche effectuée en France depuis des décennies que sur celles effectuée dans d'autres aires géographiques, comme aux Etats-Unis, nous aborderons plus particulièrement diverses études avec lesquelles la nôtre s'apparente et dont elle se distingue. Tout en ayant pris acte de la dispute post-coloniale française, nous expliquerons en quoi l'auteur porteur de mémoire de la guerre d'Algérie est exemplaire en tant que témoin post-colonial, en tant que cas à l'étude. Enfin, nous exposerons les diverses caractéristiques des scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie.

Les deuxième, troisième et quatrième parties de cette réflexion dépliant quant à elle, en vouant à Rahmani puis à Charef et à Gatlif, un traitement de leur « cas », la scénographie mémorielle spécifique à chacun, tout en la mettant en relation avec d'autres œuvres de genre et médium très différents. Le procès habite *Moze*, il se décline en *procès du père*, en *procès du père contre le colonialisme* et s'étend plus généralement au *procès pour le père*. La rencontre est au cœur du tryptique de Charef. *Rencontre ratée*, elle s'avère aussi *rencontre possible* à condition de rapprocher mémoire individuelle et histoire collective. Elle est aussi *rencontre (im)probable*, mise en scène pour ouvrir à une *possibilité de rencontre* qu'il faut rattraper au présent. Le retour est effectif et performé dans *Exils* de Gatlif. Animant la diégèse, il se confond avec celui du réalisateur qui juxtapose à la narration d'un retour, sa propre expérience d'exilé de l'après 1962. Le retour en est un *du refoulé*, fruit d'un travail psychique qui implose. Il peut s'avérer *(im)possible*, voyage dans l'Algérie d'aujourd'hui pour retrouver ou non les spectres du passé. Il revêt aussi de la *(dé)liaison*, démarche pour rencontrer l'autre sur les traces plus ou moins effacées d'un passé dont l'habitant de l'Algérie vivante est le seul à pouvoir attester au présent.

Ainsi le cas, de près, est exemplaire et, à distance, est un exemplaire dans une série. Plus on creuse la singularité du cas, plus, au loin, se distingue, travaillé par ses dissemblances et dissonances, l'ensemble auquel il appartient. Plus la voix auctoriale qui se souvient de la guerre d'Algérie se distingue par sa singularité, plus elle dit avec acuité ce que le groupe balbutie. Cette ébauche, aux contours certes flous, approximatifs, aurait pour particularité d'être toujours (dans) un lieu commun. Au seuil de la démarche, la visibilité est donc pour le

moins incertaine, seulement, elle ne pourra s'améliorer qu'en risquant de le franchir. C'est à cette perspective que cette étude convie, sa confiance en l'acceptation du lecteur à se livrer à une expérience qui façonne en déroulant sa propre justification, contribuera, nous en sommes certaine, à la richesse de sa lecture.

## **Première partie**

# **Scènes d'énonciation des mémoires de la guerre d'Algérie**

Avant d'entrer dans l'étude même des œuvres de notre corpus, il importe de suivre un parcours doublement balisé. D'un côté, nous examinerons les conceptions et les pratiques historiographiques et mémorielles françaises prises entre un passé qui résiste et un présent dans lequel le passé ressurgit sous la forme de revendications de reconnaissance et de connaissance. D'un autre côté, nous ferons une critique des études sur les mémoires de la guerre d'Algérie qui, dans leur ensemble, cloisonnent les approches des phénomènes mémoriels en s'imposant trop souvent des démarches restreintes à un seul médium, à un seul groupe, à un seul auteur, à un seul genre, à une seule période, au point de rendre impossible à appréhender les mémoires collectives comme des ensembles regroupant séries et exemplaires, ou à relier à d'autres mémoires autrement que de manière concurrentielle.

Le premier jalon que nous estimons nécessaire de poser, après avoir rappelé le fonctionnement des mémoires individuelles et des mémoires groupales, est une redéfinition des rapports entre histoire et mémoire. Les conceptions et pratiques de l'une et de l'autre, en France, achoppent face à un présent post-colonial sinon impensé, au moins demeuré longtemps nié. Désormais l'intrication du passé avec les situations du présent ajoutée à la pression d'un « besoin d'histoire » de générations issues de l'empire colonial français imposent de repenser l'imbrication histoire et mémoire. La société, quant à elle, a longtemps refusé de reconnaître cette histoire, par injonction à l'oubli (l'amnistie), et n'a eu de cesse de favoriser, en leur refusant une inscription historique, la fabrique de mémoires. Ces dernières, avec le temps, peuvent désormais se déployer et exiger que leur besoin d'histoire soit assouvi.

Le second jalon nécessaire consiste à reprendre la périodisation et la catégorisation de cette production culturelle pléthorique qui, depuis le début de la guerre d'Algérie, s'écoule dans un flux incessant composé d'éléments hétérogènes. Cette dynamique ne peut que justifier la prise en compte de la parole des auteurs et des réalisateurs, qui choisissent de faire œuvre en se souvenant. Non seulement, ces auteurs ne sont pas détachés de ce corpus qui s'enrichit depuis cinquante années mais ils s'inscrivent chacun de manière singulière au sein de cet ensemble. Avec le nécessaire réexamen de l'imbrication entre histoire et mémoire, la prise en compte du passé-présent de la France devient aujourd'hui un impératif. Les diverses polémiques sur l'héritage colonial de la France exacerbent la tension entre histoire et mémoire et partagent les territoires d'autorité et d'influence de chacune dans le champ politique. La prise de parole de l'auteur porteur de mémoire s'avère alors pertinente à écouter au sein de son

œuvre, accompagnée de son péri-texte mais aussi en écho avec d'autres auteurs porteurs de mémoire puisqu'il interroge les liens entre le présent et le passé, entre les discours sur l'histoire coloniale, la guerre d'Algérie et la mémoire des événements.

**Chapitre I**

**Fabrication des mémoires**

**Besoin d'histoire**

## 1- Mémoire et histoire

### a- Définition de la mémoire

#### La mémoire collective

La mémoire est le carrefour où se croisent l'individuel et le collectif, le psychique et le social. En tant qu'expression ordinaire, un flou l'auréole : « mémoire collective » désigne généralement dans les discours médiatiques actuels une référence globale commune à l'histoire plus ou moins lointaine d'un pays, d'une nation. Comparable à la référence à l'« inconscient collectif », englobante, flottante, cette analogie peut se poursuivre puisque, comme le rappelle Henry Rousso<sup>1</sup>,

[p]arler de mémoire, c'est évoquer immédiatement l'inconscient, et celui-ci ressortit non pas simplement au registre de l'individuel, mais aussi à celui du social et du collectif. Nous sommes traversés, en tant qu'individus, par les mots et les images de notre passé et de notre présent comme par ceux du passé et du présent vécus par le ou les groupes auxquels nous appartenons.

Dans *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*<sup>2</sup>, Henry Rousso emprunte d'ailleurs à la psychanalyse certaines notions comme celle du refoulement pour caractériser et périodiser les attitudes de la collectivité française au sujet de l'Occupation dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il transfère ainsi une notion utilisée à l'échelle de la mémoire individuelle à celle, collective, d'un groupe, établissant une analogie opérante entre traumatisme individuel et traumatisme collectif.

L'acception de « mémoire collective » désigne à la fois un tout constitué par couches et sédimentation dans une profondeur temporelle variable et une action, une opération, un travail à l'œuvre au présent sur les souvenirs du passé. Superposition des notions de remémoration et d'histoire, la mémoire collective apparaît encore comme une définition de l'interaction entre les politiques de la mémoire engagées par un État (par exemple, la mémoire historique telle qu'enseignée à l'école, dictée par les dates et lieux de célébration ou de commémoration officielles, les lois d'amnistie, etc.) et les souvenirs d'une collectivité (mémoire commune), autrement dit ce qui a été vécu en commun par les membres du groupe. Si la dénomination « mémoire » apparaît d'abord au singulier, il est crucial de préciser qu'à la suite de Maurice

---

1. *La hantise du passé*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1998, p. 17-18.

2. *Le syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987.

Halbwachs (précurseur de la sociologie de la mémoire en France) qui, dès son premier ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*<sup>3</sup>, en faisait une prémisse, les sociologues de la mémoire comme les historiens ou les anthropologues reconnaissent l'existence (la co-existence) d'autant de mémoires collectives que de groupes dans la société (famille, groupe religieux, groupe ethnique, classe sociale, groupe de professionnels, clan, parti politique, syndicat, association, groupe générationnel, groupe de femmes, nation, etc.). Aussi, la mémoire collective, minoritaire ou hégémonique, exprimée ou latente, est-elle autant un tout, une unité qu'une gamme déclinable à l'infini, une pluralité d'unités correspondant à autant de groupes dans la société qu'il y a, selon Gérard Namer<sup>4</sup>, « de reconstructions du passé [, les] reconstructions d'un même événement différ[ant] selon la déformation, le choix, les oublis qu'exige la mémoire d'un groupe ».

### **Les groupes et les mémoires**

La mémoire dépend de la nature de l'ensemble de souvenirs qui recoupe non seulement les événements (faits passant sous le prisme des images et du langage), mais aussi des interprétations du passé et de leur sauvegarde. Dans un groupe cette aptitude à se souvenir s'élabore de différentes façons en recourant à des moyens d'encadrement<sup>5</sup> et de régulation de l'oubli (constitutif du processus mémoriel), en réduisant, comme le décrit Michaël Pollak<sup>6</sup>, la diversité des souvenirs à l'aide

[...d'] un intense travail d'organisation et de mise en forme indispensable pour surmonter le simple bricolage idéologique, par définition précaire et fragile, [...] travail d'encadrement soumis à des contraintes de justification et à des exigences de crédibilité, [mise en commun dont est tributaire] le passage de souvenirs individuels aux mémoires collectives.

---

3. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925].

4. Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 51.

5. Michaël Pollak reprend ce terme de l'expression « mémoire encadrée » d'Henry Rousso (« Vichy, le grand fossé », *Vingtème siècle*, n° 5, 1985, p. 73) pour expliciter le fonctionnement et les gestions des mémoires tant minoritaires qu'hégémoniques par des acteurs qui ont un rôle précis : « ce travail d'encadrement de la mémoire a ses acteurs professionnalisés, professionnels de l'histoire de telle ou telle organisation dont ils sont membres, clubs et cellules de réflexion [...], entrepreneurs de mémoire [...] qui se composent de deux catégories : ceux qui créent les références communes et ceux qui veillent à leur respect. Ces entrepreneurs de mémoire sont convaincus d'avoir une mission sacrée à accomplir et s'inspirent d'une éthique intransigeante en établissant une équivalence entre la mémoire qu'ils défendent et la vérité ». (Michaël Pollak, « Mémoire, oubli, silence », *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Éditions Métailié, 1993, p. 29-30)

6. *Idem*.



La fonction de cette remémoration dans le groupe participe de sa cohésion interne et de la défense des frontières de ce que ce groupe a en commun, en fournissant un cadre de références et de repères. Le groupe se souvient pour des raisons qui recoupent la volonté de préserver une identité, une lignée, une tradition, une continuité, des tentatives (plus ou moins conscientes) de définir et de renforcer des sentiments d'appartenance et de frontières sociales entre collectivités de tailles différentes. Selon Michaël Pollak, la référence au passé sert à maintenir la cohésion des groupes et des institutions qui composent une société, à définir leur place respective, leur complémentarité mais aussi les oppositions irréductibles<sup>7</sup>. La mémoire collective, enfin, se définit selon la taille et le genre du groupe (du clan à la nation, de la région à l'association, des Églises aux familles, etc.), ce groupe pouvant provenir d'un milieu social (classe ouvrière), détenir une appartenance religieuse ou être lié aux autres groupes par un lien national<sup>8</sup>.

La mémoire collective ne peut se comprendre sans la mémoire individuelle<sup>9</sup>, les chercheurs et théoriciens de la mémoire s'accordant, à la suite de Maurice Halbwachs, sur le fait qu'il n'y a pas de mémoire individuelle qui ne soit elle-même inscrite dans des cadres collectifs telles la famille, l'école, la profession ou encore la nation. Les cadres sociaux de la mémoire, ces repères langagiers et spacio-temporels permettent une cohésion sociale des représentations : on ne se souvient pas tout seul, on se souvient toujours « avec », « et d'expériences qui ont toutes, peu ou prou, une dimension sociale partagée<sup>10</sup> » comme le

---

7. *Ibid.*, p. 30.

8. Régine Robin dans *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu* (Longueuil, Éditions Le Préambule, 1989, p. 49-59) distingue différents types de rapport au passé qui s'offrent à l'individu et les classe selon les dénominations de : « mémoire nationale » (récit officiel du passé imposé par les autorités en place dans une situation sociohistorique donnée, laquelle assure la cohésion de l'ensemble de la société par-delà les différents groupes concurrents qui la composent); de « mémoire savante » (historique, qui s'applique à reconstruire le passé, non pas d'une manière passionnelle, mais scientifique, autocritique, dans le but (idéal) d'en donner la représentation la plus objective possible); de « mémoire collective » (relative aux groupes, à leurs identités et à leurs luttes); et de « mémoire culturelle » (comme agencement opéré par chaque individu entre, d'une part, l'ensemble de ses connaissances culturelles et, d'autre part, les trois types de mémoire précédents). (V. la synthèse à laquelle procède Yan Hamel dans son ouvrage *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2006, p. 24)

9. Régine Robin dans *La mémoire saturée* (Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003), qualifie de toutes sortes de façons les mémoires individuelles ou collectives : « mémoire sans transmission » (p. 238); « mémoires ordinaires et mémoires profondes » (p. 253); « mémoire immémoriale »; « mémoires fondamentales » (p. 313); « mémoires médiatiques » (p. 319); « post-mémoires » (p. 322-323); « mémoire prothèse » (p. 361-365); « mémoire fétichiste » (p. 367); « mémoire critique » (p. 371); « mémoire-média » (p. 384); « mémoire-choc » (p. 388), etc.

10. Henry Rousso, *La hantise du passé*, *op. cit.*, p. 21.

précise Henry Rousso. Le groupe construit, grâce au souvenir, son identité et veille à sa pérennité par le biais des médiateurs, les « notables de la mémoire<sup>11</sup> » et, à une échelle de la production culturelle large, par celui des « vecteurs du souvenir<sup>12</sup> », ces médiations permises entre mémoire individuelle ou familiale, mémoire groupale et mémoire nationale. Ce processus d'appréhension du passé, s'il vise idéalement à donner au passé une intelligibilité, n'en est pas moins un producteur d'intensité émotionnelle : les films, les textes, les pièces de théâtre, les photographies, les bandes dessinées, les sites Internet, les blogs et autres plateformes d'échange et de partage de webfilms, les forums d'internautes, la production et la circulation d'archives mémorielles sur le Web, les débats dans les cadres associatif ou politique à la télévision, à la radio ou sur le Web, les témoignages factuels comme les constructions testimoniales qui s'érigent à travers les sociabilités des groupes associatifs (expositions, conférences, fêtes, réunions, commémorations, etc.) sont autant d'exemples de catalyse des émotions où s'expriment la colère, la honte, la douleur, le mépris, la compassion, le ressentiment, le regret, etc.

## **b- Les rapports à l'histoire**

### **La césure classique**

En même temps qu'il tentait de délimiter en précurseur un objet mémoriel spécifique dans le champ d'investigation des sciences sociales, le sociologue durkheimien Maurice Halbwachs a opposé de façon catégorique histoire et mémoire en deux univers étanches et antithétiques, une distinction qui lui a permis d'éclairer le fonctionnement de la mémoire collective en repoussant l'histoire « du côté d'une physique sociale hors du vécu<sup>13</sup> » ; montrant l'enracinement et l'attachement d'une mémoire collective à des communautés sociales concrètes, notamment dans son ouvrage *Les cadres sociaux de mémoire*. Dans son autre étude *La mémoire collective*<sup>14</sup>, il dresse une série de distinctions qui range principalement l'histoire comme « tableau d'événements » et les mémoires collectives comme

---

11. Gérard Namer, qui utilise cette expression pour désigner les grands-parents ou encore les domestiques, rappelle l'importance relevée par Halbwachs du rôle joué par ces derniers dans la famille et la société et évoque la problématisation du lien entre les groupes (*Mémoire et société, op. cit.*, p. 68-69).

12. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy, op. cit.*, p. 233-236.

13. François Dosse, *L'histoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Philosophie », 2000, p. 182.

14. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel (édition remaniée), 1997 [PUF, 1949 ; PUF, 1950 ; PUF, 1968].

« foyers de traditions ». Il reconnaît à la mémoire « tout ce qui fluctue, le concret, le vécu, le multiple, le sacré, l'image, l'affect, le magique<sup>15</sup> » et à l'histoire « son caractère exclusivement critique, conceptuel, problématique, laïcisant<sup>16</sup> ». Pour Maurice Halbwachs en effet, « l'histoire ne commence qu'au point où finit la tradition, moment où s'éteint ou se décompose la mémoire sociale<sup>17</sup> ». Pour lui, « dans le développement continu de la mémoire collective, il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire<sup>18</sup> », mais seulement des limites irrégulières et incertaines.

Pour Halbwachs, la mémoire est du côté de la « fragmentation, de la pluralité des groupes et des individus qui en sont des vecteurs éphémères<sup>19</sup> », alors que l'histoire est du côté de « l'unicité », de « l'objectivité absolue », le sujet-historien ayant seulement un rôle « simple et strict de transcription<sup>20</sup> ». Puisque selon Halbwachs « on ne peut rassembler en un tableau unique la totalité des événements passés qu'à la condition de les détacher de la mémoire des groupes qui en gardaient le souvenir<sup>21</sup> », l'historien est donc distancié des événements qu'il étudie, il les surplombe. Cette coupure, cette primauté de l'histoire sur la mémoire, n'est pas toujours allée de soi.

Dans le chapitre de son ouvrage *Sur l'histoire*<sup>22</sup> intitulé « De l'histoire partie de la mémoire à la mémoire objet de l'histoire », Krzysztof Pomian décrit l'évolution de la mémoire collective dans la société, qui procède par objectivations successives au fur et à mesure que les médiations pour transmettre cette mémoire dans l'espace et le temps changent et se perfectionnent : le langage d'abord, ensuite l'inscription, l'image, l'écriture, l'imprimerie, le livre, jusqu'à l'invention des médiums que nous connaissons actuellement. Pomian montre qu'en Occident, en France en particulier, parallèlement à l'évolution de la transmission de la mémoire collective, qui sans l'écriture existe uniquement dans et par des mémoires individuelles, jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle la mémoire garde toujours la primauté et la supériorité par

---

15. François Dosse, *L'histoire*, op. cit., p. 182.

16. *Idem*.

17. *La mémoire collective*, op. cit., p. 130.

18. *Ibid.*, p.134.

19. François Dosse, *L'histoire*, op. cit., p. 183.

20. *Idem*.

21. *La mémoire collective*, op. cit., p.137.

22. Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999, p. 263-342.

rapport à l'histoire qui doit s'y conformer et qui en fait partie<sup>23</sup> : l'histoire n'est que la mémoire mise par écrit, « la primauté de l'oral sur l'écrit et de la mémoire sur l'histoire étant incorporée dans la hiérarchie sociale même<sup>24</sup> ». Ensuite, ce sont les règles de la critique des « témoignages » qui permettent à l'histoire de s'autonomiser par rapport à la mémoire :

L'assimilation par l'histoire de la connaissance médiata signe son émancipation cognitive à l'égard de la mémoire qui cesse d'être le seul lien entre le passé et le présent permettant de remonter de celui-ci vers celui-là, ce qu'elle est restée pendant des millénaires. Désormais une autre voie qui ne doit rien à la mémoire devient en effet praticable. Elle consiste à identifier certains objets présents dans l'environnement en tant que vestiges du passé à partir d'une inspection de leurs caractères visibles ou de l'observation de leurs traits qui échappent au regard ainsi que, s'il s'agit de textes ou d'images, de l'interprétation de leurs contenus, et à tirer, à partir des résultats de mêmes opérations, des conclusions sur les circonstances dans lesquelles ont vu le jour les objets originaires dont ces vestiges sont les fragments. Les historiens deviennent même, du moins dans certains cas, des critiques de la mémoire capables de montrer que tel témoin n'a pas été là où il prétend avoir été ou qu'il y a été à un autre moment que celui qu'il indique ou que les choses ne se sont pas passées autrement qu'il ne le dit, etc. [...] C'est le temps même de la supériorité de la mémoire sur l'histoire qui se termine, avec celui de la supériorité de l'oral sur l'écrit.

La constitution de l'histoire à l'opposé de la mémoire a réveillé de nombreux espoirs selon Pomian : espoir d'abord placé dans la capacité de l'histoire à saisir le passé dans sa totalité ou dans sa globalité, puis déçu par son caractère sélectif, l'histoire étant sélective, certes autrement que la mémoire, même si cette sélectivité est contrôlée et que les critères qu'elle applique peuvent être rendus explicites et donc critiqués<sup>25</sup> ; espoir également déçu parce que l'histoire reste appréciative, qu'elle n'est pas purement descriptive, dans la mesure où elle ne saurait éviter les choix, toute recherche est condamnée à juger de l'importance des faits ; espoir déçu, enfin, car l'histoire est égocentrique. L'historien,

[...] comme tout sujet de la connaissance, est un être fini, [...] seulement sa subjectivité intervient dans la production de toute histoire, fût-elle pratiquée comme science sociale, et elle s'exprime dans son caractère incurablement sélectif et partiel. Mais il ne s'en suit pas que la subjectivité de l'histoire est identique à l'égocentrisme inhérent à la mémoire. Car il ne suffit pas à créer entre une histoire et son auteur la consubstantialité qui fait qu'un moi est sa mémoire. Autrement dit, pour l'historien, l'histoire dont il est l'auteur est *son* histoire d'une manière radicalement différente de celle qui fait que la mémoire dont il est porteur est *sa* mémoire. [...] Bref, si la mémoire parle nécessairement à la première personne, l'histoire, elle, se sert de préférence de la troisième<sup>26</sup>.

---

23. *Ibid.*, p. 297.

24. *Ibid.*, p. 298.

25. *Ibid.*, p. 333.

26. *Ibid.*, p. 335.

## Les bouleversements de l'historiographie et la nouvelle économie mémorielle

Pour paraphraser Henry Rousso, il s'agit là de la différence entre le « je me souviens » et le « il était une fois<sup>27</sup> ». Ainsi la césure classique entre mémoire et histoire n'a-t-elle pas toujours primé, mais c'est à partir de cette coupure pourtant que Pierre Nora lance l'objet des *lieux de mémoire*<sup>28</sup> en 1984 :

Mémoire/histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérables à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que de détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, censures, écrans ou projections. L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours.

« La reprise de cette dichotomie n'a qu'une valeur heuristique dans un premier temps, comme le souligne François Dosse<sup>29</sup>, celui de la subversion intérieure d'une histoire-mémoire par une histoire-critique », mais elle est vite, de par l'ampleur du projet des *Lieux de mémoire*, son succès et le contexte français de pleine « commémorite », l'occasion d'un rapprochement entre les deux pôles histoire et mémoire :

[...] un rapprochement aussi inéluctable qu'enrichissant, tous deux modifiés à l'épreuve de l'expérience d'une double problématisation au cœur de laquelle le caractère abstrait, conceptuel de l'histoire s'est transformé au point de renoncer à prétendre devenir une physique sociale coupée du vécu<sup>30</sup>.

En pleine « ère de la commémoration », pour citer Pierre Nora et son article éponyme qui concluait *Les lieux de mémoire*, en 1992 la relation entre mémoire et histoire a ainsi

---

27. « La guerre d'Algérie dans la mémoire des Français » dans Henry Rousso, Michel Winock et Mohamed Harbi, direction artistique d'Yves Michaud, *La guerre d'Algérie*, Vincennes, Frémeaux et Associés, 2002, CD 3.

28. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire. T. I La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.

29. François Dosse, *L'histoire*, op. cit., p. 184.

30. *Idem*.

complètement changé. Aussi assiste-t-on à une « triple décolonisation de l’histoire » selon Nora<sup>31</sup> :

[...] mondiale avec l’accession des anciennes colonies à la production d’une histoire propre ; intérieure avec l’émergence d’une revendication d’histoire de la part des groupes jusque-là subsumés dans le récit national ; idéologique, enfin, marquée par l’émancipation de l’histoire vis-à-vis des systèmes « totalitaires et autoritaires » du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour Patrick Garcia, parallèlement à ces bouleversements que connaît l’historiographie, il est nécessaire d’ajouter plusieurs facteurs de remise en cause de « l’économie mémorielle » dans les années 1980. L’existence de combats mémoriels n’est pas nouvelle en elle-même : ce qui a changé, c’est le fait que les mémoires s’articulent chacune au roman national, quitte à en fournir une lecture différente, et qu’elles revendiquent désormais chacune la primauté des versions qu’elles portent du passé<sup>32</sup>. Parmi ces facteurs de basculement de l’historiographie, Garcia relève<sup>33</sup> « le renversement des sensibilités » et « la mondialisation de la mémoire » : la substitution de la figure de la victime à celle du héros due à l’implosion des grands récits ; un monde<sup>34</sup> qui « désormais s’impose comme horizon d’une nouvelle intelligibilité et sous une forme bien différente de l’universalité portée par certains de ces États[-nations dont le développement a été accompagné de la modernité] – notamment la France républicaine – qui faisait de ceux-ci un échelon de/vers l’universel<sup>35</sup> » ; l’émergence et l’affirmation d’une mémoire mondiale de la Shoah qui commencera à être imitée dans ses « modalités de reconnaissance publique<sup>36</sup> » par d’autres groupes comme par exemple ceux porteurs de la mémoire de l’esclavage et de la traite négrière.

---

31. « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, n° 122, novembre-décembre 2002, p. 24-31.

32. Patrick Garcia, « Paul Ricœur et la guerre des mémoires » dans Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia (dir.), *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, La Découverte, 2007, p. 64.

33. *Ibid*, p. 64-65.

34. Pour Achille Mbembe, désormais, « l’Europe n’est plus le centre du monde. Sa souveraineté est devenue ancillaire. Le monde contemporain, décidément, est hétérogène, c’est-à-dire constitué d’une multiplicité de nœuds régis par la double logique de l’entrelacement et de la déliaison. Cette hétérogénéité implique l’existence d’autres formes de vie et d’autres modes de pensée, d’autres possibles de la vie. L’Autre, aujourd’hui, n’est plus celui que produit et invente l’Europe lorsqu’elle prend sur elle-même de se penser sous le signe de l’universel. C’est l’Autre à la fois de l’hétéronomie absolue et de la radicale proximité et similarité. » (V. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l’Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 87)

35. Patrick Garcia, « Paul Ricœur et la guerre des mémoires », *loc. cit.*, p. 67.

36. *Ibid*, p. 66.

## 2- Mise à l'écart du passé colonial dans l'histoire nationale française

### a- Exemple de « blocage » sur la guerre d'Algérie

#### *Les lieux de mémoire*

Nous ajouterons à ces diverses transformations touchant et l'historiographie et la nouvelle « économie mémorielle », le « devenir post-colonial » des sociétés anciennement colonisatrices. Ce phénomène a été peu explicité par Nora ou Garcia. Sur les sept volumes que contiennent *Les lieux de mémoire* publiés chez Gallimard de 1984 à 1992, un seul texte évoque le passé colonial français, celui de Charles-Robert Ageron<sup>37</sup> intitulé « L'exposition coloniale de 1931 : mythe républicain ou mythe impérial ? ». Pour Alec G. Hargreaves<sup>38</sup>, cette quasi absence d'évocation symbolise une mise à l'écart institutionnelle de cette thématique qui explique en grande partie la longue « surdité » des intellectuels français aux concepts développés par les études post-coloniales<sup>39</sup> dans le monde anglo-saxon :

The marginalization of French colonialism in institutionalized forms of historical knowledge such as school textbooks and academic research programs was exemplified in the almost complete absence of any discussion of the overseas empire in Pierre Nora's highly influential exploration of *Les lieux de mémoire* (Realm of Memory), the seven volumes of which were published between 1984 and 1992. When, in the late 1980's and early 1990's, postcolonial studies became a major field of scholarly enquiry in the English-speaking world, the terminology and the problematics of postcolonialism (generally understood to span the colonial period as well as its aftermath) were largely shunned in France.

S'il y a bien eu mise à l'écart du colonialisme dans *Les lieux de mémoire*, sa justification vingt ans plus tard consentie par Nora<sup>40</sup>, et plus précisément sur le (non)-traitement de la guerre d'Algérie à l'occasion d'une réponse à l'interpellation de Perry Anderson, nous semble encore

---

37. *Les lieux de la mémoire. T. 1 : La République, op. cit.*, p. 561-591.

38. Alec G. Hargreaves, « Introduction » dans *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*, Oxford, Lexington Books, 2005, p. 2.

39. À la suite d'Alec G. Hargreaves, nous définirons les « études post-coloniales comme des recherches scientifiques sur la post-colonialité - un ensemble de circonstances caractérisé par la présence du postcolonialisme (une attitude de résistance contre le colonialisme, qui peut précéder, accompagner ou faire suite à celui-ci) -, qui sont souvent assorties d'un engagement en faveur du postcolonialisme. » (V. « Chemins de traverse vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvement*, n° 51, septembre-octobre 2007, p. 24).

40. Dans la polémique (plus que dans le « dialogue ») qui l'opposera à Perry Anderson, auteur de *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, Pierre Nora expliquera la faible place accordée à la question coloniale dans l'entreprise des *Lieux de mémoire*. Sa réponse suit la traduction française des deux articles d'Anderson (V. Pierre Nora, « La pensée réchauffée », dans Perry Anderson, *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, trad. de l'anglais par William Olivier Desmond, suivi de *La Pensée réchauffée : une réponse de Pierre Nora*, Paris, Seuil, 2005, p. 99-167).

plus indicatrice du poids considérable que cette question revêt en France : autant au passé qu'au présent, à l'échelle tant individuelle que collective et sans que le temps écoulé (de 1984 à 2004) n'y change apparemment grand chose. L'historien et éditeur chez Gallimard avance trois arguments pour contrer le reproche de l'absence d'évocation de la guerre d'Algérie : l'événement aurait par trop caractérisé l'entreprise coloniale tout entière, « le deuil colonial » aurait dû figurer pour lui le « vrai "lieu de mémoire" » et enfin il y eut manque de temps.

Le fait qu'elle le soit en ces termes en 2004, par l'historien qui a dirigé *Les lieux de mémoire* et auteur qui a rédigé *Les Français d'Algérie*<sup>41</sup> (et enseigné deux années dans l'Algérie coloniale en guerre de 1958 à 1960) est révélateur à plusieurs égards. En effet, Nora précise n'avoir pas vu de meilleur auteur que celui des *Français d'Algérie* pour dire ce lieu de mémoire qui n'aurait d'ailleurs pu être que celui du « deuil colonial ». « Il faut ne rien comprendre à l'histoire de la France d'après-guerre et rien aux Français pour ignorer le poids tragique de ce deuil brûlant dans notre conscience nationale, encore aujourd'hui, plus de quarante ans après la fin de la guerre d'Algérie<sup>42</sup> », s'offusque Nora. La « taille de l'enjeu<sup>43</sup> », son étouffement au présent (« le peu de traces apparentes qu'une histoire aussi énorme avait

---

41. Paris, Julliard, 1961. On relèvera l'ironie du sort que réservent certains chercheurs à ce livre un demi-siècle plus tard : Éric Savarese considère « qu'il a plus valeur aujourd'hui de témoignage que d'ouvrage scientifique » (V. *L'Algérie dépassionnée. Au-delà du tumulte des mémoires* (Paris, Éditions Syllepse, 2008, p.64); Ann Laura Stoler, quant à elle, lui prête la fonction essentielle d'éclairer les raisons de l'exclusion de la mémoire coloniale des *Lieux de mémoire*. À en croire Ann Laura Stoler, Pierre Nora aurait reconduit dans cette dernière entreprise, « la grille d'interprétation qui est la sienne » dans *Les Français d'Algérie* et qui explique « l'échec d'un projet colonial à partir de l'identité des coupables », les Français d'Algérie, « que Nora n'a jamais considérés comme des Français » (V. « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 75). Pour Nora, estime Ann Laura Stoler, « le problème de la colonisation était avant tout le conflit entre les immigrants français et ceux qu'il appelle les "néo-Français", "qui avait perdu leur ancrage en Europe, mais qui ne connaissaient pas la France". L'antisémitisme, la répression, la brutalité et l'extermination systématique des villages arabes étaient, selon lui, le fait de cette lie migratoire française et européenne, un produit du complexe d'infériorité des individus qui la composaient, une question de "transfert classique" qui n'était due qu'à eux et à eux seuls » (V. « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée », *loc. cit.*, p. 74). Aussi Stoler examine-t-elle le texte de Pierre Nora de 1961 à l'aune du dédain qu'elle y lit d'abord de la part du jeune historien envers les « prolétaires espagnols, italiens et maltais qui n'étaient pas des "Français de souche" et qui n'avaient d'autres titres justifiant qu'ils étaient français que leur "carte d'identité" » (V. « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée », *loc. cit.*, p. 74). Selon Stoler : « Vu le précédent que constitue ce récit, l'absence de mémoire coloniale – qu'il s'agisse des indigènes ou des Français d'Algérie – dans *Les lieux de mémoire* est moins surprenante. Il ne s'agit ni d'une négligence ni d'un aveuglement. [...] On pourrait avancer qu'il n'y a rien de contradictoire dans ces deux moments du récit que fait Nora : l'un concerne les vrais Français, l'autre non. » (V. « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée », *loc. cit.*, p. 75)

42. Pierre Nora, « La pensée réchauffée », *loc. cit.*, p. 121.

43. *Ibid.*, p. 120.



laissées de visibles et de tangibles<sup>44</sup> »), la force de la hantise de la guerre d'Algérie « dans notre conscience nationale encore aujourd'hui<sup>45</sup> » montrent à quel point le politique<sup>46</sup>, le scientifique et l'émotionnel se mêlent dès que cette question est évoquée.

Ainsi, sa position d'historien en général et, en particulier, le refoulement, la douleur, l'impossible oubli, l'impossible deuil apposés à un ressenti collectif, « national », auraient présidé à cette exclusion de la mémoire de la guerre d'Algérie des *Lieux de mémoire*. Et cela à partir de deux « sites » de fabrication mémorielle en 1984 : l'un, collectif, appartenant à une mémoire nationale (par définition hégémonique) qui ignore les mémoires blessées de la guerre d'Algérie exprimées ou encore en latence ; l'autre, individuel et relevant de sa fonction d'historiographe. Car selon Nora, la guerre d'Algérie en 1984 était encore un « lieu d'histoire<sup>47</sup> » et non un « lieu de mémoire ». Toujours à l'état « d'événements » (et encore appelée comme cela officiellement à ce moment-là), son historicisation n'était pas encore « accomplie », ni donc intégrée à l'histoire nationale et encore moins à la mémoire nationale. Vingt années plus tard, lorsque Nora répond à Anderson, en contexte d'hypermnésie et malgré les avancées notables de la reconnaissance officielle de cette guerre – après avoir été désigné officiellement par les termes d'« événements », de « rébellion », d'opérations de « maintien de l'ordre », l'événement est nommé « guerre d'Algérie » par l'Assemblée nationale française le 15 juin 1999<sup>48</sup> – ce conflit de sept ans semble encore loin d'épouser cette notion de « lieu de

---

44. *Idem.*

45. *Ibid.*, p. 121.

46. Au sujet des enjeux politiques et médiatiques « brûlants » liés très précisément à « la défense politique de l'Algérie française, entendue à la fois comme celle d'un bilan de l'action de la France en Algérie mais aussi comme celle d'un combat politique qui passe aujourd'hui par la défense de la mémoire des fusillés de l'OAS », lire l'étude d'Olivier Dard : « Figures symboliques et groupements face à l'Algérie française. Des condamnés et des prisonniers à la défense d'une communauté et d'une culture » dans Béatrice Fleury et Jacques Walter, *Qualifier des lieux de détention et de massacre (3)*, revue Question de communication, série Actes, n° 9, 2010, p. 353-370.

47. Pierre Nora, « La pensée réchauffée », *loc. cit.*, p. 121.

48. Sur les conséquences politiques de cette reconnaissance qui mène à exonérer en partie l'État français de la responsabilité que lui imputent les associations pieds-noirs et harkis dans certains événements, lire l'analyse rigoureuse de Michèle Baussant : « Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis » dans Baussant, Michèle (dir.), *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2006, p.165-197.

C'est en 2003 que la date du 5 décembre a été choisie pour commémorer cette guerre : aucune date n'ayant pu faire consensus parmi les groupes de mémoire, elle correspond tout bonnement à l'inauguration du monument national érigé quai Branly à Paris à la mémoire de tous les soldats morts en Algérie de 1952 à 1962. Notons que la loi du 23 février 2005 prévoyait initialement la création d'une Fondation pour la mémoire de la guerre d'Algérie, des combats du Maroc et de Tunisie. Cette institution, encore en gestation, est installée depuis le 19

mémoire », du moins si le « lieu de mémoire », tel que le rappelle Nora<sup>49</sup>, renvoie à l'existence d'une topologie symbolique de l'histoire nationale plutôt positive, consensuelle et partagée par le plus grand nombre. Ce qui ne sied en effet pas vraiment (pour dire le moins) à la guerre d'Algérie.

### **Les limites (et contradictions) du récit national**

Ainsi, bien qu'en France aujourd'hui, « sur soixante millions d'habitants, six à sept millions de personnes soient directement concernées par la guerre d'Algérie<sup>50</sup> », tout se passe comme si avaient « désespérément<sup>51</sup> » manqué à cette guerre, pour son insertion dans la mémoire nationale, les cadres sociaux de la mémoire. Comme le constatait Jean-Pierre Rioux<sup>52</sup> en 1990, à travers le souvenir de cette guerre, qui est aussi le souvenir d'une défaite signant la fin de l'empire colonial, ni l'espace, ni le langage, ni le temps n'ont pu être partagés par le plus grand nombre de Français. Aussi, pour cerner ce phénomène du « devenir post-colonial », faudrait-il peut-être enfin mettre au jour ce « deuil colonial », avec ce qu'il induit de perte, d'abandon (possible, impossible ?), de mélancolie et de hantise<sup>53</sup>, de représentations liées à

---

octobre 2011 aux Invalides par Hubert Falco, secrétaire d'État à la Défense et aux anciens combattants. Boycottée par les historiens les plus reconnus comme spécialistes de cette période (tels Benjamin Stora, Gilbert Meynier ou encore Jean-Pierre Rioux), la fondation est dotée d'un budget de 7,2 millions d'euros accordé par l'État ainsi que par trois associations d'anciens combattants (la Fédération nationale André-Maginot, Les Gueules cassées et Le Souvenir français).

49. Pierre Nora, « La pensée réchauffée », *loc. cit.*, p. 121-122.

50. Benjamin Stora, « Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale) » dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [2005], p. 60.

51. Jean-Pierre Rioux, « La flamme et les bûchers » dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 501.

52. *Idem.*

53. Seloua Luste Boulbina lit de cette façon la perte de la « grandeur » de la France et la mélancolie qui lui serait liée : « Du côté qui nous occupe, c'est-à-dire du côté européen, la disparition des colonies est une défaite politique de taille qui met à mal les politiques de "grandeur" jusqu'alors suivies. Tout se passe comme si, finalement, l'État français colonial puisait sa volonté de puissance aux racines de la mélancolie. Tocqueville considérait déjà, à l'époque de l'abolition de l'esclavage d'une part et de la conquête de l'Algérie d'autre part, que la colonisation constituait, en définitive, une restauration de la grandeur de la France, perdue du fait de la Révolution. La perte, en effet, comme Freud a pu le montrer dans la mélancolie, ne désigne pas un objet mais un investissement, comme un déterminisme négatif. La grandeur de la France, comme peut-être toutes les grandeurs, est imaginaire. Tout se passe comme si, également, l'État français postcolonial s'élevait sur un champ de ruines tel qu'il faille réhabiliter d'abord la république (qui ignore les différences et les "communautés"), puis la laïcité (qui réprouve le voile), ensuite l'identité nationale (qui cache la "diversité culturelle") pour exister pleinement. Il est en effet pour le moins curieux, au regard d'autres données historiques, notamment européennes, que la France se soit dotée en juin 2007 d'un "ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du codéveloppement". Ce ministère est en effet totalement tourné vers le sud, vers l'irrégularité des présences, vers

l'objet perdu, d'images et d'usages politiques<sup>54</sup>. Il faudrait aussi déterminer, par exemple, la nature de « cette décolonisation intérieure » en ce qui concerne « les groupes jusque-là subsumés dans le récit national » pour reprendre les termes de Nora<sup>55</sup>. Il faudrait s'interroger : sur la façon dont les indigènes de l'empire ont été « subsumés dans le récit national »; sur les

---

les troubles identitaires, vers l'inquiétude devant l'avenir. Il aurait pu se nommer ministère de la crainte, de la peur et de l'effroi si n'était la tranquille certitude de son droit et de son destin : un ministère du redressement national. » (V. « Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence », *Rue Descartes*, n° 58, 2007, p. 13)

Reda Bensmaïa, quant à lui, en y repérant le syndrome de la guerre d'Algérie (en miroir du syndrome de Vichy analysé par l'historien Henry Rousso), analyse *Salut cousin !* de Merzak Allouache : « Mais peut-être que l'« oubli » que prônait Renan n'était pas le meilleur remède et, à ce niveau, on pourrait dire qu'il y a une espèce de "mélancolie" qui frappe la psyché française chaque fois qu'il s'agit d'évoquer des "lieux" qu'elle a désertés ou qu'elle rêve de "pacifier" en en excluant ces indésirables que sont les étrangers, les immigrés et bientôt les "beurs" ; une mélancolie qui serait moins liée à l'impossibilité de faire le deuil d'un objet perdu (selon la thèse classique), mais plutôt à l'impossibilité de faire son deuil d'un objet que *l'on n'a pas perdu* ou que l'on a du mal à « oublier » (selon l'interprétation renversante et paradoxale de Jacques Lacan dans *L'Éthique de la psychanalyse*, [ *Le séminaire. Livre VII*, Paris, Seuil, 1986]) ».

« Il me semble, souligne Bensmaïa, que c'est plutôt ce genre de "deuil paradoxal" que Merzak Allouache nous invite à expérimenter mine de rien et que, sous prétexte de raconter l'histoire du séjour d'un jeune Algérien à Paris, c'est à ce genre de voyage dans la France d'aujourd'hui qu'il nous convie. Ce que ce film nous invite à vivre, c'est l'expérience de l'impossibilité de faire le deuil d'un objet que l'on croit avoir perdu, mais qui perdure et qui continue de hanter la conscience malheureuse de la France aujourd'hui. » (V. « Alger est-il un "lieu de mémoire" ? En partant de *Salut cousin !* de Merzak Allouache », *L'esprit créateur*, vol. XLI, n° 3, 2001, p. 117)

54 Il faudrait alors relire certains classiques sur la colonisation pour mesurer ce qu'a impliqué son « investissement » qui est autant matériel, militaire, financier qu'idéologique et symbolique (psychique), comme le fait Seloua Luste Boulbina en présentant *Sur L'Algérie* de Tocqueville (Paris, Flammarion, 2003), mais aussi chercher l'impensé de cet investissement et une cécité toute républicaine y compris chez des anticolonialistes exemplaires comme Pierre Mendès France (v. le texte intégrant la réflexion sur Tocqueville « La colonie, mirage et réalité. Historique » dans *Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie* (Lyon, Parangon, coll. « Sens Public », 2008, p.107-167) ou le texte disponible sous le titre « 1954, Pierre Mendès France et les indépendances : Indochine, Tunisie, Algérie » sur le site [<http://www.sens-public.org/spip.php?article250>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Il faudrait alors engager la réflexion sur ce que revêt la situation post-coloniale sur le territoire de l'ancien colonisateur, sur ce que serait plus précisément la postcolonie. On peut citer pour nourrir cette réflexion : des pistes, déjà empruntées par les travaux de Frantz Fanon et par ceux qui s'y réfèrent, comme Achille Mbembe, *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* (Paris, Khartala, 2000) et, surtout pour ce qui concerne la situation française, « Société française : proximité sans réciprocité » et « Le long hiver impérial français » dans *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* (*op. cit.*, p. 93-120 et p. 121-172). Ces pistes sont explorées de manière originale et offensive par Seloua Luste Boulbina dans plusieurs essais. Croisant histoire, philosophie mais aussi s'appuyant parfois sur la littérature, s'attachant à cerner dans le langage des historiens en France et par le choix de certains mots au détriment d'autres (« décolonisation », « indépendance », « colonisation », « colonie ») le « politiquement tabou » de la colonie, la pensée de Luste Boulbina s'attache dans plusieurs textes à définir la postcolonie et la prise de parole post-coloniale. Lire notamment : *Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie* (Lyon, Parangon, coll. « Sens Public », 2008); « Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence » (*Rue Descartes*, 2007, n° 58, p. 8-25); « Les colonies : une réalité fantôme » (*Les Temps Modernes*, n° 635-636, novembre-décembre 2005/janvier 2006, p. 190-206).

55. Pierre Nora, « Pour une histoire au second degré », *loc. cit.*, p. 24-31.

limites du récit national servi par le système colonial ; sur la rupture<sup>56</sup> qu'a représentée dans leur intégration au récit national (sans l'incorporation de leur propre histoire) la fin de l'Algérie française pour les Français d'Algérie et pour les « Français musulmans<sup>57</sup> ». Un bref rappel des situations de ces populations issues de l'empire montre que la complexité et l'iniquité des statuts coloniaux n'ont pas disparu du jour au lendemain après la guerre.

## **b- « Devenir post-colonial » des sociétés anciennement colonisées**

### **Les populations de l'empire colonial**

Colonie de peuplement<sup>58</sup>, l'Algérie est activement « pacifiée » par l'armée française durant des décennies pour devenir lentement la terre d'accueil d'immigrants<sup>59</sup> de la métropole et de tout le pourtour méditerranéen (Espagnols, Minorquins, Mahonnais plus précisément, Italiens ou encore Maltais). Afin de consolider la colonie, la loi du 26 juin 1889 « naturalise automatiquement tout étranger né en Algérie s'il ne réclame pas à sa majorité la nationalité d'origine de son père<sup>60</sup> ». Moins de deux décennies auparavant, en 1871, la citoyenneté française était octroyée en bloc aux Juifs d'Algérie<sup>61</sup>, avec l'adoption du décret Crémieux. L'indigène, quant à lui, est un sujet français que sa condition juridique, définie par le *senatus-consulte* du 14 juillet 1865, et son statut, codifié par le « Code de l'indigénat » de 1881, font citoyen de seconde zone jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Alors que la citoyenneté

---

56. Sur la question de cette « rupture » et les portées du choix du terme « décolonisation » pour l'interchanger avec celui d'« indépendance » par des historiens français, lire Seloua Luste Boulbina, « Les colonies : une réalité fantôme » (*loc. cit.*, p. 190-206).

57. Sur l'instauration de l'indigénat, se reporter à l'ouvrage de Charles-Robert Ageron, *Les Algériens musulmans et la France, 1871-1919*, Paris, PUF, 1968, 2 vol.

58. Pour une vue globale, lire : Jean Meyer (dir.), *Histoire de la France coloniale*, t. I et t. II (Paris, Armand Colin, 1991). Plus précisément sur la conquête et les spécificités de cette colonisation, lire : Charles-André Julien, *Histoire de l'Algérie contemporaine. T.I : La conquête et les débuts de la colonisation, 1827-1871*, (Paris, P.U.F, 1986 [1964]) et Charles-Robert Ageron, *Histoire de l'Algérie contemporaine. T. II : De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération 1871-1954* (Paris, PUF, 1979).

59. À ce sujet, lire Daniel Leconte, *Les pieds-noirs : histoire et portrait d'une communauté* (Paris, Seuil, 1983) ou encore Pierre Mannoni, *Les Français d'Algérie : vie, mœurs, mentalité* (Paris, L'Harmattan, 1993).

60. Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Alger, Enal/Rahma, 1996 [La Découverte, 1991], p. 32.

61. Lire André Chouraqui, *La saga des Juifs d'Afrique du Nord* (Paris, Hachette, 1972), Richard Ayoun et Bernard Cohen, *Les Juifs d'Algérie* (Paris, Jean-Claude Lattès, 1982) ou encore *Les trois exils. Juifs d'Algérie* de Benjamin Stora (Paris, Stock, 2006).

française n'était accordée qu'au compte-gouttes<sup>62</sup> aux « Musulmans » qui devaient, pour l'obtenir, renoncer à leur statut personnel, les « indigènes<sup>63</sup> » deviennent tous officiellement français avec la promulgation de la loi du 20 septembre 1947 qui fait de l'Algérie « un groupe de départements dotés de la personnalité civile, de l'autonomie financière et d'une organisation particulière ». L'Assemblée algérienne, dont les avis sont ratifiés par le gouvernement, jouit de peu d'autonomie et reflète elle-même l'exception coloniale de la représentativité démocratique puisque son principe de double collège donne aux Français d'origine, pour un électeur, le poids de huit électeurs d'origine musulmane.

Français et Européens naturalisés français, en partie prolétariés, se désignant comme « Algériens<sup>64</sup> » avant que le mouvement nationaliste ne (re)nomme ainsi, en 1954, les « Musulmans indigènes », les Français d'Algérie seront aussi désignés comme « Européens d'Algérie », le sobriquet « pieds-noirs<sup>65</sup> » commençant à circuler en Algérie au début de la guerre. Terme d'abord injurieux, ramené en métropole par les appelés du contingent, il sera retourné par les concernés qui se l'attribueront de façon valorisante lors de l'exode. Si pendant l'été 1962, à la fin de la guerre d'Algérie, quelque 140 000 Juifs se trouvent mêlés aux

---

62. « En 1936, on comptait en tout et pour tout 7817 musulmans algériens naturalisés français et la moyenne annuelle était de... 8 jusqu'en 1954 ! » (V. Claude Liauzu, « L'immigration maghrébine et le poids colonial » dans Claude Liauzu, *Colonisations, migrations, racismes. Histoires d'un passeur de civilisations*, Paris, Syllepse, 2009, p. 405)

63. C'est à ce moment, en 1947, qu'apparaît le terme « Français musulman », lorsqu'est créée cette nouvelle catégorie juridique des « Français musulmans d'Algérie ». « Le caractère officiel de cette dénomination ne met pas fin, du jour au lendemain, à l'emploi des autres termes ("indigènes", "arabes") qui continuent d'être utilisés, au quotidien, par l'administration coloniale [...] Elle ne se généralise vraiment qu'à partir du milieu des années 1950 : l'appellation "Français musulmans" réalise en effet une sorte de compromis entre la volonté de ne pas utiliser le terme "Algériens", politiquement piégé, et celle de ne pas considérer ces "indigènes" comme pleinement français. » (Tom Charbit, *Les harkis*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006, p. 25)

64. Sur la dénomination de l'Algérie et de ses habitants avant la colonisation française, lire Guy Turbet-Delof, *Bibliographie critique du Maghreb dans la littérature française. 1532-1715* (Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1976). Selon lui, « "Algérien" est attesté par écrit en français depuis 1613 et ses emplois sont constants depuis cette date » (cité par Lemnouar Merouche dans *Recherches sur l'Algérie ottomane. T. I : Monnaies, prix et revenus. 1520-1830*, Paris, Bouchène, 2002). Pour une synthèse des travaux sur l'histoire de l'Algérie ottomane, sur la relation entre la ville d'Alger et les corsaires turcs ottomans ou encore sur le passage de l'Algérie de la domination ottomane à la domination française, lire Mohammed Harbi, « L'Algérie en perspectives » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 27-45.

65. Sur l'origine du terme « pieds-noirs » (par extension désignant autant les Européens d'Algérie que les Juifs d'Algérie), lire Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, p. 274-275. Lire aussi : Clarisse Buono, « Avant-propos » dans *Pieds-noirs de pères en fils*, Balland, 2004, p. 7-15 ; ou encore le texte de Guy Pervillé : « Pour en finir avec les pieds-noirs ! », accessible sur le site [[http://www.guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id\\_article=34](http://www.guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=34)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

« rapatriés » arrivant en France, ils ont souvent une histoire différente de celle des Européens d'Algérie : Juifs à la présence parfois millénaire dans cette région, Juifs séfarades expulsés d'Espagne au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup>, Juifs livournais (« Juifs francs ») venant d'Italie entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles ou encore Juifs ashkénazes craignant la souveraineté prussienne sur l'Alsace-Lorraine en 1870 et venus s'établir en Algérie.

À la fin de la guerre, lorsque l'Algérie acquiert son indépendance, le statut de « rapatriés<sup>66</sup> » ne sera octroyé qu'aux seules personnes nées dans l'ancienne Algérie coloniale, avec le statut de citoyen français. Mais cette catégorie administrative reprendra la classification héritée du système colonial qui différencie les Français d'Algérie de statut civil de droit commun et les Français d'Algérie de statut civil de droit local<sup>67</sup> qui acquièrent d'office la nationalité algérienne en 1962<sup>68</sup>. En effet, la guerre et sa fin exacerberont les différences entre les Européens d'Algérie et les « Français musulmans » dont certains, par le biais de l'institution militaire ou de l'administration coloniale ont depuis plusieurs générations acquis une citoyenneté française et un droit de vote que la masse des Algériens musulmans n'aura pas durant le temps colonial. Le clivage entre Français d'Algérie de statut civil de droit commun et les Français d'Algérie de statut civil de droit local est quant à lui difficile à calquer sur la réalité des camps en présence durant le conflit. Car comme le précise Benjamin Stora<sup>69</sup>, le phénomène des « harkis » qui se développe durant la guerre est autant une clé pour

---

66. Ce statut sera fondamental pour les questions ultérieures d'indemnisation. Nous livrons ici sommairement quelques éléments de compréhension de la situation des harkis et de leurs ayants droit, synthétisés à partir d'un dossier paru dans *Le Monde* du 9 juin 2001 sur le site de section de Toulon de la Ligue des droits de l'Homme : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article151>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

« À chaque mouvement de révolte des enfants de harkis, depuis 1975, les gouvernements ont répondu en commandant des rapports, mais l'indemnisation, engagée dans les années 1970 pour les pieds-noirs, n'a été instaurée qu'en 1994 dans une loi qui exprime la "reconnaissance" de la République française "pour les sacrifices (...) consentis". Ce texte, silencieux sur les responsabilités politiques, a alloué à 15 000 familles une allocation forfaitaire de 110 000 francs. En 1999, une rente viagère de 9 000 francs par an pour les harkis âgés de plus de soixante ans dotés de faibles revenus a été instaurée. »

67. Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991, p. 262. Lire aussi à ce sujet Michèle Baussant, « Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis », *loc. cit.*, p. 165-197.

68. Un autre paradoxe naît de cette situation : les Français d'Algérie de statut civil de droit local qui ont combattu aux côtés de la France sont automatiquement algériens et les Français d'Algérie de statut civil de droit commun qui ont combattu aux côtés des indépendantistes ne pourront devenir algériens qu'en demandant l'acquisition de cette nationalité et au prix de longues procédures administratives que beaucoup refuseront d'engager par principe (ce n'est que récemment, depuis 2005, que la nationalité algérienne s'octroie par la filiation de la mère aussi et par naissance sur le sol algérien).

69. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, *op. cit.*, p. 163-164.

comprendre l'impact de cent vingt-quatre années de présence française en Algérie que le « destin subi par la paysannerie algérienne<sup>70</sup> », de nombreux paysans se trouvant « transformés, à leur insu, en "fidèles serviteurs de la France" ou en "traîtres absolus" à la patrie algérienne<sup>71</sup> » :

Le 13 mars 1962, un rapport transmis à l'ONU évalue le nombre de musulmans profrançais à 263 000 hommes : 20 000 militaires de carrière ; 40 000 militaires du contingent ; 58 000 harkis, unités supplétives formées à partir de groupes civils d'autodéfense, parfois promus « commandos de chasse » (ces unités, prévues à raison d'une par secteur sont constituées en Kabylie, dans les Aurès et l'Ouarsenis); 20 000 moghzanis, éléments de police constitués à l'échelle des localités et placés sous les ordres des chefs des sections administratives (SAS); 15 000 membres des GMPR (groupes mobiles de protection rurale), dénommés plus tard groupes mobiles de sécurité, assimilés au CRS ; 60 000 membres de groupes civils d'autodéfense ; 50 000 élus, anciens combattants, fonctionnaires.

À la fin de la guerre, l'État français interdit à l'armée, dans son retrait de l'Algérie, le « rapatriement » des troupes supplétives et de leurs familles. De nombreux « Musulmans », regroupés sous ce nom de « harkis », qui auront combattu aux côtés de la France contre l'indépendance du pays et qui n'auront pu partir du pays, feront ainsi l'objet avec les leurs de violentes représailles. Les harkis qui auront pu gagner la France, devront jusqu'en 1967 demander la nationalité française pour devenir français. L'estimation du nombre exact des harkis parvenus en France par leurs propres moyens est problématique. Si, en effet, un petit nombre a quand même été « rapatrié » en France par l'armée, on estime<sup>72</sup> en tout, de 1962 à 1968, à près de 140 000 le nombre de FMR (« Français musulmans rapatriés »), dont 85 000 supplétifs (familles comprises, qui iront majoritairement dans les camps de relégation) et 55 000 notables, fonctionnaires ou militaires de carrière<sup>73</sup> qui, eux, s'établiront un peu partout en France.

---

70. Pendant la guerre, comme l'ont montré les travaux de Abdelmalek Sayad et de Pierre Bourdieu, de profonds bouleversements la frappent : « déplacements massifs (plus de deux millions de ruraux), appauvrissement, désaffection marquée à l'égard de la condition paysanne, passage de l'économie de troc à l'économie de marché, dépérissement de l'esprit paysan, valorisation d'emplois non agricoles. », *Ibid.*, p. 165.

71. *Ibid.*, p. 166.

72. Ces chiffres sont ceux auxquels est parvenu Tom Charbit par recoupement (*Les harkis, op. cit.*, p. 62-63). Sur la difficulté du dénombrement et ses enjeux politiques, lire Mohand Hamoumou, *Et ils sont devenus harkis* (Paris, Fayard, 1993, p. 125).

73. Tom Charbit, *Les harkis, op. cit.*, p. 62.

Cependant, ce « devenir post-colonial » commence sans doute à se dessiner bien avant la guerre d'Algérie avec l'immigration, dès 1912<sup>74</sup> vers la France, d'une main-d'œuvre qui sera le ferment du nationalisme algérien dans l'entre-deux-guerres. Il se précise pendant la guerre d'Algérie : l'immigration algérienne en France double sous la pression du chômage d'une population masculine<sup>75</sup> en augmentation dans une société rurale algérienne en plein bouleversement alors que les « Trente Glorieuses » françaises réclament des bras pour remplacer les hommes du contingent français appelés à faire la guerre en Algérie.

### **Les groupes de mémoires dans la France ex-empire colonial**

Après 1962<sup>76</sup>, à la fin des années 1960 et au début des années 1970<sup>77</sup>, ce « devenir post-colonial » se confirme puisque se retrouvent en France toutes sortes de groupes ayant vécu l'expérience de la guerre d'Algérie : « Français de souche européenne » et Français d'origine juive (nostalgiques ou non de l'« Algérie française »), « Français musulmans » anciens supplétifs de l'armée ou non, anciens combattants militaires de carrière et appelés, rappelés du contingent (réfractaires, volontaires), Algériens issus de l'immigration, « porteurs de valise », militants de l'OAS, militants du FLN ou du MNA (mouvement rival évincé par le FLN durant la guerre)... Il se manifeste dans les années 1980 dans les prolongements

---

74. V. le texte devenu classique d'Abdelmalek Sayad, « Les trois âges de l'émigration » dans *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (Paris, Seuil, 1999, p. 53-98 [*Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 15, n° 1, p. 59-79]) et Benjamin Stora, *Les immigrés algériens en France. Une histoire politique. 1912-1962* (Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2000 [1992]).

75. Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad dans *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1964]) ont bien montré les diverses mutations de la paysannerie algérienne sous la colonisation et durant la guerre, bouleversements objectifs et subjectifs qui ont contribué à la prolétarianiser. « De 20 000 en 1946, les Algériens passent à 200 000 en 1954 et 350 000 en 1962 sur 410 000 Maghrébins. » (V. Claude Liauzu, « L'immigration maghrébine et le poids colonial », *loc. cit.*, p. 399)

76. Benjamin Stora, *Le transfert d'une mémoire : de l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999.

77. « Les premières émeutes de la région lyonnaise du début des années soixante-dix, comme le rappelle Abdellali Hajjat, sont en lien direct avec la guerre d'Algérie, voire une sorte de prolongement : les incidents violents de la cité de La Grapinière à Vaulx-en-Velin en septembre 1971 impliquent des enfants de pieds-noirs, de harkis et d'immigrés algériens. » (V. « Les usages politiques de l'héritage colonial », dans Benjamin Stora et Émile Temime (dir.), *Immigrations. L'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Littérature, 2007, p. 201). Au sujet de cette période qui commence depuis peu à faire l'objet d'études historiographiques et sociologiques, lire Michelle Zancarini-Fournel, « Généalogie des rébellions urbaines en temps de crise (1971-1981) » (*Vingtième Siècle*, 2004, p. 119-127), et plus généralement la deuxième partie, « Les travailleurs immigrés », de l'ouvrage d'Ahmed Boubekeur et Abdellali Hajjat, *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France 1920-2008* (Paris, Éditions Amsterdam, 2008).



politiques de certaines survivances et récupérations idéologiques<sup>78</sup> comme a pu les analyser Benjamin Stora au sujet de la naissance du Front national<sup>79</sup> ainsi que dans les luttes menées notamment dans le sillage de la Marche pour l'égalité et contre le racisme<sup>80</sup> par des enfants de l'immigration et des enfants de harkis. Ce « devenir post-colonial » illustre en fait la façon dont « une mémoire collective relativement égoïste, vivant de ses rentes de situation nationalisées, est au fil des années 1980 confrontée à la question du Même et de l'Autre, à cet affrontement qui était la blessure secrète des mémoires conflictuelles de tant de victimes de la guerre d'Algérie<sup>81</sup>. »

Cette situation post-coloniale semble devoir être prise en compte en ces années 2000, puisqu'une génération après 1962 émerge et prend la parole « un nouveau groupe porteur de mémoire de la guerre d'Algérie : les enfants issus de l'immigration algérienne en France<sup>82</sup> ». Comme le précise Stora, « [c]es derniers, qui forment désormais un groupe important de citoyens dans la société française, ne sont pas liés à l'histoire coloniale de l'Algérie française [ , mais] revendiquent à la fois de rester fidèles à la mémoire de leurs pères qui ont combattu pour l'indépendance de l'Algérie et de vivre pleinement leur citoyenneté française, [bousculant ainsi] le récit traditionnel de l'histoire de la colonisation<sup>83</sup> ».

---

78. Benjamin Stora, « Guerre d'Algérie : la récupération des héritages de mémoire », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1986, n° 3-4, p. 357-367.

79. Dans *Le transfert d'une mémoire*, *op. cit.*

80. Au sujet de la composante politique de ce mouvement, lire Moghni Abdellah, *J'y suis, j'y reste ! : les luttes de l'immigration en France depuis les années soixante* (Paris, Reflex, 2000), l'ouvrage d'Abdellali Hajjat, *Immigration postcoloniale et mémoire* (Paris, L'Harmattan, 2005) et son texte « Les usages politiques de l'héritage colonial » (*loc. cit.*, p. 195-210) ainsi que la troisième partie, « Les enfants de banlieue », de l'ouvrage dirigé par Ahmed Boubeker et Abdellali Hajjat, *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France 1920-2008*, *op. cit.*

81. Jean-Pierre Rioux, « La flamme et les bûchers », *loc. cit.*, p. 507. Certains fondateurs de la « Marche pour l'égalité et contre le racisme » étaient aussi des enfants de harkis. « Il est significatif, relèveront en 1984 Alain Gillette et Abdelmalek Sayad, que ce soit, parmi tous les organisateurs de la "Marche pour l'égalité et contre le racisme", Toumi Djaïdja, 20 ans, président de l'association SOS Minguettes, qui annonce le 3 décembre 1983 sur le perron de l'Élysée que le président de la République vient de confirmer la prochaine instauration d'une carte unique de séjour et de travail de dix ans, alors qu'il est lui-même de nationalité française, fils de "Français-musulmans", et qu'il n'est, par conséquent, nullement concerné, comme de nombreux "marcheurs", par le problème des titres de séjour et de travail. Cette situation conduit à cette anomalie que l'immigration a fini par engendrer : une espèce de "nationalisme sans nation", la nation étant impossible ; "de patriotisme sans patrie", la patrie étant impossible ; de "territorialité sans territoire" possible. » (V. *L'immigration algérienne en France*, Paris, Éditions Entente, 1984 [édition revue et augmentée de celle de 1976], p. 244-245)

82. Benjamin Stora, « 1999-2003 : Guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, *op. cit.*, p. 506.

83. *Idem.* Dans cet article, Stora rappelle comment le mouvement associatif a obtenu la reconnaissance du massacre commis contre les travailleurs algériens par la police parisienne le 17 octobre 1961, le maire de Paris,

En France, ce donné post-colonial qui s'exprime sur le plan mémoriel, et qui relève tout autant de la « question de l'intégration de l'histoire coloniale et, par là, de l'intégration de l'histoire des minorités dans l'histoire républicaine nationale, est un énorme problème<sup>84</sup> » selon Benjamin Stora. Affaire essentielle de diffusion du savoir historique puisque « les chronologies, les bibliographies, les biographies des acteurs, l'étude des représentations, toutes ces choses ont été mises en chantier en France depuis fort longtemps<sup>85</sup> », le « besoin d'histoire » pour les jeunes générations mais aussi la nécessité de reconnaître les « cicatrices de l'histoire coloniale<sup>86</sup> » étant pressants<sup>87</sup>. Pour Stora<sup>88</sup>, cette carence d'histoire confrontée au travail intense des mémoires génère des tensions de plus en plus fortes qui finiront par se retrouver sur un terrain idéologique miné :

[o]n ne peut pas continuer à prendre du retard dans la formation des maîtres et des enseignants. On ne peut pas continuer comme cela, avec une population en déshérence, en désir de compréhension, confrontée à des exigences politiques du présent, c'est-à-dire au problème du racisme dans la société. [...] Mais, à force de mettre l'accent sur les discontinuités, sur les non-mises en relation, les non-mises en rapport, on n'appréhende pas ce qui reste dans les représentations et dans les mémoires de vécus, de souffrances, de blessures, de douleurs qui sont transmises dans l'intimité familiale. [O]n risque d'avoir non seulement une guerre des mémoires, mais une guerre idéologique avec des gens qui pensent que la politique, c'est la mise en accusation permanente et perpétuelle de l'homme blanc.

---

Bertrand Delanoë, ayant déposé une plaque commémorative de l'événement le 17 octobre 2001 sur le pont Saint-Michel.

84. Benjamin Stora, « Un besoin d'histoire » dans Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale*, préfacé par Georges Balandier, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2007, p. 297.

85. *Ibid.*, p. 296.

86. *Ibid.*, p. 297.

87. Concernant l'enseignement de l'histoire de la guerre d'Algérie, on se reportera aux travaux de Françoise Lantheaume : « Enseigner l'histoire de la guerre d'Algérie : entre critique et relativisme, une mission impossible ? » dans Claude Liauzu (coord.), *Tensions méditerranéennes*, (Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 2003, p. 231-265); « L'enseignement de l'histoire du fait colonial. La voie étroite entre "devoir de mémoire", politique de la reconnaissance et savoirs savants » dans Maryline Crivello (dir.), *Les échelles de la mémoire en Méditerranée* (Arles, Actes Sud, 2010, p. 363-376); ainsi qu'au texte éclairant sur les pratiques et questionnements des enseignants, de Gilles Boyer et Véronique Stachetti, « Enseigner la guerre d'Algérie à l'école : dépasser les enjeux de mémoire ? », colloque *Pour une histoire critique et citoyenne. Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 20-22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007, [[http://www.ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id\\_article=203](http://www.ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=203)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Lire aussi la réflexion de Benoît Falaize : « L'enseignement de l'histoire à l'épreuve du postcolonial. Entre histoire et mémoires » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, op. cit., p. 279-292.

88 Benjamin Stora, « Un besoin d'histoire », *loc. cit.*, p. 297.

La mise en garde<sup>89</sup> contre la politisation, voire la « surpolitisation<sup>90</sup> », des questions liées à l'histoire coloniale<sup>91</sup> aujourd'hui met en évidence une récupération et une surenchère auxquelles ont recours depuis la fin de la guerre d'Algérie, par leur organisation en lobbying actif<sup>92</sup>, tant les associations de pieds-noirs que celles d'anciens combattants et celles, certes

---

89. En lien avec la naissance de ces mouvements et leur réception politique et médiatique, lire l'analyse qu'en fait Saïd Boumama à partir de sa lecture de Abdelmalek Sayad (« Le mode de génération des générations immigrées », *Migrants-formation*, n° 98, septembre 1994, p. 11-12) : « De la visibilité à la suspicion : La fabrique républicaine d'une politisation » dans *Les figures de la domination*, mis en ligne le 24 mars 2010, [<http://www.lesfiguresdeladomination.org/index.php?id=313>] (dernier accès le 29 octobre 2012). Il s'agit de la version enrichie de celle publiée dans Nacira Guénif-Souilamas (dir.), *La République mise à nue par son immigration* (Paris, La Fabrique, 2006, p. 196-218). Au sujet de l'instrumentation par l'État lui-même de cette immigration issue des colonies, signalons les questionnements d'Ahmed Boubeker au sujet de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration qui a ouvert ses portes en 2007 à l'emplacement de l'ancien musée des colonies à Paris et de son slogan « Leur histoire est notre histoire » (V. « L'immigration : enjeux d'histoire et de mémoire à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 165-173).

90. Cette surpolitisation est notamment reprochée aux « Indigènes de la République », mouvement (MIR) devenu depuis peu parti politique (PIR), qui se sont fait connaître par un « Appel » qui a provoqué un tollé dans la classe politique française en 2005. Paru d'abord sous la forme d'une pétition en décembre 2004 sur le site [<http://www.oumma.com>], ce texte est une sorte de manifeste qui rassemble les participants aux Assises de ce mouvement tenues en avril 2005, qui sont à l'origine de plusieurs manifestations et rassemblements, notamment contre la loi n° 2005-158 du 23 février 2005 « portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés » (voir le site : [<http://www.indigenes-republique.fr>]). Très vite objet d'une scission qui a donné naissance à un groupe appelé « Mouvement pour l'égalité » beaucoup plus discret quant à lui et moins polémique, le MIR est très vite accusé de communautarisme, voire de racisme anti-Blancs, et son affichage identitaire, maghrébin, noir et surtout musulman est condamné comme une dérive (comme ses liens avec Tariq Ramadhan). Le journaliste Denis Sieffert (V. le dossier consacré à ce mouvement dans la revue *Politis*, n° 847 du 14 au 20 avril 2005) rappelle les fondements de ce mouvement, tout en précisant qu'il est né aussi pour dénoncer le climat de l'après-11 septembre 2001, où une « frange active du monde intellectuel, politique et médiatique français [...] se transforme en agents de la pensée bushienne », lesquels « recyclent la thématique du choc des civilisations dans le langage local du conflit entre "République" et "communautarisme" » : « "La France a été un État colonial... La France reste un État colonial !" Et il ne s'agit pas seulement de rappeler à des esprits oublieux la situation dans les "départements" et les "territoires" d'outre-mer, mais que, au cœur même de notre société, "la figure de l'indigène continue de hanter l'action politique, administrative et judiciaire ; elle innerve et s'imbrique à [sic] d'autres logiques d'oppression, de discrimination et d'exploitation sociales". » Ce mouvement, attaqué par ces adversaires politiques « naturels » (schématiquement de droite et d'extrême droite), provoque dans la gauche française, qui ne lui conteste aucunement les constats de discrimination qu'il formule, une forte opposition (la LCR condamnera par exemple son peu de discernement dans son constat de continuité du système colonial dans la France contemporaine et son manque de consistance sur l'aspect socioéconomique des discriminations). Pour une analyse clairvoyante du MIR dans le champ médiatique et ses usages politiques du post-colonialisme et du stigmat, lire Abdellali Hajjat, « Révoltes des quartiers populaires, crise du militantisme et postcolonialisme » dans Ahmed Boubeker et Abdellali Hajjat (dir.), *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France 1920-2008, op. cit.*, p. 257-264.

91. Pour une synthèse des débats qui ont enflammé à ce sujet la scène médiatique, universitaire et politique durant les années 2000 (les études coloniales et post-coloniales, les lois mémorielles, etc.), lire Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les enjeux politiques de l'histoire coloniale* (Marseille, Agone, 2009).

92. Lire l'ouvrage d'Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires* (Paris, Éditions Non Lieu, 2007) qui s'attaque à ce sujet à la lumière du militantisme associatif des pieds-noirs et en lien avec les autres groupes comme celui des anciens combattants ou des harkis. L'analyse fine de Savarese s'intéresse aux usages politiques

plus tardives et moins puissantes, de harkis (intégrant parfois les deux autres types d'association). « La mémoire de la colonisation chez les enfants de l'immigration post-coloniale [s'étant] construite au fur et à mesure que les conditions de son actualisation ont été réunies<sup>93</sup> », cette mémoire coïncide pour ce groupe avec celle recouvrée de la guerre d'Algérie, exprimée désormais sur le mode de l'hypermnésie par tous les groupes porteurs de mémoire de cette période. Cette mémoire de la guerre d'Algérie resurgit alors que « la "fracture coloniale" est plus qu'un simple héritage » : « une production contemporaine<sup>94</sup> ». Ce « devenir post-colonial » est demeuré longtemps ignoré, « impensé<sup>95</sup> », alors qu'il ne concerne pas seulement les populations présentes en France avant la guerre ou arrivées en France pendant et après la guerre dans un contexte migratoire économique qu'on pensait provisoire<sup>96</sup>, mais bel et bien aussi celles issues de l'empire colonial, venues d'Algérie au lendemain de la signature des Accords d'Évian en 1962, « rapatriées » ou non. En fait, si ce « devenir post-colonial » a sans doute été sous-estimé car ne concernant au départ que des adultes<sup>97</sup> (pieds-noirs : 1 million ; immigrés : 400 000 et harkis : 100 000), il englobe au fil du temps et des

---

de la mémoire, en particulier à l'élaboration des stratégies identitaires associées au souvenir de la colonisation et au rôle du politique en matière de gestion des mémoires.

Lire aussi l'approche chronologique d'Olivier Dard qui montre comment l'action d'associations multiformes s'est transformée en un *lobby* pieds-noirs parfois très efficace lors de diverses échéances électorales : « Figures symboliques et groupements face à l'Algérie française. Des condamnés et des prisonniers à la défense d'une communauté et d'une culture », *loc. cit.*, p. 353-370.

93. Abdellali Hajjat « Les usages politiques de l'héritage colonial », *loc. cit.*, p. 197.

94. Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les enjeux politiques de l'histoire coloniale*, *op. cit.*, p. 165. Au sujet de cette « fracture » et du positionnement des historiens français sur la question post-coloniale, lire Abdellali Hajjat, « Révoltes des quartiers populaires, crise du militantisme et postcolonialisme », *loc. cit.*, p. 260.

95. Sur ces aspects de l'« impensé » concernant : la discipline de l'histoire, lire la réflexion de Gary Wilder « "Impenser" l'histoire de France. Les études coloniales hors de la perspective de l'identité nationale » dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 96-97, 2005, p. 91-119 ; sur la question du colonial, lire Mathieu Rigouste, « L'impensé colonial dans les institutions françaises : la "race des insoumis" » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, *op. cit.*, p. 196-204 ; sur la question de la « race », lire le texte d'Achille Mbembe, « La République et l'impensé de la "race" » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, *op. cit.*, p. 205-216.

96. Tant des points de vue de celui qui a émigré que du pays de départ et du pays d'accueil. Sur ce provisoire et son illusion, lire Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité* (Paris Bruxelles, De Boeck Université, 1997).

97. Les soldats, au nombre de 1,2 million, sont aussi des porteurs de mémoire de cette guerre qui ont transmis à leurs descendants la mémoire du conflit. Même s'ils ne sont pas directement impliqués dans ce « devenir post-colonial », ils portent, de par le statut qu'ils ont revêtu, le rôle qu'ils ont joué en tant qu'appelés, rappelés ou militaires de carrière, voire, selon leur conscience du conflit (comme conscrit, engagé volontaire ou réfractaire), la trace au présent du colonial, puisque figurant le passé de la force coloniale, ils sont aussi en ce sens porteur d'un présent post-colonial.

générations enfants et petits-enfants, eux aussi porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie et de la colonisation qui, comme le souligne Benjamin Stora, tentent de « différentes manières de se réapproprier cette mémoire, pour savoir ce qui s'est réellement joué dans le conflit<sup>98</sup> ».

### **3-Intrications du passé avec les situations du présent**

#### **a- « Faire de l'histoire » et « faire mémoire »**

#### **Une imbrication entre histoire et mémoire à repenser**

L'opposition antithétique histoire contre mémoire s'avère sans réponse et tout bonnement inopérante pour comprendre, gérer et apporter des solutions à l'enchevêtrement des situations vécues par les groupes issus de l'empire colonial et leurs descendants, pour répondre aux revendications, pour apaiser le ressentiment, les rancœurs, les douleurs. L'intrication du passé avec les situations du présent, cette pression d'un « besoin d'histoire » devant se conjuguer avec une fonction de la mémoire, commandent de rappeler les liens complexes d'interdépendance qu'entretiennent entre elles l'histoire et la mémoire<sup>99</sup>. Et c'est à l'aune de ces nuances qui donnent à voir une dynamique incessante sociétale qu'il faudrait sans doute repenser l'imbrication entre histoire et mémoire. C'est à notre sens Paul Ricœur qui, dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>100</sup>, a réuni de la manière la plus intime mémoire et histoire. Il y a procédé une sorte d'ajustement des champs d'études malgré le recours à deux démarches complètement différentes pour approcher la mémoire (par la phénoménologie et donc ici la mémoire individuelle) et l'histoire (par l'épistémologie) : une sorte d'ajustement des impératifs, des missions, des propriétés, des usages voués à l'une et à l'autre sans omettre les enjeux à incorporer dans toute réflexion qui débouche sur une éthique, voire une « thérapie mémorielle », selon la lecture de Patrick Garcia<sup>101</sup>. Ricœur distingue analytiquement trois moments de « l'opération historiographique », expression qu'il emprunte à Michel de Certeau : la critique documentaire, la construction explicative/compréhensive, la représentation du passé ; moments qui répondent terme à terme aux opérations propres à la

---

98. « La mémoire coloniale de l'Algérie : quand le passé rattrape le présent » dans Hédi Saïdi (éd.), *Les étrangers en France et l'héritage colonial. Processus historiques et identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 158.

99. Sur cette question et dans une démarche agrémentée de nombreux exemples tirés de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, lire Enzo Traverso, *Le passé : modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

100. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

101. Patrick Garcia, « Paul Ricœur et la guerre des mémoires », *loc. cit.*, p. 60.

mémoire : constitution du témoignage par le travail de l'anamnèse, immédiateté de la réminiscence, reconnaissance du passé. Pour Ricœur, la mémoire est matrice de l'histoire, cette dernière archive le témoignage et, ainsi, « inaugure l'acte de faire l'histoire<sup>102</sup> ». Détenant sur l'histoire le privilège « d'être du passé », la mémoire partage avec l'histoire le fait d'opérer au présent, à partir du présent. Elle a aussi, comme l'histoire, une fonction de vérité, c'est à dire qu'elle se caractérise par une double dimension cognitive (elle commande une opération de connaissance) et pratique (en tant que mémoire « exercée »).

Pour Ricœur<sup>103</sup>, c'est dans ce caractère double que se trouve l'essentiel de la confrontation entre mémoire et histoire : « l'historien entreprend de "faire de l'histoire" comme chacun de nous s'emploie à "faire mémoire" ». Mémoire et histoire se trouvent reliées toutes deux à la problématique de la trace, mais la première doit la reconnaître (moment du retour et de la reconnaissance du souvenir passé couronnant l'anamnèse ou la réminiscence, avec la mise au jour de son versant intuitif), alors que la seconde doit la reconstruire. La mémoire et l'histoire peuvent être amenées à se stimuler, les revendications d'un groupe de mémoire ou les dénégations, le négationnisme d'un groupe de mémoire concurrent au premier, peuvent conduire l'histoire à combler un vide cognitif sur une période ou un épisode, un événement historique ou rattraper un retard en menant des études plus approfondies. La mémoire et l'histoire peuvent être amenées à se confronter l'une à l'autre, par exemple lorsque la première brandit l'impératif du devoir de mémoire qui exhorte, voire assigne, la seconde à « faire de l'histoire sur commande », cette confrontation mettant en scène la traversée de la mémoire de la sphère privée à la sphère publique en instrumentant l'histoire. Et c'est justement dans l'usage de la mémoire exercée que Paul Ricœur voit le danger percer : les us et abus de la mémoire<sup>104</sup> peuvent compromettre son ambition de vérité.

Ces abus sont examinés à plusieurs niveaux et agissent différemment. Nous retiendrons ces trois catégories : la mémoire empêchée, la mémoire manipulée et la mémoire obligée. La mémoire empêchée agit à un niveau pathologique-thérapeutique, c'est une mémoire « malade » ou « blessée ». Ricœur convoque la psychanalyse et les concepts de l'analyse clinique freudienne de transfert, deuil et mélancolie pour les transposer ensuite au plan de la

---

102. *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 212.

103. *Ibid.*, p. 68.

104. *Ibid.*, p. 82-111.

mémoire collective : au niveau des conduites de deuil, on pourra parler de traumatismes, collectifs, de « blessures de la mémoire collective ». À un second niveau, Ricœur situe la mémoire manipulée, l'idéologie pouvant être une des dimensions de mobilisation abusive de la mémoire au service d'une quête, requête ou revendication d'identité. La mémoire manipulée agit à deux niveaux : pour légitimer l'ordre social et des processus d'intégration, ou pour constituer et affirmer l'identité sociale. Ici, c'est l'histoire dans sa forme « officielle » qui intervient en tant que mémoire proposée/imposée : une mémoire exercée, au plan institutionnel, précise Ricœur, est une mémoire enseignée. Enfin, à un troisième niveau, éthico-politique, la mémoire obligée est celle qui pose l'injonction, celle du « devoir de mémoire » qui peut être entendu au moins comme une incitation à court-circuiter le travail critique de l'historien. Aussi, si la mémoire peut s'avérer nocive, c'est en revêtant les caractéristiques de ces deux dernières : la mémoire manipulée et la mémoire obligée.

Nous affirmerons à la suite de François Dosse<sup>105</sup> que « la mémoire est à l'égal de l'histoire, un mode de sélection dans le passé, une construction intellectuelle et non un flux extérieur à la pensée ». Les deux phénomènes ne sont pas hétérogènes l'un à l'autre. Ils se nourrissent l'un l'autre, se laissent saisir l'un à la lumière de l'autre, l'un peut être lu comme transformation, récupération, contamination de l'autre, dès qu'ils surgissent dans l'espace public. Nous les considérerons comme des constructions, des discours qui travaillent les œuvres littéraires et cinématographiques à l'instar d'autres discours en présence. Ces discours mémoriels et historiques ont leurs spécificités, leur rhétorique, leurs règles, leur fonctionnement propre, leurs influences réciproques. Ils ont leurs accords et leurs désaccords sur un même fait, leurs antagonismes irréductibles concernant l'ampleur d'un événement, son impact, la douleur qu'il a provoqué. L'histoire peut ne jamais évoquer, n'avoir jamais évoqué le trauma subi, la mémoire peut n'avoir de cesse de le rappeler, de le ressasser, de le dénoncer et de dénoncer l'histoire. La mémoire peut s'inscrire en faux contre l'histoire et la combattre et faire valoir sa supériorité ; l'histoire peut faire valoir le caractère infaillible de ce qui a été établi comme faits, la dictature des faits, etc. On retrouvera dans ces discours tout ce qui appartient soit à la mémoire soit à l'histoire, une fonction de vérité, une enquête menée pour faire vérité, lever le voile : pour la mémoire, la quête d'une fidélité au passé ; pour l'histoire,

---

105. *L'histoire, op. cit.*, p. 188.

la recherche d'une vérité des faits qui se sont déroulés. Les deux brandissent la ou les preuves et utilisent le témoignage : l'histoire, en y recourant, s'aide de la mémoire ; la mémoire, en cherchant à recouvrer par la preuve le témoignage, en appelle à l'histoire...

### **L'historiographie française rattrapée par la mémoire**

Ces rapports redéfinis entre histoire et mémoire à l'aune de dynamiques interreliées sont paradoxalement directement investis par l'historiographie elle-même, qui, longue à affronter directement la guerre d'Algérie, va s'appliquer au fil des années à en étudier la mémoire. Comme si l'objet de cette histoire se devait d'être la résultante d'un rapport de force dans lequel la mémoire doit perdre pour devenir un objet d'étude, dans lequel l'histoire ne peut toucher à ce passé qui résiste qu'en l'abordant par du refoulé, des symptômes, un travail de l'ordre de l'intime ou du groupal essentiellement. Afin de mettre en perspective notre propre recherche en la situant justement au cœur d'une production culturelle avec laquelle elle entretient des liens, les œuvres que nous étudions n'étant pas détachées de ce vaste ensemble qui depuis le début de la guerre s'accroît, nous recourons à une sorte de « recensement » en tentant d'organiser ce vaste ensemble hétérogène par une périodisation ainsi que par des classements internes pour leur donner déjà une certaine intelligibilité.

C'est à l'histoire sociale de la mémoire que l'on doit la majorité des études<sup>106</sup> sur la mémoire de la guerre d'Algérie en France. Elles s'appuient sur ces fameux « vecteurs du souvenir<sup>107</sup> » qui peuvent être officiels (commémorations, monuments, etc.), associatifs (associations de militaires, rapatriés, etc.), savants (le livre d'histoire, le manuel scolaire, etc.) et culturels (littérature, cinéma, télévision, photographie<sup>108</sup>, etc.). Ces vecteurs du souvenir,

---

106. Revenu sur la scène savante depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et au début de XX<sup>e</sup> (Henri Bergson, Maurice Halbwachs, etc.), l'intérêt pour le problème de la mémoire s'inscrit dans un vaste mouvement qui connaît, à partir des années 1970-1980, une dissémination considérable vers des disciplines différentes et dont l'histoire sociale de la mémoire est aussi un produit.

107. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.* p. 233-236.

108. Les études sur le Web en tant que vecteurs du souvenir culturel étant encore en friche, nous citerons trois articles qui rendent compte de l'examen de ce phénomène dans des perspectives différentes : Louize Merzeau, « Guerres des mémoires *on line* : un nouvel enjeu stratégique ? » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, *op. cit.*, p. 287-298 ; Rosa Moussaoui, « Internet : un espace propice à la réécriture de l'histoire » dans Sébastien Jahan et Alain Ruscio (dir.), *Histoire de la décolonisation. Réhabilitations, falsifications et instrumentalisation*, Paris, Les Indes savantes, 2007, p. 297-



selon Henry Rousso, permettent à la mémoire de se transmettre dans la société, puisqu'ils sont « tout ce qui propose une reconstruction volontaire de l'événement, à des fins sociales<sup>109</sup> » :

La mémoire nationale, celle qui s'inscrit dans un patrimoine commun, se forme après réception de multiples signaux. [...] Qu'elles soient conscientes ou non, qu'elles délivrent un message explicite ou implicite, les nombreuses représentations de l'événement participent toutes à la définition d'une mémoire collective. De la mémoire individuelle ou familiale à la mémoire locale, de la mémoire de groupes restreints à la mémoire nationale entrent en jeu une série de médiations, qui, à tel ou tel moment, prennent plus d'importance que d'autres, suivant l'état des mentalités.

Ces études sur la mémoire de la guerre d'Algérie ont connu un véritable essor depuis le début des années 1990<sup>110</sup>. Elles s'inscrivent dans un mouvement historiographique plus global, impulsé à partir des années 1970-1980, qui a généré une multiplication de travaux sur la mémoire collective permettant à celle-ci d'être mieux comprise dans la complexité de son mode de fonctionnement et de son approche critique, dans ses métamorphoses devenues objets

---

306 ; nous nous permettons de mentionner notre article intitulé « L'étrange objet webfilmique et la compétition mémorielle sur le Web 2.0. Exemple d'une fabrication de la mémoire des pieds-noirs » dans Nicole Pignier et Michel Lavigne (dir.), « Mémoires et Internet », revue *Médiation et information* (MEI), n° 32, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159-172.

109. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 233.

110. Nous mentionnons ici quelques études incontournables : en particulier, la cinquième partie de l'ouvrage *La guerre d'Algérie et les Français* (Jean-Pierre Rioux (dir.), Paris, Fayard, 1990) dans laquelle des travaux serviront de matrice à de nombreux colloques et publications tout au long des années 1990 et 2000 : sur les images de la guerre d'Algérie, les articles d'Évelyne Desbois (« Des images en quarantaine. Guerre d'Algérie, une mémoire amputée de ses images », p. 560-571) et de Pascal Ory (« L'Algérie fait écran », p. 572-581); sur les pieds-noirs, leur mouvement associatif et leurs témoignages, les articles de Joëlle Hureau, auteur d'ailleurs de *La mémoire des pieds-noirs de 1962 à nos jours* (Paris, Perrin, 2002 [Orban, 1987]) et d'Anne Roche (respectivement, « Associations et souvenir chez les Français rapatriés d'Algérie », p. 515-525 et « La perte et la parole : témoignages oraux de pieds-noirs », p. 526-537); ou encore sur la littérature, l'article de Alain-Gérard Slama (« La guerre d'Algérie ou la comédie des masques », p. 582-602). Nous signalerons aussi les publications phares suivantes. Sur le cinéma et les images télévisées : le numéro spécial de *CinémAction* dirigé par Guy Hennebelle avec le concours de Mouny Berrah et de Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie à l'écran*, *CinémAction*, n° 85, Paris, Corlet/Télérama, 1997 ; Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre : Algérie-Vietnam en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1997 ; sur le cinéma, l'État et l'armée durant la guerre d'Algérie : Sébastien Denis, *Le cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2009 ; sur le livre : Benjamin Stora, *Le livre, mémoire de l'histoire*, Paris, Préau des collines, 2005 ; sur la télévision : Béatrice Fleury-Vilatte avec la participation de Pierre Abramovici, *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; sur les arts plastiques : Malika Dorbani, « La guerre d'Algérie et les arts plastiques » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 515-546 ; sur la photographie : Marie Chominot, « Guerre des images, guerre sans images ? Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962) », thèse de doctorat d'histoire soutenue en mai 2008 à l'Université Paris VIII ; sur les lieux de commémoration : Michèle Baussant, *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Stock, 2002.

d'histoire au même titre que l'effectivité de l'événement dans ses étroites limites temporelles<sup>111</sup>.

Dans la mémoire collective, d'ailleurs, soutient Rousso<sup>112</sup>,

[I]es historiens occupent une position d'interface. D'un côté, en amont de la production littéraire ou scientifique, ils dépendent des sources d'informations disponibles et sont largement tributaires d'une demande sociale, c'est-à-dire des attentes plus ou moins explicites des diverses tendances de l'opinion, y compris celles du milieu universitaire. En aval, ils influent à leur tour sur les mentalités, en particulier parce que le contenu et la forme de l'enseignement dépendent en grande partie des résultats de la recherche. Cette chaîne interactive, constitue un moment clé dans la formation du passé [...]

Alors que « [le] récit individuel, le vécu deviennent [désormais] essentiels dans la construction de narrations historiennes<sup>113</sup> », la prise de parole publique « des groupes [de mémoire] [joue] un rôle essentiel dans l'évolution de la mémoire collective<sup>114</sup> ». Les œuvres littéraires ou filmiques en évoquant certains événements de la guerre d'Algérie favorisent la circulation médiatique de sujets peu étudiés par l'historiographie et leur donnent quelque écho dans l'espace public : elles nourrissent ainsi l'élaboration de la mémoire collective et stimulent la recherche en histoire. Comme l'explique Rousso<sup>115</sup>,

[l]'histoire de la mémoire se doit de prendre en compte à la fois l'évolution des discours dominants sur le passé et les groupes ou les acteurs sociaux qui les portent, elle doit tenir compte d'une dimension diachronique : on ne se souvient pas de la même manière dans le temps ; et synchronique : tous ne se souviennent pas d'un « événement historique », supposé commun, de la même manière.

En « histoire de la mémoire », les historiens s'intéressent non seulement à l'événement dans sa profondeur et au moment où il a eu lieu mais surtout à son impact et à sa résonance dans la société d'aujourd'hui. François Dosse<sup>116</sup> rend ainsi compte de cette démarche :

[a]u premier mouvement qui assure le primat au regard critique, à la mise à distance, à l'objectivation et à la démythologisation, suit un second temps, complémentaire, sans lequel l'histoire serait pur exotisme, celui d'une recollection du sens, qui vise à l'appropriation des diverses sédimentations de sens léguées par les générations précédentes, des possibles non avérés qui jonchent le passé des vaincus et des muets de l'histoire.

---

111. François Dosse, *L'histoire*, op. cit., p. 185.

112. *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 277.

113. Benjamin Stora, *Le livre, mémoire de l'histoire*, op. cit., p. 16.

114. Henry Rousso, « Les raisins verts de la Guerre d'Algérie » dans Yves Michaud (dir.), *La guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Université de tous les savoirs », 2004, p. 128.

115. *Idem*.

116. *L'histoire*, op. cit., p. 184.

La particularité de cette histoire qui s'intéresse aux jeux et enjeux de la mémoire dans la société, à ce que la société ou certains de ses groupes refusent d'oublier ou tentent de refouler, est dans son ancrage même : dans des « moments de rupture de l'histoire », les « moments-catastrophe » comme les nomme Benjamin Stora<sup>117</sup> en se référant à Freud. Pour l'historien, en effet,

[I]es événements-rupture provoquent un sentiment de perte de la mémoire, la sensation d'une apocalypse, d'une grande « catastrophe », et suscitent une réflexion difficile sur les traumatismes légués par l'Histoire. Ainsi, le travail historique sur la mémoire s'opère souvent dans le rapport aux « catastrophes ». Il se construit à travers plusieurs chantiers historiographiques : le génocide des Arméniens de 1915, le génocide des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, le régime de Vichy et la question de la collaboration. C'est le cas, bien sûr, de la guerre d'Algérie.

### **3-b Paradoxal oubli de la guerre**

#### **Traitements officiels de la guerre**

La fabrication de l'oubli<sup>118</sup> de la guerre d'Algérie commence dès son déclenchement et se poursuit pendant son déroulement et bien après sa fin. Par le fonctionnement des mécanismes de la censure et de la propagande, par la façon dont sont produits, contrôlés, mis en circulation et diffusés les objets et les discours médiatiques, par les silences, les dénis, les négations, l'autocensure, les amnisties, « la mise en mémoire qui devait permettre l'apaisement par une évaluation rationnelle de la guerre d'Algérie a été "empêchée"<sup>119</sup> ». Ce phénomène est remarquable en France et en Algérie<sup>120</sup>, chez les deux belligérants (constituant de part et d'autre des entités plus complexes) qui ont oublié cette guerre<sup>121</sup> pour des raisons différentes<sup>122</sup> :

---

117. *Le livre, mémoire de l'histoire, op. cit.*, p. 15.

118. Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie, op. cit.*

119. *Ibid.*, p. I.

120. Comme l'analyse Stora, d'une rive à l'autre, dans *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie, op. cit.*

121. Pour des approches générales de la guerre d'Algérie, lire entre autres ouvrages : Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, La Découverte, 4<sup>e</sup> éd., 2002 et *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, La Découverte, 1994 ; Gilles Manceron et Hassan Remaoun, *D'une rive à l'autre. La guerre d'Algérie de la mémoire à l'histoire*, Paris, Syros, 1993 ; Guy Pervillé, *Pour une histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, A. et J. Picard, 2002 ; Jean-Pierre Rioux, (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français, op. cit.* ; Hartmut Elsenhans, *La guerre d'Algérie 1954-1962. La transition d'une France à une autre. Le passage de la IV<sup>e</sup> à la V<sup>e</sup> République*, Paris, Publisud, 1999 [Munich, 1974] ; Sylvie Thénault, *Histoire de la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, Flammarion, 2005.

122. On pourrait aussi trouver à cet oubli une raison commune qui puiserait dans la nature respective des

- d'abord, fondamentalement liées à sa nature de guerre coloniale, « sale » et déstabilisatrice des assises même de l'État pour les Français et de guerre

---

sources constitutives des deux nationalismes français et algérien : un jacobinisme qui soude la force et la cohérence des deux États. L'État algérien naissant calque sur le premier les idéaux de sa république (démocratique et populaire) une et indivisible avec la primauté exclusive de l'unicité d'un peuple, d'une religion, d'une langue. Aussi, pourrait-on tout aussi bien voir dans cette fabrication de l'oubli, l'impératif du silence qu'impose l'édification d'une identité nationale, par dessus tout unificatrice et homogène. On rappellera en effet, avec Patrick Rateau, en se demandant si ces remarques ne valent pas pour la gestion de l'après-guerre d'Algérie en France, que « si l'oubli est aujourd'hui dénoncé en France comme "antirépublicain", il a pendant longtemps été conçu et même revendiqué comme un fondement de l'identité nationale. C'est ce qu'exprime explicitement Ernest Renan dans sa célèbre conférence à la Sorbonne du 11 mars 1882 ("Qu'est-ce qu'une nation ?"). Renan énonce que "l'oubli et même l'erreur historique sont un facteur essentiel de la création d'une nation ; et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger. L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été les plus bienfaites". Renan définit donc l'identité nationale comme une communauté de destins et une histoire commune partagée au même titre qu'un corpus de valeurs, celles héritées de 1789. Des valeurs nécessairement consensuelles puisqu'elles imposent l'oubli de tout ce qui a pu diviser : les privilèges, les religions, les faits de violence, etc. Dans ce cadre, l'oubli apparaît donc comme indispensable à la construction de l'identité nationale, et comme une condition sine qua non de l'égalité civique entre les groupes. C'est ainsi que, pour un certain nombre d'historiens contemporains, si la prise en compte des mémoires spécifiques juive, maghrébine ou afro-antillaise tarde à se manifester, c'est principalement parce qu'elle est en opposition forte avec ces conceptions fondatrices de l'identité nationale française. C'est d'ailleurs en grande partie pour cette raison que s'expliquent certains curieux silences des "victimes". Après les années noires de l'Occupation française par l'Allemagne, par exemple, la communauté juive française institutionnelle s'abstint de demander que soit reconnue la spécificité des souffrances qu'elle avait endurées. C'était là, estimait-elle, le prix à payer pour la reconduction du pacte républicain écorné par Vichy, et elle se tint à cette attitude jusqu'à l'émergence, en son sein, de générations nouvelles en quête de leur identité. » (V. Patrick Rateau, « Mémoire, oubli et identité sociale » dans Michel-Louis Rouquette (dir.), *La pensée sociale*, Paris, Érès, coll. « Hors collection », 2009, p. 26-27)

D'un autre côté, pour certains théoriciens de la critique post-coloniale, comme Achille Mbembe, en France, les fondements de cet oubli seraient à rechercher dans les « modèles de la pensée raciale » et leurs modes d'insertion dans la définition historique de la citoyenneté et de l'identité françaises : « Dans le cas de l'empire colonial français, les modèles de la pensée raciale avaient varié au cours du temps, et notamment depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, quand d'importantes populations non blanches furent appelées à vivre sous l'autorité de la France. [Ces modèles partageaient], depuis les Lumières, trois postulats. Le premier concernait l'appartenance de toutes les races à l'humanité. Le deuxième affirmait que les races ne sont pas toutes égales même si, loin d'être immuables, les différences humaines sont susceptibles d'être dépassées. Le troisième mettait en avant l'étroite relation qui existait entre la race blanche, la nation et la culture françaises. (V. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, op. cit., p. 65-66)

Pour Mbembe, « il a toujours existé, sur la longue durée, une relation étroite entre une certaine expression du nationalisme français et une pensée de la différence raciale que masque le paradigme universaliste et républicain. En même temps, il a toujours existé également une manière de l'universalisme français, qui est lui-même un produit de la pensée raciale. Dans la mesure où la France comme nation et la civilisation française comme culture ont été en conflit permanent avec ceux qui ont été définis comme "autres", l'on ne saurait s'étonner de voir à quel point la notion d'humanité et de liberté défendue par la République est historiquement fondée sur une opposition racialisée entre les civilisés et les primitifs. » (V. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, op. cit., p. 67-68)

d'indépendance, en proie à des luttes intestines au sein des forces nationalistes, à des dissensions entre politiques et militaires au sein du FLN pour les Algériens<sup>123</sup> ;

- ensuite, éminemment reliées par contrecoup à son issue, soit une gestion non assumée (ni nommée, ni montrée) de son déroulement par les perdants qui l'ont gagnée militairement et une mise en récit insérée dans une téléologie destinée à contrer l'histoire coloniale et à fonder la légitimité militaire étatique (d'un parti unique) par les vainqueurs d'abord moraux du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes.

### **Documentation du conflit pendant son déroulement**

Durant la guerre, une masse de documents<sup>124</sup> de nature et d'obédience diverses (pro-Algérie française, colonialiste, partisane de l'indépendance ou d'une « troisième voie ») a bien été produite (lettres, journaux, reportages, témoignages, analyses, textes polémiques, images officielles et officieuses, images de propagande et de dénonciation, etc.). De 1955 à 1962, des films à vocation fictionnelle ou documentaire, longs ou courts métrages, sont censurés ou voient leur diffusion « différée » : 1957, *Algérie en flammes* de René Vautier et *Sakiet Sidi Youcef* de Pierre Clément ; 1960, *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard ; 1961, *La belle vie* de Robert Enrico ; 1962, *Muriel ou Le temps d'un retour* d'Alain Resnais, *Octobre à Paris* de Jacques Panijel ou encore *Le joli mai* de Chris Marker ; 1957-1959, *J'ai huit ans* et *58/2B* de Guy Chalon. Des ouvrages sur la torture paraissent durant la bataille d'Alger et sont parfois saisis et interdits<sup>125</sup> : 1957, *Contre la torture* de Pierre-Henri Simon, *Pour Djamilia Bouhired*

---

123. Sur les Algériens et le nationalisme, lire entre autres ouvrages les incontournables de Mohammed Harbi : 1954, *La guerre commence en Algérie*, Bruxelles, Complexe, 1984 ; *Aux origines du FLN, le populisme révolutionnaire en Algérie*, Paris, Christian Bourgois, 1975 ; *FLN, mirage et réalité*, Paris, Jeune Afrique, 1980 ; *Archives de la révolution algérienne*, Paris, Jeune Afrique, 1981 ; *Une vie debout. Mémoires politiques, tome I : 1945-1962*, Paris, La Découverte, 2001. Ou encore : Gilbert Meynier, *Histoire intérieure du FLN. 1954-1962*, Paris, Fayard, 2002 ; Benjamin Stora, *Messali Hadj*, Paris, Hachette Littérature, coll. « Poche », 2004 ; Benjamin Stora (avec Zakia Daoud), *Ferhat Abbas*, Paris, Denoël, 1995.

124. On trouvera dans la bibliographie finale les références complètes des titres cités (de rares références demeurent cependant incomplètes, soit parce que l'édition dont ont fait l'objet ces titres est désormais introuvable, soit en raison d'une non-publication). Des différences pourront être observées, pour certains titres, entre l'année d'écriture (pour les livres) ou de réalisation (pour les films) ici mentionnée et l'année de publication (pour les livres), de sortie en salle (pour les films) ou de représentation (pour les pièces de théâtre).

125. Sur la censure de l'écrit durant la guerre, lire Patrick Kessel, *Guerre d'Algérie. Écrits censurés, saisis, refusés, 1956-1960-1961* (Paris, L'Harmattan, 2002). Sur la censure du cinéma durant la guerre, lire Catherine Gaston-Mathé, « Le règne de la censure » dans *La guerre d'Algérie à l'écran*, (op. cit., p. 33-39). Sur le rapport entre l'État, l'armée et le cinéma, lire le récent ouvrage de Sébastien Denis, *Le cinéma et la guerre d'Algérie. La*

de Jacques Vergès et Jacques Arnaud, et *L'affaire Audin : 1957-1978* de Pierre Vidal-Naquet ; 1958, *La question* d'Henri Alleg ; 1959, *La gangrène* d'Abdelkader Belhadj, Bachir Boumaza, Mustapha Francis, Moussa Khebaïli et Benaïssa Souami et *Le front* de Robert Davezies. Sont aussi publiés des écrits sur le terrain<sup>126</sup> de la guerre : 1955, *Dans l'Aurès sur les pas des rebelles* de Jean Servier et *L'Algérie hors la loi* de Colette et Francis Jeanson ; 1956, *Lettre à un jeune Français d'Algérie* de Jean Sénac ; 1957, *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi ; 1958, *Chroniques algériennes. Actuelles III* d'Albert Camus ; 1959, *Les oliviers de la justice* de Jean Pelegri, et *L'an V de la révolution algérienne* de Frantz Fanon ; 1960, *Journal. 1955-1962* de Mouloud Feraoun et *La guerre d'Algérie* de Jules Roy ; 1961, *Un Algérien s'adresse aux Français ou L'histoire de l'Algérie par les textes* de Jean Amrouche. Des textes sur la situation à partir de la métropole paraissent aussi : 1961, la préface de Jean-Paul Sartre<sup>127</sup> aux *Damnés de la terre* de Frantz Fanon ; 1958, *Bloc-notes. Tome 1 : 1952-1957* de François Mauriac ; 1957, *La tragédie algérienne* de Raymond Aron, etc. Des ouvrages d'objecteurs de conscience sont par ailleurs édités : 1960, *Le désert à l'aube* de Noël Favrelière, *Le refus* de Maurice Maschino, *Le déserteur* de Maurienne. Des livres rapportent de plus les conditions de vie et la répression dont sont victimes les travailleurs algériens en France, tels en 1961 *Les harkis à Paris* et *Ratonnades à Paris* de Paulette Péju. Enfin, des pièces de théâtre - qui attendront parfois jusqu'à deux décennies pour être mises en scène - sont écrites : 1957, *Les huissiers* de Michel Vinaver ; 1958, *Je ne suis pas français* d'Arthur Adamov et *Les paravents*

---

*propagande à l'écran, 1945-1962 (op. cit.)*. Sur la photographie, sa production et sa censure, voir l'ouvrage sous la direction de Laurent Gervereau et Benjamin Stora, *Photographier la guerre d'Algérie* (Paris, Marval, 2004).

126. Pour une analyse fine des écrits de terrain et de ceux de la métropole, lire Catherine Milkovitch-Rioux, « Situations d'écriture et topographies de la guerre d'Algérie » dans Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, coll. « Les cahiers de marge », n° 7, 2011.

127. La majeure partie des textes de Sartre sur la guerre d'Algérie ont été repris dans *Situations, V. Colonialisme et néo-colonialisme*, Paris, Gallimard, 1964, p. 25-193. Pour un examen du rapport entre les intellectuels et la guerre, se reporter à l'ouvrage de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La guerre d'Algérie et les intellectuels français* (Bruxelles, Complexe, 1991). Pour une approche des écrits d'écrivains journalistes, lire : Philippe Baudorre (éd.), *La plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie* (Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2003). Enfin, pour une analyse du rôle de certaines maisons d'édition durant la guerre, lire : Anne Simonin, « La littérature saisie par l'histoire » (dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, mars 1996, p. 59-75) pour les Éditions de Minuit qui allieront, en les séparant, écrits politiques sur la guerre d'Algérie et avant-garde littéraire (Nouveau roman); les textes de Julien Hage, Hervé Serry et Nicolas Hubert dans le chapitre « L'engagement des éditeurs » (pour les éditions Maspero, Seuil, Julliard et Bourgois) dans Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences, op. cit.*, 2011.

de Jean Genet, 1959 ; *Iphigénie hôtel* de Michel Vinaver, 1961 ; *Plaidoyer pour un rebelle* d'Emmanuel Roblès, 1966.

#### **4- Périodisation : cinquante années d'évocation textuelle et filmique de la guerre**

##### **a- Un flux incessant**

Dans un chapitre de *La gangrène et l'oubli* intitulé « La guerre intériorisée<sup>128</sup> », Stora étudie comment le livre et le cinéma construisent des mémoires étanches, inconsolables, fragmentées, revenant à la parole par bouffées, dans un confinement au cas particulier, au privé et dans une dissémination qui donnent une sensation d'oubli, alors que l'évocation de la guerre est en fait une constante pour les porteurs de mémoire qui prennent régulièrement la parole dans l'espace public :

Le sentiment d'oubli de la guerre d'Algérie s'explique moins par l'absence de mémoire que par l'existence de mémoires *tronquées*, partielles et partiales, légendes et stéréotypes élaborés dans la crainte d'une parole vraie. Le travail de l'historien tient donc d'abord dans la restitution des mémoires plurielles : Algériens pionniers du nationalisme ou immigrés vétérans de la lutte indépendantiste, soldats pris dans l'engrenage d'une guerre et harkis pris au piège, pieds-noirs accrochés à leur terre et aux mythes d'une Algérie heureuse, Juifs d'Algérie enfermés dans le dilemme de leur nouvelle francité et leur amour pour une culture judéo-arabe. N'oublions pas que la blessure algérienne est restée vive par manque d'ouverture aux raisons de l'*Autre* et à ses propres déchirements<sup>129</sup>.

Même si, « échappant à l'explosion audiovisuelle, la guerre d'Algérie survit [d'abord] par la transmission écrite<sup>130</sup> » durant les années soixante-dix, la périodisation que retient Benjamin Stora<sup>131</sup> afin d'étudier le rôle du livre dans la constitution de la mémoire de la guerre d'Algérie en France peut, toute proportion gardée, être adaptée à celle du film sur cette guerre, et tout autant être étendue à d'autres médiums comme le théâtre. Nous reprendrons ci-dessous

---

128. *Op. cit.*, p. 238.

129. Benjamin Stora, *Algérie-Vietnam, deux guerres vues par deux cinémas*, Alger, Casbah Éditions, [La Découverte], 1997, p. 190.

130. Benjamin Stora, *Algérie-Vietnam, deux guerres vues par deux cinémas, op. cit.*, p. 198. Nous n'évoquerons pas ici la transmission orale de cette mémoire, objet d'études historiques, psychanalytiques, sociologiques, ethnologiques ou encore anthropologiques tournées vers les divers groupes de mémoire (pieds-noirs, harkis, appelés), études plus ou moins tardives et nombreuses selon le groupe. Nous mentionnerons toutefois celle d'Anne Roche qui répertorie et analyse diverses modalités du récit oral de pieds-noirs, en insistant sur la fonction d'échange qu'ont ces « ethnotextes » au sein de la famille. (V. « La perte et la parole : témoignages oraux de pieds-noirs », *loc. cit.*, p. 526-537)

131. *Le livre, mémoire de l'histoire, op. cit.*, p. 48-61.

les séquences repérées par Stora<sup>132</sup> pour le livre (plusieurs milliers de livres sont parus sur le sujet tous domaines, genres et modes confondus), nous les élargirons aux autres médiums par lesquels la guerre d'Algérie se dit et par lesquels sa mémoire se fabrique (le cinéma et la télévision ayant produit d'abondantes images). Nous fusionnerons ces séquences avec « les quatre stades du souvenir<sup>133</sup> » distingués par Henry Rousso, pour lequel le souvenir de l'Occupation allemande en France peut se comparer, à bien des égards, à celui de la guerre d'Algérie :

Dans les deux cas, on repère des cycles mémoriels comparables qui voient se succéder une phase de liquidation de la crise, qui dure en général une décennie et se clôt par des lois d'amnistie, suivie d'une deuxième phase, plus courte qu'on ne le dit souvent, « d'amnésie », au moins sur le plan de la mémoire officielle. Après à peine le temps d'une génération s'ouvre ensuite une phase d'« anamnèse », de « retour de mémoire », marquée par une prise de conscience progressive du passif non apuré. Depuis une dizaine d'années, on peut noter que cette ressemblance est devenue concomitante, la mémoire des deux événements donnant lieu à des formes d'« hypermnésie ».

De façon relativement sommaire et sans prétention à l'exhaustivité<sup>134</sup> puisque nous visons à donner une illustration du flux incessant de la production culturelle ponctuée par certains titres repères, quatre séquences peuvent être distinguées.

### **Amnistie, 1962-1968**

Les Accords d'Évian<sup>135</sup> incluent la première disposition d'amnistie<sup>136</sup> qui implique théoriquement l'arrêt des poursuites par la justice française contre les Algériens, et celles du

---

132. Cette périodisation est affinée dans le texte de Stora « Les instruments de la mémoire » (dans Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi (dir.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Paris, Bouchène, 2004, p. 215-224). Un des aspects du phénomène d'hypermnésie est quant à lui décrit par Stora en prenant pour exemple le tournant des années 2000 avec « 1999-2003, guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire » (dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, op. cit., p. 501-514).

133. Henry Rousso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », loc. cit., p. 135.

134. On trouvera les références complètes des titres cités dans la bibliographie finale (à l'exception de certaines pièces de théâtre qui, bien qu'ayant été mises en scène et jouées, ne sont, à notre connaissance, toujours pas publiées). Des écarts peuvent être observés, pour certains titres, entre l'année d'écriture (pour les livres), de mise en scène (pour les pièces de théâtre) ou de réalisation (pour les films) ici mentionnée et l'année de publication (pour les livres et les pièces de théâtre) ou de sortie en salle (pour les films).

Pour les livres, nous renvoyons à la bibliographie de Benjamin Stora publiée dans *Le livre, mémoire de l'histoire* (op. cit., p. 229-255), et pour les films, au moins pour la période 1954-1997, à sa filmographie à la fin du numéro spécial de *CinémAction*, *La guerre d'Algérie à l'écran* (op. cit., p. 186-240). Nous signalons aussi une filmographie qui poursuit le travail de ce numéro de *CinémAction* sur le site de Michel Antony, de l'Académie de Besançon, dans la rubrique « Histoire et cinéma » sous un document intitulé : « Films sur la guerre et la révolution d'Algérie (1954-62) » :

[[http://www.missiontice.ac-besancon.fr/hg/grenier/Autres/Cinema/hist\\_cine.htm](http://www.missiontice.ac-besancon.fr/hg/grenier/Autres/Cinema/hist_cine.htm)] (dernier accès le 29 octobre 2012).



nouvel État algérien contre les Français ; des lois ultérieures bénéficieront aux « porteurs de valise » qui ont aidé le FLN, puis, en mai-juin 1968, concerneront les crimes commis par l'OAS. Entrée dans un intense accroissement de la consommation et de la modernisation, la France tourne le dos à la guerre<sup>137</sup>, et ces amnisties qui interviendront en 1968 marqueront le début d'une réconciliation entre gaullistes et anti-gaullistes de droite et d'extrême droite. Alors que la guerre d'Algérie se termine pourtant avec la sortie du film de Jean Pelegri et James Blue *Les oliviers de la justice*, aucun film n'évoquera les pieds-noirs durant une longue période. Les films de la « Nouvelle vague » font allusion à la guerre et souvent ne présentent que les départs et les retours de soldats (1962, *Adieu Philippine* de Jacques Rozier, *La belle vie* de Robert Enrico et *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda ; 1963, *Les parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy); certains, réalisés durant la guerre d'Algérie, sortent enfin (1963, *Muriel ou le temps du retour* d'Alain Resnais ; 1964, *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard). « Y perce l'angoisse d'une génération mêlée à la liquidation d'un passif (l'empire colonial) auquel elle ne se sent pas associée ; le malaise de quelques-uns, aussi, qui soudain se surprennent en rupture d'idéal<sup>138</sup> » (1964, *L'insoumis* d'Alain Cavalier). Les récits de vie des « rapatriés » d'Algérie commencent à paraître régulièrement dans les circuits ordinaires d'édition ou à compte d'auteur : 1963, *La mule de corbillard* de Marie Cardinal ainsi que *À l'heure de notre mort* de Marie Elbe ; 1965, *Le tombeau de la chrétienne* d'Anne Loesch ; 1967, *Interdit aux chiens et aux Français* de Jean Brune. De rares pièces de théâtre font l'objet d'une représentation : 1966, spectacle très mouvementé pour *Les paravents* de Jean Genet à l'Odéon avec de violentes manifestations qui réclament son annulation et des agressions de comédiens sur scène ; *Plaidoyer pour un rebelle* d'Emmanuel Roblès est créé à Bruxelles la même année ; une autre, adaptée d'un roman à la fin des années 1960, attendra plusieurs années pour

---

135. Sur le long processus de négociations, lire le témoignage de Redha Malek : *L'Algérie à Évian. Histoire des négociations secrètes. 1956-1962*, Paris, Seuil, 1995.

136. Lire dans l'ouvrage de Stéphane Gacon, « L'amnistie de la guerre d'Algérie » dans *L'amnistie de la Commune à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2002, p. 253-319.

137. Kristin Ross, dans son ouvrage *Rouler plus vite. Laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960* (trad. de Sylvie Durastanti, Paris, Flammarion, 2006 [1997 ; 1995]), montre ces mutations à travers les représentations publicitaires et romanesques tout en les liant à ce qui ne « passe » pas de la guerre d'Algérie (mettant par exemple en parallèle l'obsession de l'hygiène dans les discours et les images et la pratique de la torture).

138. Benjamin Stora, *Algérie-Vietnam, deux guerres vues par deux cinémas*, op. cit., p. 177.

faire l'objet d'une mise en scène (1967, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat, réalisée au Théâtre National de Chaillot en 1981).

### **Amnésie, 1969-1980**

Cette période s'étale de la fin des années 1960 au début des années 1980 où « la guerre d'Algérie semble disparaître de l'espace public, même si elle est présente dans la vie politique et intellectuelle<sup>139</sup> ». Il s'agit d'une amnésie de la question algérienne dans l'espace public qui coïncide avec un relatif « reclassement » politique à gauche (Nouveau Parti socialiste en 1971 en rupture avec la SFIO de Guy Mollet mais conduit par un protagoniste majeur de la guerre d'Algérie, François Mitterrand) et à droite avec une certaine volonté de réconciliation (Valéry Giscard d'Estaing nommera le général Bigeard au secrétariat à la Défense en 1975 et, quelques mois plus tard, sera le premier chef d'État à se rendre en Algérie<sup>140</sup>). Mais Rouso<sup>141</sup> met lui-même en garde contre une surévaluation de cette « amnésie » aujourd'hui, époque de valorisation de la mémoire : « les souvenirs, rappelle-t-il, n'ont ni disparu des consciences individuelles ni de certaines communautés ». Durant cette période et jusqu'au début des années 1980, les « mémoires souterraines<sup>142</sup> », telles que les qualifie Benjamin Stora, ces mémoires familiales, privées, de la guerre d'Algérie, continueront à se dire en sourdine. Et comme le montre Michaël Pollak dans ses travaux sur la mémoire de la Shoah, « un passé qui reste muet est peut-être moins le produit de l'oubli que d'une gestion de la mémoire selon les possibilités de communication à tel ou tel moment de la vie<sup>143</sup> ». Ainsi, comme le montrera Benjamin Stora dans son ouvrage *La gangrène et l'oubli*<sup>144</sup>, « le lobby de l'Algérie française au sein d'une extrême droite renaissante, les harkis dans les années 1970 et une partie de l'armée mobilisèrent leurs propres souvenirs de la guerre », ils créèrent « une dynamique

---

139. Henry Rouso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *loc. cit.*, p. 137.

140. *Idem*. On pourra d'ailleurs noter, entre 1972 et 1974, un activisme des réseaux des nostalgiques de l'Algérie française, un « Ordre nouveau » préparant la naissance du Front national, une extrême gauche très dynamique ainsi que la naissance du Mouvement des travailleurs arabes, des recompositions des camps politiques avec la Nouvelle Droite en formation et la naissance du Parti socialiste.

141. *Idem*.

142. Benjamin Stora, « Guerre d'Algérie, France, la mémoire retrouvée » dans *Hommes et migrations*, n° 1158, oct. 1992, p. 11.

143. Michaël Pollak, « La gestion de l'indicible » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62- 63, 1986, p. 51.

144. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie, op. cit.*

mémorielle certaine, mais dont la plupart des immigrés économiques algériens étaient de fait exclus<sup>145</sup> ». Pour ces derniers, la transmission du souvenir de la guerre restera feutrée dans les foyers et ne s'exprimera publiquement que plus tardivement : arrivés seuls durant la guerre ou après et rejoints ou non par leur famille, ils en ont subi les violences sur le territoire même de la colonie (exactions armées, déplacements forcés, etc.) ou de la métropole, le 17 octobre 1961 ou avant, voire successivement dans l'un et l'autre.

Durant cette période ne cesseront de paraître, et pour bon nombre à compte d'auteur, témoignages et autobiographies des pieds-noirs (plus de cent romans<sup>146</sup>, de la poésie, des chansons, des bandes dessinées). Sont édités aussi des écrits de ceux qui ont fait la guerre : appelés (au tournant de 1967, *Des feux mal éteints* de Philippe Labro ; 1974, *La guerre d'Algérie ou Le temps des méprises* de Laurent Theis et Philippe Ratte ainsi que *Nous, les appelés d'Algérie* de Jean-Pierre Vittori) et militaires de carrière (1972, *La vraie bataille d'Alger* du général Massu, *Autopsie de la guerre d'Algérie* de Philippe Tripier) dont certaines assertions réveillent le débat sur la torture et conduisent à d'autres publications (1972, *La torture dans la République* de Pierre Vidal-Naquet). Alors que de 1967 à 1970, Yves Courrière publie quatre ouvrages consacrés à la guerre d'Algérie vendus à un million d'exemplaires (contenant les mémoires d'Abane Ramdane et une entrevue du général Aussaresses<sup>147</sup>), un premier documentaire, *La guerre d'Algérie* – film de montage de documents basé sur les livres de Courrière – voit le jour (avec Philippe Monnier). Durant cette période, sortent des films représentant majoritairement<sup>148</sup> des militaires – français<sup>149</sup> – appelés, objecteurs de conscience, combattants de métier (1972, *Avoir vingt ans dans les Aurès* de

---

145. Jim House et Neil MacMaster, *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, Paris, Tallandier, 2008 [Oxford University Press, 2006] p. 334.

146. D'Albert Bensoussan à Marie Cardinal en passant par Jean Pellegrini, Jean-Pierre Millecam, Jules Roy pour les plus connus, nous renvoyons à la bibliographie et à l'étude sur la spécificité de ces écrits de Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs* (op. cit.).

147. Benjamin Stora, *Le livre, mémoire de l'histoire*, op. cit., p. 55.

148. Lire l'analyse fine que fait Raphaëlle Branche de ces films militaires : « 1963-1977 : quinze ans et dix-sept films. Douleuruses mémoires » dans *CinémAction, La guerre d'Algérie à l'écran* (op. cit., p. 57-67).

149. Sont absents de ce cinéma les fellaghas auxquels n'est jamais reconnu le statut de combattants (évoqués par certains des personnages principaux de l'armée française, ils sont représentés morts ou juste avant leur mort, faits prisonniers). Concernant la population civile, si les pieds-noirs sont absents, les indigènes représentés n'ont pas un rôle significatif dans la diégèse. Sur ce cinéma et son rapport au cinéma colonial, lire : Delphine Robic-Diaz et Alain Ruscio, « Cinéma, chanson, littérature post-coloniaux : continuité ou rupture ? » dans Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture post-coloniale. 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2011, p. 187-194.

René Vautier ; 1973, *RAS* d'Yves Boisset ; 1977, *Le crabe-tambour* de Pierre Schoendoerffer). En 1971, adapté du roman de Claire Etcherelli par Michel Drach, *Élise ou La vraie vie* se singularise : il met en scène la guerre d'Algérie à travers les milieux de l'immigration algérienne, avec des images inédites, voire historiques,<sup>150</sup> des bidonvilles de la région parisienne et du quartier de la Goutte d'Or. Enfin, alors que l'histoire de ceux qui ont soutenu le FLN commence à s'écrire (1979, *Les porteurs de valises* de Hervé Hamon et Patrick Rotman) et qu'au compte-gouttes le théâtre commence à revenir sur la guerre (1977, *Iphigénie hôtel* de Michel Vinaver est mise en scène par Daniel Lamahieu dix-neuf ans après son écriture) sortent sur les écrans de façon confidentielle (1978, *La terre au ventre* de Tony Gatlif) ou remportent un très grand succès populaire (1978, *Le coup de Sirocco* de Alexandre Arcady, premier film d'un triptyque) des films représentant des pieds-noirs.

### **Anamnèse, 1981-1991**

« L'arrivée de la gauche au pouvoir, en 1981, marque la victoire d'une génération formée en partie dans la lutte anticoloniale<sup>151</sup> » et contribue à favoriser une visibilité de la mémoire de la guerre d'Algérie qui concerne l'immigration algérienne<sup>152</sup> : notamment la

---

150. Le film *Élise ou La vraie vie* perd de nombreuses occasions d'être soutenu en raison même de son projet (milieu ouvrier, guerre d'Algérie, racisme) et une fois réalisé, il joue autant de malchance : sa sortie est retardée en 1970 par la tension provoquée par un autre film, *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, qui, ayant enfin reçu son visa d'exploitation (après six années de censure), voit les salles qui acceptent de le projeter menacées d'attentat. Malgré la sélection française d'*Élise ou La vraie vie* au Festival de Cannes, Drach ne lui trouvera aucun distributeur et sera contraint de le distribuer lui-même. Malgré ces vicissitudes de départ, ce film connaîtra une véritable postérité à la télévision par des diffusions régulières, le roman éponyme dont il est adapté étant devenu quant à lui un classique des classes de français de l'Éducation nationale hexagonale.

Au sujet des particularités de ce film et des divers contextes sociohistoriques et mémoriels de sa sortie, nous signalons notre texte : « Du corps d'exception du colonisé à la figure du militant postcolonial. *Élise ou La vraie vie* : un "transfert" mémoriel du racisme anti-arabe ? » dans Nelly Wolf (textes réunis par), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2011, p. 69-86.

151. Henry Rousso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *loc. cit.*, p 138.

152. Sur les liens ambigus et complexes entre la mémoire de la guerre d'Algérie, les luttes menées durant les années 1970 par leurs aînés et cette génération de militants des années 1980, lire les ouvrages d'Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré* (Paris, Seuil, 1999), d'Ahmed Boubeker, *Les mondes de l'ethnicité. La communauté d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine en France* (Paris, Balland, 2003) et d'Abdellali Hajjat, *Immigration postcoloniale et mémoire (op. cit.)*.

Parallèlement à ces souvenirs de la guerre qui remontent en surface se cristallise une conscience politique des jeunes issus de cette immigration (dont certains leaders sont des enfants de harkis) qui s'exprime spectaculairement lors de la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983. Comme le rappelle Abdelli Hajjat, « [p]artie de Marseille avec une trentaine de marcheurs le 15 octobre 1983, la Marche se termine à Paris le 3 décembre par une manifestation de plus de 100 000 personnes. À l'issue d'une entrevue avec le président de la

violente répression de la manifestation du FLN du 17 octobre 1961 et le rôle du préfet de police de Paris Maurice Papon dans cet événement qui ressurgit<sup>153</sup> alors que l'ancien secrétaire général de la Gironde sous Vichy est au cœur d'une poursuite judiciaire qui aboutira à son procès aux Assises pour crime contre l'humanité durant l'Occupation, en 1998<sup>154</sup>. En 1982, François Mitterrand, fraîchement élu, fera promulguer une dernière loi qui prévoit la réinsertion dans leurs droits d'un certain nombre de fonctionnaires (militaires, policiers, gendarmes), condamnés pour des faits commis essentiellement dans le cadre de l'OAS<sup>155</sup>. C'est par le polar (1984, *Meurtres pour mémoire* de Didier Daenickx<sup>156</sup>), des ouvrages d'enfants d'Algériens (1984, *La menthe sauvage* de Mohammed Kenzi ; 1985, *Le sourire de Brahim* de Nacer Kettane ; 1986, *Les beurs de la Seine* de Mehdi Lallaoui), des enquêtes

---

République François Mitterrand, les marcheurs annoncent qu'ils ont obtenu la création de la carte de séjour de dix ans, qui garantit la stabilité du séjour des étrangers en France. Les médias et l'opinion publique en général « découvrent » l'existence de cette nouvelle génération de Français. » (V. « Les usages politiques de l'héritage colonial » dans Benjamin Stora et Émile Temime (dir.), *Immigrations. L'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 199). Ce phénomène « beur » est accompagné d'une littérature et d'un cinéma qui véhiculent certaines problématiques liées au racisme, aux difficultés sociales et à l'acculturation d'une génération issue de l'immigration et désormais française (*Le thé au harem d'Archy Ahmed* de Mehdi Charef en 1983 et *Le gone du Chaâba* d'Azouz Begag en 1985 sont deux romans clés de cette période, objets d'adaptations cinématographiques). Pour une analyse de cette mode « beur » et au sujet de cette nomination et de sa récupération, nous renvoyons au texte d'Abdelmalek Sayad, « Le mode de génération des générations immigrées » (*Migrants-formation*, n° 98, septembre 1994, p. 11-12); au sujet du mouvement *SOS-racisme*, lire Serge Malik, *Histoire secrète de SOS-Racisme* (Paris, Albin Michel, 1990).

153. Sur la mémoire de l'événement, lire notamment : Jim House, « Antiracist Memories : The case of 17<sup>th</sup> October, 1961 in Historical Perspective » (dans *Modern and Contemporary France*, vol. 9, n° 3, 2001, p. 355-368); le très complet et volumineux travail de Jim House et Neil McMaster, *Paris 1961 : Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire* (Paris, Tallandier, 2008 [Oxford University, 2006]; et l'ouvrage de Michael Rothberg, *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford, Stanford University Press, 2009), qui montre, à travers l'analyse de divers films et textes, la façon dont cet événement a réveillé la mémoire du génocide juif en France. Lire aussi la patiente enquête sur l'auteur (anonyme) de l'inscription (éphémère, « conquête momentanée qui convertit l'espace public en tribune d'expression et de dénonciation ») « Ici on noie des Algériens » qui devient plutôt la recherche de l'archive de sa photographie et qui montre une transmission de la mémoire de l'événement du 17 octobre 1961 portée notamment par des militants communistes : Vincent Lemire et Yann Potin, « "Ici on noie les Algériens". Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) » (dans *Genèses*, n° 49, 2002, p. 140-162).

154. Au sujet du procès Papon, de celui intenté pour diffamation par Papon à Jean-Luc Einaudi, du témoignage contre Papon et de leur sanction par la justice des deux conservateurs en chef du patrimoine aux Archives de Paris, lire le dossier d'archives de la Ligue des droits de l'Homme de Toulon à l'adresse suivante : [<http://www.felina.pagesperso-orange.fr/doc/arch/>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

155. Henry Rouso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », loc. cit., p. 138.

156. Au départ le romancier avait pour projet le souvenir de la répression de la manifestation communiste du métro Charonne de 1961 en faveur de la paix en Algérie et dont la mémoire est restée vive en France, éclipsant l'événement qui avait fait plus de deux cents morts algériens quelques jours auparavant. (V. l'entretien accordé par l'auteur à François Maspero, dans *Œil de la lettre*, « Spécial Didier Daeninckx » réalisé par la librairie *Les Cahiers de Colette*, 1994).

historiques (1986, *Les ratonnades d'octobre : un meurtre collectif à Paris en 1961* de Michel Levine ; 1991, *La bataille de Paris : 17 octobre 1961* de Jean-Luc Einaudi) et du documentaire (1991, *Le silence du fleuve* de Mehdi Lallaoui) que l'événement du 17 octobre 1961 fera retour<sup>157</sup>. Films et romans de cette période évoqueront aussi la guerre en métropole et plus précisément dans les bidonvilles (1982, *Les sacrifiés* d'Okacha Touita ; 1989, *Une fille sans histoire* de Tassadit Imache), tout comme la question des supplétifs de l'armée française (1989, *Le harki de Meriem* de Mehdi Charef), donnant ainsi à voir des aspects très complexes de la guerre d'Algérie (luttres fratricides entre les organisations rivales du FLN et du MNA, question du racisme pendant la guerre et après, statut des harkis en France, etc.). Tandis que la télévision diffuse les 7, 14 et 21 novembre 1982 la série documentaire *Guerre d'Algérie. Mémoire enfouie d'une génération* de Denis Chegaray, le travail historique émerge (1982, *L'histoire de la guerre d'Algérie* de Bernard Droz et Evelyne Lever, et *La guerre d'Algérie. De l'Algérie des origines à l'insurrection*, trilogie dirigée par Henri Alleg avec Henri Douzon ; 1988, premier grand colloque sur la guerre d'Algérie dirigé par Jean-Pierre Rioux et intitulé « La guerre d'Algérie et les Français »). Le flux des écrits pieds-noirs se poursuit avec des films ne manquant pas de confirmer les stéréotypes rattachés à cette population (1981, *Le grand pardon* ; 1983, *Le grand carnaval* d'Alexandre Arcady) ou d'évoquer un paradis perdu en présentant des points de vue plus ambigus de la guerre (1990, *Outre-mer* de Brigitte Rouän). Au théâtre, cette période voit la multiplication des pièces (1986, *Nationalité française* d'Yves Laplace ; 1987, *La question* d'Henry Alleg, mise en scène par Xavier Marcheschi ; 1988, *Le retour au désert* de Bernard-Marie Koltès et *Djebels* de Daniel Lemahieu ; 1990, *Algérie 54-62* de Jean Magnan ; 1991, *Djurdjura* de François Bourgeat et *Les mimosas d'Algérie* de Richard Demarcy) et des mises en scène tardives ou nouvelles sur la guerre d'Algérie (1980, *Les huissiers* de Michel Vinaver, vingt-trois ans après sa création ; 1981, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, écrite en 1967 par Pierre Guyotat et réalisée par Antoine Vitez et Jean-Marie Winling ; 1983, *Les paravents* de Jean Genet, réalisée par Patrick

---

157. Au sujet de la réception du livre de Levine ou du roman de Daeninckx, qui se solde pour le premier par une absence de réaction, voire par le refus de certains libraires de mettre en vente l'ouvrage, et pour le second par une incrédulité face aux faits relatés, lire l'étude de Jim House et Neil MacMaster, *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, *op. cit.*, p. 350. Dans cet imposant travail, les deux auteurs montrent la manière dont s'est déroulée l'évolution de la mémoire de ces événements d'octobre 1961, notamment la diversité des acteurs sociaux et politiques qui ont contribué à sa sauvegarde et à sa transmission (V. la deuxième partie de Jim House et Neil MacMaster, *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, *op. cit.*, p. 227-406).

Chéreau). La bande dessinée investit elle aussi cette mémoire de la guerre d'Algérie : de 1987 à 2009, *Carnets d'Orient*, la série de dix albums de Jacques Ferrandez pose les contextes sociohistoriques et culturels de cette guerre en remontant aux débuts de la colonisation française (1987, *Djemilah* ; 1989, *L'année de feu*). Enfin, documentaire d'importance puisque sa diffusion à la télévision et sa polyphonie mémorielle proposant de façon inédite divers points de vue de la guerre et du colonialisme tant chez les vainqueurs que chez les perdants, chez les civils que chez les militaires, *Les années algériennes*<sup>158</sup> (1991, en quatre parties, de Philippe Alfonsi, Bernard Favre, Patrick Pesnot, Benjamin Stora) aura un impact non négligeable en France.

#### **4-b Une hypermnésie à partir de 1992**

##### **Les scènes médiatiques des remémorations**

Présente de façon « continue et presque obsédante dans l'espace public contemporain<sup>159</sup> » et favorisée par le contexte international du début des années 1990 (crise algérienne<sup>160</sup>, première guerre du Golfe), cette mémoire va se nourrir aussi tout au long de la décennie puis au tournant des années 2000 :

---

158. Les trois premières parties de ce film (« 1- D'amour et de haine », « 2- Les tricheurs », « 3- Je ne regrette rien ») sont disponibles sur le site Web de l'historien Benjamin Stora : [<http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/videos/163-les-annees-algeriennes>] (dernier accès le 29 octobre 2012)

159. Henry Rousso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *loc. cit.*, p. 149-140.

160. Sur la reconduction dans le champ éditorial français des conflits qui animent alors le champ politique algérien (entre « éradicateurs et réconciliateurs »), nous nous permettons de renvoyer à notre mémoire de maîtrise (Université de Montréal, 2007) intitulé « Polyphonie et émergence du « je » auctorial dans trois romans de YB », et plus précisément à notre article « De la presse algérienne à l'édition française, la bruyante traversée de YB. Lecture d'une disparition et de deux parutions » (dans la revue électronique *Orées* du département d'études françaises de l'université Concordia, [<http://www.orees.concordia.ca/maazouzi.html>], dernier accès le 29 octobre 2012). Les vagues de réfugiés algériens dans l'Hexagone se succèdent et rencontrent solidarité et soutien auprès de personnalités et d'intellectuels français qui, souvent, s'engagent dans la lutte « contre l'obscurantisme et pour la démocratie » ou « contre un régime dictatorial et pour une assemblée constituante », à l'aune de leur propre lecture politique et émotionnelle de la crise qui secoue l'ancienne colonie. Les liens étroits qui existent entre ce qui se déroule en Algérie durant ces années 1990 et l'effervescence de la scène éditoriale française se défont en 2001, année qui coïncide avec l'accalmie des attentats terroristes suite à la signature d'une trêve entre les autorités algériennes et l'Armée islamique du salut, AIS, et à un référendum assurant l'amnistie des insurgés et un détournement de l'attention médiatique vers d'autres points chauds du monde.

- de polémiques (procès de Maurice Papon, débat sur le 17 octobre 1961, prise de parole de victimes de tortionnaires<sup>161</sup>, publications de propos d'anciens généraux français sur leur rôle de tortionnaire<sup>162</sup>, érections de lieux de mémoire controversés<sup>163</sup>,

---

161. Florence Beaugé, « Le tabou du viol des femmes pendant la guerre d'Algérie commence à être levé », *Le Monde* (Paris), 20 juin 2000 ; Louizette Ighilahriz, *Algérienne*, récit recueilli par Anne Nivat, Paris, Fayard/Calmann-Lévy, 2001.

162. Sur les déclarations du général Massu, à la suite de la publication dans *Le Monde*, le 20 juin 2000, du témoignage de Louizette Ighilahriz, lire la synthèse des journalistes Jean Planchais et Florence Beaugé, « Jacques Massu le général repent », *Le Monde* (Paris), 22 octobre 2002, p. 14.

« Le 22 juin 2000 », rapporte l'article, un « an après le vote historique du Palais-Bourbon, permettant de qualifier de "guerre" ce qui n'était jusque-là que des opérations de "maintien de l'ordre", les remords de Massu le chrétien, au soir de sa vie, vont accélérer le travail de mémoire en France et libérer les consciences, sur fond de polémique et de passion. "À quoi bon rouvrir le débat alors que les plaies sont encore à vif ?", reprochent les uns, rappelant les crimes du FLN, tandis que douze personnalités, à l'initiative de *L'Humanité*, réclament une reconnaissance et une condamnation officielles, par l'Etat français, des exactions commises pendant la guerre d'Algérie. » (V. Jean Planchais et Florence Beaugé, *loc.cit.*)

Lire aussi Paul Aussaresses, « La France face à ses crimes de guerre », *Le Monde*, 23 novembre 2000, p. 1 et 12. Les déclarations du général Paul Aussaresses (qui reconnaît pour la première fois l'utilisation de la torture durant la « bataille d'Alger ») au journal *Le Monde* puis son livre enflamment les débats et réveillent d'autres témoignages de victimes de la torture en Algérie. Des plaintes en justice sont déposées et notamment une plainte pour crime contre l'humanité par la veuve de Maurice Audin (militant du parti communiste algérien, « disparu » après avoir été torturé par l'armée française en 1957). Le livre d'Aussaresses, *Services spéciaux, Algérie 1955-1957 : Mon témoignage sur la torture* (Paris, Perrin, 2001), lui vaudra une condamnation pour « apologues de crime de guerre », infligée en 2003 par la 17<sup>e</sup> chambre correctionnelle du TGI de Paris, et la médaille de la Légion d'honneur lui sera retirée.

Pour un petit historique de cette question dans les prétoires français depuis 1971-1972, première grande polémique sur la torture de l'après-1962, lire l'article de Philippe Bernard, « Du général Massu à Jean-Marie Le Pen, l'impossible procès de la torture », publié dans *Le Monde* du 27 novembre 2001 et disponible en ligne à cette adresse : [[http://www.algeria-watch.org/farticle/1954-62/proces\\_impossible.htm](http://www.algeria-watch.org/farticle/1954-62/proces_impossible.htm)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Du côté algérien, pour une synthèse concernant le refoulement de la question de la torture en général et du viol en particulier, lire l'excellente analyse de Karima Dirèche, « Quand la torture s'oublie en Algérie. Réflexions sur une amnésie d'État » dans Maryline Crivello (dir.), *Les échelles de la mémoire en Méditerranée* (Arles, Actes Sud, 2010, p. 211-233).

163 Au sujet de deux lieux en particulier et des nombreux débats qui ont eu lieu durant l'année 2005, lire Olivier Dard, « De la "stèle de Marignane" au "mur des disparus" de Perpignan » dans Béatrice Fleury et Jacques Walter (dir.), *Qualifier des lieux de détention et de massacre (2)*, série Actes, n° 9, *Question de communication*, 2010, p. 95-110.

Pour une réflexion plus large au sujet des « cas pratiques » pouvant être mentionnés pour « saisir l'action des associations et des pouvoirs locaux – ces derniers se trouvant parfois sommés de procéder à des arbitrages entre des groupes porteurs de mémoires concurrentes – » et les propositions d'un groupe d'historiens pour une médiation scientifique dans la guerre des mémoires, lire le rapport *En finir avec les guerres de mémoires algériennes en France* rédigé par Éric Savarese, synthèse des travaux de la journée d'étude « Montrer l'Algérie au public. Pour en finir avec les guerres de mémoires algériennes », organisée à Narbonne, le 19 avril 2007. Le rapport intègre les contributions, réflexions et propositions de Raphaëlle Branche, Maîtresse de conférences, Université de Paris I, de Jean Robert Henry, Directeur de recherche, CNRS, de Jean-Charles Jauffret, Professeur, IEP d'Aix en Provence, de Claude Liauzu, Professeur émérite, Université de Paris VII, de Gilbert Meynier, Professeur émérite, Université de Nancy II, de Valérie Morin, Docteure en histoire, Université de Paris VII, de Guy Perville, Professeur, Université de Toulouse Mirail, d'Éric Savarese, Maître de conférences, Université de Perpignan Via Domitia, de Yann Scioldo-Zurcher, Docteur en histoire, EHESS, de Benjamin Stora, Professeur,



enregistrement par l'Assemblée nationale, le 5 mars 2003, de la proposition de loi n°667 de Jean Léonetti<sup>164</sup> visant « à la reconnaissance de l'œuvre positive de l'ensemble de nos concitoyens qui ont vécu en Algérie pendant la période de la présence française », date du 5 décembre pour commémorer la mort des soldats français en Algérie, au Maroc et en Tunisie de 1952 à 1962, etc.);

- de polémiques franco-algériennes (plainte en justice d'anciennes victimes de la torture, voyage en Algérie du président Chirac, déclarations du président Bouteflika lors de son voyage en France en 2005 au sujet des harkis, etc.) ou de manifestations culturelles franco-algériennes (Année de l'Algérie en France en 2003<sup>165</sup>);

---

I.N.A.L.C.O., et de Sylvie Thenault, Chargée de recherche, CNRS (V. le site de la Ligue des droits de l'Homme de Toulon : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2073>] (dernier accès le 29 octobre 2012)).

Ce rapport est désormais intégré comme dernière partie d'une publication dirigée par Éric Savarese, *L'Algérie dépassionnée. Au-delà du tumulte des mémoires* (Paris, Éditions Syllepse, 2008, p. 175-199) qui, regroupant les contributions des mêmes historiens examinant minutieusement plusieurs points liés à la colonisation et à la guerre, veut contribuer « à construire une véritable alternative à la guerre des mémoires ».

164 À la suite de ce projet, un amendement d'initiative parlementaire à la loi n° 2005-158 du 23 février 2005, « portant reconnaissance de la Nation et contribution nationale en faveur des Français rapatriés », provoquera émoi et opposition non seulement dans les milieux de l'enseignement mais aussi au sein des mouvements associatifs et politiques. Cet article stipulait en effet que « [l]es programmes de recherche universitaire accordent à l'histoire de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, la place qu'elle mérite. Les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord, et accordent à l'histoire et aux sacrifices des combattants de l'armée française issus de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit [...] ». (V. *Journal officiel*, n° 46, 25 février 2005). Après moult débats (pétitions, mobilisations publiques, tables rondes télévisées...), cet article sera finalement supprimé par un communiqué de la Présidence française, daté du 26 janvier 2006. Ces débats impulseront à leur tour plusieurs ouvrages collectifs et monographies, cette année 2005 étant considérée comme le moment où « tout bascule ouvertement » comme le formule Benjamin Stora, moment où « "une guerre des mémoires" s'installe dans le paysage politique et culturel ». (V. « Entre la France et l'Algérie, le traumatisme (post)colonial des années 2000 » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française, op. cit.*, p. 332)

165. Cette manifestation, « Djazaïr, une année de l'Algérie en France », par son financement de nombreux programmes d'activités culturelles de toutes sortes (colloques, projections-débats, expositions) et projets éditoriaux (beaux-livres d'arts plastiques, de photographies, etc.) a contribué à encourager les échanges interculturels et notamment la production sur la guerre d'Algérie à travers des perspectives croisées franco-algériennes. Nous citerons comme exemple l'ouvrage issu de l'un des colloques tenus à cette occasion : Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Mikovitch-Rioux (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005. Selon Jean-Robert Henri, plus de 2 500 initiatives spontanées ont demandé à bénéficier du label « Année Algérie » permettant à des événements de toucher environ 350 communes. À ce sujet, mais aussi sur les relations franco-algériennes, lire sa réflexion : « Le défi d'une "histoire commune" et du "partage des mémoires" dans l'espace franco-algérien : les leçons d'une exposition », *L'Année du Maghreb*, vol. IV, 2008, p. 149-170.

- de la prise de parole d'une troisième génération<sup>166</sup> issue de cette guerre qui exprime « le plus de pugnacité<sup>167</sup> » – comme l'ont fait les porteurs de mémoire de la Shoah dans les années 1970 – dans le combat pour la reconnaissance des responsabilités de l'État français dans la gestion de la fin du conflit (abandon aux massacres des harkis, relégation des familles de harkis dans les camps et hameaux forestiers) mais aussi pour la reconnaissance par la France de son passé colonial ;
- de l'arrivée sur la scène médiatique (par le biais de la culture, notamment, le témoignage, de l'essai, du roman et du documentaire) et universitaire des enfants de l'immigration algérienne et des enfants de harkis<sup>168</sup> qui contribuent à ouvrir le champ de la recherche en histoire et en sociologie sur leur groupe d'appartenance ;
- et, surtout pour les années 2000-2011, de l'entrée en jeu – véritable avènement – d'un médium, le Web, qui amplifie la visibilité des groupes de mémoire en relayant (et détournant) les médias traditionnels (articles de journaux et écrits mis en ligne, photos et cartes postales de l'Algérie coloniale, images de la guerre provenant de la télévision ou du cinéma ou images anonymes montées en webfilms, forums, blogues, sites d'associations et de groupes, plateformes de partage de webfilms, etc.), en brouillant le rapport traditionnel aux médias institutionnels, et qui contribue ainsi à réifier certaines sociabilités de groupes de mémoire et à en réinventer d'autres, à créer d'autres façons de militer, d'exercer un autre « activisme mémoriel ».

Enfin, mentionnons qu'au tournant de 2011 et durant l'année 2012, cinquantième de la fin de la guerre, en plus d'une déferlante éditoriale (pour le seul premier semestre quelque 115 publications) sont réédités de nombreux ouvrages, réalisés et télédiffusés plusieurs films,

---

166. Benjamin Stora, « 1999-2003, Guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire » (dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'Amnésie*, op. cit., p. 501-514.

167. Henry Rousso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie », *loc. cit.*, p. 140.

168. Chez les pieds-noirs, cette « prise en charge » universitaire a lieu au début des années 1990 (avec une étude de Jean-Jacques Jordi en 1993), même si des auteurs originaires d'Algérie ou non publient sur cette population avant (1987, Joëlle Hureau), voire bien avant (1961, Pierre Nora). Cependant, on notera qu'à l'instar des enfants de l'immigration algérienne et de harkis, une autre génération de chercheurs émerge aussi. Pour une vision globale de ces études sur les pieds-noirs, lire la synthèse de Valérie Morin sur le site Hermès [<http://www.hermes.jussieu.fr/rephisto.php?id=66>], reprise sur le site de la LDH-Toulon [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article757>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

montées plusieurs expositions. De nombreux colloques sont organisés non sans polémiques (certains sont aussi empêchés<sup>169</sup>) et permettent, parfois, certaines rencontres inédites<sup>170</sup>.

Ainsi, début 1990, les réactions que suscitent en France la grave crise politique et sécuritaire algérienne et l'arrivée sur le territoire français de nombreux Algériens fuyant le pays vont bouleverser le paysage éditorial en permettant à des titres sur ce pays de paraître à foison : essais politiques, historiques, sociologiques, témoignages, chroniques, mémoires, pièces de théâtre, textes de personnalités politiques, artistiques ou littéraires françaises ayant un lien avec l'Algérie, réédition de grands auteurs comme Camus... Les événements de cette « seconde guerre d'Algérie », vécus par certains comme une répétition ou comme une malédiction<sup>171</sup>, réveillent des racines douloureuses et des prises de parole longtemps encryptée (1994, *Photos de racines* – avec Mireille Calle-Grüber ; 1997, *Or, les lettres de mon père* ; 1998, *Lettre à Zohra Drif* ; 1999, « Pieds-nus » ; 2000, *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitive* ; 2007, *Si près*, œuvres d'Hélène Cixous ou 1996, *Le monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida<sup>172</sup>). Par souscription, le Cercle algérieniste édite quant à lui une série de quatre albums de bandes dessinées destinés aux enfants et s'inscrivant « avec vigueur, dans la même téléologie que les romans des ancêtres [...] : témoignages, transmission,

---

169. Voir le cas de la Mairie d'Aix-en-Provence qui oppose son veto à plusieurs événements : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article4993>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

170. Comme ce colloque, organisé par l'hebdomadaire *Marianne*, le quotidien arabophone algérien *El Khabar* et la radio *France Inter* à Marseille les 30, 31 mars et 1er avril 2012 et intitulé « La guerre d'Algérie. Cinquante ans après (1962-2012) », contre lequel des manifestants ont protesté en tentant d'en entraver le déroulement. Durant ce colloque, Zohra Drif, « responsable de l'attentat du Milk Bar et aujourd'hui sénatrice, devenue un haut personnage de l'État algérien », rencontrait Danielle Michel-Chich, « mutilée à vie dans l'attentat à l'âge de cinq ans et qui y a perdu sa grand-mère » et auteure de *Lettre à Zohra D.* (Paris, Flammarion, 2012). Pour une présentation du colloque et un accès au programme, lire : [[http://www.marianne2.fr/Algerie-France-enfin-osser-tout-dire\\_a216709.html](http://www.marianne2.fr/Algerie-France-enfin-osser-tout-dire_a216709.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Pour entendre Danielle Michel-Chich interpeler Zohra Drif : [[http://www.dailymotion.com/video/xptcds\\_a-la-rencontre-de-danielle-michel-chich-auteur-de-lettre-a-zohra-d\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xptcds_a-la-rencontre-de-danielle-michel-chich-auteur-de-lettre-a-zohra-d_news)].

Pour entendre Zohra Drif répondre à Danielle Michel-Chich : [[http://www.dailymotion.com/video/xptw9x\\_re-ponse-de-zohra-drif-a-danielle-michel-chich\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xptw9x_re-ponse-de-zohra-drif-a-danielle-michel-chich_news)] (dernier accès le 30 septembre 2012).

171. Évoquant l'histoire algérienne depuis l'occupation coloniale établie en 1830 jusqu'aux années noires du terrorisme des années 1990, Hélène Cixous écrit : « Je ne sais pas pour qui, en ce siècle, l'Algérie n'a pas été une terrible aporie. » (« Celle qui ne se ferme pas » dans Mustapha Chérif (dir.), *Derrida à Alger : un regard sur le monde*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 54)

172. Voir le film de Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida* (France, 2000), et le livre auquel il donne naissance : Safaa Fathy, *Turner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Éditions Galilée/Arte Éditions, 2000.

rétablissement de la vérité, sauvegarde de la mémoire et de l'identité<sup>173</sup> » pieds-noirs (1993, *Alger 1832. Le temps des rencontres* et 1995, *Par l'épée et par la charrue : l'Algérie au temps du général Bugeaud*, tous deux d'Évelyne Joyaux).

### **Les avancées de l'historiographie et la sociologie**

Durant cette période l'historiographie et la sociologie s'enrichissent de nombreuses publications importantes : sur la guerre ou sur sa mémoire (1992, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* de Benjamin Stora ; 2004, *La bataille de France : la guerre d'Algérie en métropole* de Linda Amiri ; 2006, *Paris 1961 : Algerians, State Terror, and Memory* [2008, *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*] de Jim House et Neil MacMaster ; 2011, *La police parisienne et les Algériens (1944-1962)* d'Emmanuel Blanchard ; 2012, *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence* de Sylvie Thénault); sur les harkis (1993, *Et ils sont devenus harkis* de Mohand Hamoumou ; 1999, *Le silence des harkis* de Laurent Müller; 2001, *Les enfants de harkis. De la révolte à l'intégration* de Stéphanie Abrial ; 2003, *Destins de harkis : aux racines d'un exil* de Stéphane Gladieu et Dalila Kerchouche ; 2006, *Les harkis. Une mémoire enfouie* de Mohand Hamamou et Jean-Jacques Jordi ; 2008, *Les harkis dans la colonisation et ses suites*, ouvrage dirigé par Fatima Besnaci-Lancou et Gilles Manceron ; 2010, *Les harkis. Histoire, mémoire et transmission* dirigé, par Fatima Besnaci-Lancou, Benoît Falaize et Gilles Manceron); sur les pieds-noirs (1993, *De l'exode à l'exil, rapatriés et pieds-noirs en France* de Jean-Jacques Jordi ; 2002, *Pieds-noirs, mémoires d'exils* de Michèle Baussant ; 2004, *Pieds-noirs de père en fils* de Clarisse Bueno ; 2012, *Ni valise ni cercueil. Les pieds-noirs restés en Algérie après l'indépendance* de Pierre Daum); sur l'OAS (1995, *Le temps de l'OAS* de Anne-Marie Durantaud-Cabrol ; 2005, *Voyage au cœur de l'OAS* d'Oliver Dard) ; sur les appelés (1998, *L'Algérie des appelés* de Maurice Matéo-Ruiz et *Appelés en Algérie : la parole confisquée* de Claire Mauss-Copeaux ; 2012, *Les héritiers du silence. Enfants d'appelés en Algérie* de Florence Dosse); sur la justice et sur la torture (2001, *Une drôle de justice, les magistrats durant la guerre d'Algérie* de Sylvie Thénault et *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie (1954-1962)* de Raphaëlle Branche); sur les soutiens français à

---

173. Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 210.

l'indépendance (2002, *Des camarades, des frères. Trotskistes et libertaires durant la guerre d'Algérie* de Sylvain Pattieu ; 2004, *Les porteurs d'espoir. Les réseaux de soutien au FLN pendant la guerre d'Algérie : les acteurs parlent* de Jacques Charby); sur l'histoire du FLN et ses archives (2002, *Histoire intérieure du FLN. 1954-1962* de Gilbert Meynier ; 2004, *Le FLN. Documents et histoire 1954-1962* de Mohammed Harbi avec Gilbert Meynier).

### **Les voix mémorielles plurielles par la fiction et le document**

Tandis que se poursuit un travail sur la mémoire de la guerre en métropole dans les milieux de l'immigration algérienne avec de la bande dessinée (1998 à 2002, *Le Petit Polio*, trilogie de Farid Boudjellal), plus précisément, la date du 17 octobre 1961 fait l'objet : d'un récit (1992, *Vivre au paradis : d'une oasis au bidonville* de Brahim Benaïcha), de romans (1999, *La Seine était rouge : Paris, octobre 1961* de Leïla Sebbar ; 2001, *Une nuit d'octobre* de Mehdi Lallaoui, *Les caves de la goutte d'or* de Gérard Streiff ; 2002, *Le porteur de cartable* d'Akli Tadjer) et de pièces de théâtre<sup>174</sup> (2001, *Déni de justice. Témoignages contre l'oubli* réalisé par Nabil Farès et *Requiem Opus 61* de Mohammed Rouabhi ; 2002, *El Menfi* de Mohammed Rouabhi et *Nuit d'automne à Paris* de Gilles Granouillet). Cet événement est aussi au cœur d'une bande dessinée et d'un court métrage animé (2012, *Octobre noir*, scénarisé par Didier Daeninckx et dessiné par Mako et *Octobre noir* d'Aurel et Florence Corre). Au sujet des harkis paraissent dans une même vague des écrits politiques (2002, *Harkis, crime d'État* d'Azni Boussad), poétiques (2003, *Moze* de Zahia Rahmani), autobiographiques (2003, *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche et *Fille de harki* de Fatima Besnaci-Lancou) ou romancés (2003, *Mohand le harki* de Hadjila Kemoum ; 2006, *Leïla. Avoir dix-sept ans dans un camp de harkis* de Dalila Kerchouche ; 2007, *Le vilain petit berbère* de Karim Brazi).

Alors que pour les pieds-noirs continue au cinéma la représentation de la (fin de la) guerre d'un point de vue extérieur (1995, de la métropole, comme dans *Les roseaux sauvages* d'André Téchiné) ou en termes de croisements mémoriels (1996, *L'autre côté de la mer*, de Dominique Cabrera), les militaires sont figurés dans plusieurs films en y insérant de

---

<sup>174</sup> Pour de nombreuses manifestations à audience plus ou moins importante (par exemple des pièces de théâtre faisant l'objet d'une seule ou deux représentations), voir le site d'informations culturelles *Algériades* : [<http://www.algeriades.com/news/>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

l'ambiguïté et un point de vue de « Musulmans » (militaires) (2005, *La trahison* de Philippe Faucon), en posant des questions éthiques (2006, *Mon colonel* de Laurent Herbiet, rare film français sur la guerre tourné en Algérie, en partie dans le Constantinois) ou à la manière « hollywoodienne » (2007, *L'ennemi intime* de Florent-Emilio Siri). La guerre est aussi relatée en montrant la violence interne du mouvement nationaliste algérien (1993, *C'était la guerre* de Ahmed Rachedi et Maurice Failevic), les milieux de l'immigration au moment de la manifestation du 17 octobre 1961 (1999, *Vivre au paradis* de Boualem Guerdjou, adapté du récit de Brahim Benaïcha), à travers les yeux d'un enfant algérien (2006, *Cartouches gauloises* de Mehdi Charef) ou du point de vue des colonisés et futurs vainqueurs (2010, *Hors-la-loi* de Rachid Bouchareb), non sans débats et protestations médiatiques avant et pendant le Festival de Cannes<sup>175</sup>. Enfin, la télévision française diffuse le 10 octobre 2006 (puis en mars 2008 et en janvier 2011), le film d'Alain Tasma *Harkis*, suivi du documentaire *Amère patrie*, d'après un scénario coécrit et une enquête menée par Dalila Kerchouche.

L'ensemble documentaire, quant à lui, engrangera de nombreuses démarches plus ou moins novatrices, polémiques, documentées et autobiographiques donnant la parole à divers groupes de mémoire et à des acteurs du conflit ou revenant sur certains événements : sur la guerre des appelés (1992, *La guerre sans nom* de Patrick Rotman et Bertrand Tavernier ; 2001, *L'ennemi intime* de Patrick Rotman); sur le 8 mai 1945 (1995, *Les massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945* de Mehdi Lallaoui); sur la fin de la guerre (2002, *Algérie, été 1962, l'indépendance aux deux visages*, téléfilm de Jean-Michel Meurice avec Benjamin Stora ; 2012, *Algérie, notre histoire* de Jean-Michel Meurice avec Benjamin Stora, télédiffusé sur Arte et qui retrace en particulier la trajectoire des appelés et des militaires de 1960 à 1962); sur la guerre (2012, *Guerre d'Algérie. La déchirure*, documentaire de Benjamin Stora et Gabriel Le Bomin, télédiffusé et entièrement réalisé à partir d'images d'archives), ses acteurs, ses historiens (2004, *L'histoire en perspectives* de Raoul Girardet, Pierre-Vidal-Naquet, Benjamin Stora et Georges Fleury); sur ceux qui ont soutenu les indépendantistes (2001, *Henri Curiel, itinéraire d'un combattant de la paix et de la liberté* et 2006, *Jacques Chabry. Porteur d'espoir*, tous deux de Mehdi Lallaoui ; 2002, *Un rêve algérien*, sur Henri Alleg, de Jean-Pierre Lledo ; 2007, *Algérie. Tours/Détours*, sur René Vautier, d'Oriane Brun-Moschetti et de

---

175. Pour une critique du film, lire : Benjamin Stora et Renaud de Rochebrune, « *Hors-la-loi* : enjeux secondaires et enjeux réels », *Cahiers du cinéma*, n° 660, octobre 2010, p. 88-90.

Leïla Morouche); sur le 17 octobre 1961 (2005, *Nuit noire. 17 octobre 1961* d'Alain Tasma ; 2011, *Octobre à Paris*<sup>176</sup> de Jacques Panijel, sortie annoncée sur grand écran cinquante ans après sa réalisation, et *Ici on noie les Algériens. 17 octobre 1961* de Yasmina Adi); sur l'immigration en France (1997, *Mémoires d'immigrés*<sup>177</sup> de Yamina Benguigui); sur les harkis (2001, *Passé sous silence* de Sofia Saa ; 2002, *Harki : un traître mot* de Marie Colonna ; 2002, *Le mouchoir de mon père* de Farid Haroud ; 2005, *Des pleins de vide* de Farida Mellal et Nicolas Strauss ; 2008, *Le choix de mon père* Rabah Zaamoun, 2010, *La blessure. La tragédie des harkis* d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle); sur l'insurrection dans le Constantinois du 20 août 1955 et les tueries des Européens d'Oran de juillet 1962 (2007, *Algérie, histoires à ne pas dire* de Jean-Pierre Lledo).

Henry Rousso, dans *Le syndrome de Vichy*<sup>178</sup>, note à propos du film *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls que, si le « scandale » peut arriver par le film (ou par le livre, ajouterons-nous), un tel scandale n'arrive pas seul et est loin d'être un symptôme isolé du syndrome de la hantise du passé. Pour la guerre d'Algérie aussi, comme « les bouffées de mémoire<sup>179</sup> » et les éléments contextuels dont nous avons tenté de poser les grands contours le montrent, les symptômes sont nombreux. Ils n'ont cessé de se manifester dans la société à mesure que l'on s'est éloigné du temps de cette guerre, accompagnés d'une production culturelle qui s'emballe pour devenir aujourd'hui véritablement pléthorique. De plus, l'effet de sédimentation et de renouvellement des phénomènes mémoriels concernant un événement particulier ne doit pas être sous-estimé, comme le montrent Jim House et Neil MacMaster au

---

176. Ce film sortira avec une « préface » réalisée par l'écrivain, réalisateur et président de l'Association « Au nom de la mémoire », Mehdi Lallaoui. Au sujet de la longue censure de ce film, lire : [<http://www.algeriades.com/news/previews/article285.htm>] et l'article qui lui est consacré sur le site des *Inrocks* : [<http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/t/66653/date/2011-06-17/article/censure-pendant-50-ans-un-film-sur-un-crime-detat-francais-sort-en-salles>] (dernier accès le 30 septembre 2012).

177. Ce document, qui ne traite pas directement de la guerre d'Algérie, évoque tout de même cet épisode de l'immigration algérienne en France par le biais de plusieurs témoignages. Comme le notent Jim House et Neil MacMaster, souvent la mémoire de cette immigration se confond étroitement avec le déroulement de la guerre en métropole, notamment à travers les témoignages de ce documentaire. Par exemple, « il est souvent difficile d'isoler le cas spécifique du 17 octobre de la reconstruction plus large des trajectoires des immigrés, pour lesquelles la répression a pu ou non jouer un rôle ». (V. *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, op. cit., p. 395)

178. *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 129.

179. Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, op. cit., p. 265.

sujet du 17 octobre 1961 en citant Mehdi Lallaoui<sup>180</sup> en octobre 1992 : « Grâce à l'impact des manifestations de l'an dernier, des gens qui avaient gardé le silence pendant trente ans, y compris des policiers, ont enfin osé parler. Depuis un an nous [les membres de l'association "Au nom de la mémoire"] recevons énormément de lettres, de témoignages ». En effet, pour House et MacMaster<sup>181</sup>,

[c]omme l'ont remarqué Elizabeth Jelin et Susana G. Kaufman à propos des campagnes pour la vérité et la justice menées par les familles des victimes des persécutions d'État en Argentine, aucune commémoration – en particulier à chaque nouvelle décennie – n'ouvre les mêmes débats, ni de la même façon. Parfois, des participants nouveaux s'ajoutent aux commémorations antérieures : « Les faits sont réorganisés, les perspectives et schémas existants bousculés, l'ancienne comme la nouvelle génération posent de nouvelles questions, racontent d'autres histoires, créent de nouveaux espaces d'interaction, partagent ce qu'elles ont vécu et entendu, et aussi ce qu'elles ont tu. »

Même si le rôle parfois précurseur et stimulant joué par l'œuvre filmique ou littéraire dans l'élaboration de la mémoire collective pour l'historiographie<sup>182</sup> n'est surtout pas à minimiser, il n'y a souvent pas de fumée sans feu : selon les conjonctures, il semble toujours y avoir, sinon quelque (élément) pyromane pour allumer le brasier, au moins des braises qui couvent et n'attendent que d'être soufflées.

---

180. Jim House et Neil MacMaster, *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, *op. cit.*, p. 366.

181. *Ibid.*, p. 365.

182. Pierre Vidal-Naquet remarque que les principales œuvres qui ont été déterminantes pour la connaissance de l'extermination des Juifs ne sont pas celles d'historiens mais celle d'un romancier, Primo Levi, celle d'un politologue, Raoul Hilberg, et celle d'un cinéaste, Claude Lanzmann (Pierre Vidal-Naquet, « Le défi de la Shoah à l'histoire » dans *Les Juifs, la mémoire et le présent*, vol. II, Paris, La Découverte, 1991, p. 223-234). Sur ce qu'Enzo Traverso nomme « écrit-événement », lire « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille politique » (dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, *op. cit.*, p. 220-229).



## **Chapitre II**

# **De la scène de la remémoration à la scénographie mémorielle**

## 1- Étudier la mémoire de la guerre

### a- Panorama d'une recherche en pleine maturation

#### De la représentation de la guerre à la représentation de la mémoire de la guerre

C'est à défaut d'être prises en charge par une mémoire nationale qui fait consensus et inscrites dans une histoire officielle qui les incorporent toutes, que les mémoires de la guerre d'Algérie s'inscrivent, dès 1962, dans un phénomène que Régine Robin définit comme caractéristique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : « la judiciarisation du passé, [sa] patrimonialisation [...], sa privatisation ou sa fragmentation en mémoires groupales demandant chacune réparation et reconnaissance<sup>183</sup> ». Ces mémoires éparses<sup>184</sup>, parallèles, contradictoires et concurrentes émergent d'un *lobbying* actif parfois très précoce (comme pour les pieds-noirs ou les militaires) ou, au contraire, après un long mutisme, progressivement favorisées par l'éloignement temporel de l'événement et par une relève générationnelle désormais mieux outillée socialement (économiquement et intellectuellement) pour s'imposer dans le champ médiatique et politique français (harkis, immigration algérienne). Ce « faire mémoire » tonitruant ou silencieux, patient ou frénétique participerait-il d'un « faire de l'histoire » ? Aurait-il quelque chose du retournement qui, comme le décrit Pierre Nora<sup>185</sup>, est mis en branle lorsque des mémoires minoritaires se construisent par réappropriation de leur propre histoire et dans des contextes qui marginalisent les mémoires groupales au point d'ignorer l'histoire spécifique de ses groupes ? Pour Éric Savarese<sup>186</sup>,

[d]ans un contexte fréquemment défini par des tentations collectives à la boulimie commémorative ou à l'acharnement mémoriel, le cas des mémoires algériennes n'en demeure pas moins exemplaire, puisqu'en ce domaine les mémoires se sont largement substituées à l'histoire : Français d'Algérie, harkis, Algériens de France, anciens combattants ou appelés du contingent prennent activement en charge, parfois contre l'histoire officielle, la promotion de leurs mémoires.

---

183. Régine Robin, « Représenter, penser, périodiser le XX<sup>e</sup> siècle » dans Marc Angenot et Régine Robin (dir.), *Représenter le vingtième siècle*, revue *Discours social*, nouvelle série, volume XIX, 2004, p. 19.

184. Jean-Pierre Rioux, « La flamme et les bûchers » dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 503.

185. « L'ère de la commémoration » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 [1984-1992], t. 3, p. 4704.

186. Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, Paris, Éditions Non Lieu, 2007, p. 64.

Jim House et Neil MacMaster<sup>187</sup>, à l'issue de leur imposante étude sur la mémoire du 17 octobre 1961, nuancent cette assertion de Savarese. S'ils ne constatent pas quant à eux « d'évolution téléologique de la mémoire vers l'histoire », ils relèvent néanmoins « une évolution incessante des relations entre elles, par la médiation du contexte politique, social et culturel. »

La guerre des mémoires<sup>188</sup> qui a cours dans la société se trouve-t-elle transposée dans l'œuvre littéraire ou filmique lorsque l'auteur est porteur d'une de ces mémoires groupales ? Lorsque cette œuvre en est une d'anamnèse de la guerre d'Algérie, cette mémoire est-elle retravaillée, en partie ou non réfractée, transformée, déplacée, complexifiée, voire brouillée, redonnée à lire et à comprendre ? L'œuvre reconduit-elle le cloisonnement des mémoires de la guerre d'Algérie ou, au contraire, peut-elle être le lieu du dialogue entre les mémoires, voire le lieu d'un partage mémoriel ? La mémoire individuelle et la mémoire collective trouveraient-elles dans l'œuvre un point où se rejoindre, s'amalgamer, se nourrir l'une l'autre ? L'œuvre pourrait-elle être cette « région du langage<sup>189</sup> », décrite par Paul Ricœur, où les deux discours [celui de la sociologie de la mémoire collective et celui de la phénoménologie de la mémoire individuelle,] peuvent être mis en position d'intersection ?

Ce « travail de la mémoire » dans l'œuvre, « recompositions dynamiques du passé [...] qui font l'objet de constants remaniements au présent<sup>190</sup> », n'est-il pas aussi celui que décrit

---

187. *Paris 1961 : Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, Paris, Tallandier, 2008 [Oxford University, 2006], p. 396.

188. Sur cette expression et celle de « guerre de mémoires » évoquant les concurrences mémorielles, lire : Daniel Lindenberg, « Guerres de mémoires en France », *Vingtième siècle*, n° 42, avril-juin, 1994, p. 77-95 ; Claude Liauzu, « Décolonisations, guerres de mémoires et histoire », *Annuaire d'Afrique du Nord*, XXXVII, 2000 ; Olivier Mongin, « Les discordances de l'histoire et de la mémoire », *Esprit*, n° 8-9, août-septembre 2000 ; Éric Savarese, « Guerres de mémoires autour de la question algérienne. À propos de quelques revendications militantes », *Diasporas*, n° 6, 2005 et *Algérie, la guerre des mémoires*, *op. cit.* ; Benjamin Stora, *La guerre des mémoires. La France face à son passé*, entretiens avec Thierry Leclère, La Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, 2007.

Nous retiendrons quant à nous la définition qu'en donne Benjamin Stora qui n'utilise pas cette expression pour « juger comme un danger possible ces initiatives pour plus de vérité et de justice » mais pour rendre compte de « processus de mobilisation », contrairement, précise-t-il, « à certains idéologues et homme politiques, [pour qui] les interprétations différentes du passé portent atteintes à la cohésion nationale, et [pour qui] toute revendication de lecture différente du passé est porteuse de désordre politique. » (*La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial*, entretiens avec Thierry Leclère, *op. cit.*, p. 45)

189. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 158.

190. Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, *op. cit.*, p. 66.

Jean Duvignaud<sup>191</sup>, soit la rencontre entre mémoires collectives et mémoire individuelle par imbrication, par enchevêtrement d'une subjectivation du passé à d'autres subjectivations du passé :

Ce n'est pas la société qui pense ou se souvient – par quel organe ? par quelle hérédité ? par quel miracle ? – mais les hommes vivants qui reconstituent le passé avec ce qu'ils savent du présent. La pluralité des mémoires n'implique pas l'affaiblissement des souvenirs individuels : les « milieux effervescents », les groupes sont les ferments d'une invention qui change avec les générations, les lieux, les instruments dont on dispose pour transmettre ce que l'on souhaite faire durer ; et la perception personnelle ajoute à cet enchaînement la coloration que lui apporte parfois le sentiment d'en être séparé. Deux séries qui s'affrontent ou se conjuguent et qui s'enchevêtrent l'une et l'autre.

Porter attention aux enjeux de la remémoration du porteur de mémoire de la guerre d'Algérie dans le champ littéraire et cinématographique permet d'explorer cette dimension sociale trop souvent sous-estimée. En procédant à l'examen de cette prise de parole mémorielle dans l'espace public, on concède tout son poids à une fabrication mémorielle plus large et complexe qui lie mémoire individuelle à l'œuvre dans le texte littéraire ou filmique, mémoires collectives qui travaillent la société française et histoire interprétée (voire interpellée), dans une tentative de mieux saisir le présent.

Il existe peu de travaux émanant des études littéraires ou cinématographiques qui abordent de front la mémoire de la guerre d'Algérie en France, en vouant au phénomène de la construction mémorielle un examen particulier. Depuis quelques années, si un déplacement peut être observé de l'étude de la représentation de la guerre vers celle de la représentation de la mémoire de la guerre, mêlant de plus en plus l'une et l'autre, force est de constater que le paysage, clairsemé par endroits et touffus en d'autres, est en pleine mutation. La recherche<sup>192</sup> s'y présente tour à tour :

A- éparpillée mais avec des analyses détaillées – dans son écrasante majorité – dans un ouvrage collectif ou dans une section d'ouvrage traitant plus généralement de la mémoire ou plus spécifiquement de la guerre d'Algérie (diverses voix prises dans divers médiums et concernant plusieurs groupes de mémoire). On peut signaler notamment :

---

191. Jean Duvignaud, « Préface » dans Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 8-9.

192. On retrouvera dans la bibliographie finale la référence complète de tous les titres cités.

1) les ouvrages collectifs voués à la littérature : Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi (dir.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire* ; Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie* ;

2) le numéro de la collection « Les Cahiers de marge », dirigé par Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel, *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences* qui tente de montrer comment la guerre s'est dite pendant la guerre par divers militantismes (éditeurs, intellectuels, journalistes, écrivains, etc.) et comment, à travers l'étude d'un ou deux auteurs, elle a été représentée par la bande dessinée, le théâtre, le cinéma, le roman policier et la littérature de l'extrême contemporain ;

3) des ouvrages consacrés à la mémoire : Valérie Bonnet (dir.) avec la collaboration de Christophe Pradeau et Françoise Simonet, *Conflits de mémoire* ; Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre* ;

4) ou encore ceux traitant de la guerre et de la mémoire et dans lesquels sont publiés des articles sur la littérature et le cinéma, la photographie ou la bande dessinée : Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie (1954-1962). La fin de l'amnésie* ; Jean-Pierre Rioux (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français* ; dans une moindre mesure, l'ouvrage de Guy Dugas, Naaman Kessous, Christine Margerrison et Andy Stafford (dir.), *Algérie. Vers le cinquantième de l'indépendance. Regards critiques*, dont les contributions tentent de mettre en correspondance la guerre d'indépendance algérienne et la guerre civile des années 1990 ; cette dernière démarche est aussi celle de Catherine Milkovitch-Rioux qui, dans *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, essaie de parcourir cinquante années de littérature algérienne et française en recourant à quelques exemples tirés de la bande dessinée ou du cinéma.

B- restrictive mais panoramique – démarches beaucoup plus rares – qui s'attachent à analyser les représentations au sujet d'un groupe de mémoire ou celles que le groupe produit de lui-même (un groupe de mémoire à l'étude dans plusieurs médiums ou dans un seul) . Nous parlons ici de groupes de mémoire mais des deux imposants travaux réalisés à ce jour, sur les

pieds-noirs et les harkis, force est de constater que la fabrication de la mémoire<sup>193</sup> n'est étudiée directement que dans l'ouvrage sur les écrits pieds-noirs de Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*. La thèse soutenue par Nina Alice Sutherland à l'Université d'Exeter en mars 2006, intitulée « The Representations of the Harkis in French Media, Literature and Cinema », quant à elle, prend en compte les représentations des harkis par leurs enfants et les représentations produites par la télévision et le cinéma en ne faisant cependant qu'effleurer la dimension mémorielle de ces productions. Signalons par ailleurs deux travaux récents consacrés à la mémoire des pieds-noirs et à leur retour en Algérie et menés à travers plusieurs médiums : Amy L. Hubbell, « (Re)turning to Ruins : Pied-Noir Visual Returns to Algeria » et Marion Froger et Djemaa Maazouzi, « Pratiques d'archive et mémoire de pieds-noirs. Web, cinéma (et littérature) ».

C- exclusive à un médium – études encore pionnières dans leur domaine – en pointant le rapport entretenu par ce dernier avec le thème de la guerre d'Algérie. On peut citer la thèse de Philip Dine, *Images of the Algerian War : French Fiction and Film, 1954-1992* qui s'attache essentiellement aux représentations de la guerre à travers les films. Dans le travail de Caroline Eades, *Le cinéma post-colonial français*, la transmission du souvenir et l'étude de la mémoire ne sont pas du tout abordées de front, mais l'étude du cinéma français et le regard que pose sur la guerre d'Algérie l'ex-colonisateur devient tout de même l'occasion de montrer une réappropriation du passé colonial par la mémoire collective française qui l'assumerait mieux, voire se réconcilierait avec lui. Du côté du théâtre, signalons les articles (travaux qui ne font pas encore l'objet d'une monographie, à notre connaissance) de Catherine Brun, qui contribuent à donner une visibilité à ces pièces peu connues dans leur majorité (elle en dénombre quelque quatre-vingt qui évoquent directement ou indirectement la guerre d'Algérie). Il s'agit d'un théâtre parfois conçu pendant la guerre et très souvent joué bien après, qui, comme le démontrent les lectures de Brun, refuse tout didactisme (Genet, Koltès, Vinaver, Guyotat, Lemahieu) : « Le "théâtre" des événements » (dans Philippe Baudorre (éd.), *La plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*. C'est un théâtre qui s'attache aussi à rappeler un événement historique (« L'affaire Yveton », le 13 mai 1958 ou le

---

193. Mais ce travail sur la mémoire des Français d'Algérie dans la littérature a grandement été ouvert, dès 1985, par l'imposant travail de Paul Siblot, « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 37, n° 37, 1984, p. 151-163.

17 octobre 1961) et dont la démarche de rétablissement d'une mémoire occultée dépend du groupe de mémoire auquel appartient l'auteur : « Le théâtre pour l'histoire » (dans Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi (dir.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*).

De nombreux textes, films et autant d'auteurs, qu'ils fassent l'objet de commentaires, d'analyses ou qu'ils soient saisis pour servir d'illustration, se retrouvent ainsi associés ou non à d'autres textes, films et auteurs selon les impératifs rattachés aux disciplines différentes qui les convoquent (littérature et histoire, sociologie, sciences politiques, anthropologie ou encore littérature et philosophie) : on les lie lors d'une conjoncture particulière<sup>194</sup>, à un événement précis<sup>195</sup>, à une vision spécifique du passé<sup>196</sup>, à un mode d'émergence spécifique<sup>197</sup>, à des manières d'écriture et de réécriture de l'histoire, à l'examen d'enjeux et de stratégies d'oubli, à des modalités de remémoration et de mise en récit, etc.

---

194. En 2003, pour l'année de l'Algérie en France. En 2012, pour le cinquantenaire de la fin de la guerre, plusieurs publications suivront les colloques tenus à cette occasion (les thématiques de ces événements insistent plutôt sur le bilan de l'indépendance algérienne, sur les liens entre l'histoire du mouvement nationaliste algérien et la situation politique actuelle du pays, sur les questions de transmission des mémoires, sur leurs croisements éventuels, sur le dialogue franco-algérien et la construction d'une histoire commune, sur l'Algérie coloniale ou sur des aspects encore peu étudiés de la guerre comme les camps de regroupement des populations civiles en Algérie, les camps d'internement en France des opposants à la guerre ou des indépendantistes, le fonctionnement de la Fédération de France du FLN, etc.). Signalons, par ailleurs, la figure et les écrits de Frantz Fanon, penseur engagé aux côtés du FLN, théoricien des effets de la violence de la domination sur dominés et dominants, revisités par de très nombreux événements (colloques et publications) à l'occasion du cinquantième anniversaire en 2011 de son décès.

195. La répression policière du 17 octobre 1961 à Paris, les massacres du 5 juillet 1962 à Oran, la tuerie de la rue d'Isly à Alger le 26 mars 1962, etc.

196. « Nostalgie », victimisation, réconciliation, dénonciation...

197. Écrits de pieds-noirs, autobiographies familiales sur les harkis, écrits d'ex-appelés du contingent...

## L'effervescence de la « francisation des études post-coloniales »

Les questionnements sur la « "paxtonisation" de l'histoire coloniale française<sup>198</sup> », sur les sources « des maladies françaises de la colonisation<sup>199</sup> », et plus précisément sur la « francisation des études post-coloniales » concernant la guerre d'Algérie (mais pas seulement) ont embrasé la scène savante<sup>200</sup> française à partir de 2005<sup>201</sup>. La pertinence de la

---

198. Cette expression, utilisée par Alec. G. Hargreaves (« Chemins de traverse vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvement*, n° 51, septembre-octobre 2007, p. 31) fait référence aux propos de Pascal Blanchard et Nicolas Bancel qui, dans leur texte « Mémoire coloniale : résistances à l'émergence d'un débat », estiment que « l'année 2005 - à sa façon - est comparable à l'année 1973 qui voit la publication du livre de Robert Owen Paxton sur Vichy [*La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973], ouvrage publié en même temps que le livre fondateur sur *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962* de Raoul Girardet [Paris, La Table ronde, 1972] » (Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture post-coloniale. 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2005, p. 31).

199. Sur ce que permettent de comprendre les symptômes de ce débat, Achille Mbembe, en reprenant notamment la réflexion d'Ann Stoler et ce qu'elle nomme « aphasie » (« L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 62-78) pose le diagnostic suivant : « Si la querelle lancée en France par les tenants de l'antipostcolonialisme est anachronique d'un point de vue épistémologique, elle est, par contre, fort symptomatique d'un point de vue culturel et politique puisque ses enjeux portent désormais sur l'identité même de la France, les limites de son modèle démocratique et les ambiguïtés de son universalisme républicain. Car, au fond, la querelle autour de la pensée postcoloniale – comme celles concernant la régulation de l'islam, le "foulard islamique" ou la burqa, les débats récemment commandités par l'État sur l'identité nationale, la fièvre des commémorations ou les innombrables projets de monuments, musées et stèles funéraires – est d'abord le symptôme d'un profond chiasme dans le présent et du malaise de la France dans la mondialisation. Ce chiasme [...] est une conséquence directe des maladies françaises de la colonisation, comme l'on parlait autrefois des maladies de l'esprit. Il trouve ses ressorts privilégiés dans l'affrontement en cours de deux désirs antagonistes : d'une part, le désir de frontière et de contrôle des identités, porté par une nébuleuse néorévissionniste, et, de l'autre, le désir de reconnaissance symbolique et d'élargissement d'une citoyenneté en souffrance, porté en particulier par les minorités et ceux qui les soutiennent. » (V. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 148-149)

200. Cette scène n'est pas coupée de la scène médiatique et politique sur laquelle les débats sur le post-colonial ont fait florès : on peut citer, pour donner une idée de leur vivacité, les échanges entre les opposants et les signataires de « L'appel des Indigènes de la République » lancé en janvier 2005 (v. le site du MIR [[http://www.indigenes-republique.fr/statique?id\\_article=189](http://www.indigenes-republique.fr/statique?id_article=189)], dernier accès le 29 octobre 2012); le texte signé Florence Bernault, issu du collectif *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française* (*op. cit.*), et qui fustige violemment « les postures d'autosuffisance en vogue à Saint-Germain et chez les nostalgiques de la suprématie intellectuelle française » (p. 159-177); ou encore, pour le moins inédites mais dans la même veine, les « lettres ouvertes » adressées à Nicolas Bancel en réponse à l'introduction du même ouvrage (*Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*) qui l'accusent de se prêter à du « Postcolonial business » sous couvert d'activités scientifiques par le biais de l'ACHAC (Groupe de recherche sur la colonisation, l'immigration et le postcolonialisme, V. [<http://www.achac.com/?P=4>]), [<http://www.blog.agone.org/post/2010/05/18/Postcolonial-Business-1>] et [<http://www.blog.agone.org/post/2010/05/18/Postcolonial-Business-2>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

201. Mais cette scène savante n'a pas attendu le tollé autour de l'enregistrement par l'Assemblée nationale, le 5 mars 2003, de la proposition de loi sur « la reconnaissance de l'œuvre positive [...] en Algérie de la colonisation française » pour commencer à penser le post-colonial en France et ses spécificités : la revue *Dédale* sort au printemps 1997 un numéro double (5 et 6) intitulé *Postcolonialisme. Décentrement Déplacement Dissémination*, alors que trois années auparavant paraissait l'ouvrage dirigé par Dimitri Nicolaidis, *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale : une spécificité française ?* (Paris, Autrement, série Mutations, 1994, n° 144).



perspective post-coloniale en France a été brandie comme un nouvel étendard éthique. Cette tendance est ouvertement affichée comme telle par le « Groupe de recherche ACHAC. Colonisation, immigration, postcolonialisme » sur le site internet duquel on peut accéder aux diverses publications de ses membres ainsi qu'à leurs interventions médiatiques<sup>202</sup>. Parmi les publications du groupe peuvent être citées : Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture post-coloniale. 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*; Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*; Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*; ou encore Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*. Dans ce registre militant, signalons par ailleurs les ouvrages de Sébastien Jahan et Alain Ruscio (dir.), *Histoire de la décolonisation. Réhabilitations, falsifications et instrumentalisations* et de Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale française*, les analyses de Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les enjeux politiques de l'histoire coloniale* ou encore le dossier « Postcolonialisme et immigration » de la revue *Contretemps*, coordonné par Sadri Khiari et Nicolas Qualander. Mentionnons aussi le dossier « La France en situation post-coloniale ? » coordonné par Esther Benbassa dans un numéro hors série de la revue *Mouvement des idées et des luttes* alors qu'il était prévu initialement dans la revue *Hommes et Migrations*<sup>203</sup>. Le numéro de *de(s)génération*s intitulé *Postérité du postcolonial*<sup>204</sup> interroge

---

202. L'ACHAC se déploie notamment à travers trois programmes éditoriaux. 1) Le « programme "Stéréotypes, imaginaires et expositions ethnographiques" [qui] a débuté en 1994, avec le séminaire de l'ACHAC à Paris et le colloque international "Scènes et types", en 1995, à Marseille. La recherche s'est d'abord focalisée sur les représentations des populations colonisées, des "ethnies", des "tribus" et des "races" depuis les conquêtes coloniales. C'est donc un travail sur l'image coloniale, qui a eu la particularité de dessiner les caractéristiques des "indigènes" et d'avoir établi un système de hiérarchisation des "races", qui renvoie au propre système de valeurs de l'Occident. » ([\[http://www.achac.com/?P=2\]](http://www.achac.com/?P=2)) « Le programme "Culture coloniale en France" [qui] a pour objectif de mettre à jour l'imaginaire colonial produit en métropole depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. » ([\[http://www.achac.com/?P=3\]](http://www.achac.com/?P=3)) Et le « programme "Idéologie coloniale et héritages post-coloniaux" [qui] a débuté en 1997 autour de l'histoire de l'Afrique, avec comme préoccupation de déconstruire les conceptions héritées du colonialisme et de se démarquer du regard de l'Occident sur le continent noir. » ([\[http://www.achac.com/?P=4\]](http://www.achac.com/?P=4), dernier accès le 29 octobre 2012)

203. Selon l'éditorial de la revue *Mouvement des idées et des luttes*, cette publication a lieu « suite à la censure du directeur de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration demandant la suppression d'un article revenant sur dix ans de politiques migratoires et de discours publics, depuis l'accession de Nicolas Sarkozy au poste de ministre de l'intérieur en 2002 jusqu'au récent discours de Grenoble en juillet 2010. » (V. « Éditorial. Censure, signe des temps », *Mouvements des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 7)

quant à lui « la fermeture française » aux études post-coloniales : en s'intéressant aux disputes (et en y participant) « autour des *postcolonial studies* [...] dans un pays qui prouve chaque jour combien il éprouve des gênes non seulement avec son histoire coloniale, mais aussi avec son présent (*post ?*) colonial<sup>205</sup> », les textes fustigent une « certaine posture des courants intellectuels hexagonaux, fussent-ils – jusqu'à l'extrême – de gauche » et se proposent d'explorer « quelques points aveugles que l'accueil particulier des *postcolonial studies* exacerbe<sup>206</sup> ». Enfin, l'ouverture de cette perspective à des lectures croisées Nord-Sud est explorée dans l'ouvrage qui rend compte des *Rencontres Averroès* n° 11 dirigé par Thierry Fabre, *Colonialisme et postcolonialisme en Méditerranée*, ou encore, de manière autrement plus engagée et inédite, en 2007, dans le numéro de la revue du Collège international de philosophie *Rue Descartes* dirigé par Seloua Luste Boulbina<sup>207</sup> et dédié à une réflexion sur la postcolonie. Citons aussi l'ouvrage d'Achille Mbembe<sup>208</sup>, *Sortir de la grande nuit. Essai sur*

---

Au sujet de cette controverse, lire l'éditorial de la revue *Mouvement des idées et des luttes* (*Mouvements des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 7-8) ainsi que l'article incriminé de Nicolas Bancel, « La brèche. Vers la radicalisation des discours publics » (*Mouvements des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 13-28).

204. Revue *de(s)générations*, n° 15, février 2012, dirigée par Arnaud Zohou : on retrouve notamment dans ce numéro un texte d'Achille Mbembe sur les écrits de Frantz Fanon et des entretiens avec Catherine Coquery-Vidrovitch et Françoise Vergès.

205. Arnaud Zohou, Éditorial « La fermeture française », revue *de(s)générations*, n° 15, février 2012, p. 1-2.

206. *Idem*.

207. Dans son article intitulé « Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence » (*Rue Descartes*, 2007, n° 58, p. 8-25), Seloua Luste Boulbina s'érige contre la double occultation dont fait l'objet selon elle le traitement de la critique post-coloniale en France : celle de « la situation présente dans laquelle se trouvent d'une part ceux qui vivent en France, ancien pays colonisateur, d'autre part ceux qui vivent dans les pays qui, finalement, se sont libérés de la France et ont gagné leur indépendance ; [celle de] la présence et [du] travail d'intellectuels provenant des anciennes colonies françaises ». Le dossier de *Rue Descartes* permet des prises de positions et des réflexions sur la manière dont se définit ou non la postcolonie, dont se fait ou non l'historiographie de la France coloniale et de l'Algérie colonisée (lire l'entretien « Critique de la subalternité » avec l'historien algérien, directeur de la revue *Naqd*, Daho Djerbal), ou encore sur la manière dont l'art et la modernité ont fait l'objet d'appropriations par les Algériens sous la colonisation et après (*Rue Descartes*, 2007, n° 58).

208. L'ouvrage de Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* (Paris, Khartala, 2005 [2000]), procédait quant à lui à une réflexion post-coloniale critique des études post-coloniales elles-mêmes, comme l'auteur l'explique dans la préface de la seconde édition de l'ouvrage mais aussi en ces termes dans *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée* : « De la postcolonie – que l'on range souvent à tort sous le parapluie des "études postcoloniales" – s'attaque à trois veaux d'or de l'orthodoxie postcolonialiste, à savoir, d'abord, la tendance à réduire la longue histoire des sociétés anciennement colonisées à un moment unique (la colonisation), alors qu'il s'agit de réfléchir en termes de concaténation des durées ; ensuite, la fétichisation et la conflation des deux notions de "résistance" et de "subalternité" ; et, finalement, les limites des problématiques de la différence et de l'altérité. Au détour d'une exploration historique, littéraire, politique, philosophique, esthétique et sculpturale des qualités du pouvoir au lendemain de la décolonisation, cet ouvrage prend le contrepied de toute une tradition des études postcoloniales et avance l'hypothèse selon laquelle l'une des dimensions constitutives – mais généralement négligées – de la "condition

*l'Afrique décolonisée* qui examine la colonisation comme « une coproduction des colons et des colonisés » ainsi que « les paradoxes de la "postcolonialité" chez une ancienne puissance coloniale qui décolonisa sans s'autodécoloniser<sup>209</sup> ».

La perspective post-coloniale en France a été dénoncée pour les manipulations idéologiques, les raccourcis scientifiques dont on la soupçonne, le recyclage de travaux déjà élaborés<sup>210</sup>. Elle a aussi été intégrée pour établir l'état des lieux de la situation post-coloniale française et mieux spécifier le rapport de la France à son histoire. Nous pensons notamment au numéro de la revue *Mouvement des idées et des luttes*, intitulé « Qui a peur du postcolonial ? Défis et controverses » où, certes, Nicolas Bancel et Pascal Blanchard font une mise au point au sujet de la réception de l'ouvrage qu'ils ont dirigé, *La fracture coloniale*, mais qui est l'occasion d'un vaste panorama sur l'historique et l'étendue des études post-coloniales dans le monde et d'un examen de leur impact et de leur développement à venir en France, avec une intervention d'Alec G. Hargreaves, des entretiens avec Paul Gilroy et Achille Mbembe, etc. L'ouvrage dirigé par Marie-Claude Smouts, *La situation postcoloniale*, préfacé par Georges Balandier tente quant à lui de faire le point sur la perspective des études post-coloniales en France en rassemblant les contributions de nombreux spécialistes de diverses disciplines (littérature, histoire, sciences politiques, sociologies, anthropologie, philosophie), d'essayistes et d'écrivains.

Ces interrogations et ces constats ont contribué à donner une visibilité à des études post-coloniales sur la société française publiées parfois plus d'une décennie auparavant dans des universités britanniques ou américaines<sup>211</sup>. Mais comme le montrent des travaux menés ou

---

postcoloniale" est l'inscription des dominants et de leurs sujets dans une même "épistémè". Il critique en même temps la dépendance d'une certaine pensée postcoloniale à l'égard des catégories hypostasiées de la "différence" et de l'"altérité" et montre comment, en matière d'exercice et de culture du pouvoir au lendemain de la décolonisation, la logique de la répétition souvent l'emporte sur celle de la différence. L'ouvrage tente ainsi de compliquer le concept d'*agency* en montrant comment l'action des subalternes, loin d'être préordonnée à la rupture révolutionnaire, souvent produit des situations paradoxales.» (V. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 140)

209. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 12.

210. Lire le dossier « Faut-il être postcolonial ? », paru en 2006 dans la revue *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*, n° 24 ; l'ouvrage de Jean-Loup Amselle, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes* (Paris, Stock, 2008); *Les études postcoloniales, un carnaval académique* de Jean-François Bayart (Paris, Khartala, 2010) ou encore *La question post-coloniale : une analyse géopolitique* d'Yves Lacoste (Paris, Fayard, 2010).

211. Comme les études d'Alec G. Hargreaves, *Voices from the North African Immigrant Community in France : Immigration and Identity in Beur Fiction* (Oxford/New York, Berg, 1991) et de Michel Laronde, *Autour*

dirigés par exemple par Alec G. Hargreaves<sup>212</sup>, les études post-coloniales s'appuient en grande partie sur la quantité considérable de travaux menés en France depuis le début des années 1990<sup>213</sup> et tout au long des années 2000, illustrant le fait que l'intérêt pour ce champ n'a fait que croître depuis vingt ans<sup>214</sup>.

Nous rappellerons les premières impulsions de ces très nombreuses études en mentionnant qu'en 1988 a lieu le colloque de l'IHTP, « La France en guerre d'Algérie », dont les actes seront publiés sous la direction de Jean-Pierre Rioux (*La guerre d'Algérie et les Français*), qu'en 1989, Bernard W. Sigg publie *Le silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, rare étude psychanalytique sur le trauma des « anciens de l'Algérie » qui rassemblent des témoignages de soldats français et qu'en 1991, Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli dirigent l'ouvrage *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*. En 1992, a lieu la première exposition française sur la guerre d'Algérie intitulée « La France en guerre d'Algérie » au Musée d'histoire contemporaine ; son catalogue, *La France en guerre d'Algérie*, sera publié sous la direction de Laurent Gervereau, Jean-Pierre Rioux et Benjamin Stora.

### **Les (rares) options de lectures post-coloniales de la mémoire de la guerre**

---

*du roman beur : immigration et identité* (Paris, L'Harmattan, 1993). Le fait que des ouvrages majeurs des études postcoloniales – par exemple celui de Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies* (traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007) et celui dirigé par Neil Lazarus, *Penser le postcolonial. Une introduction critique* (traduit par Mariane Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006) – aient enfin trouvé éditeur et traduction française est symptomatique de cette vague de fond qui travaille la scène savante française. Ce qui ne veut évidemment pas dire que les chercheurs français n'ont pas lu ces ouvrages dans leur version originale !

212. Voir par exemple Alec G. Hargreaves and Mark McKinney (Ed.), *Post-Colonial Cultures in France*, London, Routledge, 1997.

213. Pour une vue d'ensemble des historiographies françaises (qui dépendent de l'ouverture progressive des archives militaires en France) et algériennes (dont certaines des études majeures n'ont jamais été publiées en France) et une appréhension de l'ensemble des livres publiés sur la guerre d'Algérie (des écrits des soldats français à ceux des femmes européennes en passant par ceux des jeunes de l'immigration), se reporter à l'ouvrage de Benjamin Stora *Le livre, mémoire de l'histoire. Réflexion sur le livre et la guerre d'Algérie*, Paris, Le préau des collines, 2005.

214. Si une sorte de vide historiographique à propos de l'histoire coloniale peut alors apparaître entre 1962 et la fin des années 1980, ce serait ignorer les travaux écrits et les thèses dirigées par une lignée d'historiens qui va de Charles-André Julien (son *Afrique du Nord en marche : nationalismes musulmans et souveraineté française* date de 1952) à Charles-Robert Ageron (qui soutient sa thèse *Les Algériens musulmans et la France, 1871-1919* en 1968 sous la direction de ce dernier) sur l'Algérie coloniale, le mouvement nationaliste algérien, etc.

Les réflexions sur la littérature et le cinéma qui traitent directement de la mémoire de la guerre d'Algérie en France et qui se réclament d'une perspective post-coloniale demeurent encore peu nombreuses. Citons ce texte de Reda Bensmaïa « Alger est-il un "lieu de mémoire" ? En partant de *Salut cousin !* de Merzak Allouache » qui interroge la mémoire lancinante de la guerre d'Algérie, le « devenir-algérien » de la France à travers les métamorphoses que subit Paris (et le « devenir parisien d'Alger »), en repérant dans le film de Allouache « un véritable retour du refoulé culturel et politique de l'histoire jumelée de la France et de l'Algérie contemporaine ». Notons l'incontournable *Memory, Empire and, Postcolonialism. Legacies of French Colonialism* édité par Alec G. Hargreaves, qui ouvre de façon prometteuse les études sur ce sujet. Dans cet ouvrage collectif, les articles se penchent sur des auteurs nord-américains, caribéens, africains et plus précisément sur la guerre d'Algérie et sa mémoire : Réseau Jeanson, torture, récit de torture de Louizette Ighilahriz, poétique de la mémoire chez Assia Djebbar, analyse d'un texte de René-Nicholas Ehni. La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à la « migration post-coloniale » et met en exergue : l'évolution de la place de l'héritage colonial dans la mémoire et l'histoire nationale françaises, les auteurs issus des anciennes colonies et leur mémoire formant le « tiers espace » tel que le définit Homi Bhabha ; les représentations de la guerre dans des textes (Maïssa Bey, Zahia Rahmani ou Akli Tadjer) qui en appelleraient à une réconciliation ; la mémoire de la guerre que construisent des dramaturges algériens vivant en France (Aziz Chouaki, Slimane Benaïssa et Fatima Gallaire) en tentant de renouer avec une Algérie d'avant 1962.

Alec G. Hargreaves et Mark McKinney<sup>215</sup> résument ainsi les grandes avenues des multiples approches post-coloniales :

In the theoretical debate surrounding the post-colonial condition, a distinction may be drawn between « soft » and « hard » approaches. On the one hand, in its soft version the « post » in « post-colonial » is taken by some critics to mean « "after", "because of", and even unavoidably "inclusive" of colonial ; on the other hand, it signifies more explicit resistance and opposition, the anticolonial » (Hutcheon). In an effort to avoid ambiguity, Boehmer distinguishes between *post-colonial* practices, defined by a descriptive, chronological relationship with the end of the empire, and a *postcolonial* stance, grounded in resistance to (neo)-colonial oppression. Extending Boehmer's typology, it is possible to distinguish a third type of relationship with the end of the empire, which we may designate as *post/colonial*, i.e. essentially detached from the post(-)colonial problematic.

---

215. Alec G. Hargreaves and Mark McKinney, « Introduction : The Post-Colonial Problematic in France », dans Alec G. Hargreaves and Mark McKinney (Ed.), *Post-Colonial Cultures in France*, *op. cit.*, p. 22.

Mais ces deux auteurs<sup>216</sup> mettent en garde contre le risque de confinement, dans des catégories essentialisantes, d'auteurs qui tentent justement d'y échapper :

While they are all in a sense framed by *post-colonial* moment, most of these artists are engaged to a significant degree in *postcolonial* strategies, and they are attracted in not a few cases by *post/colonial* vistas. Researchers and analysts must therefore recognize that one of the great dangers inherent in the post-colonial problematic is that of reifying the very categories which minorities seek to relativize and/or subvert.

En effet, certaines études post-coloniales ont parfois pour paradoxe, tout en accordant un intérêt certain à l'auteur en tant que porteur de mémoire, de réduire la portée de ce trait signifiant à une biographie de l'auteur qui expliquerait l'œuvre au point de l'occulter, comme cet article<sup>217</sup> où Giulia Fabbiano analyse des textes d'enfants de harkis (Dalila Kerchouche, Zahia Rahmani, Boussad Azni, Fatima Besnaci-Lancou) en mobilisant la notion du *native informant* qui instaure l'autorité par appartenance, l'« *accident-of-birth facility* » dont parle Gayatri Spivak et qui fait de l'intellectuel un « ethnographe de sa propre tribu ». En portant la distinction écrivain/écrivains de Roland Barthes, Fabbiano constate que « l'autorité du témoin se télescope avec l'autorité de l'informateur indigène — gardien de sa mémoire —, jusqu'à parfois engendrer leur confusion. » Ce constat mène l'auteure à conclure à une « crise de la représentation » puisque, selon elle, « mémoire et histoire, expérience et théorie, représentation "*native*" et représentation "*savante*" cohabitent ainsi au sein d'un même espace ». Cette approche qui reconnaît pourtant à l'ouvrage de Zahia Rahmani, *Moze*, « un travail de la parole » sans toutefois l'explicitier réduit le rôle des auteurs et de leur démarche en faisant reposer essentiellement leurs écrits sur une fonction de médiation anthropologique : c'est bien là, nous semble-t-il, dans cette manière étroite<sup>218</sup> de lire les textes des enfants de harkis, que l'on met en crise les représentations.

---

216. *Idem*.

217. Giulia Fabbiano, « Écritures mémorielles et crise de la représentation : les écrivains descendants de harkis », *Amnis* [en ligne], 1<sup>er</sup> septembre 2007, [<http://www.amnis.revues.org/831>] (consulté le 29 octobre 2012).

218. Signalons par ailleurs tout l'intérêt des croisements mémoriels entre enfants de harkis et enfants de l'immigration algérienne qu'examine et analyse avec pertinence la thèse de Giulia Fabbiano en anthropologie intitulée : « Des générations postalgériennes. Discours, pratiques, recompositions identitaires » (soutenue en 2006 à l'Université de Sienne, en cotutelle franco-italienne, sous la direction de Michel Wieviorka et Luciano Li Causi).

D'autres études post-coloniales procèdent à un découpage identitaire « post-colonial » qui accorde d'emblée à l'auteur le crédit d'une posture « subversive » à l'aune d'une sorte de déterminisme de l'origine ethnique. C'est le cas de Nina Alice Sutherland<sup>219</sup> qui évite pourtant ces écueils la plupart du temps dans sa thèse. Mais la tendance de ces études post-coloniales à ouvrir parfois leurs analyses aux contextes dans lesquels l'œuvre est publiée nous semble fructueuse pour appréhender les fabrications mémorielles. Ce sont les démarches qu'adoptent respectivement dans la dernière partie consacrée à la « migration post-coloniale » de *Memory, Empire and, Postcolonialism. Legacies of French Colonialism* Dyana Oscherwitz avec « Decolonizing the Past: Re-visions of History and Memory and the Evolution of a (Post)Colonial Heritage », Susan Ireland avec « The Algerian War Revisited » et Janice Gross avec « France and Algeria: Performing the "Impossible Memory" of a Shared Past ». Nous signalerons comme approche de la même veine un autre texte concernant cette fois Hélène Cixous et qui ouvre sa lecture sur le passé colonial : Jennifer Yee, « The Colonial Outsider : "Malgerie" in Helene Cixous's *Les rêveries de la femme sauvage* » (*Tulsa Studies in Women's Literature*).

## **La situation d'énonciation singulière de l'auteur**

### **Questionnements méthodologiques**

La recherche universitaire sur la guerre d'Algérie apparaît à la fois multiple et fortement disséminée. Ce caractère renforce paradoxalement le constat maintes fois réitéré par l'historien Benjamin Stora sur le traitement de l'événement lui-même dans les œuvres littéraires ou filmiques : l'impression qu'il n'est raconté que par sa fin<sup>220</sup> et la sensation d'oubli qui l'accompagne toujours<sup>221</sup>. Même si la qualité des analyses qu'elles présentent n'est pas forcément en cause, ces études finissent par se noyer les unes les autres tant elles paraissent éparpillées. Mais c'est moins leur fragmentation qui pose problème (la publication de nombreux articles, la tenue d'innombrables colloques est autant le signal d'un dynamisme

---

219. « The Representations of the Harkis in French Media, Literature and Cinema », Exeter, University of Exeter, 2006.

220. Voir l'article de Thierry Leclère, « La guerre des mémoires » (*Télérama*, 8-14 mars 2008), dont le site de la LDH-Toulon en publie un large extrait :

[<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2537>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

221. Lire l'ouvrage de Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.

bienvenu que l'annonce de travaux plus consistants - thèses de doctorat ou monographies - à paraître) que leur tendance chronique à minimiser ou à ignorer les singularités de la démarche d'anamnèse auctoriale. La majorité d'entre elles ne cernent pas plus qu'elles ne les reconstituent les contextes sociohistoriques de la guerre d'Algérie qui sont mentionnés dans l'œuvre (ou la travaillent en creux), ne questionnant que très peu leur diffraction, leur déplacement. Elles ne s'intéressent que très rarement aux contextes d'émergence de l'œuvre elle-même et aux réseaux de significations que ces derniers sont susceptibles d'apporter autant à la production de l'œuvre qu'à sa réception.

La voix auctoriale<sup>222</sup> qui s'exprime par le mémoriel dans l'œuvre est rarement mise en relation avec la voix de l'écrivain ou du réalisateur dans l'espace public, en tant que porteur de mémoire, dans « l'arène<sup>223</sup> » de la guerre des mémoires. Signalons néanmoins deux rares études qui tentent d'établir ce lien de manière plus ou moins judicieuse, en traitant de la mémoire de la guerre d'Algérie dans l'immigration algérienne : le texte de Catherine Dana, « Les enfants d'Antigone », croise dans son analyse la trajectoire des protagonistes de deux romans étroitement liés par l'événement du 17 octobre 1961 mais n'accorde pas l'importance nécessaire à la relation entre les deux auteurs (Daeninckx et Sebbar) ; celui de Crystel Pinçonat, « Les écrivains issus de l'immigration : quelle mémoire pour quelles victimes ? », fort intéressant puisqu'il varie aussi les genres des textes étudiés ne pousse pas assez loin la réflexion sur les choix auctoriaux qui modèlent les récits de filiation étudiés, ratant d'une certaine façon les apories de la rencontre de l'autre ou encore la mise en scène d'un procès pour le père toujours actualisé.

Cette voix auctoriale n'est pas non plus interrogée dans ses contextes d'énonciation reconstruits par le péri-texte, pas plus que dans ses manifestations et ses implications dans le reste de l'œuvre de l'auteur. Ces études replient trop souvent cette voix dans le mythique, telle l'analyse de Christiane Achour<sup>224</sup> « Silence de père, écriture de fille. Le père « postcolonial –

---

222. À contrario, elle l'est plutôt systématiquement dès qu'il s'agit des écrits sur les harkis, mais comme nous l'avons vu par exemple avec l'article de Giulia Fabbiano, le texte n'est plus considéré, c'est-à-dire étudié, comme ce qu'il est, c'est-à-dire une construction qui projette des discours, des représentations, etc.

223. Nous empruntons ce terme à Paul Ricœur qui s'interroge sur la possibilité de considérer « l'espace public de la discussion [en] équivalent [...] de "l'arène" comme région intermédiaire entre le thérapeute et l'analysant » (*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 95).

224. Dans *Pères en textes : médias et littérature*, Éditions Le Manuscrit, 2006, p. 103 à 114 ; dans l'analyse de Catherine Mikovitch-Rioux, « Représentations littéraires de la guerre d'Algérie : le même et l'autre » [en



Maïssa Bey et Zahia Rahmani », voire dans l'onirique, comme cet article de B. S. Boulard<sup>225</sup>, « Ce qui se rêve sous le livre : rêver d'oubli et de rêve dans *Les rêveries de la femme sauvage* d'Hélène Cixous », où la lecture du rêve exclut paradoxalement toutes les autres. Soustraite à la microanalyse, la voix auctoriale est parfois incorporée dans un ensemble large, noyée dans un corpus flou et fourre-tout nommé « projet constitutif de l'ère postcoloniale », défini comme celui « de l'hybridité, du multiculturel, du métissage qui permet de transcender le manichéisme fondé sur le binarisme linguistique, patriarcal et racial », comme le nomme Caroline Eades<sup>226</sup>.

Cette voix n'est pas non plus saisie pour sa médiation potentielle entre mémoire individuelle et collective et encore moins envisagée, c'est-à-dire prise au sérieux, comme construction d'une parole politique du porteur de mémoire : la majorité des lectures ne comprennent le processus d'individuation<sup>227</sup> que de façon étroite. « [Un] processus [, pourtant,] par lequel tout sujet parlant cherche à se construire une identité qui le différencierait soit de l'identité donnée par la situation de communication dans laquelle il se trouve et qui le surdétermine par avance, soit en opposition à l'identité et au positionnement de l'autre, interlocuteur ou tiers du discours<sup>228</sup>. » Ces lectures excluent cette socialité du processus d'individuation et, partant, ne réfléchissent pas au positionnement du porteur de mémoire en tant qu'auteur. Ces études évacuent aussi le rapport dialogique<sup>229</sup> d'énonciateur à énonciataire, même si « l'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une

---

ligne], [<http://www.arabesques-editions.com/revue/essais/article182310.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012); ou encore dans cette étude de Catherine Dana du roman d'Anne Sibran, *Bleu-Figuiers* (Paris, Grasset, 1999), « Sans retour : de Paris à Alger, *Bleu-Figuiers* d'Anne Sibran » dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Mikovitch-Rioux (études réunies par), *Regards croisés sur la Guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 223 et 229.

225. Dans Maribel Peñalver Vicea et Rosa María Rodríguez Magda (eds), *Hélène Cixous : Huellas de intertextos, Feminismo/s*, Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, n° 7, junio de 2006.

226. « Noirs et Blancs en couleurs. Le passé colonial et le cinéma français contemporain » dans Esther Benbassa (coord.), « La France en situation post-coloniale ? », *Mouvement des idées et des luttes*, hors-série, septembre 2011, p. 63.

227. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 308.

228. *Idem*.

229. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001 [1975, 1978], p. 102.

action vive et intense avec lui<sup>230</sup>. » Et cela dans un contexte où cette socialité est bel et bien instaurée de fait par l'œuvre, en tant que lieu de remémoration et comme mise en scène d'un « je me souviens avec ».

Enfin, la spécificité du genre investi par l'anamnèse (roman, autobiographie, autofiction, essai, fiction, documentaire) et le choix de son médium (film, livre, bande dessinée ou pièce de théâtre) semblent être considérés comme accessoires, voire contingents, et sont trop peu souvent mis en relation avec le contenu de l'œuvre elle-même et plus généralement avec la démarche auctoriale. Pourtant, écrire un livre, monter une pièce de théâtre ou faire un film ne recouvrent pas le même geste tout comme lire un livre, regarder un film ou assister à une représentation n'exigent pas les mêmes « compétences » de réception. Se penchant sur les silences, la censure et l'autocensure, l'absence de travail sur l'image, la faiblesse de la représentation des archives filmées ou le retard de l'élaboration des fictions, Stora<sup>231</sup> relève qu'au moins jusqu'à la fin des années 1970, « l'omniprésence de l'écrit illustre surtout l'impossibilité d'un passage : celui de l'expérience individuelle au choc de la visualisation collective par le film ». Une remarque similaire pourrait être appliquée au théâtre sur la guerre d'Algérie qui a mis beaucoup de temps à être présenté sur scène. De façon encore plus significative que le cinéma, une pièce de théâtre requiert non seulement d'être écrite mais aussi d'être jouée devant public : en plus de sa visualisation collective, une représentation théâtrale exige une coprésence avec l'univers mis en scène, incarné par des personnages dans la promiscuité qu'impose une salle de spectacle, aux côtés d'autres spectateurs et face à ses acteurs.

« La lecture, silencieuse et intérieure, reste la forme privilégiée [de l'expression de la guerre d'Algérie] et de sa connaissance<sup>232</sup> » durant ces années d'amnésie, souligne Stora. Plus de trente années plus tard et de façon progressive, comme notre revue non exhaustive de la production culturelle de ces cinquante dernières années l'a montré, aujourd'hui, en pleine hypermnésie, les auteurs empruntent au livre, à la représentation théâtrale mais aussi beaucoup à l'audiovisuel, ils font appel à un destinataire dans l'intimité de son salon ou à une réception

---

230. *Idem*.

231. Benjamin Stora, *Algérie-Vietnam, deux guerres vues par deux cinémas*, Alger, Casbah Éditions, [La Découverte], 1997, p. 198.

232. *Idem*.

collective. Certains passent même d'un genre à l'autre, d'un médium à l'autre pour dire encore la mémoire de la guerre d'Algérie. Étudier des voix d'auteurs appartenant à des groupes de mémoire différents, interroger les choix du genre et du médium et leur importance, mettre en correspondance des discours mémoriels à l'œuvre d'un livre à l'autre, du livre au film, à la pièce de théâtre, au web, et de la fiction au documentaire, sont autant d'opérations qui permettraient de rendre compte, de façon riche (et inédite), de la mise en scène, du déploiement, de l'historicisation des bribes de mémoires réactivées, tirées de leur état d'insignes ou d'emblèmes, croisées à d'autres mémoires et dialoguant avec elles ou à contrario des silences, des occultations, des non-dits, des forclusions.

### **b- L'auteur porteur de mémoire comme témoin post-colonial**

#### **L'œuvre comme lieu d'anamnèse**

Nous considérerons que l'œuvre est, pour l'énonciateur, un lieu où le souvenir peut surgir, où l'anamnèse peut s'exercer, un lieu où le processus mémoriel peut suivre son cours. La réminiscence<sup>233</sup>, la survenance involontaire du passé, la venue spontanée du souvenir, n'est pas sa difficile recherche, l'anamnèse, l'effort de rappel. Cette requête confère à la mémoire une dimension de connaissance, elle est en ce sens aussi exercice. Cognitive en tant qu'opération de connaissance et pratique en tant que mémoire exercée, la mémoire peut donc, selon Ricœur, se traduire dans l'acte de « faire mémoire ». Aussi, si la réminiscence peut être représentée dans les œuvres, si la mémoire exercée travaille les textes, l'énonciation, elle, « fait mémoire » dans les œuvres filmiques et littéraires, et ces dernières sont des vecteurs de mémoires exercées.

Il n'est pas inutile de préciser ici la place de l'oubli qui fait partie intégrante du processus mémoriel. Pour reprendre une image de Marc Auger<sup>234</sup>, « les souvenirs sont façonnés par l'oubli comme les contours du rivage par la mer [...] L'oubli est [...] la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit ». L'œuvre est ainsi un lieu où non seulement « s'embraye » le souvenir mais aussi un lieu où le processus de l'anamnèse s'enraye, grince, « débraye », dans un sens littéral, arrête de travailler, arrête son travail pour

---

233. Nous gardons les distinctions pour définir la mémoire que développe Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (op. cit.).

234. Marc Auger, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot/Rivages, 1998, p. 29 et 30.

rester en suspens. Nous empruntons ce terme « d’embrayage » à la linguistique puisqu’il se réfère aux embrayeurs de la langue, à « ces procédés linguistiques [...] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l’énoncé, s’inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui », comme l’explique Catherine Kerbrat-Orecchioni<sup>235</sup>. Ce terme « embrayer » peut tout à fait s’étendre aux marques, aux traces énonciatives qu’énumère Francesco Casetti<sup>236</sup> et qui sont spécifiques au cinéma. Car, comme le souligne Michel de Certeau<sup>237</sup>,

[à] se placer dans la perspective de l’énonciation [...], on privilégie l’acte de parler ; il opère dans le champ d’un système linguistique ; il met en jeu une *appropriation*, ou une réappropriation, de la langue par les locuteurs ; il instaure un *présent* relatif à un moment et à un lieu ; et il pose un *contrat avec l’autre* (l’interlocuteur) dans un réseau de places et de relations.

L’énonciation mémorielle, parce qu’elle se déploie à travers les médias et les genres en alliant savoir cognitif et émotionnel et qu’elle recourt à l’adresse directe ou indirecte, met en scène un dialogue avec l’énonciataire<sup>238</sup> : elle suscite l’écoute, la confiance, le crédit et fabrique du tiers, un témoin du témoin (du témoin aussi) qui sera réceptacle (peut-être hospitalier) et à son tour éventuellement transmetteur de mémoire. Créant ainsi du lien avec autrui et avec l’altérité en général, cette énonciation mémorielle circule de l’individuel au collectif, du « je » au « tu » au « il » au « nous », en construisant et en connectant des subjectivités dans la fluidité ou à travers des accrocs, avec plus ou moins d’efficacité. Le « matériau » mémoriel offre la possibilité de rapprocher les uns des autres des auteurs singuliers. Il autorise la mise en relation de prises de parole dans des textes et des films qui présentent à priori autant de différences irréductibles que leur pacte de lecture expose de

---

235. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002 [1999, 1980], p. 36.

236. Francesco Casetti, *D’un regard l’autre. Le film et son spectateur*, préfacé par Christian Metz, trad. de l’italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 57.

237. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien, tome I*, Paris, Gallimard, 1999 [1994], p. XXXVIII-XXXIX.

238. Nous utiliserons le terme énonciataire dans le sens de celui de destinataire, c’est-à-dire comme instance de réception de l’œuvre, lecteur ou spectateur du texte littéraire, théâtral ou filmique, Destinataire qui peut être tour à tour allocutaire (destinataire direct) ou destinataire indirect (non désigné par le locutaire en place). La double structure énonciative du théâtre (V. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, tome III*, Paris, Belin SUP, 1996) qui repose sur la distinction entre ce qui est représenté en intrascénique et ne concernerait que les personnages et l’ensemble de l’interaction dialoguée comme source énonciative unique destinée à la salle, au spectateur, ne nous semble pas contredire la distinction que nous ferons entre les divers univers diégétiques et extradiégétiques dans un texte ou dans un film.

particularités : cadre générique, support médiatique, thématiques abordées, discours et représentations véhiculés, liens explicites ou implicites avec la guerre d'Algérie, texte et film présenté ou non comme autobiographique, roman, pièce de théâtre, film de fiction, stratégies narrative et discursive différentes, marques appuyées ou traces embusquées d'énonciation, etc.

De fait, ce sont toutes les « allusions qu'un énoncé fait à l'énonciation, allusions qui font partie du sens même de cet énoncé<sup>239</sup> », qu'il importe de prendre en compte puisqu'à l'instar de Dominique Maingueneau, nous considérons que « l'œuvre, à travers le monde qu'elle configure dans son texte, réfléchit, en les légitimant, les conditions de sa propre activité énonciative<sup>240</sup>. »

### **L'énonciation et l'imbrication histoire, mémoire, présent post-colonial**

La construction du « je » qui s'exprime sur la mémoire de la guerre d'Algérie peut être considérée comme un enjeu majeur de la fabrication de cette mémoire, en même temps qu'elle esquisse une paratopie qui lui est indissociable. Modelée par un seul texte littéraire ou filmique ou par plusieurs, cette construction se nourrit du périphrase en amont ou en aval de l'œuvre. « Dire et justifier son dire est indiscernable<sup>241</sup> », rappelle Dominique Maingueneau qui précise : « Ces justifications font partie intégrante de l'œuvre, qui se caractérise entre autres choses par sa manière de se rapporter au cadre herméneutique qui la domine ». Toujours selon Maingueneau, un auteur pour exister se doit d'instaurer sa différence, ses marques et un positionnement. L'auteur doit se localiser par rapport à l'institution littéraire et en même temps s'assurer une délocalisation pour rendre sa différence perceptible, remarquable. Aussi, « la notion de paratopie n'a d'intérêt que si elle est renvoyée au "contexte", qu'elle est à la fois condition et produit du processus créatif. Cette relation dynamique et paradoxale laisse des traces dans l'énoncé<sup>242</sup> ».

L'auteur porteur de mémoire, dans son acte de dire la guerre d'Algérie et son souvenir, est en situation d'énonciation au présent et sa parole se tient et porte sur le passé du présent ou

---

239. « L'énonciation » dans Oswald Ducrot et collab., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 [1972], p. 728.

240. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 42.

241. *Ibid.*, p. 61.

242. *Ibid.*, p. 95.

le présent du passé<sup>243</sup>, car selon la puissance et la nature de la remémoration, le passé peut se rejouer au présent (lorsque le présent est construit à partir du passé, dans la nostalgie) comme il peut ne pas finir de le hanter (lorsque le passé ne passe pas et stagne dans le présent). Mais parallèlement à cette énonciation dans l'œuvre et la contaminant - les textes littéraires et les productions cinématographiques intègrent les conditions sociales de leur création, traversés par les représentations sociales qui les environnent, ils participent à leur tour des représentations de la société et dans ce sens ont un impact sur elle<sup>244</sup> - se joue une autre intrication, celle entre l'histoire et le présent post-colonial. L'auteur se trouve en situation d'énonciation singulière, dans une situation qui l'historicise en quelque sorte puisqu'elle lui assigne une place dans les temporalités qui ont cours au présent. Achille Mbembe<sup>245</sup> met au jour l'intrication de l'histoire et du présent post-colonial lorsqu'il constate que

pour des raisons historiques, il est pratiquement impossible aujourd'hui de délier l'histoire des sociétés anciennement colonisées et celle des ex-empires coloniaux. Il y a, entre ces deux entités, une zone d'inséparabilité et de mutualité quasi intractable. Certes, l'historicité propre des sociétés anciennement colonisées toujours excède le travail impérial proprement dit. Il reste tout de même que l'Empire a fait la colonie. La signature impériale est là, partout, souvent sous les formes les plus inattendues, nonobstant la proclamation des indépendances. En retour, la colonie a profondément changé le visage de l'Empire. Elle l'a marqué de traces indélébiles. Il y a eu des effets en retour. Que certaines de ces marques aient été faites au hasard est une réalité. Mais les taches sont là, les chiffons aussi.

Ces « taches » qui matérialisent cette imbrication du passé (colonial) dans le présent (post-colonial) peuvent être comprises comme les marques mémorielles travaillées au présent dans la société par l'anamnèse, l'oubli, l'amnésie mais aussi menacées par « les chiffons » de

---

243. Dans *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité du documentaire*, (Bruxelles, 2002 [2000], p. 249), François Niney compare les démarches « contraires » menées dans le documentaire par Chris Marker et Marcel Ophuls et cite Israël Rosenfield (*La conscience, une biologie du moi* (Paris, Éditions Eshel, 1990) : « "La mémoire", c'est du passé reconstruit en fonction du présent. Mais notre conscience du présent dépend étroitement de notre passé. Par conséquent, la conscience, c'est le présent reconstruit en fonction du passé. Chris Marker, le passé du présent ; Marcel Ophuls, le présent du passé ».

244. Principe de sociocritique que nous prenons à notre compte. Pour Claude Duchet, en effet, « [i]l n'y a pas de texte "pur". Toute rencontre avec l'œuvre, même sans prélude, dans l'espace absolu entre livre et lisant, est déjà orientée par le *champ intellectuel* où elle survient. L'œuvre n'est lue, ne prend figure, n'est *écrite* qu'au travers d'habitudes mentales, de traditions culturelles, de pratiques différenciées de la langue, qui sont les conditions de la lecture. Nul n'est jamais le premier lecteur d'un texte, même pas son "auteur". Tout texte est déjà lu par la "tribu" sociale, et ses voix étrangères – et familières – se mêlent à la voix du texte pour lui donner volume et tessiture. » (V. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 7-8)

245. « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », entrevue avec Achille Mbembe, *Mouvements des idées et des luttes*, n° 51, sept.-oct. 2007, p. 143.

l'amnistie<sup>246</sup>, du déni, du silence, de la non-reconnaissance. Pour Éric Méchoulan<sup>247</sup>, « il faudrait alors faire la différence entre l'"actuel" où l'on se trouve pris dans le moment présent et le "contemporain" où différents moments sont pris ensemble dans le même présent ». Cette contrainte de l'actuel qui maintient, selon Éric Méchoulan<sup>248</sup>, « dans la hantise du passé spectralisé dans le présent », dans « le temps réel des actualités toujours identiques à elles-mêmes<sup>249</sup> » et infléchit « le temps des différences à soi-même dans lequel peuvent encore prendre place des actions politiques », des auteurs et réalisateurs porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie tenteraient de la dépasser. Ils inscriraient leur démarche d'anamnèse dans un geste qui va au-delà de l'acte contingent d'une publication ou d'un film. Leur prise de parole scanderait à la fois le passage d'une génération depuis la fin de la guerre d'Algérie et une mise en relation de continuité avec un temps pourtant révolu, rendu néanmoins possible par la transmission de l'expérience passée par la filiation et l'héritage. Cette prise de parole permettrait en quelque sorte une historicisation de l'expérience d'être « fils de » et « filles de », enfants d'acteurs historiques de ce temps de la guerre mais aussi de ce temps qui précède celui de la guerre et la comprend (l'incorpore et l'explique) : le temps colonial. Ces auteurs tenteraient de :

[r]enouer les fils de l'histoire, restaurer la continuité de cette histoire, ce [qui] n'est pas simplement une nécessité d'ordre intellectuel ; c'est aujourd'hui une nécessité d'ordre éthique en ce qu'elle a sa répercussion sur tous les actes de la vie quotidienne de chacun d'entre nous, sur toutes les représentations que nous nous donnons de nous-mêmes<sup>250</sup>.

### **La tension constitutive de la condition post-coloniale**

Cette perspective de lecture des auteurs porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie que nous proposons permettrait de saisir la façon dont leur tentative complexe, ambiguë, masquée ou plus visible, avortée ou plus heureuse, embryonnaire ou mature de « faire œuvre », s'inscrit dans une « tension entre le présent vécu et le passé retenu comme histoire

---

246. Stéphane Gacon, « L'amnistie de la guerre d'Algérie » dans *L'amnistie de la Commune à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2002, p. 253-319.

247. « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes » dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 60.

248. *Idem.*

249. *Idem.*

250. Abdelmalek Sayed, *Les usages sociaux de la « culture des immigrés »*, Paris, CIEMI, 1978, p. 21.

nationale<sup>251</sup> », une tension de laquelle « se constitue la condition post-coloniale<sup>252</sup> ». Une tension que tente de penser la théorie post-coloniale telle que la décrit Achille Mbembe<sup>253</sup> :

Pour qui veut vraiment voir, il y a donc une actualité de la colonie qu'il est difficile de nier. La France n'ayant pas colonisé par accident, la société française s'est nécessairement définie par et dans cette entreprise. Il est illusoire de penser que ce procès de définition a pris fin parce qu'un jour, on a pris la décision de « décoloniser ». Ce procès de définition se poursuit encore, et voilà le différend. Dans une large mesure, c'est à étudier la politique et l'esthétique de cet enchevêtrement, de ce différend et de ses divers attendus – c'est à cela que s'applique la théorie post-coloniale. De ce point de vue, elle est une théorie de l'entre-deux.

Par l'attestation personnelle et l'inscription biographique dans l'œuvre ou dans son périphrase, la scène d'énonciation fait émerger par la voix de l'auteur celle du porteur de mémoire qui fait acte de se souvenir du passé au présent. La prise de parole de l'auteur est un acte « de témoigner de », un « acte associant un individu singulier et un événement passé par un lien socialement indissoluble<sup>254</sup> ». Sa « subjectivité singulière et son objectivité contingente<sup>255</sup> » se situerait dans cet entre-deux, à enjeu éthico-politique, où se fabrique de la mémoire et où se reconstruit l'histoire, cet entre-deux où circulent mémoire individuelle et mémoire collective, entre-deux vers lequel affleurent ostensiblement, à peine ou en creux, d'autres mémoires avec lesquelles s'engage ou non un dialogue.

Ainsi le mouvement du porteur de mémoire de la guerre d'Algérie qui dans sa démarche d'anamnèse « fait œuvre » esquisserait-il une paratopie de témoin post-colonial. « Stratégie de localisation » dans les champs littéraire, cinématographique, médiatique mais aussi de « délocalisation » afin de rendre sa différence « perceptible, remarquable », cette paratopie de témoin post-colonial qui se dessine serait un positionnement à chaque fois singulier de l'auteur ou réalisateur qui « témoigne de », qui « témoigne pour », « se tient en tiers<sup>256</sup> », est « le signe de, l'indice » (qui indique, fait connaître).

---

251. Mamadou Diouf, « Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises », *Contretemps*, n° 16, avril 2006, p. 19.

252. *Idem*.

253. « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », *loc. cit.*, p. 143.

254. Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1998, p. 12.

255. *Ibid.*, p. 17.

256. Étymologiquement du latin *testimonium*, « attestation juridique » et en général « preuve », dérivé de *testis*, « personne qui peut certifier une chose », qui par sa forme *tersis* de *tristis* a dû signifier « qui se tient en



## L'acte de témoigner au présent : Mehdi Charef, Tony Gatlif, Zahia Rahmani

Ce témoignage n'est pas celui que traque Norton Cru<sup>257</sup> dans son *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Il n'est pas<sup>258</sup> celui du témoin judiciaire ou du témoin historique « dont l'expérience extraordinaire prend en défaut la capacité de compréhension moyenne, ordinaire » qu'évoque Paul Ricœur<sup>259</sup>. Il trouverait sens dans sa force, comme parole une fois rendue publique, telle que la décrit Renaud Dulong lorsqu'il insiste sur l'implication sociale du témoin par son autodésignation et les conditions sociales de son attestation personnelle<sup>260</sup>. En ce qui a trait à sa « signature » et à sa performance – son acte de prise de parole –, ce témoignage qui se doit d'« inventer, de manière quasi poétique, les normes de son attestation<sup>261</sup> » se rapprocherait de celui de Jacques Derrida<sup>262</sup> lorsqu'il définit ainsi l'acte de témoigner :

---

tiers », le règlement ancien de la justice ayant connu un troisième intervenant comme soutien de chacune des parties : *tristis* procède de la même racine que *tres*, « trois », et a pour correspondant exact l'*osque tristus*, « témoin ». (V. Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Les dictionnaires Le Robert, 2004 [1992, 1998], p. 3779)

257. Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

258 Ce choix de définition du témoin se fraye un passage parmi les nombreuses définitions qui ont pu en être données, ne serait-ce que dans le champ d'études récentes à ce sujet. En effet, que ce soit avec le travail phare *L'ère du témoin* d'Annette Wieviorka (Paris, Plon, 1998), l'actualisation du sujet des travaux de Norton Cru sur la littérature et le témoin de la Première Guerre mondiale (Frédéric Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003), l'étude du rôle juridique et social du témoin (Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle, op. cit.*), la constitution « des propos de Primo Levi en paradigme » (Coquio) par Giorgio Agamben (*Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2003), les travaux sur la mémoire et sur le témoin sont nombreux. Ils examinent tour à tour le témoin et son rapport à l'histoire (Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et écriture de l'histoire : Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2003), les témoins et leur positionnement face au devoir de mémoire (Olivier Laliou, « L'invention du "devoir de mémoire" », *Vingtième siècle*, n° 69 (1), 2001, p. 83-94), les représentations du témoignage par l'art (Carole Dornier et Renaud Dulong (dir.), *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005), le témoignage en tant que genre (Jean-Louis Jeannelle, « Pour une histoire du genre testimonial » dans *Littérature*, n° 135, septembre 2004), la transmission du témoignage en postulant une ère du négationnisme (Catherine Coquio (dir.), *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Éditions L'Atalante, 2004) ou, encore, exposent la situation du témoin du point de vue philosophique (Jean-Pierre Pierron, *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006) ou sous un angle psychanalytique (Jean-François Chiantaretto, *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris, Flammarion/Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 2005).

259. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 201-208.

260. *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle. op. cit.*

261. Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 46.

262. *Ibid.*, p. 44.

[Le] témoignage, cet énoncé, ne se contente pas de raconter, de rapporter, d'infirmier, de décrire, de constater – ce qu'il fait aussi –, il fait à l'instant ce qu'il dit, il ne se réduit pas essentiellement à un rapport, à une relation narrative ou descriptive, c'est un acte. L'essence du témoignage ne se réduit pas nécessairement à la narration, c'est-à-dire aux rapports descriptifs, informatifs, au savoir ou au récit ; c'est d'abord un acte présent.

Cette paratopie de témoin post-colonial aurait ainsi tout à voir avec la situation d'énonciation au présent. Le porteur de mémoire de la guerre d'Algérie auteur ou réalisateur est en effet en « *situation* », de cette sorte de situation particulière que définit Derrida<sup>263</sup> et qui est la sienne lorsqu'il se remémore l'Algérie sous Vichy :

Il y a des situations, des expériences, des sujets qui sont en *situation* (mais qu'est-ce que *situer* veut dire dans ce cas ?) d'en témoigner exemplairement. Cette exemplarité ne se réduit plus simplement à celle de l'exemple dans une série. Ce serait plutôt l'exemplarité – remarquable et remarquante – qui donne à lire de façon plus fulgurante, intense, voire *traumatique*, la vérité d'une nécessité universelle. La structure apparaît dans l'expérience de la blessure, de l'offense, de la vengeance, de la lésion.

Mehdi Charef, Tony Gatlif, et Zahia Rahmani sont « en *situation* d'en témoigner exemplairement ». Respectivement fils d'un père algérien immigré en France, fils d'une mère gitane française d'Algérie et d'un père algérien, fille d'un père harki ayant pu fuir l'Algérie, ces trois auteurs « font mémoire » de la façon la plus intime et la plus publique à travers certaines de leurs œuvres. En tant que porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie, en tant que « fils de » et « fille de », ils sont « en *situation* » de « témoigner exemplairement » de cette guerre. Nous retenons leurs œuvres pour leur exemplarité dans les analyses qui suivent, car elles peuvent autant former une série à elles seules (série ouverte à d'autres titres) qu'elles sont chacune exemplaire dans une série hypothétique que nous tenterons de cerner. Charef, Gatlif et Rahmani ont en commun une exemplarité qui peut être définie d'au moins deux manières et qui justifie d'en faire des cas d'étude : par l'expérience de la blessure qui ouvre à une démarche singulière de recherche de lien dans l'œuvre et dans son péri-texte ; et, plus complexe, par le fait que leur étude « donne plutôt l'occasion de mettre en relation les éléments disjoints d'une configuration qui est au départ indéchiffrable et même impossible à repérer, et qui pour cela fait problème<sup>264</sup> ».

---

263. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 48-49.

264. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularité » dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 19.

Leurs œuvres présentent ainsi pour nous un double intérêt qui recouvre en fait la dualité dans laquelle se trouve tout chercheur. L'analogie que nous trouvons avec la démarche de l'historien a d'ailleurs le mérite de mettre en lumière la spécificité de ce « matériau mémoriel » : le terme « matériau » permet de donner à l'énonciation mémorielle une certaine physicalité. Il rend compte du caractère physique de cette énonciation, en rapport avec le corps et ses propriétés et en même temps il dit combien le fait social – mémoriel – revêt aussi une dimension spatiale, c'est-à-dire qu'il a lieu et a un lieu, un « milieu » où il se manifeste, se déploie et qu'il a lieu et a un lieu, un « milieu » où il est appréhendé, où il est reçu.

Notre corpus n'est pas « un pur *donné* mais un fragment d'univers qui se délimite par notre visée<sup>265</sup> ». Nous l'avons arrêté, dans un premier temps, du fait de cette émotion que suscite le matériau vivant de la mémoire et qui lui est constitutive et, dans un second temps, pour la singularité qu'offre la démarche auctoriale dans chacun des textes et films. La description qu'Arlette Farge<sup>266</sup> fait de la découverte et de la manipulation de l'archive, coïncide avec cette « dimension affectuelle<sup>267</sup> » de l'objet d'étude : « Il s'agit, bien sûr, de ce surplus de vie qui inonde l'archive et provoque le lecteur dans ce qu'il a de plus intime. L'archive est excès de sens, là où celui qui la lit ressent de la beauté, de la stupeur et une certaine secousse affective. » À cette rencontre intersubjective succède l'incorporation de cette « secousse » à la « composition de l'activité scientifique<sup>268</sup> » dans la mesure où elle est « corrélative [de notre intérêt] pour le matériau » et « enclenche le travail [...] d'analyse<sup>269</sup> ». Il s'agit, comme l'expose Jean Starobinski<sup>270</sup>, de porter notre attention d'un côté sur « la réalité à saisir, l'être ou l'objet à connaître, les limites du champ de l'enquête, la définition plus ou moins explicite de ce qu'il importe d'explorer »; de l'autre, sur « ce qui concerne la nature de la réplique : nos apports, nos outils, nos fins, – le langage que nous mettons en œuvre, les instruments dont nous nous servons, les procédés auxquels nous recourons ».

---

265. Jean Starobinski, « La littérature. Le texte et son interprète » dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire, tome II : Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1986 [1974], p. 225.

266. *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 42.

267. Nous reprenons ici les termes employés pour décrire cet effet par Renaud Dulong dans *Le témoin oculaire*, *op. cit.*, p. 183.

268. *Idem.*

269. *Idem.*

270. Jean Starobinski, « La littérature. Le texte et son interprète », *loc. cit.*, p. 225.

## 2- Fabriquer du cas et définir la série

### a- L'exemplarité de l'énonciation mémorielle

#### Le singulier et le commun

Notre perspective d'étude des œuvres de Mehdi Charef, Tony Gatlif et Zahia Rahmani privilégiera non seulement la façon dont chacun d'entre eux construit sa singularité, « fabrique son cas<sup>271</sup> », mais aussi, à la lumière d'autres films ou textes et d'autres péri-textes fort variés (du webfilm sur Internet au supplément inséré dans la vidéo du film en passant par l'entrevue, l'intervention dans un débat public, la conférence, etc.), la « façon dont le péri-texte produit du contexte<sup>272</sup> ». Cette perspective – en veillant toutefois à ne pas nous éloigner des liens entre fabrication de la mémoire individuelle et mémoire collective – permettra de situer ce « cas » dans une série plus large, fût-elle une nébuleuse (elle même constituée à chaque fois de singularités) floue, puisque « l'exemplarité est produite par des dispositifs écrits [et audiovisuels<sup>273</sup>] qui renvoient les uns aux autres, qui montrent ensemble, de manière complexe, leurs actions, soit leur mode d'intervention au monde<sup>274</sup>. » Ainsi, en construisant l'exemplarité de ces auteurs, il nous semble que nous accéderons

à la manière dont les textes que nous travaillons sont eux-mêmes producteurs d'exemplarité, dont ils manipulent par toutes sortes de moyens l'exemplarité – le rapport à un genre, une norme, une autorité, mais aussi leur inscription dans l'histoire qu'ils produisent ou reproduisent<sup>275</sup>.

En construisant l'exemplarité de ces auteurs, nous mettrons au jour le rapport entre leur manière de se souvenir et d'autres mises en scène de la remémoration de la guerre d'Algérie qui auraient tout à voir avec le rapport entre fabrication de la mémoire individuelle et mémoire collective, avec le rapport entre la singularité prise dans une microlecture et le singulier d'une pluralité, d'un ensemble large qui la comprend. Cette ambitieuse perspective de mise en rapport de rapports trouve son fondement dans le fait que nous ne partons pas d'une communauté (de mémoire ou d'expérience ou d'appartenance territoriale) à laquelle

---

271. Laurence Giavarini, « Étranges exemplarités » dans Laurence Giavarini (textes réunis et présentés par), *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008, p. 11.

272. *Idem*.

273. Nous insistons sur cet aspect, car les péri-textes sont non seulement, comme notre corpus, intergénériques et intermédiaires, mais ils proviennent aussi des supports vidéos des films et des ressources du web.

274. Laurence Giavarini, « Étranges exemplarités », *loc. cit.*, p. 11.

275. *Idem*.

appartiendrait d'office un auteur, mais plutôt des singularités de trois auteurs qui construisent du commun et qui peuvent être mises en relation non seulement l'une avec l'autre mais aussi avec d'autres singularités. En effet, pour Charef, Gatlif et Rahmani, il s'agira de « fabriquer du cas<sup>276</sup> » :

Deux traits sont simultanément présents, et souvent associés explicitement, dans la qualification d'un cas. Le premier est bien évidemment la singularité d'un « état de choses » dont l'intérêt, pratique ou théorique, n'est pas réductible à celui d'un exemplaire quelconque au sein d'une série monotone ou à celui d'un exemple arbitrairement choisi pour illustrer une proposition universellement valable. Mais, et c'est notre second trait, pour pouvoir être énoncé et explicité, le rendu de cette singularité requiert que le descripteur s'attache au suivi temporel de l'histoire dont elle est le produit (et un moment), en remontant aussi loin qu'il est nécessaire et qu'il est possible dans le passé du cas, en même temps qu'à l'exploration détaillée du devenir corrélatif du (ou des) contexte(s) dans lesquels il s'inscrit : une singularité est en effet d'autant moins substituable par une autre – plus singulière, donc – que son contexte est davantage spécifié. La liaison entre ces deux traits constitue le ressort logique et méthodologique de l'interrogation qu'appelle toute qualification d'une occurrence comme cas.

Aussi, paradoxalement, le rôle de notre étude de cas n'est pas de « permettre l'affirmation d'une règle : elle donne plutôt l'occasion de mettre en relation les éléments disjoints d'une configuration qui est au départ indéchiffrable<sup>277</sup> ». Cette configuration serait pour nous cette série, vaste ensemble flou, avec laquelle Rahmani, Charef ou Gatlif, à leur échelle individuelle, entretiennent un rapport.

En fait, « observer du cas ou fabriquer du cas, [c'est] tenter de faire voir ces procédures, montrer comment les écrits fabriquent en partie leur propre contexte<sup>278</sup> » ; comment le cas, de près, est exemplaire et, tout en même temps, comment, à distance, il est un exemplaire dans une série ; comment plus on creuse la singularité du cas, plus, au loin, se distingue, travaillé par ses dissemblances et dissonances, l'ensemble auquel il appartient ; comment, plus la voix auctoriale qui se souvient de la guerre d'Algérie se distingue par sa singularité, plus elle dit avec acuité ce que le groupe balbutie. Cette ébauche, aux contours certes flous, approximatifs, aurait pour particularité d'être toujours (dans) un lieu commun.

Nés dans l'Algérie française – Tony Gatlif en 1948 à Alger, Mehdi Charef, en 1952 à Maghnia –, ou à la fin de ce qui figurait encore l'empire colonial – Zahia Rahmani en 1962, à

---

276. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularité », *loc. cit.*, p. 17-18.

277. *Ibid.*, p. 19.

278. Laurence Giavarini, « Étranges exemplarités », *loc. cit.*, p. 11-12.

Makouda –, ces auteurs vivent leur enfance ou leur adolescence dans l'ex-métropole – Gatlif arrive en France à 14 ans, Charef à l'âge de 10 ans et Rahmani à 5 ans, en 1967. Charef, Gatlif et Rahmani entretiennent un souvenir traumatique de la guerre d'Algérie modelé selon leur âge et les événements mais aussi selon « le camp » dans lequel la guerre et ses circonstances plaçaient leurs familles respectives. Pour Charef <sup>279</sup> cette expérience de la guerre n'est pas séparable de celle de l'enfance :

Je suis né en 1954<sup>280</sup>, juste avant le début des combats. Et j'ai quitté ce pays pour la France en 1962. Je n'ai donc pas eu de chance, car je n'y ai vécu que la guerre. Pour moi, ce pays, c'est la peur. On avait peur tout le temps. Mon père n'était pas là. Il était dans l'immigration. Il revenait tous les deux ans. Avec ma mère et mon frère, nous avions peur en permanence. Des cousins ont été tués par l'armée française. Je suis un enfant qui a grandi dans la guerre. C'est pourquoi j'ai mis un temps fou pour y retourner de moi-même.

Pour Gatlif, rarement prolix sur le sujet, cette guerre n'est pas dissociable d'une prise de conscience de sa différence d'appartenance familiale et groupale gitane, elle peut même être comprise dans la naissance de sa vocation cinématographique et dans ce qu'il choisit de filmer depuis ses débuts :

Quand on a cinq ans<sup>281</sup> et qu'on voit son père se faire embarquer à cinq heures du matin dans un camion de gendarmes et se faire frapper, excuse-moi mais je fais un film tout de suite après. C'est de cette injustice dont je parle. Il n'avait rien fait. C'était pendant la guerre d'Algérie et je ne sais pas de quoi il était soupçonné. D'ailleurs, c'était ou ça ou les autres, ceux du FLN (Front de libération nationale), qui disaient qu'il fallait tuer les chiens, ne pas boire et se tenir bien. Dans ma famille, ils aimaient bien la vie, alors ça ne les faisait pas arrêter de boire. Ils étaient maltraités des deux côtés. C'est à partir de là que j'ai commencé à ouvrir les yeux sur le monde<sup>282</sup>.

---

279. Entretien réalisé par Samir Ardjoum en mars 2002 sur le site *Fluctuat.net* [<http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm>] (consulté le 15 février 2011 pour la dernière fois, cet article est désormais introuvable. *Fluctua.net* n'existe plus sur la toile et a été fondu, semble-t-il, dans le site <http://www.fluctuat.premiere.fr> où Samir Ardjoum d'ailleurs officie comme rédacteur).

280. Comme les nombreux recoupements des entrevues accordées par les auteurs aux journalistes le montrent, l'âge durant la guerre donné par l'auteur est souvent objet de variations. Cela ne signifie en aucun cas pour nous qu'il faille remettre en cause les propos tenus ; sans pour autant recourir à une arithmétique systématique, les écarts remarquables sont de l'ordre d'une à trois années. Charef dit souvent avoir quitté l'Algérie à 10 ans, en 1962, Gatlif à 14 ans, la même année. Bien entendu, ces variations ont leur valeur puisqu'elles contribuent aussi à construire le contexte d'énonciation de l'auteur. Pour Charef, et nous le verrons dans nos analyses, l'arrivée en France à « l'âge de raison » modèle sa compréhension de cette société complètement nouvelle. Elle nourrit son analyse de la banlieue et de l'exil et donc sa lecture de la France dans son premier film. Le fait d'avoir vécu la guerre en étant jeune alimente quant à lui son regard d'adulte sur le passé colonial et sous-tend les nombreuses justifications qu'avance Charef au sujet de son dernier film sur l'Algérie.

281. Même remarque au sujet de l'âge de l'auteur durant la guerre.

282. Entrevue accordée à Benjamin MiNiMuM sur le site Mondomix.com et intitulée « Liberté, Égalité, Tsigane » : [<http://www.mondomix.com/fr/news/liberte-egalite-tsigane>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Pour Rahmani, qui était alors trop jeune pour vivre cette guerre, le traumatisme vient de ce qu'elle en a ressenti deux sortes de prolongements : d'abord, par le biais du rejet vécu par sa famille dans l'Algérie indépendante alors que son père était en prison ; ensuite, par le choc que lui a causé le suicide de son père au début des années 1990. Dans cette lettre initialement destinée au journal algérien *El Watan* en 2004, elle déclare : « En Algérie, j'ai vécu mes cinq premières années retirées de tout et mise à l'index en raison de la condamnation de mon père comme harki<sup>283</sup> ». Dans son deuxième texte, *France. Récit d'une enfance*, où « recourir au "Je" [est] la seule fiction possible<sup>284</sup> » pour celle que « l'adversité, la guerre, déplacent hors de ce lieu<sup>285</sup> » où elle est née, elle concentre cet épisode dans cette scène primitive<sup>286</sup> :

Je cours jusqu'à une porte en fer. J'entre. On la referme. Je suis essoufflée. Quelqu'un me dit que c'est bien fait pour moi. Ça se passe en Algérie, j'ai peut-être quatre ans. Derrière, des enfants cognent et jettent des pierres. Je leur dis, Mon père reviendra, il reviendra et vous frappera tous. Mon œil gauche saigne.

On nous réveille. C'est la Croix-Rouge. Vite, ma mère nous prend. On roule jusqu'à Alger. Un homme est assis sur le sol, dans un angle. La pièce est sombre. Il est silencieux et maigre. On me dit, C'est ton père.

Ces auteurs ou leurs parents ont appartenu à des catégories définies par le système colonial que la guerre a contribué à complexifier. Sans pour autant considérer ce trait comme la seule mémoire de la guerre dont ils seraient porteurs, nous retiendrons qu'ils appartiennent chacun à un groupe de mémoire de la guerre d'Algérie différent : pieds-noirs « rapatriés » ; immigration algérienne en France ; harkis et leur famille ayant pu regagner la France après la guerre et pris en charge par l'armée française dans des lieux de relégation militaires ou civils. Gatlif, de père « indigène », « musulman », selon la terminologie coloniale, et de mère gitane, partira d'Algérie comme le fera l'écrasante majorité des Français d'Algérie. Charef et sa famille suivront dans le bidonville de Nanterre un père « indigène » de la colonie devenu, pendant la guerre, travailleur immigré en métropole. Pour Rahmani, ce sera à la suite du père évadé des geôles algériennes à la fin des années 1960 que la famille quittera le pays.

---

283. Cette lettre, refusée par *El Watan*, insérée dans son second ouvrage, *France. Récit d'une enfance* (Paris, Sabine Wespieser Éditeur, 2006, p. 105-114), a été publiée par la revue *Drôle d'époque*, n° 16, printemps 2005.

284. Exergue de *France. Récit d'une enfance*, *op. cit.*, p. 9.

285. *Idem.*

286. *France. Récit d'une enfance*, *op. cit.*, p. 15-16.

Plus de quatre décennies après la fin de la guerre, dans un contexte social et politique de retour de mémoire, ces auteurs présentent ce point commun troublant : leur œuvre récente<sup>287</sup> est le lieu fort d'une anamnèse, d'une mémoire exercée, d'une prise de parole mémorielle par contraste avec un parcours d'écriture textuelle ou filmique qui, s'il n'occulte pas ce souvenir, ne lui a jamais accordé cette importance. *Moze* (2003) de Zahia Rahmani, le triptyque de Mehdi Charef – *1962, le dernier voyage*<sup>288</sup>, pièce de théâtre jouée au Théâtre Montparnasse en 2005, le roman *À bras-le-cœur* (2006), le film *Cartouches gauloises* (2007) – et *Exils* (2004) de Tony Gatlif véhiculent du mémoriel : ce type de discours, scène englobante<sup>289</sup> de leur œuvre, la rend remarquable autant pour ce qui s'y énonce que pour sa réception éventuelle.

Au premier abord, les textes et films des trois auteurs paraissent n'offrir que peu en partage. Le texte de Rahmani est un « J'accuse (pour mon père) le colonialisme ». Le roman et le film de Charef reconduisent (avec ou sans nuances) un « Enfant, j'ai vécu la guerre et son déroulement dans chacun de ses faits (historiques) » et sa pièce un « Il faut dire ce que fut la guerre, parler de ceux qui ont dû quitter l'Algérie ». Le film de Gatlif marque obliquement le souvenir puisqu'il raconte d'abord l'histoire de deux jeunes gens qui font un voyage (initiatique) au pays de leurs parents. Cependant, passé le seuil des apparences, ces œuvres sont au cœur d'un travail plus ou moins bruyant : de façon inégale et de manière inégalement perceptible, des éléments autobiographiques auctoriaux les animent ; une remémoration de la guerre d'Algérie y est mise ostensiblement en scène, « manifestée » par le recours à certaines représentations ambiguës, ou seulement inscrite quelque part en hors champ, non-dit implicite d'un passé encore présent. Dans ces textes et films, un mouvement amorcé de l'intérieur, par une prise de parole mémorielle, poursuit sa trajectoire vers l'extérieur, vers une altérité qui se connecte à d'autres prises de parole. En dépassant l'anamnèse de l'énonciateur et en se projetant vers un énonciataire, ce mouvement draine de nombreux affects : poids du souvenir

---

287. On trouvera dans la bibliographie finale les références exactes de toutes les œuvres mentionnées dans cette partie.

288. Dont le texte intégral est publié dans *L'avant-scène théâtre*, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 18-58.

289. Nous prenons à notre compte cette catégorie que Dominique Maingueneau développe dans *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation* (*op. cit.*, p. 191) : cette scène englobante sera pour nous celle qui recoupe des genres de discours qui véhiculent du mémoriel. Ces derniers partageraient par là même un même statut pragmatique qui conditionne l'appréhension des textes et des films dans lesquels ils apparaissent.



de la guerre, traumatisme de la guerre vécue, tragédie de la guerre et des douleurs qu'elle a provoquées, séparations auxquelles elle a conduit.

Dans ce mouvement, les textes et films de Charef, Gatlif et Rahmani ont assez de profondeur pour que s'entendent en écho les voix d'autres porteurs, qu'ils appartiennent au même groupe de mémoire de la guerre d'Algérie ou à un autre : ils s'ouvrent ainsi à des croisements avec d'autres mémoires individuelles ou groupales. Dans ces œuvres qui dialoguent entre elles mais aussi avec tout un corpus d'autres œuvres et discours se trouvent posées de façon directe ou indirecte les questions du rapport au présent et au passé de la France et de l'Algérie. Dépasser le cloisonnement apparent ou postulé des œuvres nécessite de mettre au jour les réseaux de sens qui émergent de ce dialogue à travers : la singularité des trois démarches auctoriales ; l'inscription autobiographique et l'attestation personnelle dans l'œuvre comme lieu d'anamnèse remarquable au regard du reste de la production ; la scène d'énonciation et tout autant les stratégies narratives et discursives telles que les œuvres par médias, genres et émotions interposés les présentent ; enfin, le mouvement qui, au sein de l'œuvre, assigne à l'énonciataire une place d'où s'appréhende une scénographie mémorielle.

Charef, Gatlif et Rahmani réalisent une première œuvre dans laquelle la prise de parole « coup de poing » excède la simple inscription autobiographique. Elle jette un éclairage sociohistorique cru sur des réalités vécues par des collectivités jusque-là ignorées par le plus grand nombre (des familles de Gitans, d'immigrés, de harkis). Tous trois adoptent des démarches de création qui ont prouvé – tout au long d'une productivité de plusieurs décennies ou toute récente – leur singularité en échappant à toute velléité de classement. Gatlif devient, après le succès des *Princes*<sup>290</sup> en 1982, le cinéaste des Gitans avec *Latcho drom* (1992), *Gadjo dilo* (1997), *Vengo* (1999) ou encore *Liberté* (2009) : il ne s'arrêtera pour autant jamais au cas de l'Hexagone et ne sera pas non plus celui qui en fera une représentation ethnographique, il se refusera à figer les figures de la marginalité<sup>291</sup> qu'il raconte tout autant dans le monde tsigane qu'en son dehors.

---

290. Notamment Grand prix du Festival européen du film à Munich en 1992.

291. « Les Gitans sont les seuls qui soient restés eux-mêmes, dans cette société où on fait des compromis à tous les niveaux. Leur philosophie, c'est d'avoir "ni Dieu, ni maître". J'ai le même problème dans le cinéma. On ne les achèterait pas pour tout l'or du monde. On les accepte ou on ne les accepte pas, un point c'est tout. Ils sont comme cela et heureux de l'être. Ils sont complètement marginaux. Et quand on parle de marginalité, celle de l'immigration par exemple, elle n'est qu'économique, rien à voir avec les Gitans. Le vrai problème de l'émigration, c'est l'exil. Et l'exil, c'est quelque chose de très douloureux. Les Gitans, en fait, ne sont pas dans

Charef, malgré le succès de son premier roman *Le thé au harem d'Archy Ahmed* en 1983 et la consécration que connaît l'adaptation qu'il en fait au cinéma en 1985<sup>292</sup>, n'est jamais entré dans le carcan de l'écrivain ou du cinéaste « beur » dans lequel la critique a voulu l'enfermer<sup>293</sup> : dès son second film, *Miss Mona* en 1986, la difficulté de ne pouvoir le situer autrement que comme un nouveau nom du cinéma d'auteur français s'est imposée<sup>294</sup>. Rahmani, la plus jeune de ces trois auteurs, dit quant à elle dans un premier texte le sort post-colonial de son père militaire, Français musulman engagé aux côtés de la France durant la guerre d'Algérie. Ses textes ultérieurs, qui transforment en les atténuant ou en les amplifiant la poésie et la force du réquisitoire contenues dans le premier, ne se confondent pourtant pas avec les autres voix qui émergent dans ces années 2000 sur le trauma de la guerre du père harki et son effet sur les descendants. Sans rompre avec cette histoire du père, sa filiation et son héritage, ces livres évoquent la figure de la mère à travers la culture et la langue transmises ou esquissent une parabole de l'enfermement et de la stigmatisation qui frappe, après le 11 septembre 2001, le « Musulman » dans les pays occidentaux. Ses articles et ses conférences qui montrent des préoccupations philosophiques et esthétiques ont souvent une teneur politique<sup>295</sup>.

---

l'exil ou plutôt ils le sont depuis leur origine, mais la seule différence, c'est qu'ils ne partent pas. Ils ne peuvent pas véritablement s'intégrer, devenir Bretons par exemple, contrairement aux immigrés qui travaillent ici. Et pour moi, c'est cela la vraie marginalité, un choix philosophique de vie. Jamais les Gitans n'ont vendu leur âme, même en temps de guerre, ils ont continué à rester ce qu'ils étaient, Gitans, Tsiganes ou Manouches. » (« Jamais les Gitans ne peuvent s'intégrer, c'est la vraie marginalité », entretien de Tony Gatlif accordé à Françoise Puaux, *CinémAction*, n° 91, 2<sup>e</sup> trimestre 1999, p. 117)

292. *Le thé au harem d'Archimède*, France, CNC/KG Productions/M&R Films, 110', 1985. Mehdi Charef recevra pour ce film le César de la meilleure première œuvre en 1986.

293. Et on aura notamment reproché à Charef d'avoir dès ce film, élevé pourtant par la critique comme « premier film beur », « porté un regard extérieur sur lui-même », pour satisfaire « un certain public ». Certains critiques acerbes reprocheront d'ailleurs à Charef cette orientation, comme le rappelle Alec G. Hargreaves dans son article « No escape? From "cinéma beur" to the "cinéma de la banlieue" » dans Ernstpeter Ruhe (dir.) *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, p. 123). Hargreaves cite les propos de Farida Belghoul (extraits d'un article de *Cinématographe*, n° 112, 1985, p. 18-19) : « *As Belghoul sees it* : "La caméra de Charef, c'est l'œil de Big Brother... Ses personnages ne vivent pas entre eux. Ils se montrent, au détour de chaque scène, on sent la présence d'un certain public. C'est un public extérieur aux banlieues qui fait la loi dans ce film... Tout le film est hanté par le désir d'être aimé de la bonne (au sens de bonté) société. Il en oublie d'être vrai : c'est le prix de cette quête d'amour." »

294. Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre étude « Le sordide et la poésie du rire dans les mots et les images de Mehdi Charef » dans Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 241-262.

295. Lire Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" » dans Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, L'Atalante, 2008, p. 221-237, ou encore Zahia Rahmani, « Le moderne comme point d'arrivée sans fin » dans Lionel Ruffel (dir.),

Plusieurs thématiques sont communes à ces trois auteurs. Charef et Gatlif, qui ont remporté leur premiers succès à la même période, dans les années 1980, en filmant la banlieue française – celle des Arabes et celle des Gitans<sup>296</sup> –, ont gardé une attirance similaire pour les figures marginales (v. *Miss Mona* et *Rue du départ*<sup>297</sup> pour ne citer que ces deux films). Autodidactes (l'un sera longtemps ouvrier à l'usine, l'autre acteur), ils ont pu compter pour nombre de leurs films sur la même maison de production de Michèle Ray-Gavras (KG Productions). Leur évocation de la guerre d'Algérie a lieu pour chacun une première ou seconde fois à la fin des années 1970 et au début des années 1980, avant que cette thématique ne soit traitée dans une ou plusieurs œuvres significatives au cours des années 2000.

### Tony Gatlif

Après son second court métrage, *Max l'Indien* en 1973, et son second long métrage, *La terre au ventre* en 1978<sup>298</sup> sur l'Algérie et la guerre, Gatlif réalise *Je suis né d'une cigogne* en 1998. Ce « film tract<sup>299</sup> » au récit loufoque, hommage poétique à Jean-Luc Godard ou encore à Guy Debord, explique, à travers l'intrusion de la voix de Maurice Joyeux, fondateur de la Fédération anarchiste, la position qu'ont pu adopter les libertaires durant la guerre d'Algérie, notamment leur défiance quant aux desseins bourgeois du Front de libération nationale algérien (FLN) qui, au lendemain de l'indépendance, reconduirait l'exploitation coloniale des Algériens par eux-mêmes. Dans ce film, un père manifestement atteint de folie s'acharne à

---

*Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 169-184. Écouter aussi la conférence sur le site suivant : [[http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id\\_video=135](http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=135)] (consulté le 29 octobre 2012).

296. Dans son film *Khamsa* (France, Mirak Films/Arte France Cinéma, 2007), Karim Dridi, vingt ans après *Les princes* et *Le thé au harem d'Archimède*, s'approprie l'héritage cinématographique de Gatlif et Charef et leur rend hommage en faisant se croiser jeunes gitans et jeunes d'origines maghrébines. Lire la chronique de son tournage : [<http://www.rue89.com/le-making-of-de-karim-dridi/karim-dridi-tient-la-chronique-du-tournage-de-khamsa-sur-rue89>] (consulté le 29 octobre 2012), ou encore l'évocation des figures du Gitan et de l'Arabe dans le cinéma français : [<http://www.rue89.com/le-making-of-de-karim-dridi/l%E2%80%99image-de-l%E2%80%99arabe-et-du-gitan-dans-le-cinema-francais>] (consulté le 29 octobre 2012).

297. France, Films Merry Lines/Les films Plain-chant/Soprofilms/TF1 Films Productions, couleur, 100', 1986.

298. Comme pour le court métrage *Max l'Indien*, il existe peu d'informations disponibles sur les premières productions de Gatlif et nos efforts pour les visionner sont malheureusement restés vains. Notre rencontre avec Tony Gatlif à la première mondiale de *Liberté* à Montréal, au Festival des films du monde, le 28 août 2009, n'a pas non plus permis de donner suite à une requête à laquelle, pourtant, le réalisateur avait répondu de façon favorable.

299. Lire l'entrevue du réalisateur dans les suppléments du DVD du film (Doriane Films/Princes Films, 1999).

appeler Michel son fils prénommé Ali (« car tout le monde s'appelle Michel depuis l'intégration »). À table, il lui intime de manger sa côtelette de porc alors que le jeune garçon refuse en rappelant qu'il est musulman. Ce personnage opte en fait pour une (contre-) culture (politique) en troquant ce père victime pour d'autres pères (Debord et Marx) dont il dévore les textes. Figure de l'enfant de l'immigration algérienne qu'on « désintègre » en voulant l'intégrer, c'est-à-dire l'assimiler, il pourrait tout autant revêtir l'identité dictée, par injonction administrative, à l'enfant de harki auquel des assistantes sociales zélées<sup>300</sup> ont donné un prénom français pour mieux l'aider à « correspondre » à son état civil français.

Avec *Exils* et son tournage en 2004 en Algérie, Gatlif réalise<sup>301</sup> « un retour, après 43 années d'absence ». Scénariste, principal compositeur de la musique et auteur des chansons de ce film, Gatlif réinvestit un genre qu'il aime, le *road movie*, comme dans *Latcho drom*, *Gadjo dilo* ou encore *Je suis né d'une cigogne*. Ce film met cependant en scène un croisement mémoriel, inédit chez le cinéaste, entre un enfant de pieds-noirs et une fille d'immigré algérien (dont le portrait pourrait correspondre à une fille de harki) qui décident d'effectuer ensemble le voyage en Algérie au pays de leurs parents. *Exils* aborde ouvertement une thématique liée à la biographie du cinéaste et en particulier à des racines qui ne sont pas seulement gitanes. De son vrai nom Michel Dahmani, Tony Gatlif a grandi au sein de la famille de sa mère : « Mon père était kabyle et ma mère gitane, mais quand un non-Gitan épouse une Gitane, c'est lui qui vient à la maison et non le contraire<sup>302</sup> ». Il est intéressant de noter que dans le cinéma de Gatlif, la démarche personnelle d'anamnèse (concernant l'Algérie) reste enfouie, peu démonstrative, alors que celle qui est groupale, cible ostensiblement la mémoire des Gitans.

---

300. Cet « état civil » complètement français (nationalité française et nom francisé), au lieu d'empêcher les discriminations les attisent puisque le physique de l'individu, lui, ne correspond pas à la définition stéréotypée du Français largement diffusé dans la société. À ce sujet, lire certains témoignages recueillis par Laurent Müller dans *Le silence des harkis* et en particulier celui, édifiant, de « Jean-Pierre Guérin, dit Mohammed Gueroumi » qui a mené une longue procédure juridique pour recouvrer son identité en luttant pour la reconnaissance de son nom arabe (Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 1999, p. 34-37).

301. Tony Gatlif, propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_interview.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_interview.html)] ; pour ces propos sur son retour en Algérie : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son1.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son1.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

302. Entrevue accordée à Benjamin MiNiMuM sur le site *Mondomix.com* et intitulée « Liberté, Égalité, Tsigane » : [<http://www.mondomix.com/fr/news/liberte-egalite-tsigane>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Avec cet avant-dernier film<sup>303</sup> *Liberté*, Gatlif choisit de s'approprier un passé dont il hérite par le groupe élargi auquel il appartient. Il entreprend ouvertement, en le revendiquant, un travail d'anamnèse qui le place sur un terrain collectif, public. En tant que « cinéaste gitan des Gitans », il « se souvient pour » en portant avec retentissement une demande de reconnaissance mémorielle jusque-là peu publicisée : le sort des Tsiganes dans la France de la Seconde Guerre mondiale et, plus largement, le statut d'exception réservé à ces populations par l'administration française avant la guerre, sous l'occupation allemande et après 1945.

### **Mehdi Charef**

Après ses romans, *Le harki de Meriem* en 1989 qui raconte la guerre sous la perspective des supplétifs de l'armée française en Algérie et *La maison d'Alexina* en 2000 (adapté à la télévision) qui relate la souffrance d'un enfant nouvellement arrivé en France et traumatisé par la guerre, Mehdi Charef évoque un passé brumeux de guerre dans *La fille de Keltoum* en 2001, un film dont la diégèse (mais non le tournage) se déroule en Algérie. Quatre ans plus tard, accélérant et multipliant les formes de mise en scène de la remémoration, Mehdi Charef écrit et réalise successivement (en 2005, 2006, 2007) trois œuvres qui, tout en reprenant divers éléments contenus dans les romans et films précédents, s'inscrivent dans une sorte de triptyque présentant un même hypotexte<sup>304</sup>. Cet hypotexte serait en quelque sorte la matrice des souvenirs de la guerre de Charef, ensemble inaccessible dans son entièreté au lecteur/spectateur qui ne peut que le soupçonner ou le deviner (le constituer à rebours) à travers les reprises identiques ou variables de certains motifs narratifs et discursifs.

Romancier et cinéaste, Charef considère que les deux médias ont des fonctions, des objectifs, des pouvoirs différents pour l'auteur/réalisateur qu'il est, autant que pour le lecteur/spectateur à qui le roman ou le film sont destinés : « il y a des sujets que je sens plus

---

303. Le 7 mars 2012, *Indignados* sort en salle. Le dernier film de Gatlif est « une libre adaptation de l'opus de Stéphane Hessel *Indignez-vous !* Caméra à l'épaule, Gatlif suit les manifestations d'"Indignés" en Europe : Espagne, France, Grèce... Le film est porté par l'énergie des manifestants et l'euphorie des révolutions arabes ». (V. la présentation du film et les entrevues accordées par le réalisateur à *Rue89* : [<http://www.rue89.com/rue89-culture/2012/03/07/tony-gatlif-cineaste-insurge-refait-le-monde-sur-rue89-229976>] (dernier accès le 29 octobre 2012))

304. Ce terme d'*hypotexte* fait référence à la définition genettienne de l'hypertextualité qui se rapporte en exclusivité à la littérature et se définit comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (V. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 13)

dans un livre, que le public doit recevoir assis dans un fauteuil, seul, dans le silence. Pour d'autres, au contraire, il faut qu'ils soient ensemble dans une grande salle. On m'a demandé d'adapter le *Harki*<sup>305</sup>, mais j'ai refusé. Je préfère qu'il reste comme il est<sup>306</sup>. » Le théâtre, investissement nouveau dans le parcours de Charef avec sa pièce *1962. Le dernier voyage*, ajoute une troisième variation dans l'expérience de la réception par le public : « J'avais envie d'écrire au plus près, de proximité, sans caméra, sinon c'est du cinéma. De la fiction. Là, c'est de la réalité. On ne peut pas zapper. Je voulais prendre en pleine figure ce que j'ai écrit, parce que c'est des choses qui me faisaient peur<sup>307</sup> ». En optant pour le théâtre, Charef table bel et bien sur la force de la co-présence des protagonistes sur les planches, même si la pièce est aussi un texte écrit que le lecteur peut à tout moment lire seul dans son fauteuil s'il n'a pu assister au spectacle :

J'aime toutes les formes d'écritures, mais seul le théâtre évoque pour moi une immédiateté, une vie que le roman et le cinéma ne savent pas rendre. Je voulais que le drame qui se joue ici se déroule vite, et, surtout, que tous les personnages soient présents en même temps. S'instaure alors un rapport permanent de confrontation : entre les personnages de la pièce, et entre les interprètes de la pièce. C'est de ce rapport tendu et complexe que peuvent naître les émotions particulières liées à ce contexte de l'année 1962 en Algérie<sup>308</sup>.

*1962, le dernier voyage* montre des protagonistes de la guerre : Français d'Algérie (colons et fonctionnaires) et jeune Française fiancée à un appelé attendent le « dernier train de la colonisation » dans la gare de Maghnia, face à un harki et à un employé « musulman » d'une ferme coloniale qui s'avèrera combattant clandestin du FLN. *À bras-le-cœur*, présenté comme un roman mais aussi comme le récit d'enfance de l'auteur par l'éditeur, est une sorte de chronique des derniers jours de guerre tenue par un personnage dont le nom de famille est Charef et qui se remémore ses jeunes années. Enfin, *Cartouches gauloises*, tourné en partie à Maghnia, lieu de naissance de Charef, montre, quant à lui, à travers le regard d'un garçon de

---

305. Son roman, *Le harki de Meriem*, Paris, Mercure de France, 1989.

306. Mehdi Charef, sur le site Fluctua.net : [<http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm>] (consulté le 15 février 2011 pour la dernière fois, cet article est désormais introuvable. *Fluctua.net* n'existe plus sur la toile et a été fondu, semble-t-il, dans le site [<http://www.fluctuat.premiere.fr>] où Samir Ardjoum d'ailleurs officie comme rédacteur).

307. Mehdi Charef, « C'est le moment de se retrouver, de parler », entrevue accordée à Nadjia Bouzegrane du quotidien algérien francophone *El Watan* et publiée dans la version électronique du journal le 12 septembre 2005 (archive consultable sur abonnement : [<http://www.elwatan.com>], dernier accès le 29 octobre 2012).

<sup>308</sup> Mehdi Charef, « Parler de l'Algérie. Rencontre avec Mehdi Charef », propos recueillis par Olivier Célik dans *L'avant-scène théâtre*, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 66.

dix ans – présenté, par le périphrase qui a précédé et suivi la sortie du film, comme Charef petit garçon –, les derniers moments de la guerre et le départ des Français d’Algérie.

### **Zahia Rahmani**

Cette question du départ d’Algérie, mais cette fois du point de vue du bannissement et du retour impossible pour le harki, Rahmani, fille d’un harki, l’évoque dans le drame de *Moze*, texte publié quatorze ans après *Le harki de Meriem* de Charef, l’une des premières et encore rares fictions sur le sujet. Zahia Rahmani est la fille de « Moze », comme elle nomme son père et titre ce premier livre. Elle est la fille, comme elle la définit, d’une « figure militaire issue des empires coloniaux », « une "figure humaine", acteur de cette guerre [d’Algérie], [...] guerre d’émancipation d’un peuple colonisé, supplétif paradoxal, le harki. Celui que la langue arabe désigne aujourd’hui, quand elle le nomme "harki", comme un traître à ses frères, et que moi je nomme le Soldatmort<sup>309</sup> ». Dans ce texte, Rahmani évoque, comme le font *Exils* et les trois dernières œuvres de Charef, cette guerre coloniale avec ses morts et leurs sépultures ; le spectre de ces absents tués ou exilés d’Algérie qui hantent le présent. Traversé par le souvenir douloureux du départ et la remémoration de la tragédie du non-retour, ce texte souligne les enjeux historiques de la guerre d’indépendance : s’y trouve, d’une part, analysée, la façon dont s’est enraciné, s’est déployé et a pris fin l’empire colonial, et, d’autre part, mise de l’avant, la prise de conscience de l’avènement d’un présent postcolonial dans lequel l’histoire de ceux qui ont été bannis d’Algérie et traités en parias en France n’a pas encore été écrite.

Dans son second texte, *France. Récit d’enfance*, publié trois ans après *Moze*, Rahmani insère une lettre<sup>310</sup> qu’elle avait écrite à l’occasion du cinquantième anniversaire du déclenchement de la lutte d’indépendance et proposé au quotidien national algérien de langue française *El Watan*. Dans ce texte intitulé « Tout ce/ceux à quoi j’ai dit adieu », refusé alors par le journal et publié depuis dans la revue *Drôle d’époque*<sup>311</sup>, Rahmani expose notamment ses rapports à l’Algérie à travers les divers voyages qu’elle y a effectués et les discours successifs des gouvernants de ce pays au sujet des harkis. Elle y raconte le suicide de son père et la mort de cette génération d’acteurs de la guerre. Rahmani dénonce aussi la manière injuste

---

309. Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l’écriture du "déterrement" », *loc. cit.*, p. 221-222.

310. *France. Récit d’une enfance*, *op. cit.*, p. 105-114.

311. N° 16, printemps 2005.

dont, en Algérie, on veut attribuer aux enfants de harkis un héritage de culpabilité : en ne les considérant pas comme des porteurs de mémoire de la guerre, mais en les traitant plutôt en « porteurs de trahison<sup>312</sup> ». Ce que rapporte l'historienne de l'art Zahia Rahmani dans ses textes, articles, entrevues et conférences publiques, de sa famille, de son enfance, de son travail psychique, affectif, intellectuel, social et politique de fille de père au passé et au présent de harki, a quelque chose du parcours thérapeutique. Il s'agit d'une sorte d'analyse psychanalytique qui passe de la verbalisation du ressenti à l'évacuation progressive d'une violence subie, accumulée. Sa démarche s'apparente aussi à une recherche scientifique posant les jalons théoriques nécessaires pour pousser au plus loin la question de « l'être post-colonial », « l'être enfant de harki » dans la France d'aujourd'hui et le monde contemporain. Cette expulsion de la violence subie et enfouie aux tréfonds de l'être s'avère, en explosant au sein de l'œuvre ou en formulant une pensée qui élabore petit à petit son cheminement en se disant, objet d'une performance. Elle fait écho à ce plan-séquence montrant une transe pour laquelle, à l'en croire, Gatlif<sup>313</sup> a voulu essentiellement tourner *Exils*. Les discours mémoriels et les intensités affectives investis par les paroles auctoriales de Charef, Gatlif et Rahmani se recourent et se juxtaposent en thématissant le regard jeté par l'individu sur son histoire personnelle et familiale, sur les événements du passé et sur l'oubli dans des contextes imposés par le présent.

## **b- Les scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie**

### **Dispositif de la scène englobante**

En accordant une place prépondérante à la « scène d'énonciation », telle qu'elle est dressée pour le lecteur ou le spectateur, on porte en fait une attention particulière au processus de communication tel qu'il se déroule « de l'intérieur », dans l'œuvre, « à travers une situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est *mise en scène*<sup>314</sup>. » L'appréhension de la « scène d'énonciation » qui, selon

---

312. France. *Récit d'une enfance*, *op. cit.*, p. 113.

313. Entrevue accordée à Laurent Devanne, *op. cit.* Sur le plan-séquence de la transe, écouter sur le site suivant les propos de Gatlif : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son7.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son7.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

314. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 191.



Maingueneau<sup>315</sup>, n'est « réductible ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur[,] l'institution discursive [étant] le mouvement par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation », permet de poser des balises qui aideront à mieux comprendre non seulement le fonctionnement de l'activité d'écriture littéraire, filmique, dramaturgique mais aussi ce qui y circule et qui nous importe d'abord : le discours mémoriel. Pour Maingueneau, en effet,

[l]’œuvre s’énonce à travers une situation qui n’est pas un cadre préétabli et fixe : elle présuppose une scène de parole déterminée qu’il lui faut valider à travers l’énoncé même. Elle se légitime à travers une boucle : à travers le monde qu’elle met en place, il lui faut justifier tacitement la scène d’énonciation qu’elle impose d’entrée<sup>316</sup>.

Afin de saisir la scène d'énonciation « d'une mémoire à l'œuvre » – dans sa double acception de mémoire au travail et de mémoire qui va permettre de « faire œuvre » (par l'écriture du texte, du film ou de la pièce de théâtre), d'une mémoire qui va en quelque sorte faire corps avec l'œuvre –, il est crucial de reproduire ce mouvement « par lequel passent l'un dans l'autre, pour s'étayer, l'œuvre et ses conditions d'énonciation ».

Le dispositif mis en place dans l'œuvre pour porter cette mise en scène de la parole mémorielle ne se présente pas de façon désarticulée : les éléments qui le composent s'étendent à leur tour sur plusieurs scènes que nous nommerons « englobante », « médiatique », « générique<sup>317</sup> » et « émotionnelle<sup>318</sup> ». Ces scènes ne sont pas prises en compte séparément lors de la lecture ou du visionnement de l'œuvre, l'appréhension du film ou du texte se réalisant presque toujours dans une entièresité, dans un tout qui les confond, dans une « scénographie ». De fait, ce n'est pas aux éléments séparés de ce dispositif qu'est confronté directement, comme le souligne Dominique Maingueneau<sup>319</sup>, le lecteur – nous ajouterons le

---

315. *Idem.*

316. *Ibid.*, p. 43.

317. Pour les besoins heuristiques de nos analyses, nous emprunterons ces catégories à Dominique Maingueneau (*Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation, op. cit.*). Tout en les adaptant (au cinéma et au théâtre), nous leur adjoindrons la scène émotionnelle.

318. Dans cette scène émotionnelle, il s'agira de porter autant attention à l'émotion potentiellement éprouvée qu'à l'émotion exprimée et à « l'émotion suscitée (c'est le "pathos" aristotélicien qui, contrairement à l'"ethos", se localise dans le seul auditeur) [sachant que] l'émotion exprimée ne coïncide pas nécessairement avec l'émotion éprouvée [et] que l'émotion suscitée ne coïncide pas non plus nécessairement avec l'émotion exprimée (et à fortiori éprouvée) ». (V. Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX<sup>e</sup> siècle ? Remarques et aperçus » dans Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 59 et 60)

319. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation, op. cit.*, p. 192.

spectateur –, mais à cette « scénographie », « scène sur laquelle [il] se voit assigner une place, [...] une scène narrative construite par le texte ».

En fait, ces diverses scènes qui composent la scène d'énonciation n'en sont pas moins juxtaposées et associées, liées par un pacte de lecture d'emblée reconnaissable par l'énonciataire qui en a identifié le « type de discours » dès la scène englobante ; en a compris les conventions institutionnelles, les contraintes techniques et matérielles liées au livre, au cinéma ou au théâtre sur la scène médiatique ; en a enregistré l'appartenance à l'ensemble fiction ou documentaire, au roman, à l'essai ou à l'autobiographie en pénétrant la scène générique ; en a assimilé les tonalités affectuelles selon le mode de réception, d'écoute et de compréhension admis et permis par l'œuvre sur la scène émotionnelle. Car l'émotion est un des « savoirs de croyance<sup>320</sup> », savoirs polarisés autour de valeurs socialement constituées, susceptibles d'être partagées par le lecteur ou le spectateur. Les émotions sont *intentionnelles* dans la mesure où elles « se manifestent dans un sujet "à propos" de quelque chose qu'il se figure<sup>321</sup> » et que, du même coup, elles s'inscrivent dans une problématique de la

---

320. Patrick Charaudeau développe de cette manière le fonctionnement interpersonnel et social des émotions : « Que les émotions s'inscrivent dans un cadre de rationalité ne suffit pas à expliquer leur spécificité. Non seulement le sujet doit percevoir quelque chose, non seulement ce quelque chose doit s'accompagner d'une information, c'est-à-dire d'un savoir, mais il faut en plus que le sujet puisse évaluer ce savoir, puisse se positionner par rapport à celui-ci pour pouvoir éprouver ou exprimer de l'émotion.

[...] Ce type de savoir a donc deux caractéristiques : 1) il se structure autour de valeurs qui sont polarisées ; 2) ces valeurs n'ont pas à être vraies puisqu'elles sont dépendantes de la subjectivité de l'individu, elles ont simplement besoin d'être fondées pour lui. Il s'agit là d'un savoir de croyance qui s'oppose à un savoir de connaissance, lequel repose sur des critères de vérité extérieurs au sujet.

[...] Émotions et croyances sont bien indissolublement liées : toute modification d'une croyance entraîne une modification d'émotion (par exemple la vexation) ; toute modification d'émotion entraîne un déplacement de la croyance (par exemple l'indignation) ; et il y a fort à parier que toute disparition d'émotion dans une circonstance socialement attendue entraîne à terme une modification des croyances.

On peut donc résumer cet acquis en disant que : les croyances sont constituées par un savoir polarisé autour de valeurs socialement partagées ; le sujet mobilise un, ou plusieurs, des réseaux inférentiels proposés par les univers de croyance disponibles dans la situation où il se trouve, ce qui est susceptible de déclencher chez lui un état émotionnel ; le déclenchement de l'état émotionnel (ou son absence) le met aux prises avec une sanction sociale qui aboutira à des jugements divers d'ordre psychologique ou moral.

[...] Si on définit les émotions comme des états mentaux intentionnels qui s'appuient sur des croyances, alors on peut dire que cette notion s'inscrit dans une problématique de la représentation. »

(« Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision » dans Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 130-131-132)

321. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 220.

*représentation* qu'il importe de ne pas ignorer lorsqu'on réfléchit à la relation qui s'instaure entre l'œuvre et son destinataire.

L'étude de l'énonciation dans ce cas précis permettra de (re)trouver dans l'œuvre des traces mémorielles, des représentations du souvenir destinées à être transmises, et de s'interroger sur la façon dont cette énonciation construit l'énonciataire – cette instance de réception qui est celle que le texte et le film fabriquent en se disant et en montrant. Cet énonciataire, pris dans le discours mémoriel, doit pouvoir recevoir la référence qui est faite du passé, la lecture du passé proposée à partir du présent, la version présentée de tel ou tel événement ou sa simple évocation contre son omission, son oubli ou son déni. En effet, l'une des particularités du discours mémoriel est de s'énoncer en s'avançant parfois masqué, parfois à visage découvert, mais toujours rattrapé par ses propres repères identitaires et historiques, marqueurs spatiaux et temporels, ses propres valeurs, arguments ou encore doléances. L'énonciation, en construisant ce destinataire idéal, pourrait engager sa voix, ses voix dans le débat mémoriel qui a cours dans la société ou, au contraire, prendre place dans un retranchement propre à un groupe de mémoire particulier.

Ainsi nous faut-il tenter de comprendre à sa juste mesure, dans son implication et dans ses significations, l'œuvre d'un porteur de mémoire : son enjeu de lecture potentiellement décuplée par ce qu'elle transmet au groupe de mémoire qui s'y reconnaîtra, interpellé ou ignoré ; sa place occupée ou non dans la guerre des mémoires que se livrent les mémoires concurrentes dans l'espace public français ; ses possibles recherches de connexions avec d'autres mémoires, ses esquisses de complicités et de compréhension du passé et son vécu au présent avec une autre mémoire. Car, comme le rappelle l'ethnologue Michelle Baussant<sup>322</sup>, les revendications, les critiques de ces mémoires sont construites

[... en] miroir autour des mêmes points litigieux - les manuels scolaires, les chiffres de la colonisation et de la guerre, le rôle de l'État... Chacune d'entre elles privilégie souvent son propre récit, entrant parfois en concurrence pour l'officialiser. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'elles soient totalement aveugles ni sourdes les unes aux autres, contrairement à l'image qu'on tend à projeter d'elles. Accédant de manière plus ou moins inégale à l'espace public, ces récits se rencontrent, s'opposent et sont aussi capables de se croiser, de s'interpénétrer, que ce soit à travers des paroles, des écrits ou des images. Rarement, ils s'ignorent entièrement.

---

322. Michèle Baussant, « Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis » dans Baussant, Michèle (dir.), *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2006, p.169.

À la fin de son ouvrage *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, François Jost<sup>323</sup> entreprend de démontrer que lorsqu'un spectateur appréhende un film dans sa globalité (en amont et en aval de sa création) en tant qu'œuvre artistique spécifique, il lui confère une logique auctoriale qui contribue à construire d'une certaine façon sa valeur esthétique. Il affirme : « C'est dans la rencontre de l'attention spectatorielle et de l'intentionnalité de l'auteur que se décide le sort du film ». En accord avec le fait que cette reconnaissance des compétences et du « savoir ouvert<sup>324</sup> » du spectateur offre à ce dernier une lecture enrichie de l'œuvre, nous nous proposons néanmoins de détourner cette assertion de sa formulation initiale. Car, à notre sens, c'est dans la rencontre entre l'attention de l'énonciataire (captée par le discours sur la mémoire et l'oubli, les représentations du passé, l'identité de l'énonciateur et les marques d'énonciation) et l'intentionnalité de « faire mémoire » de l'énonciateur que se décide le sort de l'œuvre (comme lieu de partage ou non d'une mémoire de la guerre d'Algérie). À la suite de Casetti<sup>325</sup>, et en élargissant sa remarque sur le filmique au littéraire et au dramaturgique, il nous semble bien qu'un texte

[... mette] en perspective son propre interlocuteur, par de simples allusions ou en l'exhibant ouvertement ; [qu'il] lui assigne un lieu d'où suivre ce qu'on lui propose, en lui attribuant une position spatiale, bien sûr, mais aussi cognitive et passionnelle ; [qu'il le contraint] à accomplir un certain nombre de reconnaissances, l'amenant non seulement à identifier les termes de la proposition mais aussi à se reconnaître comme destinataire effectif.

En fait, le texte<sup>326</sup> impose la prise en compte « de trois termes : comment se manifeste à l'écran le "se voir voir" » et, en littérature, la façon par laquelle, durant la lecture, le lecteur « se sent lire » ; « les positions mentales et affectives du spectateur [et du lecteur] et [enfin] la complicité » que le texte « entretient avec son partenaire potentiel ». L'œuvre littéraire, dramaturgique ou filmique, pour reprendre la conception que développe Casetti dans son ouvrage *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, signale la présence de celui auquel elle s'adresse, elle lui assigne une place et lui fait accomplir un parcours qui nourrit la fabrication d'une mémoire. Car si, selon Casetti, « les films construisent et situent un tu, ou si l'on

---

323. François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 131.

324. Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, op. cit., p. 23.

325. *Ibid.*, p. 30-31.

326. *Idem.*

préfère, ils l'exposent et le disposent à la fois<sup>327</sup> », nous postulons qu'il n'en va pas autrement avec le texte littéraire ou dramaturgique.

### **Scénographie mémorielle et mémoire collective**

Rassemblées sous le prisme de la parole du témoin de témoin, du passeur d'une mémoire ou encore du passage de témoin, habitées par des topiques dominantes, les œuvres de Rahmani, Charef et Gatlif offrent une polyphonie de la mémoire de la guerre d'Algérie. Les voix en présence dans les œuvres se recourent et se recouvrent les unes les autres mais sont aussi rejointes par d'autres voix auctoriales. Dans leur singularité, elles se répondent les unes les autres à travers une scénographie<sup>328</sup> qui leur est propre : une « scène narrative construite par le texte », « condition et produit de l'œuvre » « à la fois "dans" l'œuvre et ce qui la porte », un lieu où se valident les statuts d'énonciateurs « mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation<sup>329</sup> ».

Comme la définit Maingueneau<sup>330</sup>, « la scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle se *montre*, par définition, en excès de toute scène de parole qui serait *dite* dans le texte. » Leurs « -graphies » étant « à la fois cadre et processus<sup>331</sup> », ces scénographies, porteuses de l'œuvre et intérieures à l'œuvre, se trouvent chez Rahmani, Charef et Gatlif « aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont<sup>332</sup> », elles sont « la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même<sup>333</sup> ». Ces scénographies sont étroitement liées au « faire mémoire » à l'œuvre : elles sont mémorielles. Elles demeurent singulières, propres à ce qui travaille l'œuvre, mais elles sont aussi partagées, plusieurs auteurs, réalisateurs empruntant le même « faire mémoire ». Elles sont magistrales, spécifiquement déployées dans l'œuvre, se montrent comme mémoires individuelles, mais

---

327. *Ibid.*, p. 107.

328. Nous reprenons cette notion à Maingueneau en l'adaptant à la spécificité de notre corpus où domine l'énonciation mémorielle. (V. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 190-202)

329. *Ibid.*, p. 192.

330. *Idem.*

331. *Idem.*

332. *Idem.*

333. *Idem.*

elles se montrent aussi en lien avec une mémoire collective d'un groupe en particulier. Elles sont génériques, puisqu'il existe un type de scénographie que chaque auteur ou réalisateur du groupe mémoriel emprunte et déploie spécifiquement à son tour, mais elles sont aussi générales, généralisables, un groupe de mémoire pouvant en investir plusieurs tout comme un auteur ou réalisateur peut en déployer plusieurs en même temps.

En fait, par analogie, la scénographie mémorielle serait élaborée en tant que « scène narrative construite par le texte » comme fonctionne la mémoire collective fabriquée par le groupe, en redonnant à voir, à comprendre et à lire la manière dont le groupe se souvient (avec, contre, selon l'auteur). Elle serait le fruit d'une mise en commun du souvenir comme peut le faire le groupe pour sa mémoire commune : en recourant à des moyens d'encadrement, de régulation de l'oubli, en réduisant, comme l'a bien décrit Michaël Pollak<sup>334</sup>, la diversité des souvenirs à l'aide d'un travail d'organisation et de mise en forme soumis à des contraintes de justification et à des exigences de crédibilité. La scénographie mémorielle opèrerait à la manière de la mémoire groupale telle que les sociologues de la mémoire la comprennent en admettant bien avec Patrick Rateau<sup>335</sup> que,

[s]i la mémoire personnelle influence sans aucun doute la première, elle ne saurait être toujours déterminante dans la plupart des récits historiques impliquant des faits sociaux et culturels qui dépassent très largement les limites de la singularité. Il serait bien sûr possible de prouver que certaines pratiques de la mémoire collective ont été induites ou produites par les mémoires personnelles de quelques individus [...], et que l'on en soit venu ensuite à considérer ces pratiques comme étant le produit d'un imaginaire commun. Mais il apparaît assez clairement que des groupes reconnaissent, tacitement ou de manière avouée, des faits, des événements, des lieux et des symboles comme patrimoine propre à leur communauté parce que tous rendent compte, rejoignent ou construisent leur culture matérielle, institutionnelle et symbolique, garante de leur identité. Cette culture, qui constitue ce que Halbwachs a nommé les « cadres sociaux » des groupes, actualise les expériences antérieures et fournit une forme de reconnaissance de l'ordre du monde propre à chaque collectivité. Il s'ensuit que chacun des groupes concernés par un pan d'une histoire commune l'appréhende et l'investit d'une manière qui lui est propre.

Certes, pour la mémoire de la guerre d'Algérie en France, tout se passe comme si les cadres sociaux de la mémoire avaient « désespérément<sup>336</sup> » manqué à cette guerre pour son insertion dans la mémoire nationale. Cependant, au sein des groupes de mémoire de cette guerre,

---

334. Michaël Pollak, « Mémoire, oubli, silence » dans Michaël Pollak, *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Éditions Métailié, 1993, p. 29-30.

335. « Mémoire, oubli et identité sociale » dans Michel-Louis Rouquette (dir.), *La pensée sociale*, Paris, Érès, coll. « Hors collection », 2009, p. 11-12.

336. Jean-Pierre Rioux, « La flamme et les bûchers », *loc. cit.*, p. 501.

l'espace, le langage, le temps s'avèrent bel et bien partagés. Les scénographies mémorielles sont « cadre et processus », le lieu et le milieu de l'écriture, médiation de la transmission du souvenir de 1954-1962 comme la transmission est, dans le groupe, « le processus qui fixe en dernière instance ce qui doit être rappelé (et la façon dont il doit l'être) ou mis hors mémoire, qui règle la part de ce qui doit demeurer dans les représentations collectives actuelles et ce qu'il convient d'en délaiss<sup>337</sup> ». Les scénographies mémorielles relèveraient – de la même façon qu'en psychologie sociale on conçoit la transmission du passé – de « ce triple mécanisme de réduction, d'accentuation et d'assimilation [...] à même de fournir un cadre d'analyse au fonctionnement de la mémoire sociale<sup>338</sup> ». Ainsi les scénographies mémorielles, en se montrant, montreraient-elles aussi qu'on se souvient « avec » : 1- en gardant l'élément du souvenir le plus marquant ; 2- en mettant l'accent sur l'essence, l'essentiel du souvenir ; 3- en s'appropriant le souvenir.

Pour le dire autrement, les scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie se retrouvent dans la manière dont les groupes de mémoire de la guerre d'Algérie, (harkis, immigration algérienne, pieds-noirs) vivent – toutes proportions et différences gardées – leur rapport au passé à partir du présent. Ces mémoires groupales, médiées par les vecteurs culturels (cinéma, littérature, etc.), se disent à partir de sites d'énonciations plurielles dont les espaces (*topographies*) et les temps (*chronographies*) sont communs : des espaces français et algérien, franco-algérien et algéro-français, post-coloniaux ; des temps du présent et du passé, temps d'un passé présent, temps d'un présent passé et temps post-colonial. Ces mémoires présentent aussi un type d'appropriation du souvenir similaire : des scènes narratives du procès, de la rencontre ou du retour construites par le texte littéraire ou filmique.

1- La scénographie mémorielle du procès se montre comme l'examen de ce qui est arrivé durant la guerre et, plus généralement, par le procès, l'incrimination du passé de la France et de l'Algérie : interrogations, discussions, dénonciations au sujet du système colonial, au sujet du déroulement de la guerre et de son issue, revendications de justice suite aux injustices subies, réclamation pour la reconnaissance de certains événements, exigences de réexamens historiques et politiques, condamnations de la responsabilité des États français et algérien.

---

337. Patrick Rateau, « Mémoire, oubli et identité sociale », *loc. cit.*, p. 13.

338. *Ibid.*, p. 14.

2- La scénographie mémorielle de la rencontre se montre comme rencontre de l'autre avec lequel se partage un passé, une terre algérienne et une guerre : l'ennemi (indigène et colon), le frère ennemi (celui du camp de l'Algérie indépendante et celui du camp de la France colonisatrice), le voisin d'autrefois (indifférent, proche ou infréquentable).

3- La scénographie mémorielle du retour se montre comme mouvement vers soi et son passé familial, retour en tant que perspective (physique ou non) visant à pallier le manque et la perte, démarche capable de suturer l'exil et son trauma : retour en Algérie, mythique pour l'immigration ; retour en Algérie, interdit, confisqué, refusé aux harkis y compris morts ; retour rêvé, réalisé, redouté des pieds-noirs.

Ces scénographies mémorielles se recourent l'une l'autre, s'incluent l'une dans l'autre, se contaminent l'une et l'autre et co-existent les unes avec les autres. Elles ne sont pas forcément des préalables les unes aux autres : le procès convoque forcément un examen des questions de la rencontre et du retour ; la rencontre (pré) suppose un procès et arrive avant ou après (la possibilité ou non) d'un retour ; le retour pose le procès et la rencontre comme étape ou aboutissement. Ces scénographies mémorielles du procès, de la rencontre et du retour s'esquissent dans le texte littéraire ou filmique et se confondent avec l'anamnèse ; il s'agit toujours d'un lien construit dans l'œuvre tout en étant énoncé par la voix de son auteur.

### **Procès, rencontre, retour : comment Rahmani, Charef et Gatlif se souviennent**

Les œuvres de Rahmani, Charef et Gatlif ont de remarquable qu'elles déploient chacune une scénographie mémorielle qui se dévoile à la fois comme médiation de la transmission du souvenir, posture éthique d'énonciation, prise en compte de l'autre. Ces scénographies mémorielles dans les œuvres de ces auteurs sont caractérisées par ce dans quoi elles s'inscrivent comme geste ni gratuit, ni contingent : projection de soi au présent selon un passé, discours politique sur le présent et le passé, tâtonnement, recherche, quête de la voix auctoriale, démarche ouverte d'une mémoire exercée. Dans chaque œuvre, une interpellation de l'histoire s'imbrique de façon étonnante à ce « faire mémoire » caractérisé par une mise en scène du souvenir de la guerre d'Algérie qui s'énonce à partir de la « postcolonie » (un ici et



un maintenant), invente la colonie (un « lieu de mémoire et d'épreuve<sup>339</sup> ») et se tient à travers une posture post-coloniale (une prise de parole politique). L'énonciation mémorielle incorpore ainsi ces trois éléments qui lui sont intérieurs et extérieurs, se juxtaposent et se confondent en elle. Ces éléments sont constitutifs de l'énonciation mémorielle dans sa singularité auctoriale. Communs aux trois auteurs, ils ne se déploient pas de la même manière ni avec la même force d'une œuvre à l'autre.

1- Le premier est lié à « l'ici et maintenant », une France des années 2000 dans laquelle l'auteur est « en *situation* de témoigner exemplairement ». Ce présent (qui maintient et fait ancrage) et ce lieu de la scène d'énonciation se situent dans la « postcolonie », qui, telle que la problématise, à la suite d'Achille Mbembe, Seloua Luste Boulbina, « apparaît [...] *hic et nunc*, comme une politique et une économie de la perte. Elle n'est pas une idéologie mais une situation qui peut aisément se passer de quelque idéologie que ce soit, de quelque discours articulé que ce soit. C'est une situation qui fonctionne, aussi, aux signes et aux images<sup>340</sup>. » La « postcolonie » n'est pas réductible, selon Boulbina, à un état ou à un bilan, elle ne peut être saisie que difficilement puisque comprise comme une « production », en mouvement, en formation, une élaboration qui ne recouvre pas un donné, une prédétermination mais quelque chose qui a cours, qui est en cours, quelque chose en train de se faire et de se défaire, dans la subjectivation et avec des contingences aussi<sup>341</sup> :

La postcolonie est donc caractérisée par des transmissions plutôt que par des héritages. Elle est caractérisée par des effets plutôt que par des causes. Il serait vain et oiseux de chercher, dans la colonie, une « causalité diabolique ». La recherche de causes explicatives s'accompagne trop souvent d'une mésestimation de la latitude des agents, des potentiels de transformation que recèle toute expérience quelle qu'elle soit (c'est d'ailleurs ce qui, dans l'expérience, est passionnant); elle s'accompagne trop souvent du désir métaphysique si bien décrit par Kant, d'un désir d'en finir en trouvant la cause ultime, la cause première des phénomènes, hors de l'expérience. Comme il y a un « roman familial », il y a un « roman colonial » avec ses figures et ses rôles bien identifiés quoique méconnus. Parler de postcolonie, en ce sens, c'est engager des commencements plus que des achèvements, des interprétations plus que des explications ; c'est se dégager des origines et des causes supposées des malheurs du monde postcolonial ; c'est identifier, cependant, des inachèvements [...] C'est repérer, selon la forte expression de Jean-François Lyotard, de « l'intraitable ».

---

339. Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 112.

340. « Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence », *loc. cit.*, p. 12.

341. *Ibid.*, p. 18-19.

Et cet « intraitable » est mis en exergue à travers les diverses manières dont ces scénographies se montrent complexes, ambiguës, à partir d'une part d'individuel et d'une part de collectif, d'une part de l'expérience de vie passée et d'une part d'initiative et d'investissement présent.

2- Le deuxième élément est lié à ce qui est projeté comme passé dans l'œuvre littéraire ou filmique, un espace géographique et temporel où se déroule la guerre que l'anamnèse mise en scène donne à voir à partir du procès, de la rencontre ou du retour dans un contexte qui incorpore et explique la guerre, le temps et l'espace colonial : un espace-temps révolu, mort, perdu, qui n'existe plus, l'Algérie coloniale, la colonie. Les œuvres de Rahmani, Charef et Gatlif disent ainsi des topographies et des chronographies qui se dédoublent tout en faisant entrer en tension des composantes à la fois redoublées et entre deux : espaces français et algérien, franco-algérien et algéro-français, espace colonial et post-colonial ; temps présent et temps passé, temps d'un passé présent, temps d'un présent passé, temps colonial et post-colonial. Les œuvres inventent ainsi la colonie à la fois comme lieu de mémoire et comme lieu d'épreuve, lieu passé et présent, lieu entre le présent de la remémoration et le passé des événements, lieu d'épreuve pouvant être élargi au sens de lieu d'expérience pénible (qui fait remonter alors la colère, la douleur et l'angoisse) mais aussi lieu de l'expérience tout bonnement vécue, expérimentée, éprouvée, ressentie ou encore lieu d'un combat (honoré ou non) mené. Le lieu de mémoire de la colonie inventé par les auteurs serait en quelque sorte le revers de celui défini par Pierre Nora<sup>342</sup> : il renverrait à l'existence d'une topologie symbolique de l'histoire non nationale mais groupale, non seulement positive mais aussi négative, non forcément consensuelle et partagée par le plus grand nombre mais plutôt s'agrégeant par petites touches, différences et similitudes dans un ensemble commun plus large (et flou) partagé par le groupe et entre les groupes.

3- Le troisième élément est lié à ce « faire mémoire » de l'auteur « en *situation* de témoigner exemplairement » dans cette « tension entre le présent vécu et le passé retenu comme histoire nationale<sup>343</sup> », une tension de laquelle « se constitue la condition post-

---

342. Pierre Nora, « La pensée réchauffée » dans Perry Anderson, *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française* suivi de *La pensée réchauffée : réponse de Pierre Nora*, trad. de l'anglais par William Olivier Desmond, Paris, Seuil, 2005, p. 121-122.

343. Mamadou Diouf, « Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises », *Contretemps*, n° 16, avril 2006, p. 19.

coloniale<sup>344</sup> ». La condition post-coloniale, comme le montre parfois la critique post-coloniale recouvre aussi une posture post-coloniale : un positionnement politique de l'auteur où l'éthique et la responsabilité ont non seulement leur importance mais aussi où la prise en compte de l'altérité, dans un mouvement esquissé vers l'autre, est au fondement même de la création littéraire ou filmique, la travaillant en profondeur. Dans les œuvres de Rahmani, Charef et Gatlif se dessinerait ce mouvement qui a tout à voir avec une pensée « de *l'entre-deux* et de *l'entrelacement* » comme la définit Achille Mbembe<sup>345</sup> lorsqu'il opère la jonction, pour les articuler théoriquement, entre « la pensée postcoloniale et la pensée afro-moderne venue des États-Unis et des Caraïbes notamment ». Une pensée qui

[d]éclare que l'on ne peut véritablement en appeler au monde que lorsque, par la force des choses, l'on a séjourné auprès des autres. Dans ces conditions, « rentrer en soi », c'est d'abord « sortir de soi », sortir de la nuit de l'identité, des lacunes de son petit monde. On a donc ici une manière de lire le monde qui repose sur l'affirmation radicale de l'épaisseur de la proximité, du déplacement, voire de la dislocation. En d'autres termes, la conscience du monde naît de l'actualisation de ce qui était déjà possible en moi, mais par le biais de ma rencontre avec la vie d'autrui, ma responsabilité à l'égard de la vie d'autrui et des mondes apparemment lointains et, surtout, de gens avec qui je n'ai apparemment aucun lien – les intrus [ou supposés tels, ajouterons-nous<sup>346</sup>].

Dans les œuvres de Rahmani, Charef et Gatlif les scénographies mémorielles montrent donc chacune un certain « commun » avec des discours, des représentations et un travail de la mémoire engagés dans d'autres entreprises littéraires, filmiques, bédéistes, webfilmiques. Ces dernières offrent un écho de la même scénographie mais révèlent parfois une démarche toute autre : ce contrepoint permet d'illustrer combien chaque scénographie peut être le lieu d'une appropriation inattendue.

1- Le procès habite *Moze*, il se décline en *procès du père*, en *procès du père contre le colonialisme* et s'étend plus généralement au *procès pour le père* ; c'est un procès qui esquisse un mouvement vers une altérité, vers un autre groupe de mémoire de la guerre, les Juifs d'Algérie. Le *procès pour le père* est un procès dit et redit dans le même et le différent (le différend aussi) par d'autres enfants de harkis qui prennent la plume ou la caméra. C'est aussi un procès que des auteurs comme Dalila Kerchouche ou Mehdi Charef, en contrepoint,

---

344. *Idem*.

345. Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, *op. cit.*, p. 85.

346. C'est nous qui l'ajoutons.

mettent en scène à leur manière. Enfin, ce procès ouvre au questionnement sur la rencontre avec les Algériens et le retour en Algérie.

2- La rencontre est au cœur du tryptique de Charef. *Rencontre ratée*, elle s'avère aussi *rencontre possible* à condition de rapprocher mémoire individuelle et histoire collective. Elle est aussi *rencontre (im)probable*, mise en scène pour ouvrir à une *possibilité de rencontre* qu'il faut rattraper au présent ; c'est une rencontre qui esquisse un mouvement vers une altérité, vers un autre groupe de mémoire de la guerre, les Européens d'Algérie. La *rencontre (im)probable* a aussi été envisagée et racontée par d'autres auteurs, proches ou très éloignés de Charef. C'est une rencontre dont la construction par Farid Boudjellal, en contrepoint, élargit de façon paradoxale la perspective. Enfin, cette rencontre ouvre au questionnement sur le procès contre la France et le (non-) retour en Algérie.

3- Le retour est effectif et performé dans *Exils* de Gatlif. Animant la diégèse, il se confond avec celui du réalisateur qui juxtapose à la narration d'un retour, sa propre expérience d'exilé de l'après-1962. Le film de Gatlif s'inscrit dans un ensemble très vaste d'œuvres hétéroclites qui depuis près de quarante ans sont hantées par le retour en Algérie et en déclinent des préalables, des balises et surtout des enjeux similaires. Le retour en est un *du refoulé*, fruit d'un travail psychique qui implose. Il peut s'avérer *(im)possible*, voyage dans l'Algérie d'aujourd'hui pour retrouver ou non les spectres du passé. Il revêt aussi de la *(dé)liaison*, démarche pour rencontrer l'autre sur les traces plus ou moins effacées d'un passé dont l'habitant de l'Algérie vivante est le seul à pouvoir attester, au présent. Le webfilm, en contrepoint, montre que narrer son retour en le documentant pour le partager, ne consiste pas seulement en un témoignage de son expérience du retour, mais participe aussi d'une tentative de (re)définition identitaire et d'un désir de se lier à autrui.

## **Deuxième partie**

### **Scénographie mémorielle du procès**

# **Chapitre IV**

## **Procès du père**

## 1- Harki : nom du traître et traître mot<sup>1</sup>

### a- Histoire des harkas

Dans le film *La trahison* de Philippe Faucon, adapté du roman éponyme de Claude Sales<sup>2</sup>, où, pour la première fois dans le cinéma français, des personnages d'Algériens musulmans, « indigènes » (selon la terminologie coloniale de l'époque), sont campés à l'écran, la thématique de la trahison est mise en action et déclinée sous plusieurs aspects : elle tient le premier rôle. Comme le soulignent Delphine Robic-Diaz et Alain Ruscio<sup>3</sup>,

[I]e film offre un véritable nuancier des trahisons possibles dans un contexte de guerre civile : trahison du lieutenant français envers les musulmans de sa section, qu'il livre au service du contre-espionnage, trahison de ces hommes envers leur lieutenant qu'ils projetaient sans doute d'assassiner avec le reste de la troupe, trahison de la France envers les incorporés algériens abandonnés aux mains des fellaghas, trahison des harkis envers la cause nationaliste algérienne...

Cette représentation complexe des harkis place en son centre le statut ambigu des supplétifs musulmans dans l'armée française et le statut des soldats algériens dans l'institution de façon générale. Elle illustre « la méfiance des militaires français envers ces troupes et, plus largement, le rapport colonial à ces "indigènes" dont le loyalisme a toujours été douteux<sup>4</sup> ». Dès leur création et leur utilisation, les harkas, les troupes supplétives de harkis, sont déjà au cœur d'une suspicion et d'un double jeu qui ne cessera de se dédoubler en miroir tout au long de la guerre puisque cette défiance, l'armée française<sup>5</sup> l'instrumentalisera en la retournant pour provoquer des luttes intestines chez les nationalistes. Chez ces derniers, la perception

---

1. On retrouvera plusieurs éléments de cette partie remaniés pour les besoins de diverses publications et plusieurs éléments de certaines publications développés dans cette partie : Djemaa Maazouzi, « H comme harki, honte, honneur : nom du traître et traîtres mots » dans *Post-scriptum.org*, revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias (<http://www.post-scriptum.org>), automne 2009, n° 10 ; Djemaa Maazouzi, « Femmes de l'exil harki. La parole pour conjurer la violence de l'histoire » dans Dominique Bourque et Nellie Hogikyan (dir.), *Femmes et exils : formes et figures*, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 123-146 ; Djemaa Maazouzi, « "Je n'ai qu'une identité, ce n'est pas la mienne". Histoire, mémoire et engagement post-colonial chez Zahia Rahmani » dans Caroline Désy, Annie Gérin et Simon Harel, avec la collaboration de Denyse Therrien (dir.), *Traces d'appartenance : de nouvelles avenues pour la recherche sur la construction des identités*, Les Cahiers du CELAT, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2011, p. 155-178.

2. Philippe Faucon, *La trahison*, France, Kinok Films, 2005 ; Claude Sales, *La trahison*, Paris, Seuil, 2006 [1999].

3. « Cinéma, chanson, littérature post-coloniaux : continuité ou rupture ? », dans Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, *Culture post-coloniale, 1961-2006*, Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2005, p. 191.

4. Tom Charbit, *Les harkis*, Paris, La Découverte, « Repères », 2006, p. 82.

5. Sur la « bleuite » (opération de manipulation montée par les services secrets français à partir de 1957-1958) et ses conséquences dans les maquis de l'ALN (Armée de libération nationale) et dans la hiérarchie du FLN (Front de libération nationale), lire le petit résumé de Benjamin Stora, *Les mots de la guerre d'Algérie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, p. 25-26.

paranoïaque du traître dans leurs rangs, au fur et à mesure de l'avancée de la guerre, prendra des proportions fratricides.

Ce détour par le cinéma nous permet d'évoquer la « fortune » du mot *harki* qui concentre, avec une forte charge d'histoire, de mémoire et d'affects, une spécificité de la guerre d'Algérie : l'acception de « trahison » est la seule qu'il a gardée, alors que « le sentiment de trahison semble commun à toutes les communautés présentes dans la guerre d'Algérie<sup>6</sup> ». L'origine de ce mot obéit, comme le souligne Charles-Robert Ageron<sup>7</sup>,

[...] à la règle de l'institution militaire coloniale [qui] a presque toujours consisté à donner un nom issu de l'arabe aux unités (humaines ou territoriales) composées de « musulmans », réservant le vocabulaire usuel français aux unités composées d' « Européens » [...] Le choix de termes issus de l'arabe plutôt que du français, malgré la panoplie pourtant large des dénominations militaires, est en réalité caractéristique d'un phénomène beaucoup plus général qui a consisté durant toute la colonisation à rappeler, par le vocabulaire, l'extranéité de ces « musulmans » pourtant français.

*Harki* vient de *harka*, qui désigne la troupe de supplétifs renforçant l'armée régulière française durant la guerre d'Algérie. Le terme vient du mot arabe maghrébin *harka*, « expédition, opération militaire », de l'arabe classique *haraka*, « mouvement<sup>8</sup> ». Créées sous Robert Lacoste, ministre résidant en Algérie qui en arrête en 1956 les règles de création et d'organisation, les harkas sont « des formations temporaires dont la mission est de participer aux opérations de maintien de l'ordre<sup>9</sup> ». Ces troupes avec un statut civil mais des fonctions militaires ont toujours eu un caractère ambigu. Cette ambiguïté a permis à l'armée, selon Tom Charbit<sup>10</sup>, « de ne pas courir les risques politiques inhérents à une intégration plus complète dans les forces régulières : quand Robert Lacoste propose, en octobre 1957, de transformer les *harkas* en "formations algériennes de contre-guérilla" et d'introduire des grades propres aux musulmans, le général Salan s'y oppose violemment car le projet aurait "jeté les bases d'une future armée algérienne, matérialisant ainsi le principe d'une nation algérienne" ».

Les harkas acquièrent au fil du développement de la guerre une importance stratégique qui ne se reflètera pourtant pas dans leur statut tardivement défini le 7 novembre 1961, au

---

6. Benjamin Stora, « La guerre d'Algérie : la mémoire par le cinéma » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 270.

7. Cité par Tom Charbit dans *Les harkis*, *op. cit.*, p. 19.

8. Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 1687.

9. Tom Charbit, *Les harkis*, *op. cit.*, p. 14.

10. *Ibid.*, p. 15.



moment où, précisément, l'armée démobilise l'ensemble de ses formations supplétives<sup>11</sup>. Entre-temps, en effet, en février 1961, l'annonce officielle de négociations entre le gouvernement français et le FLN provoque la création du mouvement clandestin radical pro-Algérie française OAS (Organisation armée secrète) qui échoue dans son putsch des généraux à Alger du 22 avril 1961. Avec la signature des Accords d'Évian le 18 mars 1962, le gouvernement français, qui soupçonne les harkis de pouvoir « servir de troupes-chocs à l'OAS », ordonne le commencement de leur désarmement, et l'armée française leur offre trois choix : « prolonger leur engagement et partir en France ; rester en Algérie comme personnel civil de l'armée pendant six mois ; ou être licenciés avec une prime, ce que la plupart acceptent. Mille trois cents seulement, s'estimant menacés, et poussés par leurs officiers, demandent à partir avec leurs familles : sept mille personnes en tout gagneront la métropole<sup>12</sup>. »

#### **b- Sort des harkis en 1962 et anachroniques acceptions d'un mot**

Alors que le climat se détériore et qu'éclatent les premiers massacres et assassinats de harkis, règlements de compte ou faits de « marsiens », ralliés de la dernière heure à la cause indépendantiste voulant montrer leur allégeance au FLN, il faut attendre trois mois après le cessez-le-feu du 19 mars pour que le « rapatriement » commence. Il s'effectue dans la plus grande discrétion, les autorités françaises voulant éviter l'afflux de réfugiés en même temps que priorité absolue est donnée au million de « rapatriés » européens d'Algérie. Comme le rappelle Tom Charbit,

[l]e 29 juin 1962, à l'Assemblée nationale, le ministre d'État chargé des affaires algériennes, Louis Joxe, confirma publiquement l'existence des directives gouvernementales tendant à limiter le rapatriement en France des harkis et de leurs familles, favorisé, clandestinement, par certains officiers et sous-officiers choqués par l'abandon des supplétifs. Le ministre des affaires algériennes assumait la responsabilité d'une note en date du 25 mai 1962, stipulant notamment : « Les supplétifs débarqués en métropole en dehors du plan général de rapatriement seront renvoyés en Algérie [...] Il conviendra d'éviter de donner la moindre publicité à cette mesure [...] Les promoteurs et les complices de rapatriements prématurés seront l'objet de sanctions appropriées<sup>13</sup> ».

---

11. *Ibid.*, p. 14.

12. Isabelle Clarke et Daniel Costelle, avec la collaboration de Mickaël Gamrasni, *La blessure. La tragédie des harkis* (texte du documentaire éponyme), Paris, Acropole, 2010, p. 57.

13. V. la synthèse qui fait partie d'un dossier paru dans *Le Monde* du 9 juin 2001 sur le site de section de

Les massacres s'intensifient en juillet et août 1962, dans « un chaos absolu<sup>14</sup> », « alors que l'État algérien très fragile [...] ne se constitue qu'à partir de septembre-octobre 1962<sup>15</sup> ». Le 19 septembre 1962, le premier ministre Georges Pompidou lui-même imposera le « rapatriement » des harkis, écrivant dans une note à Pierre Messmer, ministre des armées : « J'estime nécessaire d'assurer le transfert en France des anciens supplétifs qui sont actuellement en Algérie, et qui sont venus chercher refuge auprès des forces françaises, sous la menace des représailles de leurs compatriotes<sup>16</sup> ». Le bilan de ces atrocités, les responsabilités les entourant et les circonstances<sup>17</sup> dans lesquelles elles se sont déroulées demeurent encore aujourd'hui objet de polémique :

Les chiffres avancés sur les massacres dont furent victimes, en représailles, les harkis et autres supplétifs qui ne trouvèrent pas refuge en France varient, selon les sources, de 30 000 à 150 000. L'un des documents les plus cités est un rapport adressé par le sous-préfet d'Akbou au vice-président du Conseil d'État en mai 1964 et dont l'auteur, dépositaire de nombreux témoignages, évaluait le bilan de ces tueries entre 1 000 et 2 000 victimes par arrondissement entre mars et décembre 1962, soit environ 100 000 morts en neuf mois<sup>18</sup>.

---

Toulon de la Ligue des droits de l'Homme : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article151>] (dernier accès le 29 octobre 2012). À ce sujet nous renvoyons à la quatrième partie du documentaire, *Les années algériennes*, et plus précisément au témoignage de Mohammedi Saïd, ancien responsable de la wilaya III qui, trente ans après les faits, refuse de considérer les harkis comme des victimes de l'armée française, ainsi qu'à celui de Jack Averseng, maire d'El-Affroun, sur les sévices et supplices effroyables qui frappent les harkis à partir de juillet 1962. (V. « 4- Et pourtant la guerre est finie », de Philippe Alfonsi, Bernard Favre, Patrick Pesnot, Benjamin Stora, France, Antenne 2- Première génération-Ina Entreprise, René Château Vidéo, 1991)

14. Benjamin Stora cité dans Isabelle Clarke et Daniel Costelle, avec la collaboration de Mickaël Gamrasni, *La blessure. La tragédie des harkis*, *op. cit.*, p. 60.

15. *Idem.*

16. Cité dans Isabelle Clarke et Daniel Costelle, *op. cit.*, p. 65.

17. Au sujet du bilan, des responsabilités et des circonstances de ces massacres (le nombre estimé de victimes variait entre 10 000 en 1962 et 100 000 en 2000, selon Charbit), se reporter à la très récente synthèse de Abderahmen Moumen qui recense les travaux et les polémiques à ce sujet entre chercheurs : « Les massacres de harkis lors de l'indépendance de l'Algérie » dans Fatima Benasci-Lancou, Benoît Falaize et Gilles Manceron (dir.), *Les harkis. Histoire, mémoire et transmission*, Ivry-sur-Seine, Éditions de L'Atelier, 2010, p. 63-77. Lire aussi : Tom Charbit, *Les harkis* (*op. cit.*, p. 52-53); Charles-Robert Ageron, « Le " drame des harkis ". Histoire ou mémoire ? » (*Vingtième siècle*, n° 68, octobre-décembre 2000, p. 10-11); Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie* (Paris, La Découverte, 1991, p. 200-202); la thèse pionnière de Mohand Hamoumou, « Les Français musulmans rapatriés : archéologie d'un silence » (Paris, EHESS, 1989) publiée sous le titre *Et ils sont devenus harkis* (Paris, Fayard, 1993); Maurice Faivre, *Les combattants musulmans de la guerre d'Algérie. Des soldats sacrifiés* (Paris, L'Harmattan, 1995), Guy Pervillé, « L'abandon des harkis » (*L'histoire*, n° 102, 1987, p. 30-34).

18. V. la synthèse qui fait partie d'un dossier paru dans *Le Monde* du 9 juin 2001 sur le site de section de Toulon de la Ligue des droits de l'Homme : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article151>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

L'estimation du nombre exact des harkis parvenus en France par leurs propres moyens est difficile à établir. Si, en effet, un petit nombre a quand même été « rapatrié » en France par l'armée, on estime<sup>19</sup> en tout, de 1962 à 1968, à près de 140 000 le nombre de FMR (« Français musulmans rapatriés »), dont 85 000 supplétifs (familles comprises, qui iront majoritairement dans les camps de relégation) et 55 000 notables, fonctionnaires ou militaires de carrière<sup>20</sup> qui, eux, s'établiront un peu partout en France.

En fait, le terme *harki* désigne la catégorie des supplétifs musulmans numériquement la plus importante ; engagés par l'armée française dès le début de la guerre d'Algérie, leur nombre s'élève en 1960 à quelque 60 000 soldats. Plus largement, et même s'il ne désigne pas des personnes ayant une même expérience de la guerre, le terme *harki* sert aussi à nommer les membres des autres formations supplétives que sont les moghaznis, chargés de défendre les sections administratives spécialisées (SAS), les hommes de groupes mobiles de protection rurale (GMPR) et ceux des groupes d'autodéfense des villages (GAD). Il représente également, de façon plus étendue, les « Français musulmans », militaires de carrière et élite civile francisée.

Le mot *harki* est aujourd'hui, près de cinquante ans après la fin de la guerre d'Algérie, l'objet de plusieurs glissements sémantiques et raccourcis historiques : tantôt il désigne l'ensemble des « Musulmans » rattachés aux forces françaises pendant la guerre d'Algérie, tantôt il rassemble tous les « Musulmans », supplétifs ou non, qui ont été « rapatriés », ainsi que leur famille et leurs enfants. Comme le relève Tom Charbit<sup>21</sup>,

[I]e fait que ce terme soit devenu générique, parmi l'ensemble des possibles, est d'autant plus problématique que l'on a réduit cet ensemble de rôles très divers à une seule et même étiquette, celle-là même qui évoque le combat, l'offensive et l'intégration au corps militaire, celle-là même qui, et surtout, a historiquement concentré toutes les connotations péjoratives.

En Algérie, *harki* est ainsi devenu synonyme de traître. L'opprobre frappe tant le soldat que les membres de sa famille et finit par rejaillir métonymiquement sur toute une communauté (qui n'a rien d'homogène mais est réunie sous l'appellation de « Français musulmans

---

19. Ces chiffres sont ceux auxquels est parvenu Tom Charbit par recoupement (*Les harkis, op. cit.*, p. 62-63). Sur la difficulté du dénombrement et ses enjeux politiques, lire Mohand Hamoumou, *Et ils sont devenus harkis (op.cit., p. 125).*

20. Tom Charbit, *Les harkis, op. cit.*, p. 62.

21. *Ibid.*, p. 23.

rapatriés<sup>22</sup> »). Son sens est essentiellement contenu dans l'injure que la formule représente pour ceux qui n'ont pas revêtu l'uniforme français durant la guerre : à la trahison du vaincu s'ajoute la désignation méprisante de celui qui a aidé l'opresseur à commettre des crimes contre ses frères, acte jugé passible de tous les sévices et bannissements. Mais tous les harkis ne se sont pas exilés, nombre d'entre eux sont restés en Algérie. Livrés à la vindicte populaire, ciblés par des arrestations massives – en 1965, la Croix-Rouge recensait encore 13 500 anciens supplétifs incarcérés en Algérie<sup>23</sup> –, enfermés dans des camps puis dans des prisons sans subir de procès pour la majorité d'entre eux, ils ont été libérés après avoir purgé leur peine (jusqu'à cinq années, selon les témoignages) et certains ont pu s'évader<sup>24</sup>. En France, le mot *harki*, loin d'évoquer la fidélité ou le patriotisme, a été utilisé (et l'est encore) comme synonyme de « collabo », il est utilisé parfois par certaines personnalités médiatiques avec cette acception et ne manque pas de soulever un tollé des associations de défense des harkis et de leurs droits<sup>25</sup>.

Il nous semble d'ailleurs pertinent d'effectuer une brève incursion sur le web afin d'illustrer la persistance avec laquelle, cinquante années après la guerre, le terme *harki* continue à être détourné et surchargé de connotations parfois inédites. Les enjeux, bien souvent, dépassent le simple usage de la langue, comme le montrent la récupération et l'utilisation du terme par l'institution militaire durant la guerre elle-même. Depuis de longues années en France, ils sont éminemment liés à une histoire encore peu connue que des groupes de mémoire ou des individus tentent d'éclairer, motivés par une volonté de reconnaissance d'un passé, mais aussi par le désir d'en finir avec l'opprobre qui accompagne ce terme. Ce type d'investissements militants sur le web en croise d'autres qui visent à montrer, dans une même optique de dévoilement de la « réalité historique », comment les harkis se sont rendus

---

22. Pour une synthèse des diverses nominations et différents sigles qui ont visé à rassembler sous une même désignation ces groupes, lire Tom Charbit, *Les harkis, op. cit.*, p. 23.

23. V. la synthèse qui fait partie d'un dossier paru dans *Le Monde* du 9 juin 2001 sur le site de section de Toulon de la Ligue des droits de l'Homme : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article151>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

24. Comme le relate Zahia Rahmani pour son père ou encore Rabah Zanoun pour le sien (dans son documentaire *Le choix de mon père*, France, ERE Production/France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne, 52', 2008).

25. Voir par exemple le site de l'association « Harkis et droits de l'Homme » et les divers textes consacrés à réagir à l'utilisation de ce terme dans l'actualité et au-delà de la désignation du groupe historiquement ciblé : [<http://www.harki.net/article.php?rubrique=18>] (consulté le 29 octobre 2012).

coupables d'exactions durant la guerre et combien la réclamation de leur statut de victimes est une falsification.

Si « pour le site, plus que pour tout autre lieu de mémoire, l'efficacité politique du témoignage et du dépôt dépend d'un système de relais qui active les chaînes mémorielles<sup>26</sup> » en l'enchâssant ou non dans des circuits organisationnels ou institutionnels<sup>27</sup>, le blog<sup>28</sup> montre qu'il peut être tant dans son fonctionnement que dans sa production « le lieu » d'une mémoire en train de s'élaborer à la fois en dehors, envers, contre et en fonction des médias institutionnalisés. Sur le site, un webfilm du jour illustrera la ligne éditoriale<sup>29</sup>, une rubrique avec une sélection de vidéos livrera un échantillon du discours mémoriel (et politique) assumé par ses propriétaires<sup>30</sup>. Sur le blog, des vidéos seront mises en ligne téléchargées à partir des plateformes ou présentées à partir d'un hyperlien vers Dailymotion ou Youtube.

Sur le web, les acceptions du terme *harki* concentrent une très grande disparité et recouvrent parfois des formes de véhémence stupéfiante. Encore plus que le site sur lequel règnent les propriétaires, et davantage que le blog où veille le modérateur, la plateforme<sup>31</sup>

---

26. Louise Merzeau, « Guerres des mémoires *on line* : un nouvel enjeu stratégique ? » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 289.

27. Par exemple, le site Harki.net élargit son discours de défense des harkis à la lutte pour les droits de l'homme, mais ne traite que des préoccupations des harkis et de leurs enfants. Le site Harkis.info s'attache quant à lui à camper un point de vue politique pro-Algérie française. Les deux sites, Harkis.net et Harkis.infos, ont leurs figures de proues qui sont des intellectuels actifs dans la sphère publique et la société civile : Fatima Besnaci-Lancou pour le premier, Mohand Hamoumou pour le second.

28. Voir le blog de Farid dans *Médiapart*.

29. Voir sur le portail de Harki.infos le webfilm « Nicolas a dit ... mieux que Jacques a dit ... » : [<http://www.harkis.info/portail/index.php?op=index.php>] (dernier accès le 29 octobre 2012), Il s'agit de la réponse de Nicholas Sarkozy à une question sur les harkis, durant la campagne présidentielle. Ce webfilm peut être retrouvé sur le site de l'UMP ainsi que sur Dailymotion.

30. Même s'il se nomme blog, Monharki.com arbore tous les attributs du site : les textes mis en ligne par les internautes (le plus souvent des articles de presse) sont publiés par les propriétaires du site et commentés par les internautes qui utilisent quasi unanimement un « nous » fédérateur donnant l'impression au navigateur de pénétrer les échanges d'un groupe où règnent, sinon une cohérence idéologique, au moins de nombreux consensus (statut victimaire des harkis, date de commémoration du 5 décembre, légitimité de la lutte pour les reconnaissances officielles et les réparations...). Le site offre des liens vers des sites amis et ouvre surtout sur une rubrique nommée « harkisphère ». Cette dernière ligature d'une certaine façon le discours du site à la « communauté » à laquelle il s'adresse : elle renvoie à une sélection de vidéos sur Dailymotion qui présentent des figures de proue du mouvement pour la reconnaissance du drame harki en France (telle Dalila Kerchouche).

31. On notera la maîtrise de tels dérapages sur Dailymotion alors que sur Youtube tous les propos sont possibles à tenir et à maintenir. En fait, nous pourrions situer cette tentative de contrôle en France entre le 3 mai et le 20 août 2009, période durant laquelle le « ménage » a été fait dans les commentaires accompagnant certains webfilms sur les harkis : les propos injurieux ont disparu puisque les commentaires ont été tout simplement désactivés. On pouvait retrouver sur Dailymotion avant cette période des associations choquantes liées au terme

d'échanges et de partages de vidéos est le territoire de tous les possibles verbaux et langagiers et dans toutes les langues<sup>32</sup>. À l'entrée du mot « harki » sur Dailymotion<sup>33</sup>, 23 pages contenant quelques 360 vidéos apparaissent, mais seulement les trois quarts d'entre elles ont quelque chose à voir — plus ou moins directement — avec des images ou des discours qui évoquent les supplétifs de l'armée française en Algérie ou en France durant la guerre et après 1962 en France.

Ces webfilms rendent hommage aux harkis et à leur combat aux côtés de la France, ils mettent en évidence les massacres de harkis en 1962, ils racontent leur arrivée dans les hameaux forestiers et leur acquisition de la nationalité française. Ils réaffirment l'ampleur et l'inexpugnable de leur trahison ou ils dénoncent leur abandon par la France et fustigent De Gaulle. Ils expliquent le rôle des harkas à Paris dans les infiltrations du FLN et rapportent les tortures infligées par des harkis aux autres Algériens durant la guerre en France. Ils tentent de rendre la complexité de la guerre et de la question du « choix de la France ». Ils témoignent aussi de la vie d'enfants de harkis dans les camps de relégation dans les années 1960-1970. Ces webfilms reprennent les déclarations de personnalités à propos du sort des harkis en France depuis 1962 (de Nicolas Sarkozy à Enrico Macias en passant par François Bayrou...). Ils éduquent des enfants de harkis en parlant de la dignité de leur père. Ils glorifient la mémoire des combattants pour l'Algérie française ou, au contraire, en anéantissent le symbole, en affublant le terme harki d'une connotation péjorative.

Mais qu'ils fassent dans le discours de demande de reconnaissance ou de réparation victimaires, dans la dénonciation ou la dénégation d'une autre mémoire de la guerre d'Algérie, ces webfilms revêtent d'abord et sous toutes leurs formes une constante incontournable : ils utilisent des archives de toutes espèces. Et de l'archive, les webfilms sur les harkis, élaborés ou bâclés, naïfs, subtils ou grossiers, choquants ou touchants, didactiques, pédagogiques ou confus, en consomment à forte dose : qu'elle provienne d'autres médiums (télévision, cinéma, photographie, radio, livre), qu'elle soit documentaire ou fictionnelle, qu'elle soit récente ou

---

*harki* comme celle qui associe le mot *harki* à homosexualité et qui associe l'homosexualité à une tare.

32. Il est intéressant de relever à quel point l'arabe, qui s'écrit de façon phonétique dans les commentaires, est utilisé pour verser dans l'insulte à caractère sexuel.

33. Il est important de signaler que cette recherche a été effectuée entre août 2009 et juillet 2010. L'examen du petit corpus qui y est présenté prend néanmoins appui sur des sites et des vidéos encore accessibles en octobre 2012.

ancienne, de piètre qualité ou fort bien conservée, qu'elle appartienne à un patrimoine familial et privé ou au domaine public, qu'elle soit en noir et blanc ou colorée.

Ce qui frappe dans cette utilisation est précisément l'importance accordée à l'archive historique qui fait jouer à plein régime la guerre de la mémoire contre l'histoire, ou du moins la guerre entre mémoires minoritaires et histoire officielle. Les images ont de nouvelles vies : réincorporées de multiples façons, elles sont d'ailleurs souvent les mêmes à revenir, elles servent du déjà-vu, elles resservent des discours et en desservent d'autres. Sur une plateforme d'échanges et de partages de webfilms comme Dailymotion voit le jour une tendance à vouloir écrire soi-même son histoire ou, pour les membres se reconnaissant dans un groupe, à vouloir écrire l'histoire du groupe, et donc à faire mémoire, « hors des circuits habituels, officiels, de l'Université<sup>34</sup> », mais en réinvestissant des matériaux issus de ces mêmes circuits institutionnels (travaux des historiens, des sociologues, des journalistes, etc.).

L'ironie du sort concernant l'archive historique de la guerre d'Algérie en particulier, largement investie de diverses façons par les internautes aujourd'hui, réside dans le destin même de cette archive et de sa provenance première. Les images de la guerre d'Algérie, disponibles certes sur les documents qui proviennent de l'INA (Institut national de l'audiovisuel français) – et que Dailymotion a par exemple décidé en accord avec l'institution de toujours signaler comme tels – et utilisées depuis plus de cinquante ans dans maints films et documentaires cinématographiques et télévisuels, sont, à l'origine, des images autorisées par le gouvernement français dans le contexte particulier de la guerre. Produites exclusivement pour la propagande coloniale et par l'armée française, alors que toute autre image (télévisuelle ou cinématographique) était censurée de 1954 à 1962, elles se retrouvent aujourd'hui à alimenter les mémoires fragmentaires de la guerre d'Algérie sur le web. Redondantes et peu nombreuses, elles reviennent souvent découpées, (en)cadrées, tronquées, investies d'autres significations ou (sur)chargées de sens et d'affects.

Le webfilm sur la plateforme est ainsi moins fait d'archivage que d'« archivophagie » : il recycle le matériau archivistique historique et autre, l'instrumente au service d'un discours ou le détourne de sa vocation première. Le recyclage consiste en une remise en circulation du matériau prélevé, formaté pour la plateforme et, à peine retouché,

---

34. Henri Rouso, *La hantise du passé*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1998, p. 30-32.

encadré d'une intention énonciatrice<sup>35</sup> lorsque la source du document est incluse et identifiée ou qu'un titre plus ou moins accrocheur l'accompagne : harka en mission de reconnaissance dans le *djebel* sous l'œil bienveillant des militaires français, arrestations de *fellagas* par des harkis et des appelés du contingent, cantine de « soldats musulmans », arrivée de harkis et de leur famille en France et installations dans des camps de toiles, cadavres mutilés de harkis, cérémonie de recueillement, levée de drapeau dans les camps de relégation, témoignage d'un fils de harki sur son mal-être, etc.

L'instrumentalisation de l'archive<sup>36</sup> est très fréquente. Elle se présente sous la forme d'un extrait documentaire ou filmique commenté verbalement ou à l'écrit, mais, plus souvent, sous celle d'un diaporama qui fait simplement défiler les images (photographies ou photogrammes) sur une musique suggestive ou non (de Bach à Garou) et propose un discours écrit ou parlé qui scande un combat idéologique, énonce un positionnement politique ou se veut explication didactique. L'instrumentalisation est souvent mise au service de l'Algérie française (hommage aux harkis ayant accompli leur devoir patriotique) et quelquefois au service de la lutte anti-colonialiste ; elle peut aussi viser à montrer la position d'un parti ou d'un homme politique vis-à-vis de la reconnaissance du drame harki ou vouloir expliquer la complexité de la guerre et détruire le mythe du « choix de la France ».

Enfin, le détournement de l'archive est sans doute à la fois ce qui sied le mieux au genre du webfilm et ce qui caractérise le plus le webfilm en général dans l'ambiguïté de sa réception. Le détournement trahit souvent l'existence d'une culture du web comme la définit Christophe Gauthier<sup>37</sup>, d'une pratique de spectateur mais aussi parfois de posteur. Avec un titre intrigant qui ne devient évocateur qu'à rebours, puisqu'il s'avère désigner autre chose que ce que l'on croyait visionner, le détournement présente souvent un document en rapport avec le *tag* « harki », mais fait exploser en cours de route – dès le début de la vidéo, à mi-

---

35. Exemple de vidéo illustrant ce recyclage :

[[http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x34ur1\\_les-harkis-1\\_politics](http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x34ur1_les-harkis-1_politics)], (consulté le 29 octobre 2012)

36. Exemples de cette instrumentalisation :

[[http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x16g39\\_harkies\\_creation](http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x16g39_harkies_creation)],

[[http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis+alg%C3%A9rie/video/x2i8zb\\_hommage-aux-harkis\\_politics](http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis+alg%C3%A9rie/video/x2i8zb_hommage-aux-harkis_politics)], (consultés le 29 octobre 2012).

37. Christophe Gauthier, *La mise en scène cinématographique et le webfilm de fiction*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal/Université de Provence, 2008.



chemin du visionnement ou à sa fin comme chute – son référent supposé.

Plus largement, sur le web, d'un site à l'autre, d'un blog à l'autre, d'un webfilm à l'autre, émergent des débats qui montrent, dans leurs développements, les enjeux au cœur de la construction d'une mémoire de la guerre d'Algérie par des descendants de harkis : d'abord la légitimité de la prise de parole au nom « du » groupe et donc la remise en cause des tentatives de définition identitaire consensuelle à tentation communautariste<sup>38</sup>; ensuite le questionnement même de cette représentativité au nom d'une expérience minoritaire (la vie en France dans les camps de relégation après 1962), alors que les expériences de la guerre et de l'exil en France des harkis (de toutes les personnes regroupées sous ce nom) sont pour le moins très variées ; enfin le retour sur l'épineuse et complexe question de « l'engagement » des supplétifs de l'armée française plus de quarante années après la création des premières *harka*. Cette recherche de compréhension des circonstances historiques dans lesquelles le père est devenu harki devient la préoccupation commune des descendants. La « fonction » militaire du père durant la guerre s'est confondue par métonymie avec la désignation générique d'acteurs aux statuts très différents. Elle finit par pointer exclusivement une identité de perdant salie, post-coloniale, qui recouvre essentiellement un rôle colonial ; une identité de traître qui affecte parfois profondément les enfants.

## **2- Procès (de la honte) du père : dialogue, (re)construction de soi**

### **a- Rahmani, *Moze* et *Moze***

#### **La structure de *Moze***

Zahia Rahmani a grandi « avec ce sentiment – adolescente – d'avoir un père qui était un traître, d'avoir un père qui avait trahi le peuple algérien<sup>39</sup>. » « Indifférente à l'égard de cet

---

38. Voir les réponses et les attaques sur son blog de l'internaute « Farid » qui conteste au blogueur « Ben » sa prétention à vouloir représenter « Les harkis » :

[<http://www.mediapart.fr/club/blog/farid/120409/enfants-de-harkis-une-identite>], (consulté le 29 octobre 2012).

Lire aussi les échanges entre les responsables de la FNACA et ceux de la Coalition nationale des Harkis à propos de la légitimité ou de l'illégitimité de la célébration du 19 mars, date de la signature des Accords d'Évian : [<http://www.harkis.info/portail/index.php?op=index.php>], (dernier accès le 29 octobre 2012).

39. Zahia Rahmani, « Territoire, exigence, Edward W. Saïd, trahison, liberté... », discussion avec Arnaud Zohou, revue *de(s)générations*, n° 5, février 2008, p. 55.

homme<sup>40</sup> » rencontré alors qu'elle a cinq ans, entrée « très vite<sup>41</sup> » en révolte contre lui, elle n'en refuse pas moins de renier cette ascendance : « malgré ce conflit avec mon père, dans l'espace public, je disais ouvertement que j'étais enfant de harki. Cela m'a incontestablement construit<sup>42</sup>... », raconte-t-elle. Mais au fil de sa démarche pour comprendre qui était son père, Rahmani<sup>43</sup> découvre que la situation de cet homme est loin d'être réductible à cette simple formulation de « traître » ou de « harki ». Elle finit par comprendre que, justement, Moze n'est pas un traître :

Cela m'a incontestablement construit... Même si, sans le savoir, je disais un mensonge... En fait, j'ai cru que mon père était un harki, jusqu'au jour que j'ai découvert que ses documents militaires étaient faux. Cet homme ne parlait pas, parce qu'il était pris dans un nœud de l'histoire très complexe. Et la découverte des documents militaires a augmenté l'énigme de ce sentiment d'avoir été aux côtés d'un homme dont je pensais que ce qui l'habitait était la trahison. Trahison dont le poids m'a à ce point façonnée.

Rahmani a bien cerné ce « nœud de l'histoire » dont les conséquences douloureuses et violentes l'ont « incontestablement construite ». Les séquelles de ce rapport au père et à son histoire sont perceptibles dans la réponse cinglante qu'elle donne en 2008 à un interlocuteur qui estime établir une correspondance pertinente entre le harki comme traître et une lecture du personnage de Saïd des *Paravents*. À Arnaud Zohou qui établit ce parallèle entre la figure du harki et cette lecture de Genêt où Edward W. Saïd trouve en la trahison une sorte de liberté, elle réplique<sup>44</sup> : « Maintenant je sais que ce n'est pas la trahison qui l'habitait. Au demeurant, mon père s'est suicidé. À partir de là, je ... je défie quiconque de pouvoir assigner à cela quelque chose en dehors de moi. Voilà. »

C'est à cette assignation du père au banc des accusés et à une dés-assignation du père à l'enseigne du traître que la fille a procédé en écrivant *Moze*<sup>45</sup>. En raison de la condamnation qu'il a purgée sans autre forme de procès (en Algérie, par la prison, puis en France, par l'humiliation), l'auteure entreprend de démêler l'écheveau de la culpabilité du père au prétoire de l'histoire et met au jour ce qui a véritablement anéanti le père de son vivant et a conduit à

---

40. *Idem.*

41. *Ibid.*, p. 56.

42. *Idem.*

43. *Idem.*

44. *Idem.*

45. Zahia Rahmani, *Moze*, Paris, Éditions Sabine Wespieser, 2003. Toutes les références à ce livre seront présentées désormais de la façon suivante : (*M*, numéro de la page).

sa mort : l'amnésie sociale (et politique) de son identité fabriquée par le colonial et le post-colonial – « l'indicible de la société française » – et le sentiment de honte. Dans *Moze* s'impose ainsi un double impératif symbolique qui se confond avec le procès comme processus : se souvenir (dédicace du livre offerte au frère aîné mort : « ...À la mémoire de mon frère Mokrane ») et « libérer la honte » (citation d'Elias Canetti placée en exergue : « L'unique bien qui soit donné à l'homme : libérer la honte »).

Ce double impératif se retrouve au cœur du livre en une mise en scène du déroulement de la justice avec une instruction et un double procès. L'un, synecdochique, se déploie dans tout l'ouvrage, l'autre, à l'échelle d'un chapitre. Dans un premier temps, une sorte d'enquête se déroule sous la forme d'un dialogue (I. La mort. *Dialogue sur Moze*). Cette instruction de l'affaire du suicide du père se présente à travers les réponses aux questions de « l'enquêteur » et de la présentation de divers documents administratifs. Ainsi sont rassemblées comme autant de pièces versées « au dossier » les faits et leurs circonstances historiques : l'abandon par la France de Moze et de ses semblables (télégramme du ministre d'État Louis Joxe, chargé des affaires algériennes, datant du 16 mai 1962 et rappelant l'interdiction de « toute initiative individuelle tendant à installer [en] métropole [des] Français musulmans », *M*, p. 42) ; l'incarcération le 22 juillet 1962 de Moze dans le camp du Maréchal puis successivement dans les prisons de Maison Carrée, Berrouaghia et Hussein Dey (*M*, p. 63) ; son évasion de prison le 16 mai 1967 puis sa fuite vers la France accompagné de sa famille ; son acceptation d'un « départ [du pays] à vie, sans retour » négocié par la France « pour son cas et celui de tous les autres » ; « l'obligation d'accepter le statut de réfugié auprès de la Croix-Rouge, assorti d'une demande d'asile politique avant de se rendre au tribunal pour faire une demande de reconnaissance de nationalité française » (*M*, p. 47).

### **L'instruction du dossier de Moze**

L'instruction du dossier expose aussi la gestion administrative des harkis et de leurs proches : la relégation dans le camp de Saint-Maurice-l'Ardoise de Moze et de sa famille ; le recouvrement de la nationalité française de Moze sur la base exclusive de son statut de soldat pendant la guerre et l'humiliation de son passage devant le juge. L'instruction décrit leur mise au banc de la société : la transformation de cet homme et de ses semblables en « réclamants »

permanents, finissant par être traités, comme l'oncle de la narratrice, en hôpital psychiatrique et par en mourir ; une administration cynique, raciste, le « service des harkis au secrétariat d'État aux rapatriés », un « bureau des Chiens » (*M*, p. 53) dans lequel travaillent des enfants de harkis à répondre à d'autres enfants de harkis, consignnant les plaintes qui ne parviennent jamais à destination ; une administration à laquelle le père va se heurter sa vie durant et de laquelle les enfants dépendront pour « faire » exclusivement « couture et bûcheron » (*M*, p. 53-58), victimes des mesures d'exception qui leur sont destinées (*M*, p. 54). Les pères, sans cesse diffamés et insultés par des hommes politiques qui n'ont jamais hésité à leur faire des promesses électorales (*M*, p. 56-57), sont accablés par « l'existence courbée, encore et toujours la même, de leur progéniture » (*M*, p. 58).

Enfin, cette instruction est documentée de façon fouillée (les détails sociohistoriques sont là) et ironique. La fille de Moze précise à l'enquêteur que les harkis « n'étaient pas recensés dans les effectifs de l'armée », qu'« ils avaient un contrat civil » et qu'« on avait besoin d'eux temporairement », « juste pour une petite guerre qu'il fallait faire tout de même. Un CDD renouvelable. C'était une petite fiction que cette guerre-là ! » (*M*, p. 59). Elle compare la guerre d'Algérie à une énorme production cinématographique qui aurait avortée (*M*, p. 59-60):

Quels spectacles ils nous ont offerts ! Batailles d'Alger et des Aurès, bateaux et mitraillettes, contingents en sueur et paras dans les airs, rafles et incendies, oliviers dynamités, forêts ravagées, déserts minés, aviation et bombardiers, chars à grosses chenilles, maisons explosées, exode, misère, torture, famine et putsch. Tout y était. Il y a eu de très, très mauvais coups. Il en a fallu de la bobine, ça jouait de partout. Et ça traînait, ça traînait. C'est le superproducteur qui a mis un terme à toute cette dépense. Trop long, trop cher, pas clair, pas précis, pas de héros, beaucoup trop de figurants syndiqués, trop d'accidents, trop d'ennuis à l'horizon. Quel gâchis ! À la fin, le supersergent supplétif Moze a perçu sa prime de « recasement » et de licenciement des harkis sous contrat pour un temps de service effectif de... « Coupez ! Fini ! » Moze[,] ce n'était rien ! Ni une victime de guerre, ni un soldat. N'est-ce pas que le colonialisme se nourrit de résidus humains et de citoyenneté inachevée ?  
Une pure fiction[,] je vous dis. Et le film n'est jamais sorti.

### **Le serment auctorial**

*Moze* commence par trois phrases qui sonnent comme un impératif d'anamnèse, de devoir de transmission et de legs du souvenir : une affirmation (« je me souviens ») précède l'injonction, la prière (« Écris que tu te souviens »), et la répète sans définir l'objet du souvenir pour autant (« Que tu t'en souviens »). Si la prise de parole est aussi primordiale dans *Moze*,

c'est dans le leitmotiv, le « serment » qui est aussi le « serment avec la mort comme parole » (*M*, p. 4). C'est dans cette sorte de testament *postmortem* guidant le discours de la narratrice et que la fille écrit pour son père et à sa place qu'il faut chercher sa source :

- Donne une langue à Moze. Fais-le parler.
- La mienne ne donne plus. On ne veut pas l'entendre. Je suis celle sur qui on frappe. J'embarrasse le puissant, ma résistance le freine. On fait de moi une chose bête et molle. Et moi je ne veux pas. Je suis en colère. Comment faire ?
- Donne une langue à Moze !
- [...]
- Je veux témoigner, je le veux, mais je ne sais pas comment [...] (*M*, p. 96-97)

Ce leitmotiv est le motif (dans les deux sens d'objectif et de figure) de l'entreprise d'écriture qui a aussi pour fonction d'être un plaidoyer pour la langue : langue comme moyen d'émancipation pour fuir l'aliénation, comme moyen de se laver de l'opprobre relié au nom « harki », comme moyen de briser les discours convenus, comme moyen de recouvrer sa culture, son histoire, son humanité, sa raison de vivre.

Cette prise de parole esquisse un mouvement qui part de l'intérieur pour aller vers l'extérieur, de l'intime (« Je me suis mise dans l'angle, derrière la porte fermée, et j'ai pleuré. J'étais seule, j'ai pleuré sans honte. J'ai pleuré longtemps » *M*, p. 15) au public (« Cet homme concerne l'histoire. Il n'en est pourtant pas. Il n'aurait pas dû être. On le nomme vite, très vite, "harki" » *M*, p. 22). Le procès dans *Moze* est d'abord un « procès d'extimation » : ce « procès d'extériorisation de l'intime<sup>46</sup> » est une sorte de « configuration » dans laquelle ce qui est intime au sujet et ce qui lui est extérieur « se rencontrent, convergent et ont un effet l'un sur l'autre<sup>47</sup> ». Dans ce « procès d'extimation », l'intimité (la relation au père, le choc de son suicide, le deuil de sa mort, la démarche pour mieux connaître son histoire) est « projetée hors du sujet, vers l'extérieur, montrée ou exhibée en quelque sorte, et traitée par le sujet qui écrit en objet étranger comme si cet objet était situé hors de soi, dans le lieu le plus éloigné de soi<sup>48</sup> ». Pour que la fille puisse échapper à la mort ou la folie, le procès du père a lieu de façon symbolique et poétique, dans une opération de « déterrement ». Le procès du père a lieu pour

---

46. Jean-Gérard Lapacherie, « Du procès d'intimité » dans Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (études réunies par), *L'intime – L'extime*, CRIN, n° 41, 2002, p. 12.

47. *Idem*.

48. *Idem*.

sauver la fille comme le précisera Rahmani<sup>49</sup> dans un article ultérieur intitulé « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" » et publié dans un ouvrage collectif dénonçant et analysant les « retours du colonial » :

Le déterrement dont je parle ne renvoie pas à un acte physique qui consisterait à soulever avec une pelle un morceau de terre qu'on dépose à proximité tout en laissant apparaître un trou. Cet acte peut au contraire servir de métaphore. Le geste qui soulève serait l'ensemble animé, agité même, par la pratique analytique, et la terre soulevée qui est en reste et qui est le fond, la « matière » servant à combler le trou, désignerait la vacance de l'être mort sur lequel vous pleurez. À ce stade, quand on commence à faire un travail de déterrement, on engage le dialogue avec le « partenaire cruel » [référence à Elias Canetti : « c'est-à-dire vous, et celui que vous questionnez »]. On le questionne. Cet autre, son corps, c'est cette écriture [...]

Dans cet article, Zahia Rahmani revient sur l'origine de son livre, elle explique que *Moze* est « advenu » un 11 novembre, date du suicide du père, une date « histoire, une provenance et une signature qui fait événement, voire une langue et un réseau de langues<sup>50</sup> ». Dans la date du suicide de son père, date de la commémoration en France des morts de la Grande Guerre (1914-1918), l'écrivain voit « un secret, c'est-à-dire *un livre*<sup>51</sup> ».

### **Le nom du père**

Dans cette douloureuse entreprise du déchirement, du dévoilement qui se situe dans le « don de la mort » du père et qui vise à « donner une langue à Moze », nommer est déjà rendre possible la filiation, comme l'explique Rahmani dans son article<sup>52</sup> lorsqu'elle raconte avoir été terrassée par une dépression et avoir été habitée par le spectre de son père :

« Moze », c'est-à-dire ce prénom, cette chose, qui est, je pense, la contraction du prénom de mon père et du mien. [C'est] par une construction voulue, recherchée, que ce « Moze » m'est arrivé et qu'inévitablement il convoquera d'autres mots ; « Oz », « mausolée », « Moïze ». L'absence du *i*, du bâton dans ce qui aurait pu être un « Moïze », renverrait à la tombe, au corps absent, au corps tombé. Qu'on soit fille ou fils du dernier du nom, on est toujours en filiation, après lui, le père, ou à la suite de celui qui vient après le père, celui dont on porte le nom. Je serai donc le surnom de mon père, le nom qui vient en plus. On est toujours enfant du père.

---

49. Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" » dans Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, L'Atalante, 2008, p. 221-237.

50. *Ibid.*, p. 222.

51. *Ibid.*, p. 228.

52. *Ibid.*, p. 229.

Dans cette opération qui construit le nom donné au père et déconstruit l'identité du père harki (et qui titre ce premier texte de Rahmani) se confondent anonymat (on ne connaît pas l'identité civile du père), cryptonymie (la fonction de secret est activée par le mystère qu'évoque ce nom) et pseudonymie (un surnom est donné). « Moze », à l'image des nombreux mots-valises qui parsèment le texte de Zahia Rahmani commence donc par une amputation, comme le sont les amputés de guerre (physique ou psychique, la guerre étant un traumatisme), et le père de la narratrice. « Mo » est le début de « Mohand » (le prénom du père), mais aussi de « mort » (« pèremort » est la construction qui reprend souvent la désignation du père dans tout le texte), « Mo » se fait aussi mot si l'on en juge par l'importance cruciale vouée à la parole dans *Moze* ; cette fragmentation du prénom du père, de « mort » et de « mot » se poursuit en se fondant avec « oze » comme « ose », acte qui enfin libère du silence et de la honte pour prendre la parole, le z de « oze » pouvant introduire en son centre l'identité de « celle qui ose pour le mort », celle dont le prénom commence par « Z », sa fille Zahia (Rahmani), tout à tour narratrice et auteure.

En nommant le père, Rahmani dit le père, elle le rend dicible, lui qui est un paria. Pour Zahia Rahmani<sup>53</sup>,

[I]e « harki » est à mettre dans la grande famille de ceux qu'on nomme les parias. On a dit du paria qu'il était une figure de l'indicible. Avec ce paria, le « harki », on pourrait évoquer une autre figure de l'homme banni. [...] L'isolement et le regroupement ont caractérisé le « harki » jusqu'à ce jour. Je ne parlerai pas ici de ses droits, qui dans ce cas ne valent rien. Cependant, ce serait une erreur que de vouloir à tout prix parler de communauté, voire de peuple, « harki ». Le « harki » vient d'un « peuple », l'algéro-arabo-berbère, dont il s'est ou a été exclu. C'est de ce « banni d'un territoire » que je veux parler.

En nommant Moze, en donnant un nom à celui qui n'est pas nommé et ne se nomme pas, Rahmani rend dicible le paria. Et si inventer un nom, c'est à la fois rendre dicible le paria et le maintenir dans une impossibilité à être nommé, l'acte langagier permet à la fille de rétablir une filiation en la prononçant. La fille en nommant le père, se situe dans une lignée et, de fait, donne un site, une place, un lieu à celui qui a été banni. En se situant, elle le situe, le réhabilite, littéralement lui « restitue l'estime perdue<sup>54</sup> ». Rahmani resitue le harki, le restitue,

---

53. *Ibid.*, p. 231.

54. Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 1672.

« le remet à sa place primitive, dans son état premier ou normal<sup>55</sup> » de père. Elle le rétablit en tant que père, elle lui rend ce qu'il a perdu. Symbolique, cette action d'inventer un nom est aussi une création : restituer, c'est aussi « rétablir par la pensée, recréer<sup>56</sup> ». D'une certaine façon toute l'entreprise de *Moze* est dans « Moze », nom, père, texte, lieu de réhabilitation et d'hospitalité pour celui qui a été banni.

## **b- Le harki, figure coloniale et post-coloniale**

### **Le bannissement à perpétuité du harki**

L'exil harki allie cruellement distance et temps : l'ex-supplétif de l'armée française a été banni pour toujours de son pays. Condamné à vivre loin de sa terre natale, il l'est tout autant à mourir en son dehors et jusqu'au-delà même de cette mort puisque le rapatriement de certains corps n'a jamais été possible. Cet exil conjugue insidieusement ruptures familiales et déracinements culturel et cultuel. Son exil se confond avec la mort même. Son exil, exprimé souvent comme sa mort avant la mort dans *Moze*, entrave la propre vie de ses enfants, de son enfant. Dans l'ouvrage de Zahia Rahmani (*M*, p. 22-23), il est bien question de peine à purger par le bannissement et l'exil pour le harki, mais si celui-ci doit payer pour sa faute, l'expiation est aussi du ressort de ses enfants qui, de façon indélébile, sont marqués par cette sanction, décrite comme une dette infligée à perpétuité. Le fils du harki est condamné comme son père :

[Être] harki est sa peine, celle qui l'assigne ici, qui lui interdit l'ailleurs, ailleurs n'existant pas pour lui qui n'est là que par le pacte traître qui l'unit à son pays-prison-de-son-père et à aucun autre. Aucun autre où il peut émigrer sans nier qu'il s'exile de la honte de ce qu'ici il est dans la prison de son père, prisonnier de lui qui attend que justice arrive, ne pouvant s'exiler, prisonnier de France [...]

Le bannissement du harki se perpétue à travers les générations, car souvent et jusqu'à la fin des années 1980, des enfants de harkis, surtout des fils, sont interdits de séjour sur le sol de leurs ancêtres. C'est d'ailleurs lorsque la mort se présente que l'implacable réalité du sort du banni ressurgit. La mort du père dans *Moze* pose inmanquablement la question de la sépulture. Dans ce second chapitre intitulé « La sépulture. *Les filles de Moze retournent dans le pays de leur père* », le dialogue (« retourné des dizaines de fois », comme si la narratrice

---

55. *Ibid.*, p. 3215.

56. *Idem.*



l'avait vécu, *M*, p. 83) entre les filles du défunt montre combien elles se reconnaissent étrangères au pays du père et liées à lui, de manière intime, liées au passé et au présent de son peuple. Il est bel et bien perceptible que la question de l'inhumation du père dans sa terre natale, ce retour, participe d'un travail de mémoire et d'un travail de deuil indispensable, vital, pour continuer à lui survivre (*M*, p. 85) :

- Nous avons quitté un pays pour revenir au nôtre. Nous avons un pays ! Quitte cette réserve qui t'accable et fais confiance à ce retour.
- Je voudrais te croire.
- Tu ne veux pas t'approcher d'eux, tu sais leur désespoir et tu te méfies encore plus de leur familiarité [...]
- [...] J'ai tout retenu. Je n'ai pas à justifier ma présence. Je ne me montre pas pour leur dire qui était mon père. Toi, tu cherches leur accord, tu ne peux être sa fille sans souffrir avec eux.
- Tu es là pour autre chose que cette tombe que nous lui voulons !
- Cette tombe, crois-tu que je la lui dois ? Je ne lui dois rien. Lui[,] il me doit de me quitter, de quitter mon esprit, il me doit de partir. Il me doit de ne plus revenir. Je suis venue ici pour m'en débarrasser !
- Tu es scandaleuse.

Dans cette confrontation de deux appréhensions du deuil et de la terre de sépulture, le poids du rapport impossible et paradoxal à l'Algérie apparaît : fait de haine, de ressentiment pour le père et son pays « qui n'a pas les moyens du pardon » (*M*, p. 100), et pour « eux », les Algériens, qui « ont [...] peur » de la vérité, « peur de ce qui va être dit » (*M*, p. 100). Ce poids est ressenti comme une partie de la dette à payer inscrite par la généalogie à porter en soi. Malgré le fait qu'ils sont « tous morts » et qu'il ne reste que « quelques survivants » (*M*, p. 89), et bien que le temps ait passé, les Algériens continuent à entretenir le stigmate du « fils de traître ». Alors que l'une des filles de Moze rêve d'un esclandre médiatique fait autour du rapatriement de la dépouille du père, sa sœur lui rappelle que la famille de la mère (au pays) en serait indisposée. La conversation se clôt cependant avec une promesse de dialogue en Algérie : « Je vais rendre visite à tous. Et, à chacun, je dirai pourquoi nous sommes revenues. Je leur parlerai de lui. Je leur dirai qu'il était avec eux mais qu'il n'a rien pu faire. Qu'il était condamné. Que c'était un mort. » (*M*, p. 104) Cette promesse est prononcée au nom de ce sur quoi repose la fabrication du harki selon Rahmani : le système colonial dont la force armée a toujours usé d'auxiliaires indigènes.

## La fabrication coloniale du paria

Moze est un paria. Zahia Rahmani dans son article paru dans cet ouvrage collectif sur les « retours du colonial » en déconstruit la figure en deux temps. D'abord, le harki est un paria, de ceux que le colonialisme a su fabriquer, c'est-à-dire un colonisé et, selon l'idéologie colonialiste, un indigène qui devait être assimilable ou « émancipable » mais qui n'est jamais ni l'un ni l'autre<sup>57</sup>. Ensuite, ce paria est un supplétif, non un mercenaire mais un « soldat-frère » un « supplétif paradoxal », comme elle l'appelle, qui a rompu avec sa communauté d'origine. D'ailleurs, « cette rupture de la chaîne des frères, le "harki" n'aura eu de cesse de l'inscrire par l'exemple dans la violence contre ses "frères" pour aller vers une communauté qui, de fait, ne pouvait l'accueillir<sup>58</sup> ». Pour Rahmani, le traître à ses frères l'a été surtout parce que sa trahison s'est produite dans une conjoncture historique particulière, dans un contexte de prise de conscience nationale que les conditions coloniales ont elles-mêmes créée<sup>59</sup> :

Dès l'origine de la colonisation, en Algérie, un « peuple » s'est constitué contre l'occupant. Je ne veux pas dire qu'il n'y avait pas de peuple « auparavant », mais son identité a été transformée par la nécessaire réaction à l'occupant. Cette colonisation de l'Algérie s'est effectuée par de multiples guerres. [...] Si la guerre d'indépendance algérienne est une séquence parmi d'autres guerres qui ont eu lieu sur le territoire algérien, on peut dire que de tout temps des musulmans ont collaboré avec l'armée française, et que jamais ces supplétifs n'ont été des bannis. Cependant, ce qui fait que le « harki » devient un homme banni de son territoire, c'est tout autre chose. [...] La lutte contre le colonialisme a fait émerger une conscience nationale algérienne orientée du côté de l'origine et de la cohérence culturelle. Et le « supplétif », figure permanente de ces guerres, a eu à combattre non pas un ennemi d'un territoire donné mais une conscience nationale fortement constituée par l'origine, la langue et la religion. Le supplétif se devait de combattre une communauté de « frères » dont il faisait partie en tant que colonisé. *Devenant soldat luttant contre cette conscience nationale induite par une communauté de « frères », constituée dans l'adversité du fait colonial algérien.*

Pour Zahia Rahmani<sup>60</sup>, c'est à la fin de la guerre que la fabrication du paria aboutit à celle du banni : de « soldat-frère », le harki devient « soldat-mort », « un homme qui n'a aucun territoire et qui se doit de mourir » : « sans légitimité [...] la conscience de son mal s'active par le double événement, à ses yeux en tout cas, son engagement et ce qu'il a signifié, mais aussi son abandon et ce qu'il signifie : une parole non tenue. Une trahison. » Zahia Rahmani

---

57. *Ibid.*, p. 232.

58. *Ibid.*, p. 234-235.

59. *Ibid.*, p. 232-233.

60. *Ibid.*, p. 236.

rappelle ainsi à quel point le système colonial français, et par extension l'État français, la République française, n'a pu ou plutôt n'a pas voulu accepter en son sein, comme citoyens, les harkis et de façon générale les Français musulmans<sup>61</sup>. Mais Zahia Rahmani va plus loin : en analysant cette impossible intégration de l'Arabe, elle trouve une réponse au sort que la France a destiné aux harkis : la greffe n'ayant jamais pris, car n'ayant tout simplement jamais eu lieu ni même jamais été envisagée, la disparition des harkis aurait été en quelque sorte « exigée ». Leur existence révélait trop, d'une part, leur instrumentalisation par le colonialisme, d'autre part, cette impossibilité patente de la République qui s'était pourtant fourvoyée en promesses à considérer les indigènes comme citoyens à part entière<sup>62</sup>.

L'abandon des harkis par la France illustrerait, selon Rahmani, l'acmé du racisme (officiel, étatique) anti-arabe, racisme confondu avec celui de toute une communauté<sup>63</sup> :

Le « harki » n'a jamais intégré la communauté française dans son combat avec l'« hôte ». Jamais la communauté française du XX<sup>e</sup> siècle n'a assumé son propre éclatement. « *Jamais l'Arabe en tant que communauté ne pourra, a dit cette guerre, advenir dans ma communauté en ce qu'elle n'est communauté que si elle est exclusive.* » Le harki devait donc mourir, et son meurtre être omis pour cette vérité, et ce, pour que cette vérité ne soit jamais révélée. La communauté, c'est d'abord quelque chose d'exclusif. Le harki devait mourir, et son meurtre être omis.

Ce meurtre, commandité par cette impossibilité « d'advenir dans la communauté » française, est tout entier dans la haine de l'Arabe comme fait colonial, comme le martèle la narratrice de *Moze*. Il est une explication historique du sort auquel ont été voués les harkis (*M*, p. 128) :

---

61. Sur les rapports entre la minorité européenne et les « Musulmans », les indigènes et la métropole, lire l'ouvrage de Hartmut Elsenhans, *La guerre d'Algérie 1954-1962. La transition d'une France à une autre. Le passage de la IV<sup>e</sup> à la V<sup>e</sup> République*, Paris, Publisud, 1999 [Munich, 1974], p. 183-187.

62. Sur le Code de l'indigénat, lire Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie coloniale 1830-1954* (Alger, Enal/Rahma 1996 [La Découverte, 1991], p. 23) et le texte d'Isabelle Merle, « Un code pour les indigènes » publié le 21 mai 2007 [*L'histoire*, n° 302, octobre 2005] et disponible sur ce site : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2050>]), ainsi que les précisions des articles suivants : « Le code de l'indigénat dans l'Algérie coloniale » (mis en ligne en 2005 et mis à jour le 13 février 2006 ([<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article527>])) et Jean Sprecher, « Le statut de l'Algérie et de ses habitants » (mis en ligne le 1<sup>er</sup> juillet 2003 ([<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article162>])) (dernier accès à ces sites le 29 octobre 2012).

Sur le discours de Constantine prononcé par le général de Gaulle le 12 décembre 1943 et annonçant l'attribution à des dizaines de milliers de « Musulmans » de la citoyenneté tout en leur permettant de conserver leur statut personnel, sur l'ordonnance du 7 mars 1944 qui ouvre aux « Musulmans » l'accès à tous les emplois civils et militaires, élargit leur représentation dans les assemblées locales du tiers aux deux cinquièmes et abolit les mesures d'exception, lire Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie coloniale 1830-1954* (*op. cit.*, p. 90). Sur les élections truquées de 1947, lire Guy Pervillé, *Pour une histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)* (Paris, Éditions A. et J. Picard, 2002, p.102-103).

63. Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" », *loc. cit.*, p. 236.

Mon père portait l'ambiguïté de ce siècle : l'humanité ignominieuse. L'ignominieuse humanité de ce siècle ! Nous avons été donnés par ce que nous n'étions rien ! Des Arabes, des musulmans. Nous avons servi à couvrir la fuite d'une armée ! Un tapis de corps morts en guise de souvenir. Cette lâcheté est abjecte ! Nous avons payé !

Et lorsque le harki n'a pas péri sous la haine des siens, par l'abandon du camp pour lequel il combattait, c'est l'exil, l'exclusion irrémédiable, le repli dans un implacable silence qui est sa mort avant la mort, son anéantissement. La narratrice de *Moze* décrit son père comme un être dépouillé de tout, y compris de la raison, et il faudrait compter les occurrences fort nombreuses du terme « rien » dans *Moze* pour rendre l'ampleur du néant dans la vie de Moze, pour mesurer ce que la violence de l'opprobre a contribué à anéantir en Moze. Cet anéantissement a d'ailleurs bel et bien conduit à une déshumanisation du père qui se confine dans le silence (*M*, p. 23) :

J'ai dit que Moze ne parlait pas. Sans langue, il était aussi sans territoire. Ni nomade ni apatride, ni errant ni exilé, il serait ce qu'une autre langue, celle de l'injure faite à l'homme, désigne comme un banni, un être indigne. C'était une espèce d'homme.

L'exil harki confine bel et bien, paradoxalement, à l'enfermement : géographique, physique, il est tout autant intérieur, se déployant dans l'univers familial, dans la claustration psychique des êtres. Il est arrêt du temps sur celui de la guerre, intérieur à la vie du camp militaire (premier lieu d'accueil de nombreuses familles de harkis à leur arrivée en France), celui de Saint-Maurice-l'Ardoise<sup>64</sup> (*M*, p. 41) :

Moze devait sa survie à l'armée. Il était de nouveau [...] à eux. Nous, on regardait plus loin, au-delà des grilles en fer, là où il n'y avait rien à voir. Tout était vide et sec. Tout était grand, blanc et brûlant. Les hommes se tenaient debout dehors, leurs femmes restaient à l'intérieur. Elles attendaient. Notre mère était dans un lieu de guerre et aucun civil ne vivait là. Voilà pour l'infamie.

---

64. Les traces du trajet conduisant à ce lieu d'exil peuvent être retrouvées dans certains textes de Rahmani, comme dans cet extrait accompagnant les photographies de Monique Deregibus : « S'il faut dire ce qui nous arrive quand on part, il faut aussi en dire l'épisode. L'élément biographique. J'ai fui l'Algérie avec ma famille. Je suis arrivée là. Depuis, presque quarante années se sont écoulées. Ce temps, je l'ai vécu poussée par une seule lumière, reçue sur le visage, le jour où, à quelques kilomètres du port de Marseille, on a relevé pour nous la bâche du camion militaire qui nous emmenait au camp de Saint-Maurice-l'Ardoise. » (Zahia Rahmani, « De la rupture, suite 2. Espoir » dans Monique Deregibus, *Hôtel Europa*, textes de Jean-Pierre Réhm et Zahia Rahmani, Paris, Filigranes Éditions, 2006)

## **Les violences de l'enfermement de l'exil**

L'enfermement est autant une forme d'exil qu'une forme de violence visant à perpétuer l'isolement. Pour préserver sa famille du dehors, du regard de l'extérieur et sur l'extérieur, le harki lui inflige la claustration, interdit tout rapport au monde. Banni de son pays natal, il reproduit un bannissement, s'auto-bannit, s'acharne à nier le temps et l'espace qui ont cessé d'être pour lui depuis le départ du pays. Il les nie sans doute parce qu'il ne considère pas mériter autre chose que le reniement, comme l'illustre le comportement violent et à mi-chemin de la psychose de Moze envers sa famille lorsqu'elle emménage en dehors du camp (*M*, p. 50) :

Au début, nous vivions dans le noir. Il verrouillait la porte et les volets avant de partir. Comme nous habitions au rez-de-chaussée, il nous suspectait de sortir, de montrer notre tête, ce que nous ne faisons pas. Rien, surtout rien, nous n'avons pas bougé ! Il nous faisait peur [...] La parole des gens, la musique des radios, les bruits, les odeurs de cuisine, les voitures, les immeubles d'en face, les camionnettes de marchandises, les vêtements, le maquillage, les coiffures, les comportements des hommes, les jeux des enfants, la télévision, les poubelles, l'argent, tout nous était étranger. Nous ne possédions rien. Strictement rien. Ni la langue, ni les codes, ni les mœurs.

Cette violence fait reconduire au père l'anéantissement dont il est victime sur ses enfants (*M*, p. 73-74) :

Il nous disait, Vous n'êtes rien ! Ni exilés, ni immigrés, vous n'êtes rien. Vous ne serez pas français. [...] Vous n'êtes rien. Rien. Être harki, c'est être ce rien, c'est vivre en étant ce rien ! Il nous apprenait à vivre avec son mal. À devenir son mal. Il voulait de nous des semblables. Il a attendu jusque-là !  
– [...] Son mal lui faisait horreur. [...] La nuit il hurlait, il pleurait dans son lit. [...] Une nuit, il nous a réveillés pour nous tuer. Il a pointé sur nous un fusil et il nous a demandé de le suivre dans la cour. Il nous a alignés. Il avait le regard d'un fou.

Ce comportement du père s'accompagne du délire, de la folie, du spectre de la mort par la terreur qu'il fait régner au domicile familial. Annihiler son existence, la renier en effaçant celle de ses proches, faire porter l'opprobre par identification, par fatalité, se tuer soi-même et vouloir tuer ses enfants, faire le geste d'exterminer toute trace de mémoire et de généalogie, d'hérédité et de transmission, tel est le délire de Moze qui emporte dans son désespoir la narratrice elle-même.

## La parole maternelle comme embrayeur du souvenir

Comme une conjuration de la violence de l'histoire familiale et de la violence historique, la parole des femmes de harkis se libère et permet de soulager, d'exorciser la douleur, mais aussi de porter la voix du père mutique : « Elle, ma mère, n'a pas cessé de me parler » (*M*, p. 147),

[I]a mémoire de ma mère n'appartient à aucune légende, elle est réelle et bien vivante. Elle est pareille à celle de toutes ces femmes dont l'expérience de vie intérieure est si singulière qu'elle ne peut nous être transmise selon nos usages. La femme de Moze parle en ce pays une langue [...] mise en pénurie. Une langue qui s'est éloignée depuis si longtemps de la conquête des hommes, qu'elle a pris le parti de ne connaître qu'elle et de ne parler que d'elle en somme. Je veux parler de la langue des mères. Tout vient de là, il me semble. De cette langue. (*M*, p. 159)

Véritable embrayeur du souvenir, la parole maternelle est un baume au cœur des enfants, la courroie de transmission avec le passé lointain du pays natal. Dans *Moze*, la mère a maintenu ses liens familiaux par des voyages réguliers en Algérie. La parole de la mère est aussi témoignage sur le père. Témoignage sur les dégâts irréversibles occasionnés par la guerre sur l'homme (« On n'a jamais réparé votre père » (*M*, p. 73)), sur son humanité avant la guerre :

*J'avais un mari. Les femmes me l'enviaient. Il m'a épousée jeune. Nos pères étaient amis.  
J'avais un mari. Son éducation, sa force le rendaient sage. [...]  
Mon époux[,] la guerre devait le prendre. Elle l'a pris.  
Il m'est revenu qui ne parlait plus. (*M*, p. 151-152)*

La femme du harki rappelle au souvenir le père d'avant la guerre, le réhabilite, quoi qu'il lui en coûte à elle, dans le rôle qu'il a joué dans la guerre, quel qu'il ait été. Elle lui rend sa dignité en lui redonnant son rôle dans l'histoire familiale et dans le déroulement historique des événements. Et que ce rôle soit héroïque ou misérable, l'humanisation du père est à nouveau possible pour les enfants, ses filles, qui peuvent s'autoriser à vivre, en sachant désormais ce qui fait silence et ce qui obstrue la mémoire, le deuil, l'irréparable de l'exil.

Dans le texte de Rahmani, la culpabilité du père, militaire de carrière, ne fait pas de doute, et c'est justement de la vérité, de la réponse sur le crime du harki, crime commis par le harki sur ses frères, qu'il s'agit de prononcer la lettre, de rétablir les faits afin de reconnaître et d'expurger la honte. Les faits sont sociohistoriques : la réalité de la colonisation et ses effets dans la durée sont décrits dans *Moze*. Ils sont politiques : Moze appartenait au « second

collège », il a été député « français-musulman », au nombre de la minorité indigène admise difficilement et tardivement par l'administration coloniale discriminatoire à siéger aux côtés des autres députés. La naturalisation des indigènes, population majoritaire démographiquement dans la colonie, s'est faite au compte-gouttes, très peu de « Musulmans » qui l'ont demandée ayant obtenu la nationalité française. Ayant pu rejoindre la France après la guerre, les « Français musulmans » comme Moze se sont vu retirer cette même nationalité et il leur a été nécessaire de la redemander pour eux et leurs familles. Ces faits sont aussi idéologiques : Moze a trahi les siens en croyant à la France et à l'Algérie française<sup>65</sup>. Mais ces faits sont aussi très concrets, ils se déroulent durant la guerre et ont la couleur du sang versé. Dans *Moze*, point de doute sur le « sens de l'histoire », le père a tué des frères et tout l'opprobre et l'horreur sont inscrits dans ce geste (*M*, p. 170) :

27 novembre 2000. J'ai appris cette nuit le meurtre commis par mon père et ses frères. Je suis venue te voir dans ta chambre. Tu étais couchée, je me suis assise près de toi, il était tard. La lumière provenait du couloir et je t'ai demandé si papa avait tué des gens. Tu m'as dit, Oui. Tu m'as dit, Demande à ta sœur, elle a tout vu. Tu as ensuite repoussé tes souvenirs de la main. Tu repoussais avec tes mains ces fantômes qui étaient là. Ta main se posait sur tes yeux et tu la repoussais en me disant, Il faut prier, prier pour ce qu'ils ont fait. Demander pardon pour ce qu'ils ont fait !  
Je t'ai demandé à nouveau, Est-ce que papa a tué des gens ?  
– Ils étaient cinq.

Le 27 novembre 2000 est énoncé comme une date historique, fondamentale, fondatrice pour le récit familial. Une date qui modifie profondément l'existence de ceux qui survivent au père. Elle lève enfin le voile sur le passé si lourd du père, sur l'acte qu'il a commis et qui était au cœur du mal-être familial. Le père a tué. Cette vérité soupçonnée ou sue tacitement est désormais dite, elle habitera au grand jour la narratrice, jusque-là hantée par elle dans le silence et le tourment au point de lui rendre l'existence insupportable. Cette date est celle d'une mort et, paradoxalement aussi, celle d'une naissance : le père est un criminel, cette vérité avouée implique que l'innocence de ne pas savoir qui épargnait (faussement) jusque-là

---

65. Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" », *loc. cit.*, p. 234. Sur les élites traditionnelles, leurs liens avec l'administration française et leur soutien à la France pendant la guerre, lire Hartmut Elsenhans, *La guerre d'Algérie 1954-1962. La transition d'une France à une autre. Le passage de la IV<sup>e</sup> à la V<sup>e</sup> République* (*op. cit.*, p. 190). Lire aussi : Serge Berstein et collab., « De Gaulle, l'Algérie et les élites impossibles » dans Serge Berstein et collab., *De Gaulle et les élites*, La Découverte, coll. « Hors collection sciences humaines », 2008, p. 145-169.

les siens est définitivement annihilée, et son lot de culpabilité héréditaire exhumé ; cette vérité enfin verbalisée libère en même temps la narratrice en exorcisant le mal dont elle souffrait et qui était entier dans ce secret qui la torturait.

### **La parole au père**

Dans *Moze*, ce passage vers la mort-naissance que permet la révélation du crime du père est un passage salvateur. C'est seulement après que la lumière a été faite sur cette noirceur mémorielle, après la parole de la mère sur le père, que le père peut prendre la parole à travers la voix de sa fille, que le père et la fille peuvent enfin dialoguer. Dans le cinquième chapitre, « Moze parle. *La voix de Moze glisse en sa fille* », ils peuvent enfin se parler tous les deux, de la mort, de la guerre, du lieu de sépulture du père et de celui de l'aïeul, du « fils-frère-mort », de la douleur, du suicide, deuxième mort de celui qui était déjà mort en prison, avant sa fuite vers la France avec sa famille.

Un dialogue s'engage alors avec le père, permis par la levée du voile sur son crime, il augure de toutes les re-naissances et d'une transmission filiale insufflant à la fille, mais aussi à toute la maisonnée, le goût de la vie. « Moze », « pèremort » devient « M'oz », le prénom du père (Mohand, certainement) commençant par « Mo » se fond en celui du Magicien d'Oz du célèbre roman. Renaissent alors aussi bien le lien père-fille qu'une relation assumée et fertile entre la mère et l'Algérie. L'« Épilogue », intitulé « Moze le magicien », dessine une parabole, la promesse de vie de la mère qui voit dans les fruits du petit pêcher rapporté d'Algérie, une greffe algérienne en terre française. Après avoir frôlé la folie et passé en revue toutes les vérités historiques et intimes, la narratrice lance ce cri de douleur qui clôt par lui-même toutes les souffrances vécues (*M*, p. 79) : « Le Frère, la Nation, la Trahison hurlent que Moze est mort coupable. Coupable ! Je suis un enfant de salaud. Il faut que ça s'arrête les enfants de salauds ! » *Moze* s'achève sur la promesse du fruit délicat à naître en terre française, un fruit dont les graines viennent d'Algérie et qui fleurira le jardin familial, comme les enfants du harki qui viennent d'Algérie et habitent la maison de Moze. Et parce qu'« Il faut que ça s'arrête les enfants de salauds », ces enfants pourront, comme les fruits du pêcher, vivre apaisés et s'épanouir pour enfin être et devenir plus que les enfants d'un homme banni.

« Qu'est-ce qui fait que, finalement, on peut penser qu'il est possible aujourd'hui de



donner langue au "harki" ? » s'interroge dans son article Zahia Rahmani<sup>66</sup>. C'est qu'en écrivant *Moze*, l'auteur a parcouru jusqu'au bout le chemin qui lui a permis de « déterrer » l'identité de son père en même temps qu'elle a pu édifier la sienne en inscrivant publiquement sa filiation. Rahmani a défini qui elle est en expliquant qui était son père : cette opération lourde de questionnements du recouvrement identitaire est « ce qui ferme le sens, et crée les conditions de l'action » selon Kaufmann<sup>67</sup>. Rahmani revient de ce parcours avec des certitudes et des actes, un livre et un positionnement politique : il faut donner la parole au « harki », car il ne l'a jamais eue. D'ailleurs, la façon dont Rahmani comprend que l'oubli ou le silence du harki convoquent « quelque chose qui serait la conscience du mal chez lui<sup>68</sup> » reste inédite aujourd'hui dans les discours mémoriels sur les harkis et la guerre d'Algérie. Pour elle, en effet, le silence des harkis est « actif<sup>69</sup> » :

[c]omme tout silence, il a affaire avec la disparition. Car la honte est comme une forme de passivité active. Le silence participe de l'oubli, et le « harki », par son silence, dit « : Oubliez-moi, oubliez-moi ». Avec *Moze*, je voulais dire ce que signifiait cet « oubliez-moi » qui m'avait été adressé par mon père. Un oubli actif et qui demande à s'exercer comme tel parce qu'il convoque les récits de l'oubli. En ce sens, l'oubli historique, c'est-à-dire l'oubli qui fait événement, ne relève pas de l'indicible. Il dit l'indicible d'une communauté. [...] L'indicible de la société française.

Mais « l'indicible d'une communauté » ne peut être mis au jour et dénoncé qu'une fois identifié, cerné, réfléchi, analysé. Instruit au sein d'un procès, processus et instance instituée, même symbolique, il doit être l'objet d'une parole à la fois intime et extime.

---

66. Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" », *loc. cit.*, p. 234.

67. Jean-Claude Kaufmann, « Identité » dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 594.

68. Zahia Rahmani, « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" », *loc. cit.*, p. 234.

69. *Ibid.*, p. 237.

## **Chapitre V**

# **Procès du père contre le colonialisme (et l'amnésie) : la colère**

## **1- Procès d'extimation**

### **a- Le lieu public du tribunal**

*Moze* remédie à ce silence du père. L'ouvrage libère la honte par la parole. « *Moze* avait honte de ce pays où il vivait. Il avait honte pour ce pays. Encore plus que pour lui » (*M*, p. 110). « L'unique bien qui soit resté à l'homme : libérer la honte », dit la citation de Canetti mise en exergue à l'ouvrage. Ce bien est l'œuvre de la fille de *Moze* et cette libération ne pouvait avoir lieu que publiquement. Cette honte a en effet d'abord une dimension sociale, historique, voire politique, même si elle est aussi intériorisée et que ses contrecoups sont psychiques et privés : procédant à l'anamnèse de la guerre d'Algérie, Zahia Rahmani situe le harki dans l'histoire de cette guerre, dans l'histoire coloniale et dans le présent post-colonial. Elle dit pour lui cet « indicible de la société française » : la France a trahi *Moze*, c'est cette vérité historique éminemment liée au destin personnel de cet homme que la fille tente de démontrer.

Dans *Moze*, après l'instruction et alors que le « procès de l'extimation » se déploie à travers tout l'ouvrage, la mise en scène du procès au tribunal se loge dans un chapitre (*M*, p. 107-144) au centre de l'ouvrage. La comparution de la fille a lieu et toutes les pièces rassemblées sont produites devant la cour :

La raison qui me vaut d'être votre témoin sans qualité précise est d'avoir été l'enfant d'une des parties examinées par vous. L'usage veut que, selon le pays concerné, je suis fille de traître ou de victime. Il m'est désagréable d'être mêlée de la sorte à ce conflit. Je suis née quelques jours après sa fin. Sur votre convocation, vous dites, Nous tenterons, par les moyens qu'il restera à définir, de réparer cette injustice qui a fait de vos parents et de leurs descendants des individus dépossédés de leur dignité. Je suis donc ici pour dire ces hommes. Je dois parler de lui, de lui particulièrement.

Mon père, je ne l'ai connu qu'absent. (*M*, p. 108)

Au « procès d'extimation » se juxtapose cette mise en scène de la justice à rendre en public. À son corps défendant, la fille apportera la pièce de son témoignage au dossier du père. Par devoir éthique de transmission, elle dénoncera le sort subi par son père et plaidera la cause des harkis. Cependant, son analyse post-coloniale de l'histoire coloniale lui interdit de remettre en question la lutte pour l'indépendance de l'Algérie et donc de trouver quelque rôle positif à ceux qui ont combattu avec la France pour que perdure l'Algérie française : « Je dois plaider pour quelqu'un contre quoi tout ce que je pense, tout ce que je suis, tout ce que ma raison est,

s'oppose. Je dois pourtant plaider non pas pour le réhabiliter ou le disculper mais pour dire ce que signifie le devoir de témoignage dont je suis[,] moi [,] le légataire. » (*M*, p. 131)

Cherchant par ce témoignage à transmettre ce legs du père et à rétablir la justice en disant les faits historiques qui se sont déroulés, la fille de Moze est certes une victime marquée à vie comme ont pu l'être les victimes du gouvernement de Vichy dans son administration et son application zélées des politiques antijuives – et la comparaison avec le fichier juif est forte. Mais elle refuse de verser pour autant dans l'idéalisation ou l'héroïsation de son père, et plus largement de ces hommes qui ont servi la France :

– Trop tard ! J'ai perdu mon pays ! Ma famille est morte ! Mon père est mort ! Moi, maintenant, je porte son matricule. Je suis fille du harki numéroté. J'ai son numéro. Je suis à sa suite dans le fichier. Je suis fichée comme telle. Fichier j'ai dit ! Je n'ai pas déroulé ce tableau pour lever un quelconque drapeau en l'honneur de ces hommes qui ne sont pas des braves. Il sert à dire que ce gouvernement, en donnant tacitement raison au gouvernement algérien, a donné deux fois raisons au FLN. La politique française d'assimilation était un mensonge. (*M*, p. 120)

La fille de Moze rappelle le rôle joué par son père durant la guerre d'Algérie et la manière dont lui seul a payé ce pour quoi la société française l'a utilisé en y trouvant grandement bénéfique : « Lui, il a épargné votre corps, votre mort et vos biens. Parce que Moze était là, des milliers de jeunes gens ne furent pas envoyés à la guerre. Et depuis quarante ans, lui seul est l'unique comptable de ce crime. Vous ne l'avez pas soutenu. » (*M*, p. 111) La narratrice pose ainsi la question fondamentale au sujet du droit de chaque homme à être considéré et traité comme un être humain : « Avant tout Moze était un homme, pas un soldat. Je vous demande de méditer cet homme. Cet homme-là aura été ignoré. Qu'avez-vous l'intention de faire ? » (*M*, p. 113)

Ce procès est central dans *Moze* : le chapitre intitulé « III. La justice. *La fille de Moze est reçue par la Commission nationale de réparation* » est situé après les chapitres I « La mort. *Entretien sur Moze* » et II « La Sépulture. *Les filles de Moze retournent au pays de leur père* », et avant les chapitres IV « La femme de Moze. *Ou comment la mère et ses histoires...* » et V « Moze parle. *La voix de Moze glisse en sa fille* », encadrés d'un « Prologue. *11 novembre* » et d'un « Épilogue. *Moze le magicien* ». Sans doute parce que, comme son nom l'indique, cette « Commission nationale de réparation » ne sied pas à la fille de Moze étant donné ce qu'elle entend y dénoncer et réclamer, la narratrice la transforme en tribunal (« – Je

jure de dire toute la vérité. – C’est une commission, pas un tribunal », *M*, p. 108). Une injustice ayant été commise, un affront subi, une dignité bafouée, le besoin de justice est alors impératif.

Ce tribunal est le lieu du dire des violences passées et présentes, celles de la conquête coloniale, des massacres, des répressions des rébellions et des déportations d’indigènes en Nouvelle-Calédonie ou ailleurs. Ce tribunal est celui du positionnement politique post-colonial, il s’étend, et la fille entend bien le justifier, du passé colonial au présent de l’écriture de l’histoire du sort des harkis : « Ce tribunal, on ne peut me le refuser. Il est ouvert. Ce tribunal, c’est ce siècle fini, vif et douloureux. Nous le regardons et nous sommes nus ! J’ai eu[,] moi[,] des ancêtres dignes et parce qu’ils s’étaient insurgés contre l’injustice des hommes avides[,] on les a tués ou dispersés aux confins du monde » (*M*, p. 127-128). Ce tribunal est aussi le lieu de la parole performative : la parole qui a été donnée puis retirée à Moze, une parole dont Moze s’est privé sa vie durant, une parole qui permet de rappeler devant témoin que la France a manqué à sa parole, un dire qui en disant la plainte et l’accusation devant des tiers instaure le tribunal :

- [Moze] venait d’un endroit du monde où la parole était respectée. Il ne connaissait de la langue que cette culture ; une parole qui fait ce qu’elle dit. Et dite, elle était suivie d’effets. Dans sa mort réside une vérité sur cette parole. Moze était-il français ? Répondez. Dites-le-moi.
- Le dire ne vous suffira pas, me dit le président.
- Vous comprenez alors que, au-delà de ces mots, il n’y a plus que la plainte. Celle qui nous mène au tribunal.
- En plus des faits et des témoignages, tout tribunal a besoin d’accusations pour se constituer.
- C’est d’équité que je vous parle. Ah[,] si on avait... Mais qui de nous peut encore croire en vous ? J’ai le droit pour moi ! Vous manquez d’accusateurs ? Vous manquez de plaintes ? J’accuse le peuple français de m’avoir abandonnée. J’accuse ce pays d’avoir tué mon père. Voilà pour l’accusation. Quant à la plainte, il manque l’office, le bureau, l’instance qui doit la délivrer. Je ne désespère pas de la lire un jour. Cette plainte[,] je vous la dis. C’est fait. Voilà ! Le tribunal ? C’est pareil. On y est. (*M*, p. 125-126)

La fille de Moze attend plus qu’une parole de la plainte, elle veut un lieu où puisse « se dire le droit, en imputant et en sanctionnant<sup>70</sup> », un lieu où la parole l’emporte sur l’emportement, où la colère trouve à se dire en dehors de l’action violente :

- [...] Je suis celle sur qui on frappe. J’embarrasse le puissant, ma résistance le freine. On fait

---

70. Jean-Noël Dumont, « Introduction. Le procès, un travail inachevable » dans *Le procès : la justice mise à l’épreuve*, *Esprit*, n° 337, août-septembre 2007, p. 133.

de moi une chose bête et molle. Et moi[,] je ne veux pas. Je suis en colère. Comment faire ?  
– Donne une langue à Moze !  
[...]  
– Je veux témoigner, je le veux, mais je ne sais pas comment [...] (M, p. 96-97)

Certes, comme le rappelle François Ost<sup>71</sup>, « la parole judiciaire mise en scène dans le cadre du tribunal a pour objectif d'encadrer la violence potentielle qui, sans elle, se déclencherait. » Mais encore faut-il que, dans cette « violence encadrée par l'institution de la justice qui est celle de l'intervention du tiers », le « tiers arbitre » soit « neutre, impartial, au-dessus de la mêlée<sup>72</sup> ». Le tribunal que se choisit la narratrice a des allures kafkaïennes, « dans un grand espace avec un haut mur », elle ne voit ni le président de la Commission qui l'interroge et fait objection à ses propos, ni les autres membres qui l'écoutent, l'interrompent ou l'encouragent à poursuivre.

La narratrice prend la parole sous les trois conditions<sup>73</sup> par lesquelles un procès peut se tenir : sa parole est publique, elle est contredite et elle se dit face à un tiers. Même si elle ne reconnaît pas parfois les voix de ses interlocuteurs invisibles, ce « dispositif » qu'elle décide d'investir comme un tribunal donne naissance à une parole qui se nourrit des réactions de son écoute, sa parole se muant tour à tour en témoignage, plaidoyer, accusation, et en réquisitoire. Cette « parole qui fait tiers<sup>74</sup> » dans *Moze* produit en fait du tiers par plusieurs dédoublements en raison de la polyphonie et de la bivocalité du texte et de ce procès qui se tient à la fois dans l'espace de la diégèse et en son dehors. Le tiers est là, présent ou adressé dans la diégèse (« vous », le président, les membres de la commission ; « eux », les harkis pour lesquels elle parle ; « eux », les autres protagonistes de la guerre ; « elle », la République ; « lui », le gouvernement français ; etc.). Au niveau extradiégétique, l'auteur Zahia Rahmani remplit aussi les conditions du procès pour dire la dignité bafouée de son père : *Moze* est une publication et donc un écrit du domaine public, son texte dialogue avec d'autres porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie, le chapitre du procès est lisible par un tiers, le lecteur neutre ou impliqué dans la guerre des mémoires de la guerre d'Algérie, ce texte construit un tiers qui devient potentiellement effectif en tout lecteur.

---

71. François Ost, « L'invention du tiers. Eschyle et Kafka » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, *op. cit.*, p. 147.

72. *Idem.*

73. *Ibid.*, p. 154.

74. *Ibid.*, p. 149.

Les conditions du procès ainsi réunies, le dire peut s'effectuer et s'inscrire dans la mise en scène d'une justice en train de se faire, les figures y étant convoquées une à une. Comme le souligne Antoine Garapon,

[c]e lieu propre de la justice [...] met aussi en scène, dans le sens fort du terme, c'est-à-dire qu'il appelle à l'existence, la double figure du sujet capable, donc aussi imputable, et du *tiers*. Deux figures – le tiers et les parties – qui se construisent réciproquement et qui constituent ce lieu spécifique du droit et de la justice comme un « entre-deux<sup>75</sup> ».

### **b- Les griefs et les revendications pour le père**

Dans ce chapitre-procès, la narratrice représente les intérêts et les griefs de son père et par extension ceux de tous les pères harkis, mais elle est aussi la voix du « nous » des descendants de harkis et de leurs femmes. Elle rappelle la peine du bannissement du pays qui dure et en impute la responsabilité à l'État français :

Ce Français, ces Français sont interdits là-bas depuis bientôt quarante ans. Pourquoi est-ce que cela dure encore ? À qui profite cet interdit, ce Français ignoré de ses gouvernants ? Si ces Français interdits en Algérie sont français, [...] pour quelle raison ne peuvent-ils se rendre en Algérie ? N'ont-ils pas un passeport français ? S'ils ne le sont pas, il faudrait alors leur fournir un titre, un papier qui puisse dire ce qu'ils sont. [...] Moze aurait dû avoir le statut d'apatride. Un statut plus juste au regard de son affligeant statut de Français en France. (*M*, p. 119)  
– [...] Et qu'a fait en quatre décennies cet État qui aurait dû rappeler que ces Français interdits d'Algérie vivaient là un drame qu'il se devait de corriger ? Il n'a rien fait. Il a préféré le silence. L'interdiction de cet interdit n'a jamais été demandée ! (*M*, p. 120)

La narratrice rappelle que le drame des harkis, leur abandon par la France et leur traitement en citoyen de seconde zone en France est une blessure qui remet en permanence en question leur appartenance et celle de leurs enfants à ce pays :

– On a reconnu le malheur de vos familles ! Le président ne l'entend pas comme moi. Je lui dis que je veux l'ambitieuse vérité et pas une inscription au calendrier national.  
– Je ne veux pas de commémoration.  
[...]  
– [...] On a malmené mon identité. Un malentendu rend précaire, fragile, ma nationalité. Il y a comme un trou dans ma citoyenneté et c'est difficile à vivre. Aussi difficile à vivre qu'une ablation vécue dont il faut supporter le manque. Ce membre-là ne m'a pas été rendu, ni même échangé. Cette justice-là a manqué ! Cette reconnaissance que vous dites, c'est notre docilité que vous payez en retour. (*M*, p. 114-115)

La narratrice pose deux revendications. L'une concerne le droit au retour en Algérie : « Mais

---

75. Antoine Garapon, « Le droit mis à l'épreuve » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, op.cit., p. 213.

faites que maintenant je puisse réunir les miens en un même lieu ! Faites-le ! Il faut en finir ! » (*M*, p. 128). L'autre est la formulation du besoin d'histoire de cette population puisque ce qui s'est passé après les démobilisations massives et l'accès officiel de l'Algérie à son indépendance, dans le chaos d'une Algérie encore sans État ou après l'installation du premier gouvernement du jeune État, les circonstances des massacres, des disparitions, des emprisonnements restent encore trop peu connues aujourd'hui :

Nous voulons de la politique. L'histoire qui nous concerne n'est pas close. Tout est vif. Il faut agir. Il ne faut plus se demander s'il y a eu de la torture. Il y en a eu. Des viols ? En grand nombre. Des hommes meurtris ? Trop. Il s'agit de ne plus reporter l'échéance. L'histoire est là et par milliers nous attendons. (*M*, p. 126)

Le « vous » qu'elle utilise désigne ses interlocuteurs directs coprésents dans la salle, ils apparaissent tantôt bienveillants et l'encouragent à poursuivre, tantôt inflexibles lui signifiant les limites des accusations qu'elle peut porter, des coupables qu'elle peut désigner et des circonstances qu'elle est en droit d'invoquer. Le « eux » désigne quant à lui parfois les harkis comme victimes et non acteurs de l'histoire, et successivement les autres protagonistes de la guerre d'Algérie, les représentants du gouvernement français de l'époque, ceux du gouvernement colonial algérien, les militaires français en Algérie, les appelés du contingent, les militants indépendantistes du FLN, les indigènes de l'Algérie coloniale, les Européens d'Algérie, les Juifs d'Algérie et les Français de France. Parfois, le « nous » sera aussi celui de la voix des appelés que prendra la narratrice pour dire comment la guerre d'Algérie a été un piège pour cette jeunesse (*M*, p. 140-143).

Les figures de la guerre d'Algérie sont ainsi convoquées les unes après les autres, tels les appelés du contingent amenés à mener cette sale guerre et interpellés par la narratrice :

– [...] Eux, ils sont partis combattre et, si ce n'était pas dignement, c'était au nom d'un pays qui[,] disait-on[,] avait vaincu l'horreur nazie. À l'époque, un État digne, qui ne pouvait pas être tortionnaire, criminel et injuste. [...]

– [...] Soldats, où sont vos compagnons morts ? Seront-ils désensevelis pour que les honneurs leur soient rendus ? Faut-il porter leurs cadavres sur l'avenue des Défilés pour que soit enfin exercée la mémoire d'une guerre inutile ? On ne sait qui décide dans ce pays. Qui va s'emparer de cette injustice ? Il faut s'en emparer. Il faut que ça cesse ! Il y a eu une guerre. Une injustice a été commise. On ne sait qui décide de ce silence ! Il faut dire ce qu'a été son pourrissement à cette république. Dans ses ambitions elle est unique ! Dans ses désolations elle est d'une lâcheté terrible ! En Algérie, la République française s'est fourvoyée. Elle n'avait de république que le nom. (*M*, p. 116- 117)



Les vrais coupables dans cette guerre sont pointés sans équivoque :

- [...] Retrouvez les ministres, ceux des Armées, de l'Intérieur et de la Justice, les présidents et les chefs de la police et de la propagande, convoquez-les ! Demandez-leur pourquoi ils ont fait ça ! Et s'ils sont morts[,] lisez les ordonnances !
- [...]
- On leur a dit l'ordre d'abord ! On leur a dit, étouffez-les ! Vous savez ce qu'il est advenu ?
- C'est un autre procès !
- Vous m'avez bien dit que ce lieu n'était pas un tribunal !
- Vous ne témoignez pas, vous plaidez.
- J'ai soif de justice ! De toutes les justices.
- Vous manquez de discernement. Vous ne pouvez pas demander cette justice-là, me dit le président.
- Il y a une hiérarchie en toute chose. Celle-là a été grassement payée. Moze a attendu jusqu'à la fin que cette clique comparaisse ! (*M*, p. 117-118)

Les acteurs de la guerre et de la colonisation sont aussi nommés. La minorité européenne d'Algérie est désignée comme responsable du sort des indigènes, car c'est à son profit que la France a maintenu « un droit exceptionnel, extraterritorial et colonial ; celui de tenir quatre-vingt-dix pour cent d'une population hors de la République ! Ses élus n'ont jamais accordé la moindre liberté, la moindre démocratie aux Algériens ! » (*M*, p. 121). La « nostalgie » des pieds-noirs est fustigée.

## 2- Catharsis

### a- La colère et la vengeance publique

S'il se clôt sur l'apaisement et s'il en appelle à un rêve de réconciliation (« Imaginons qu'un jour... », *M*, p. 126), le ton qui anime *Moze* est d'abord celui de l'emportement, de la révolte, de l'indignation. Comme le précise Éric Méchoulan<sup>76</sup>, « l'*indignatio* repose avant tout sur une *dignitas* bafouée. Or la dignité est bien la reconnaissance sociale d'une position et d'un statut ». Dans cette libération de la honte explose la colère de la fille, ce « désir douloureux de se venger publiquement d'un mépris manifesté publiquement à notre endroit ou à l'égard des nôtres, ce mépris n'étant pas justifié<sup>77</sup> ». Pour avoir valeur et fonction sociale de vengeance publique, pour avoir la force d'une réponse qui (re)donnerait une dignité à celui qui

---

76. Éric Méchoulan, « Éléments pour une topique de la vengeance » dans Éric Méchoulan (dir.), *La vengeance dans la littérature de l'Ancien Régime*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2000, p. 170.

77. Aristote, *Rhétorique*, trad. Mérédic Dufour, Paris, « Les Belles Lettres », 1967, II, 2, 1378a30, cité par Éric Méchoulan, « Éléments pour une topique de la vengeance », *loc. cit.*, p. 170.

l'a perdue (« Comment dire la dignité de celui qui n'existe pas ? » s'interroge la fille de Moze, *M*, p. 94), cette parole doit dépasser le cadre privé et se dérouler en procès, devant un tribunal.

Ce lieu institutionnel est fait pour accueillir la colère :

La pitié ou le pardon, telles sont les réponses du théâtre et du sanctuaire. Rien de tel dans le tribunal, troisième lieu, qui est pourtant lui aussi une réponse aux interrogations sur le mal et la liberté. Au tribunal, on accuse sans pitié et on répare sans pardon. Cette horreur sans nom qui nous laissait sans voix, il faut ici l'identifier, l'imputer à quelqu'un, il ne suffira pas de dire que le mal est au-delà de toute responsabilité. La plainte inconsolable doit se dépasser en colère, abandonner la déploration pour exiger la réparation. La justice, en effet, ne sert pas notre douleur mais notre colère, elle est, comme le disait Jean Lacroix, la forme instituée de la colère<sup>78</sup>.

La dimension de catharsis qu'est appelé à jouer le procès est bien perceptible dans ce chapitre de *Moze* : ce procès y semble véritablement, comme le souligne Antoine Garapon<sup>79</sup>, « instance de médiation symbolique qui ouvre l'espoir d'un dépassement du mal, mais un espoir qui restera dans le domaine politique, humain, et non dans le registre de la métaphysique ». Les diverses métalepses qui entrecourent la diatribe de la narratrice la montrent à la fois spectatrice d'elle-même et de son attitude et actrice de sa transformation par la parole : « À ce moment, je pense que je suis une femme entêtée qui dit sans arrêt la même chose. Et je poursuis. » (*M*, p. 130) ; « À ce moment, je suis une femme entêtée qui dit sans arrêt la même chose et je poursuis. » (*M*, p. 132) ; « À ce moment, je sais que je suis une femme qui est aussi de ce pays. » (*M*, p. 137). Mais même ses propos enfiévrés gardent un certain recul sur une parole qu'elle est capable de qualifier dans la passion qui l'anime et de situer dans l'injustice qu'elle dénonce : « Je veux juste placer mon indignation aux limites, aux bornes de l'intelligence maléfique de l'homme. » (*M*, p. 132) En ce sens, *Moze*, par ce chapitre-procès, exploite la possibilité salvatrice que renferme l'instance judiciaire dans ce qu'elle permet de liberté pour dire le mal tel que le décrit Jean-Noël Dumont<sup>80</sup> :

Deux situations métaphysiques paraissent exemplaires, celle de la liberté et celle du mal. Si le procès peut apparaître comme le réceptacle d'attentes métaphysiques toujours plus pressantes, c'est parce que notre culture métaphysiquement close croit avoir épuisé les ressources cathartiques de l'art ou de la religion. Mais on voit par là qu'on est reconduit du mystère du

---

78. Jean-Noël Dumont, « Introduction. Le procès, un travail inachevable » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, op. cit., p. 132.

79. Antoine Garapon, « Le droit mis à l'épreuve » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, op. cit., p. 209.

80. Jean-Noël Dumont, « Introduction. Le procès, un travail inachevable » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, op. cit., p. 135.

mal à celui de la décision. Même si, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, notre époque est saturée d'horreurs, ce n'est pas l'horreur qui est le fond de la question métaphysique, mais c'est la grandeur de la liberté qui ne se satisfait pas de rester muette. Ainsi, le procès nous conduit d'une situation métaphysique à l'autre, de l'horreur qui laisse sans voix à la liberté qui risque une parole.

En fait, le procès offre « un cadre pour organiser le rapport le plus fondamental à l'altérité<sup>81</sup> ». Il « médiatise ce rapport par "une cérémonie de parole"<sup>82</sup> » : ainsi peuvent être appréhendées par la narratrice, fille de Moze, et l'auteure, Zahia Rahmani, au niveau diégétique et au niveau extradiégétique, l'altérité des horreurs commises par le colonialisme, l'altérité de la honte inspirée par la figure du paria, l'altérité de la figure du colonisé et du « musulman » soumis (« Et de la dignité[,] le musulman en a ! Combien il lui a fallu de sévices et de spoliation, de vol et de tortures pour qu'il la perde[,] sa dignité[,] cet homme [!] » *M*, p. 134). Ou encore, l'altérité des massacres commis contre les harkis, l'altérité d'un système colonial qui a perpétué sa mentalité raciste après la guerre, etc. Comme le souligne Antoine Garapon<sup>83</sup>, le procès est aussi « une instance d'inter-narrativité », celle des récits. Et dans *Moze*, ce sont ceux de l'histoire de cette Algérie du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle qui sont narrés. Cette instance « préside à la rencontre de différents protagonistes qui agencent différents récits dont elle assure à la fois la différence mais aussi la compatibilité. Elle les met en présence les uns et les autres et rend une argumentation possible. Cette scène revêt une valeur propre – en tant que scène – qui résiste à toute figuration dans un seul récit<sup>84</sup>. »

### **b- Du père aux pères, au « je », au « nous »**

Au sein de cette instance d'inter-narrativité, on assiste à plusieurs élargissements d'un propos au départ spécifique. Le « il » (« Moze était mon père », *M*, p. 109) s'étend à « eux » (« Depuis quarante ans que ces survivants encombrant les allées de ce pays qui les a faits, aucun d'entre eux n'a été invité à dire un mot de son existence. », *M*, p. 109). Le « je » (sa fille) finit par comprendre un « nous » lié au familial (« tous les miens », *M*, p. 144) ou au groupe des pères :

– [...] Cette guerre est terminée, me dit le président.

---

81. Antoine Garapon, « Le droit mis à l'épreuve » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, op. cit., p. 214.

82. *Idem*.

83. *Ibid.*, p. 212.

84. *Idem*.

– Nous la ferons dire ! Sans cette honte qui geint, sans cette honte qui réclame mémoire et vérité, sans ces pères qu'on noie de mesures iniques, hypocrites et déplacées, sans leurs enfants qui voient ce mal, on effacerait cette guerre et, avec elle, celles et ceux qui dans ce pays se sont murés dans la culpabilité endossée de leur nation. (*M.* p. 112)

Par la parole de la narratrice, la singularité du bannissement harki est étendue à la condamnation de l'iniquité de tous les bannissements de tous ceux qui en sont frappés : « Imaginons qu'aucune loi, qu'aucune politique ne pourront justifier cet homme. Jamais plus ! Jamais plus un homme ne sera un banni ! » (*M.*, p. 127). L'avènement du temps de la justice est proclamé en même temps que celui de la prise de parole. La justice se confond et se conjugue avec la prise de parole, au singulier, au pluriel, au groupal, au « je », au « il », au « nous ». La fille de Moze parle, la narratrice parle, l'auteure de *Moze* parle, tous les harkis et leurs descendants parlent :

Nous n'avons pas cessé d'attendre. Ce temps a été long. L'histoire nous a enseigné que la justice ne s'exerce qu'en l'absence des acteurs véritables. Le temps fait la justice. Je la réclame, il la réclame, nous la réclamons. Nous la demandons. Nous ne sommes pas venus chaque jour. Nous sommes nés et nous avons attendu. Nous savons qu'il n'y a pas de peine juste. Nous l'acceptons. Nous ne demandons aucune mort, aucune pendaison, aucun supplice, mais la convocation est là depuis si longtemps. Pour ce retard, nous voulons un tribut. Nous souhaitions depuis toujours donner ses chances à l'histoire mais personne ne s'est présenté. À force, nous sommes venus. Nous les voulons[,] ces jugements qui nous sont dus. Vite, des proclamations, des placards, des affiches et des livres. Des mots qui le disent ! (*M.*, p. 113-114)

Enfin, une possibilité de réconciliation est formulée, espérée, imaginée. S'esquisse la silhouette d'un homme politique providentiel qui serait capable de franchir le premier pas vers la reconnaissance de la souffrance de l'autre et d'entreprendre la marche nécessaire afin de rapprocher enfin les deux rives de la Méditerranée. Il commencerait par se recueillir sur les tombes des victimes du colonialisme et de l'Algérie française, car « [l']Algérien avait raison » de vouloir son indépendance (*M.*, p. 144), puis se dirigerait vers la demeure des victimes que la lutte contre l'indépendance du pays a broyées :

Un homme de renom ne pourrait-il pas en cette occasion qui nous arrive se saisir de cette question ? Qu'est-ce qu'il attend ? Des partenaires dignes ! Que les hommes d'en face lui dament le pion ? Il n'y aurait donc aucun homme compétent de part et d'autre des deux rives ! [...] Imaginons qu'un jour cet homme se recueille là-bas, place El-Ryad, devant le monument aux martyrs de l'indépendance. Imaginons que cet homme le fasse[,] ce geste, ce grand geste envers la souffrance de tous et qu'ensuite il pénètre dans la maison de Moze. Imaginons que cet homme nous le dise que tout ce long malheur était une erreur ! (*M.*, p. 126)

La justice sert à « "faire prendre ou reprendre part au jeu social à tous les protagonistes" à faire

en sorte que personne ne perde la face, ne soit complètement exclu du jeu », précise François Ost<sup>85</sup> en citant Paul Ricœur. En mettant en scène ce procès du père contre le colonialisme, Zahia Rahmani prend directement part au jeu social. Son dire s'insère directement dans les discours actuels sur la reconnaissance des crimes coloniaux et plus précisément sur les victimes de la guerre d'Algérie au nombre desquelles figurent les harkis. Ce procès contribue à accorder la reconnaissance à la victime en tant que victime mais aussi à accorder cette reconnaissance au coupable en tant que coupable afin qu'il paie sa dette<sup>86</sup>, fût-il l'État français : « Les gens de la commission ont disparu. Je suis seule. Seule pour leur dire que tous les miens crèvent d'avoir cru en ce mensonge. La République. » (*M*, p. 144).

Dans ce procès du père contre le colonialisme qui est un procès pour le père contre le colonial, dans son instruction qui s'ouvre sur la reconnaissance d'un legs reçu et le serment d'une transmission du souvenir, dans ce déroulement du procès qui montre la révolte couver, la tempête de la parole éclater, dans l'issue du procès qui ouvre à une possibilité de vie, de dignité, d'apaisement, à l'esquisse d'une espérance, d'une providence, il y a quelque chose de la « conception fanonienne de l'éclosion du monde, une triple dimension insurrectionnelle, constitutionnelle, voire résurrectionnelle, puisqu'elle s'apparente à un retour à la vie (*anastasis*), à la soustraction de la vie aux forces qui la limitaient<sup>87</sup> ». Dans la prise de parole de la fille de Moze, qui parle pour le père, mais aussi dans cette progression de *Moze* qui ouvre sur la parole prise par Moze lui-même, qui parle par sa fille, dans la colère de la fille au sujet du harki déshumanisé, dans la force de la parole qui fait surgir l'humanité du colonisé, pourrait se reconnaître aussi la réalisation symbolique de la pensée de la décolonisation telle que l'a théorisée Frantz Fanon et comme la comprend Achille Mbembe<sup>88</sup>, une pensée de la « décloison du monde » qui est

[...]ne réponse au contexte de servitude, de soumission à des maîtres étrangers et de violence raciale qui caractérisa la colonisation. Dans de telles conditions, comme d'ailleurs auparavant sous l'esclavage, le concept de l'humain et la notion d'humanité, qu'une partie de la pensée occidentale tient pour acquis, n'allaient pas de soi. De fait, devant l'esclave nègre ou le

---

85. François Ost, « L'invention du tiers. Eschyle et Kafka » dans *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, *op. cit.*, p. 164.

86. *Idem.*

87. Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 69.

88. *Idem.*

colonisé, l'Europe ne cessa de se demander : « Est-ce un autre homme ? Est-ce un autre que l'homme ? Est-il un autre exemplaire du même ? Ou bien est-il un autre que le même ? » Dans la pensée de la décolonisation, l'humanité n'existe pas à priori. Elle est à faire surgir à travers le processus par lequel le colonisé s'éveille à la conscience de lui-même, s'approprie subjectivement son moi, démonte les enclos et s'autorise à parler à la première personne. En retour, l'éveil à la conscience de soi ou encore l'appropriation de soi visent non seulement la réalisation de soi, mais aussi, de manière plus significative encore, la montée en humanité, un nouveau départ de la création, la décloisonnement du monde.

La fille de Moze, en allant jusqu'au bout de sa parole dans ce procès du colonialisme pour le père, est aussi allée jusqu'au bout d'elle-même et de ce qu'elle est, la fille d'un paria, jusqu'au bout de la déconstruction de la figure du harki et des représentations cerclées de honte dans lesquelles il était assigné. Ce mouvement, tout autant acceptation par la fille du legs du père que geste de transmission pour dire la signification de cet héritage, a consisté en une déprise de soi « précisément dans le but d'affronter ce qui vient, et, ce faisant, de faire surgir d'autres ressources de la vie. C'est la raison pour laquelle le soi fanonien est fondamentalement ouverture, distension et écart – l'Ouvert<sup>89</sup> ».

---

89. *Idem.*

**Chapitre VI**

**Procès pour le père**

**Circonstances (atténuantes) de**

**« l'engagement »**

## 1- Le commun du procès

### a- Émergence d'une recherche historiographique et d'une quête artistique

Si Zahia Rahmani parvient à cerner en profondeur la figure du harki, c'est qu'en amont de la guerre d'Algérie, c'est le système colonial qu'elle a questionné. Elle y arrive au-delà du parcours particulier de son père, « Français musulman », élu, dignitaire « musulman » de l'Algérie française, et des changements de statut que lui ont imposé la guerre elle-même puis la défaite française, son emprisonnement en Algérie et son arrivée en France. Rahmani a extrait du cas singulier de son père les figures plus génériques du paria et du banni, par une analyse post-coloniale du déroulement de la guerre d'Algérie et de la gestion de son issue. L'auteure de *Moze* a trouvé en la figure du « soldatmort » une constante, l'exemplarité du sort qui a touché un groupe d'hommes issus de milieux sociaux différents et de plusieurs régions d'Algérie que le non-respect des Accords d'Évian par les vainqueurs et les décisions françaises d'en ignorer les conséquences ont conduit à partager un drame commun. La démarche de Rahmani est d'autant plus remarquable qu'en déconstruisant la question de la trahison de son père, elle a interrogé, en amont et en aval, les circonstances plus générales du conflit ainsi que la nature même de cette guerre.

Aussi ce besoin d'histoire qui est proclamé dans le chapitre-procès de *Moze* montre-t-il combien la réponse à la question lancinante de l'engagement des pères, qui taraudent les enfants de harkis, doit être éclairée par des éléments sociohistoriques et non par des versions idéologiques de l'histoire, si proches et éloignées soient-elles l'une de l'autre ; par des faits d'histoire et non par des effets de mémoire :

- [...] Les *sonderkommando* portaient la toile du condamné à mort, du Juif condamné. Le traître était quant à lui habillé comme l'occupant. On nous a dit que tous ces gens se sont présentés de leur plein gré à l'armée française ! L'activité des militants de l'Algérie française n'étant pas en reste, ils nous trouveront des spécimens maghrébins chic[s] et intégrés qui, l'amour de la France rivée au cœur, soutiendront ce mensonge. En Algérie il en va de même avec leurs embrigadés du cerveau. Ils n'y voient pas très clair. Mais il faut les avoir fréquentés[,] ces harkis, ces engagés volontaires, pour comprendre qu'ils n'avaient pas toute leur tête. Demandez à l'un d'eux de dire sa vie. Prenez le temps. Restez seul avec lui. Regardez-le. Écoutez-le. Il peut vous abrutir rien que par sa douleur. (*M*, p. 133)

La recherche historique est en friche concernant certains aspects de la guerre d'Algérie – notamment les plus sombres, comme « la torture, les actes de violences illégales commis par



les supplétifs musulmans<sup>90</sup> » – et le volet de « l'engagement » (« choix de la France », enrôlement dans l'armée française, ralliement à l'armée coloniale ou insoumission des populations) demeure à ce jour encore peu étudié. En tout l'on compte durant la guerre quelque 200 000 hommes « pro-français », mais d'une grande hétérogénéité sociologique (du paysan analphabète au notable francophile). Cette portion de la population algérienne présente des motifs de « ralliement » à la France qui « ne procèdent pas toujours de choix conscients » et vont de la pression des notables et des opérations d'enrôlement de l'armée française à « la francophilie », aux « sévices du [Front de libération nationale (FLN)] » et à la « volonté de vengeance », en passant par le « désœuvrement », le « besoin alimentaire », l'« option politique ou idéologique », la « contrainte policière » et le « retournement d'opinion<sup>91</sup> ».

Cette question reste délicate dans la mesure où la mise en valeur de l'importance de telle ou telle motivation dans l'analyse des entretiens collectés auprès de ces anciens combattants peut donner lieu à des interprétations qui prêtent ou non aux intéressés des appartenances idéologiques pro-françaises. Par exemple, selon la typologie retenue par Mohand Hamoumou, l'engagement a pu avoir lieu à la suite d'exactions du FLN, par solidarité clanique ou familiale, par patriotisme ou conviction politique (pro-français), pour des raisons économiques ou par force, sous la pression de l'armée. L'analyse de Hamoumou sera sommairement reprise ultérieurement par Pierre Vidal-Naquet, ce dernier montrant que les harkis ont rejoint l'armée française pour échapper aux pressions de cette même armée ou par colère contre les agissements du FLN. Mais Hamoumou et Vidal-Naquet divergent sur la question économique, sur l'importance du salaire versé aux harkis. Pour Hamoumou, qui la considère secondaire, la motivation principale devient celle d'un engagement sinon patriotique pour la France, du moins contre le FLN dans la majeure partie des cas ; pour Vidal-Naquet, au contraire, cette raison, rapportée aux conditions de vie des Algériens de l'époque, est fondamentale dans la compréhension des engagements dans l'armée française. Signe de

---

90. Tom Charbit, *Les harkis*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006, p. 16.

91. Jean-Jacques Jordi, « Préface » dans Stephan Gladieu et Dalila Kerchouche, *Destins de harkis. Aux racines d'un exil*, Paris, Autrement, coll. « Monde Photos », 2003, p. 8-9. Sur cette question, lire aussi l'ouvrage pionnier et les entretiens de Mohand Hamoumou, *Et ils sont devenus harkis* (Paris, Fayard, 1993), le livre de Jean-Jacques Jordi et Mohand Hamoumou, *Les harkis, une mémoire enfouie* (Paris, Autrement, coll. « Monde/Français d'ailleurs, peuple d'ici », 2008) et la préface de Pierre Vidal-Naquet, « Alger-Paris-Alger », à l'ouvrage de Paulette Péju, *Les harkis à Paris* suivi de *Ratonnades à Paris* (Paris, La Découverte, 2000 [Maspero, 1961]).

l'extrême sensibilité de cette question, le texte qui présente cette typologie que Hamoumou écrit en collaboration avec Abderahmen Moumen, fait l'objet d'une réserve de la part de ses éditeurs Mohammed Harbi et Benjamin Stora qui disent devoir se « distancier [d'une] analyse [qui] se fonde sur la négation du fait national algérien<sup>92</sup> ».

Et c'est cette question de l'engagement qui hante justement les écrits et les films sur les harkis (fictions et témoignages) et pousse les auteurs à revenir sur les circonstances du « choix » du harki, sur ce qui a fait de lui sinon un traître, du moins un soldat pour la France auquel le statut d'ancien combattant ne sera reconnu que douze années après sa démobilisation (par la loi du 9 décembre 1974). Pour le sociologue Henri Müller, les écrits des dernières décennies sur les harkis ont permis « une modification des représentations, au sein comme à l'extérieur de cette population, faisant passer les harkis d'une image de *traîtres* à celle de *victimes*<sup>93</sup> ». Si la démarche de Rahmani tranche par sa forme et son discours avec le reste des livres et films d'enfants de harkis, le fait qu'elle tente de dépasser, en les déconstruisant, ces catégories du traître et de la victime la singularise aussi. Dans *Moze*, le basculement du père d'un camp vers l'autre est décrit en à peine quatre phrases, et même les quelques mots de cette portion réduite de texte insère l'engagement du père dans le contexte plus général d'une vie et d'une génération qui n'a fait que subir la violence et la guerre. Pour lui, tout s'est joué, comme pour beaucoup de harkis, lors de l'assassinat d'un proche : « À dix ans, Vichy, à quinze la tuerie de Sétif, à vingt la guerre d'Algérie. À vingt-six ans on tue son père. Et là, il est foutu. Mais jusqu'au meurtre de son père[,] il est loyal. Ensuite, il a largement payé. » (*M*, p. 36) Le père était-il un héros, un traître, une victime ? Rahmani pousse très loin ces questionnements. Pour elle, ces hommes « ne sont pas des braves » (*M*, p. 120) et parler pour son père, c'est plaider pour « quelqu'un contre quoi tout ce que je pense, tout ce que je suis, tout ce que ma raison est, s'oppose. Je dois pourtant plaider non pas pour le réhabiliter ou le disculper mais pour dire ce que signifie le devoir de témoignage dont je suis[,] moi[,] le légataire. » (*M*, p. 131) Rahmani se doit de transmettre ce legs, un legs qui à tout à voir avec une définition,

---

92. Pour lire cette mise en garde : « La guerre d'Algérie : de la mémoire à l'histoire » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie (1954-1962). La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 12. Pour lire le texte de Mohand Hamoumou en collaboration avec Abderahmen Moumen : « L'histoire des harkis et Français musulmans : la fin d'un tabou ? » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie (1954-1962). La fin de l'amnésie, op. cit.*, p. 317-344.

93. Laurent Müller, *Le silence des harkis*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 1999, p. 132.

une construction de soi : « La faute de Moze » étant sa « chair » et son « habit » à elle, la fille en a voulu dire « son identité impossible » (*M*, p. 24).

### **b- La série et ses singularités**

*Moze* est tout à la fois un titre singulier et l'exemplaire d'une série beaucoup plus large qui rassemble diverses démarches hétérogènes de fils et de filles de harki. Ces auteurs cherchent à reconstituer le passé du père harki à travers un texte ou un film à visée documentaire ou fictionnelle. Afin de montrer la manière dont *Moze* s'inclut et s'exclut de cet ensemble, entretient des relations avec une configuration du procès pour le père qui se modèle à chaque fois selon une démarche auctoriale particulière, nous examinerons plusieurs exemples. Notre but, par cette brève revue, n'est pas de comparer une démarche littéraire avec une enquête journalistique, un témoignage ou encore un documentaire télévisé, mais de saisir les relations qu'entretiennent entre elles ces productions et la manière dont elles fabriquent du commun, cette scénographie mémorielle du procès.

Que leur démarche s'en tienne à un livre, un film, qu'ils la diversifient à travers plusieurs médiums, qu'ils l'inscrivent ou non dans un activisme mémoriel et politique, tous les enfants de harkis sentent plus ou moins le poids de ce legs qui a tout à voir avec une définition, une construction de soi, comme chez Dalila Kerchouche<sup>94</sup> :

Je suis une fille de harkis. Je l'écris et m'attelle à ce travail de Sisyphe : sortir l'histoire de nos parents de quarante-quatre ans d'oubli. Peut-être passerai-je ma vie à raconter encore et encore la même histoire, jusqu'à l'obsession, jusqu'à l'usure, mais je n'ai pas le choix : j'aurai beau essayer d'échapper à ce passé, il me rattrapera toujours.

Débuté avec *Mon père, ce harki* (Paris, Seuil, 2003), une enquête journalistique, Kerchouche poursuit son dire en coécrivant le scénario du téléfilm réalisé par Alain Tasma, *Harkis* (France, Image et compagnie, 2006) et tente un roman, *Leïla*<sup>95</sup>, qui comme le téléfilm raconte le parcours de sa grande sœur. Coauteur d'un ouvrage photographique qui emprunte à l'anthropologie avec des portraits des femmes des camps, *Destins de harkis. Aux racines de*

---

94. Dalila Kerchouche, *Leïla. Avoir dix-sept ans dans un camp de harkis*, Paris, Seuil, 2006, p. 13.

95. *Idem*.

*l'exil*<sup>96</sup>, elle est aussi l'auteure du documentaire *Amère patrie* (France, Image et compagnie, 2006) réalisé par Manuel Gasquet, qui donne la parole à ceux qui ont vécu dans les camps de relégation, y ont grandi ou vieilli.

Le père est-il un héros, un traître, une victime ? Pédagogique, parfois scolaire, c'est aussi quelquefois l'interrogation faussement naïve de départ pour pouvoir aller au fond des choses que se posent la plupart des enfants de harkis afin de faire la lumière sur les faits et gestes du père pendant la guerre. Un livre comme celui de Fatima Benasci-Lancou<sup>97</sup>, *Fille de harki. « Le bouleversant témoignage d'une enfant de la guerre d'Algérie »*<sup>98</sup>, fortement accompagné de discours d'escorte, se veut rétablissement des faits à la fois biographiques (contextualisation des conditions de vie de la famille pendant la guerre et circonstances de l'engagement du père en tant que harki) et historiques. Les témoignages des proches, de la mère et de la voisine notamment, femmes au foyer, sont dotés d'une capacité étonnante d'analyse historique et politique de la guerre et de ses acteurs. Le récit tente de conjuguer (maladroitement mais de manière volontairement édifiante) émotion et continuité des événements afin de montrer comment les harkis et leurs familles ont subi la guerre et ont continué à subir un sort injuste dans des camps en France.

Un documentariste comme Farid Haroud, auteur du film *Le mouchoir de mon père* (Aster, France 3 Rhône-Alpes-Auvergne, 2002), se pose cette question de savoir si son père est un héros ou un traître. Mais cette candeur (avouée) cède vite le pas au fil du film à une esquisse de l'itinéraire chaotique singulier d'un homme passé par huit lieux de détention au lendemain de la guerre d'Algérie. Le cinéaste qui veut démontrer que ce parcours, une fois reconstitué à coup de chiffres et de détails sur les événements ponctuant la guerre, permettra de « retracer le parcours de tous les harkis », en vient à la conclusion, non sans avoir donné la parole à ses frères, à sa mère et au principal concerné, que son père, ni héros ni traître, a opté

---

96. Stephan Gladieu et Dalila Kerchouche, *Destins de harkis. Aux racines d'un exil*, Paris, Autrement, coll. « Monde Photos », 2003.

97. Fondatrice et présidente de l'association « Harkis et droits de l'homme », coauteure de plusieurs ouvrages sur l'histoire des harkis et la guerre d'Algérie, livres dont certains sont issus des colloques organisés par l'association. Voir le site internet de cette association très active qui œuvre notamment pour un rapprochement avec l'Algérie, sur le site [<http://www.harki.net/article.php>] et notamment son calendrier d'activités pour 2012 : [<http://www.harki.net/article.php?id=621>] (dernier accès le 3 juin 2012).

98. Préfacé par Jean Daniel et Jean Lacouture (tous deux journalistes pendant la guerre d'Algérie), postfacé par Michel Tubiana (Président d'honneur de la Ligue des droits de l'homme française), ce texte est paru en 2005 aux éditions de l'Atelier.

pour le meilleur choix : celui de survivre.

C'est pour avoir essentiellement voulu « sauver sa peau », comme dit le père, « pour avoir refusé de devenir un terroriste », comme dit le fils, que le père de Rabah Zanoun a été entraîné, dans l'immigration algérienne en France puis en Algérie, dans les troupes supplétives. *Le choix de mon père* (Ère Production et France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne, 2008) montre la reconstitution de l'événement qui a fondé ce choix, dans les rues de Paris, avec le principal intéressé. Refusant d'abattre un homme sur ordre du FLN, le travailleur immigré passe sous protection policière parisienne et permet à cette dernière des coups de filets dans les milieux indépendantistes. Le documentariste, qui dit vouloir échapper aux raccourcis historiques, son père n'ayant été ni un traître ni un fidèle de l'Algérie française, pose néanmoins la question du mal qu'aurait éventuellement commis « le père contre ses frères ». Il brandit finalement son innocence : son père, qualifié de « surhomme » pour sa résilience après ses emprisonnements en 1962 et son arrivée en France, n'a commis aucun acte répréhensible contre « les frères ». Le fils insiste, appuyé par des témoignages glanés en Algérie : la région où le père était employé comme moghazni en 1960 avait été de toute façon « vidée » des maquisards du FLN lorsqu'il y prit son service sous le drapeau français.

*Mohand le harki*<sup>99</sup>, roman de Hadjila Kemoum, relate le procès symbolique des Accords d'Évian à travers l'histoire de la vengeance d'un harki, quarante années plus tard, contre l'un des responsables français de la signature de ce document qui proclame le cessez-le-feu et ouvre à une indépendance algérienne accélérée. Au cœur de ce roman se trouve l'événement déclencheur qui a poussé un homme à « s'engager » aux côtés de l'armée française : le massacre de sa famille perpétré le 5 mars 1960 par les fellaghas dans un village de petite Kabylie en représailles contre ses habitants qui ont refusé « d'envoyer les enfants dans un *baroud* improbable<sup>100</sup> » parce qu'ils sont des « fellahs, des paysans. Pas des "fous"...<sup>101</sup> ». Mohand, alors berger et adolescent « qui ne comprend pas un traître mot d'arabe » et qui « a appris que fellagha signifie "paysan fou"...<sup>102</sup> », devient harki pour venger sa famille et combattre les « assassins du FLN ». Il reprend les armes quarante ans plus tard,

---

99. *Mohand le harki*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

100. *Mohand le harki*, *op. cit.*, p. 28.

101. *Idem.*

102. *Idem.*

toujours ivre de colère et d'impuissance, alcoolique, relisant sa propre interprétation des Accords d'Évian, vociférant contre les débats sur l'utilisation de la torture par l'armée française en arguant que le FLN a fait pire aux harkis et aux pieds-noirs... Il agit seul, lui qui vient de perdre sa femme et dont les quatre enfants, devenus adultes, l'ont toujours méprisé puisqu'ils n'ont jamais su qu'il était non seulement un homme d'honneur mais aussi de parole. Mohand leur expliquera son « engagement » contre le FLN la veille de sa mort. Le harki enlèvera en effet l'ex-ministre gaulliste, menacera de l'exécuter et finira en martyr et en héros pour la communauté et ses enfants. Les péripéties de ce passage à l'acte sont entrecoupées de retours en arrière sur des événements qui ont cours durant la guerre dans un climat où la vengeance domine. Mohand le harki réenfile son uniforme de la harka et remet ses médailles, il chante à nouveau, au présent, « Le chant des harkis » qu'il entonnait naguère avec ses compagnons d'armes : « Vous connaissez ces bandits/Toujours prêts à la tuerie/Tant des nôtres sont tombés/Nous harkis voulons les venger/Nous voulons la paix, le bonheur/Nous chassons la peur, la terreur/Partout nous apportons la justice<sup>103</sup> ». Et si à la source de l'engagement du harki se trouvent les représailles subies par un village qui ne veut pas suivre « des fous » qui croient en l'indépendance, c'est bien la folie elle-même qui poursuivra le harki dans « sa soif de justice<sup>104</sup> » jusqu'à son « baroud d'honneur ».

Cofondatrice et coprésidente de l'association « Harkis et droits de l'homme », Kemoun milite au sein d'une organisation qui plaide pour un rapprochement avec les autres porteurs de mémoire de la guerre, y compris des Algériens d'Algérie. Elle signe là un texte qui érige en victimes et en héros les harkis et est entièrement voué à dénoncer, en les rappelant avec force détails, les crimes des nationalistes algériens contre les harkis et les pieds-noirs. Mais ce texte qui fait parler un homme et un narrateur pro-Algérie française contre l'indépendance algérienne et dont le fil narratif cafouille parfois est remarquable par ce qu'il met en valeur : les sources d'une révolte et d'une haine qui ne se sont jamais apaisées ; les raisons d'une vengeance que la guerre et ses atrocités ne permettront jamais d'assouvir et qui couve de longues années avant de passer à l'acte ; les ressorts et la place de la solitude et de la folie dans cette colère qui ne s'est jamais épuisée et que l'alcool n'a pas suffi à diluer ; une recherche de

---

103. *Ibid.*, p. 98.

104. *Ibid.*, p. 85.

justice dans laquelle celui qui se transforme en justicier finit en martyr. Ce discours en est un sur une blessure qui ne guérira jamais, une plainte sans fin de la victime qui s'exacerbe au fil des années qui passent tant le tort fait à la « communauté » grandit au en fur et à mesure que la reconnaissance officielle tarde et que, justement, cette demande de reconnaissance, elle aussi, gagne en exigence. On pourra reconnaître dans ce discours ce que l'anthropologue Vincent Crapanzano relève dans ses études de terrain effectuées au sein des milieux militants les plus virulents des associations harkis en France et rassemblées dans *The Harkis. The Wound that Never Heals*<sup>105</sup>. Mais ce discours radical qui domine le roman, aisément assimilable à celui que tiennent des militants enfants de harkis actifs dans des associations proches de l'extrême droite française, est inséré dans un dispositif fictionnel par une auteure<sup>106</sup> qui s'implique précisément à le combattre sur la scène publique.

*Les enfants des harkis. Entre silence et assimilation subie*<sup>107</sup> d'une militante et conseillère municipale, Saliha Telali, préfacé par le sociologue Saïd Bouamama, conjugue poésie et explications pédagogiques puisant dans la sociologie et l'histoire afin d'aider un locuteur curieux, naïf et inquiet, prénommé « L'Enfant », à comprendre l'histoire de ses parents, celle de la guerre d'Algérie et la situation de l'immigration algérienne en France. Ce texte, qui part d'un questionnement de la narratrice et auteure sur les circonstances de « l'engagement » de son père dans une harka de la région des Aurès, explique son écriture même par la recherche de réponses à des questionnements douloureux restés en suspens durant toute son enfance. Face à l'impossibilité de recouvrer cette vérité du drame familial que sont la guerre et l'exil subis par le père et la mère, face au silence du père désormais décédé et aux limites du témoignage de la mère (qui a suivi le père dans l'immigration malgré elle et qui tient un discours hostile à l'Algérie française<sup>108</sup>), la narratrice enquête malgré tout. Et puisqu'il lui est impossible de restituer l'histoire singulière de sa famille, ses efforts de compréhension cibleront, en recourant à la littérature aussi, l'histoire particulière des harkis en Algérie et en

---

105. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2011.

106. Il serait intéressant de le lire avec tout un péri-texte de l'auteure militante, comme par exemple cette lettre ouverte à un journaliste de *Marianne*, où Kemoum s'érige contre le lieu commun qui veut que les harkis et leurs enfants soient des électeurs naturels du Front national : [<http://www.harki.net/article.php?id=419>] (dernier accès le 3 juin 2012).

107. Paris, L'Harmattan, 2009.

108. Sur cette question spécifique de l'exil des femmes de harkis, nous nous permettons de renvoyer à notre texte : « Femmes de l'exil harki. La parole pour conjurer la violence de l'histoire » dans Dominique Bourque et Nellie Hogikyan (dir.), *Femmes et exils : formes et figures*, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 123-146.

France et celle de l'immigration algérienne en général de la période coloniale à aujourd'hui.

Comme le montrent ces quelques exemples, le procès pour le père, c'est-à-dire les questionnements et l'enquête sur son « choix », se trouve au cœur des livres et des films écrits et réalisés au sujet des harkis. Peuvent être apposés en contrepoint à l'écrit de Rahmani deux textes fort différents sur cette recherche des circonstances de l'« engagement » du père dans l'armée française. En effet, alors que *Moze* performe ce procès, dans ces deux textes, la même scénographie du procès se montre mais d'une autre manière : l'un a pris le temps, comme le préconise Rahmani, de demander à l'un de ces hommes de dire sa vie, il a pris le temps de rester seul avec lui, de le regarder et de l'écouter ; le second a plutôt pris le parti de romancer cette existence.

## **2- Le contrepoint du procès (pour le père)**

### **a- Kerchouche et son « harkéologie »**

En parcourant attentivement deux ouvrages de ce corpus hétéroclite, et en restreignant cette représentation à la cellule familiale, l'hypothèse peut être avancée d'un déplacement de la représentation du harki en « salaud » puis en victime, vers la construction d'une image du père harki en héros. Bien qu'ils effectuent des choix génériques et narratifs fort différents et relatent des expériences singulières de pères harkis, *Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche et *Le harki de Meriem* de Mehdi Charef<sup>109</sup> tentent tous deux de re-présenter la guerre en partant du lieu de l'exil et de son assignation. Ces récits passent par un retour en Algérie et s'attachent toujours à recouvrer la ou les raisons ayant motivé le « choix originel » du harki, « choix » qui s'avère, en 1962, au cœur de l'opprobre jeté sur les vaincus et au fondement même de l'exil et du déracinement familial. L'un dépeint la situation d'un supplétif de la harka, l'autre celle d'un moghazni membre des SAS ; l'un raconte le sort d'une famille ayant vécu dans les camps de relégation, l'autre celui d'une famille noyée dans l'anonymat d'une ville française ordinaire. Dans une écriture à la littérarité différenciée et au degré de

---

109. Dalila Kerchouche, *Mon père, ce harki* (Paris, Seuil, 2003) et Mehdi Charef, *Le harki de Meriem* (Paris, Mercure de France, 1989). Toutes les références à ces livres seront présentées désormais de la façon suivante : (MPH, numéro de la page) pour *Mon père, ce harki* et (HM, numéro de la page) pour *Le harki de Meriem*.



fictionnalité variable<sup>110</sup>, la mémoire de l'engagement, celle du « choix originel » du harki, qui fonde son premier crime (prendre l'uniforme français) et justifie le stigmatisme et l'exil, est médiée par la figure de la femme, épouse et mère des enfants, quand la fille n'en prend pas le relais. À priori, les deux textes que nous allons étudier n'auraient pas en commun leur écriture ou leur pacte de lecture respectif, mais plutôt leur polyphonie<sup>111</sup>, leur thématique et leur esquisse d'une synecdoque du drame harki.

*Mon père, ce harki* de Dalila Kerchouche, présenté en quatrième page de couverture comme « le récit » d'une « quête », est un document où l'enquête journalistique se mue épisodiquement en reconstitution (imaginée) d'événements relatés tour à tour par une narratrice homodiégétique et hétérodiégétique, laissant de temps à autre place à des voix intérieures, échos des émotions vécues par les membres de la famille. Sentiments et sensations sont reconstitués dans une écriture résolument neutre, « blanche<sup>112</sup> », journalistique, qui tend, sans y parvenir complètement, à se laisser aller à la poésie lorsque l'effort du souvenir convoque les affects ou que l'implication personnelle de l'auteur dépasse la simple description des faits (*MPH*, p. 34-35).

Le texte de Kerchouche est une patiente investigation informée de faits historiques et sociologiques accablants pour l'administration française des vingt années qui ont suivi la fin de la guerre d'Algérie. Il argue de discriminations systémiques infligées à des familles terrorisées par l'idée d'être renvoyées en Algérie et recluses par la force, sous l'intimidation et le chantage successivement, dans les camps de réfugiés de Bourg-Lastic, de Rivesaltes, de La Loubière, de Roussillon-en-Morvan, de Mouans-Sartoux et de Bias. Ces camps ont parfois, comme celui de Rivesaltes<sup>113</sup> par exemple, un lourd passé que le présent des harkis continuent à assombrir. L'enquête de Dalila Kerchouche démontre que le sort des harkis en France

---

110. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979, 1991], p. 163.

111. Nous entendons par polyphonie « les rapports multiples qu'entretiennent auteur, personnages, voix anonymes (les "on dit"), différents niveaux stylistiques, etc. : on parlera de "polyphonie" s'il s'établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix. » (V. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 448)

112. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* dans Roland Barthes, *Œuvres complètes, T. 1 : 1942-1965*, Paris, Seuil, 1993 [1953], p. 179.

113. Réfugiés espagnols fuyant le franquisme, Juifs rassemblés pour y être envoyés vers les camps de la mort, Tsiganes enfermés alors que la guerre est finie, militants indépendantistes algériens, etc. Pour une histoire de ces enfermements, lire *L'archipel du mépris* de Joël Mettay (Paris, Trabucaire, 2001).

s'inscrit dans la continuité du fait colonial<sup>114</sup>. Décrivant les mesures racistes mises en place pour empêcher les familles de harkis d'intégrer la société civile (ordinaire) française, *Mon père, ce harki* est un moyen pour l'auteur de révéler l'ampleur de l'injustice dont ont été victimes les membres d'une communauté. C'est aussi un courageux travail d'anamnèse mené par une quête identitaire douloureuse, mais pleine d'espoir, autour d'un questionnement central sur le geste du père pendant la guerre : pourquoi et comment est-il devenu harki ? Dalila Kerchouche<sup>115</sup> voue toute son entreprise de recouvrement du passé du père à une « harkéologie », comme elle la nomme. Elle extirpe avec ce terme la honte du mot *harki* en l'élevant vers une possible découverte providentielle de vestiges (d'actes) héroïques du père. La quête, certes patiente, comme celle de Rahmani, s'en distingue fondamentalement. Elle est loin de s'effectuer dans un mouvement de « déterrement » qui creuse la tranchée historique pour mieux comprendre le père et ce qui l'a fait. La fouille de Kerchouche est plutôt dans le brandissement des diverses trouvailles qui reconstituent l'itinéraire du père et surtout permet la datation de son passage du mauvais côté de l'histoire grâce à la mémoire recouvrée miraculeusement par le frère resté en Algérie.

Cette biographie familiale, sur laquelle pèse la question lancinante de la culpabilité du père quant à des crimes (de guerre) qu'il aurait commis contre ses frères, parcourt les espaces : arrivée dans les cales du bateau en 1962 à Marseille, séjours dans les camps de relégation successifs où sont cantonnées les familles de harkis, premier foyer familial hors des camps, voyage en Algérie dans le douar familial. Elle remonte le temps jusqu'au dévoilement tendu et théâtral, salvateur pour la fille, des circonstances de l'engagement du père. Ces circonstances tout à fait particulières accolent d'ailleurs au titre de l'ouvrage de Dalila Kerchouche une volonté de retracer le drame harki de manière générale (comme pourrait le faire tout journaliste dans un documentaire) à travers le cas paternel particulier (révélant ainsi la part éminemment subjective de la quête entreprise), tout en démontrant de façon circonstanciée que le parcours de son père est bel et bien spécifique : « *Mon père, ce harki* » signifie aussi et surtout « ce harki qui est mon père ». Et la mise au jour de l'histoire du père se confond avec

---

114. Sur le maintien du statut d'exception des familles de harkis dans les camps de relégation, lire Tom Charbit, *Les harkis* (Paris, La Découverte, « Repères », 2006, p. 89). V. aussi l'ouvrage consacré à ce sujet : Stéphan Gladieu et Dalila Kerchouche, *Destins de harkis. Aux racines d'un exil* (Paris, Autrement, 2003).

115. Dalila Kerchouche, *Leïla. Avoir dix-sept ans dans un camp de harkis*, Paris, Seuil, 2006, p. 13.

la mission dont elle s'investit : changer le *h* minuscule de « honte », qui accompagne le mot « harki », pour le *h* majuscule d' « Honneur ».

« L'engagement » du père est à interroger dans sa double acception : il se décline sous sa forme passive (se faire engager) et active (faire un choix en connaissance de cause). La narratrice découvre en effet que l'ambiguïté du terme revêt autant la complexité des circonstances de la guerre qu'une stratégie adoptée par les membres d'une même famille pour protéger les leurs des représailles des deux camps. Deux frères (le père et l'oncle de la narratrice dans le récit) pouvaient ainsi s'être engagés respectivement dans deux camps ennemis, sans que le second (rencontré quarante années plus tard par sa nièce) renie le premier pour ce « choix », mais sans non plus qu'il ait cherché à le lui dire tout au long de ces nombreuses années écoulées.

#### **b- Charef et *Le harki de Meriem***

Cette ambiguïté est également présente dans *Le harki de Meriem* de Mehdi Charef. Ce deuxième texte est présenté comme « roman » dès la première page de couverture. Rare fiction de l'après-guerre d'Algérie qui mette en scène une famille de harkis frappée par un drame qui ravive la douloureuse plaie de l'exil, il s'ouvre sur des circonstances sonnantes comme le prix fatidique à payer quand le passé ressurgit au présent : en une sorte de retour du refoulé colonial, le récit débute par un crime raciste visant un enfant de harki en France. Un jeune homme sans histoire assassiné justement en raison de sa nationalité française et de ses origines arabes. Au fil du retour en arrière sur le passé algérien des parents (déclenché chez le harki après le retour de sa femme au pays), les pièces du casse-tête se remettent en place et reconstituent l'engagement du mari (et fils) dans la harka pour sa femme (et sa mère) et la survie, grâce à lui, de toute la fratrie.

Ouvertement présenté à ses lecteurs comme une fiction, le texte de Mehdi Charef retrace clairement la genèse de l'engagement harki dans un contexte sociohistorique où sont rappelées deux vérités fondamentales qui composent la toile de fond première de ce qu'a été la guerre d'Algérie. En premier lieu, le système colonial, en particulier celui des grands propriétaires terriens, laisse dans une pauvreté extrême la population musulmane rurale, tandis que la guerre d'Algérie n'est devenue « guerre » contre un ennemi de taille (plus diplomatique

que militaire, certes), susceptible de chasser l'occupant français implanté depuis près d'un siècle et demi, que bien après le déclenchement de l'insurrection armée de novembre 1954. Toutes ces années, de 1954 à 1962, le conflit s'est amplifié et a changé de nature (tant en milieu urbain qu'à la campagne), si bien que les rebelles de 1954, qui allaient devenir les vainqueurs de 1962, n'étaient pas forcément donnés comme le « bon camp » à rallier, tout comme l'administration française, présente depuis plusieurs générations en sol colonisé, n'était pas forcément vue comme le « mauvais camp » à éviter par les paysans que la terre ne faisait plus vivre<sup>116</sup>.

Par ces mises en contexte de la guerre d'Algérie, Charef place paradoxalement le conflit armé et les camps en présence au second plan des motivations qui poussent le principal protagoniste du récit à prendre une décision. Ses raisons sont résolument réalistes et matérialistes, et sont exposées crûment dans le roman par la logique de simple survie qui les sous-tend (*HM*, p. 71-72) :

En cette fin des années cinquante, les mots *guerre* et *indépendance* n'existaient pas dans cette campagne. Il était loin d'Alger et des Aurès. Et puis il s'en fichait[,], Azzedine[,], de savoir s'il y aurait guerre ou indépendance, donc s'il finirait gradé ou les couilles dans la bouche. Il ne s'engagea pas contre quelqu'un, il s'engagea contre la terre : le ventre aride de sa terre. Le soleil avait même séché la rivière qui traversait le domaine et tous passaient leur temps à prier que vienne la pluie. [...] Une terre où il n'y avait plus qu'à crever, c'est ce que Azzedine se répéta pendant ses trente années d'exil. Et comme il ne lui restait plus que sa vie, il l'avait donnée pour les siens.

Azzedine revêt l'uniforme militaire français pour que sa famille mange à sa faim. Aussi, dans ce geste d'engagement dans la harka, point de complexes raisons idéologiques, philosophiques ou politiques. Il est encore moins question d'accident de l'histoire ou de calcul ambitieux opportuniste, simplement de l'impératif d'agir pour empêcher sa famille de mourir de faim, d'agir pour qu'elle retrouve sa dignité. Dans *Le harki de Meriem*, devenir harki est un acte de courage digne de respect, opposé à l'attentisme de ceux qui n'ont pris ni les armes contre la France ni l'uniforme français. Acte de courage qui, dans la guerre et son engrenage de violence et de terreur, n'exclura pas l'ignominie des actes commis à cause de la situation de

---

116. Sur les liens entre la crise de l'agriculture et les engagements, lire Tom Charbit (*Les harkis, op. cit.*, p. 33), Charles-Robert Ageron, « Les supplétifs algériens dans l'armée française pendant la guerre d'Algérie » (*Vingtième siècle*, n° 48, octobre-décembre 1995, p. 12) et l'ouvrage de Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad, *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1964]).

guerre. Azzedine ne nie à aucun moment sa descente aux enfers au fil des crimes qu'il commet, il les assume comme autant d'actes tributaires d'un contexte de guerre.

Ce retournement du sens communément attribué au terme *harki*, non seulement le héros du roman l'arbore toute sa vie, la tête haute, mais il le transmet à sa femme, Meriem. Celle-ci, par amour pour « son harki » qui l'a épousée en la sachant répudiée et peut-être stérile et a pris l'uniforme pour elle et le reste de la famille, partagera fièrement, jusqu'à la mort du fils, sa cause et d'une certaine façon la responsabilité de ses crimes. Car *Le harki de Meriem* est avant tout l'histoire de cette femme qui, en raison du bannissement de son mari, s'émancipe de la famille, de la tradition et d'un statut de femme supposée stérile qui faisait d'elle une paria. En France, l'intégration sociale progressive du couple n'aura d'égal que son éclatement dans l'épreuve du deuil et ne se mesurera finalement qu'à l'aune de la haine raciste, dans un chassé-croisé des impossibles deuils de la mémoire.

### **Recouvrer les circonstances (atténuantes) du « choix »**

La démarche de Dalila Kerchouche dans *Mon père, ce harki* est une entreprise de survie, y compris et peut-être essentiellement psychique, tournée activement vers la dénégation énergique du côté obscur de ce que recouvre le mot *harki* (comme terme de guerre) du moins lorsqu'il désigne son père. L'investissement personnel de la journaliste dans sa reconstitution de la biographie familiale est d'emblée présentée, sans fioritures, comme une avancée importante dans son propre itinéraire de jeune femme cherchant à mieux connaître son passé et ses racines pour pouvoir envisager son avenir. Cet élan emprunte tant à la naïveté et à la sincérité qu'à la volonté transparente de réhabiliter l'honneur de son père, celui de sa famille et, par extension, celui de toute une communauté. Il se solde dans ses dernières pages par des découvertes heureuses qui surprennent une narratrice qui jubile. Le lecteur, surpris à son tour, apprend un secret qui tient à quelques mots recueillis sur un coup d'impatience de la fille (et d'un étonnant retour de mémoire au sujet de propos tenus par la mère plusieurs années auparavant) et dans un petit mouvement d'humeur du père (*MPH*, p. 253-254) :

- Ils [les gens rencontrés en Algérie] t'ont raconté n'importe quoi, ma fille. Monte, tu vas attraper la mort.
- De la buée sort de sa bouche.
- Dis-moi d'abord.

- Non.
- Je fronce les sourcils :
- Ça me revient maintenant. Cette histoire, ce n'est pas la première fois que je l'entends. Tu l'avais dite à maman, il y a plusieurs années. Et tu sais comment elle est, elle répète tout...
- Rentre, on en parlera au chaud, à l'intérieur.
- Non, je veux savoir maintenant. Dis-moi.
- Quoi ?
- Je commence à perdre patience.
- Si tu leur as donné des munitions !
- Pas de réponse.
- Oui ou non ? Je ne bougerai pas tant que tu ne me le diras pas.
- ...
- Oui ou non ?
- Soupir.
- Oui... Oui, oui, oui, je leur ai donné des munitions. File maintenant.
- Attends... Pourquoi tu n'as jamais rien dit ?
- Je passais déjà pour un traître aux yeux des Algériens. Je n'allais pas encore l'être pour les Français ! Allez, descends maintenant...

Le père a aidé secrètement le FLN et personne n'en a jamais rien su ou rien dit, sauf son frère, l'oncle de la narratrice, qui lui apprend cette vérité encore cachée près de quarante ans après les faits, en précisant qu'il a toujours respecté son frère pour cela. Mais, notera le lecteur sur ce point qui reste à tout le moins obscur, ce frère n'a pas vraiment remué ciel et terre pour le dire au premier concerné ! Les unes après les autres, les révélations glanées en Algérie affluent, corroborées plus tard en France par le père qui nie devant sa fille, aussi inquisitrice que prête à n'entendre que l'innocence paternelle (*MPH*, p. 232-233), avoir tué ou torturé. Les qualités de son père allient modestie, générosité, compassion, honnêteté. Son extrême habileté au tir est avancée comme une rare qualité (*MPH*, p. 228), troublant détail dans ce plaidoyer pour l'innocence paternelle, tandis que ses faits d'armes en tant qu'engagé dans la harka restent sans effet néfaste sur ses frères (*MPH*, p. 229).

« Je passais déjà pour un traître aux yeux des Algériens. Je n'allais pas encore l'être pour les Français ! » réplique le père de la narratrice. À travers cette défense du mutisme est révélée la « contradiction insoluble<sup>117</sup> » dans laquelle est enfermée la population harki en France, en raison « de la permanence des discours politiques et institutionnels louant la "fidélité" et le "dévouement" des harkis » (discours, rappelons-le, tenus la plupart du temps

---

117. Tom Charbit, *Les harkis*, *op. cit.*, p. 108.

par l'extrême droite et les tenants de l'Algérie française). Pour Charbit<sup>118</sup> en effet, « sortir de l'image du "traître" qu'on leur a accolée implique d'affirmer que leur engagement ne s'est pas fait au nom de la France. Mais soutenir que leur présence en France est en grande partie accidentelle complique singulièrement leur demande d'être reconnus comme des Français "à part entière"<sup>119</sup> ».

En fait, si plus de quarante années après la fin de la guerre d'Algérie, « les harkis ne semblent toujours pas sortis de ce "carcan idéologique"<sup>120</sup> », leurs enfants peuvent quant à eux commencer à fissurer l'image du traître en cherchant à reconstituer les circonstances de « l'engagement ». Dans l'ouvrage de Kerchouche, cette mémoire de la guerre recouverte impérativement par la fille du harki et revécue à coup de mises en scène faisant entendre les voix de celles et de ceux qui ont souffert et qui se souviennent, ne serait rien d'autre qu'une re-construction volontariste du passé du père se terminant en *happy end*, si la contextualisation même de la guerre d'Algérie ne permettait, justement, d'inclure, pour conjurer le déni de mémoire, des récits de ce type.

La fille de harki est fière que son père ait appuyé les maquisards du FLN, les vainqueurs (au moins politiques) de cette guerre. Elle adhère ainsi au même mouvement que son père quarante ans auparavant et selon lequel « ce n'est pas à la France de la Révolution de 1789 et de la Déclaration des droits de l'homme qu'ils ont [été], nombreux, [à] donn[er] leur adhésion, et c'est plutôt dans le camp d'en face qu'on se réfère aux grands principes<sup>121</sup> ». Et c'est en découvrant que son père est du côté des « grands principes » et du « sens de l'Histoire », en apprenant qu'il a aidé le FLN et l'a dissimulé toute sa vie, que la narratrice rend à son père son honneur et trouve une raison de poursuivre sa vie de « fille de harki ». Elle assume désormais d'autant mieux cette hérédité qu'il n'y a plus lieu de la confondre avec un sentiment de honte. En accueillant triomphalement le soutien qu'a apporté son père au FLN comme un geste honorable et héroïque, Dalila Kherchouche (narratrice et auteure) interprète-t-elle l'histoire (de sa famille et de la décolonisation) d'une manière autre que Charef ?

---

118. *Idem.*

119. Voir le documentaire de Jean-Charles Deniau, *Harkis : des Français entièrement à part ?*, France, Production LIGHT/INA Entreprise, 52', 2003.

120. Tom Charbit, *Les harkis*, *op. cit.*, p. 108.

121. Pierre Vidal-Naquet, « Préface » dans Paulette Péju, *Les harkis à Paris* suivi de *Ratonnades à Paris*, Paris, La Découverte, 2000 [Maspero, 1961], p. 11-12.

Dans le roman de Charef, la mère répond à sa fille et la réponse, pour limpide qu'elle puisse paraître, n'en concentre pas moins toute la rétention mémorielle des affres de la guerre (*HM*, p. 43) :

– Maman, c'est quoi un harki ?

Accroupie devant le réfrigérateur ouvert, Meriem se raidit brusquement, oubliant ce qu'elle cherchait dans le bac à légumes. Après un long silence et sans se retourner, elle dit :

– C'est quelqu'un qui a eu le courage de tout perdre pour faire vivre sa famille.

L'explication la mieux adaptée aux oreilles d'une enfant est en même temps celle où transparaît le plus l'amour de Meriem pour Azzedine : elle véhicule des valeurs tels le courage et le sacrifice mais aussi un idéal digne d'un grand respect. La mère romance le côté sordide du choix opéré (et présenté comme tel, revêtir l'uniforme pour ne pas crever de faim) et permet à la mythologie familiale de fonctionner comme celle de la vie de couple inespérée que Meriem a pu vivre dans son histoire d'amour avec un époux aimant. Son mari a accepté de « tout perdre », il a donc opéré un choix qui est synonyme de générosité, de don de soi et d'abnégation. Le « tout perdre » inclut à la fois un avenir au pays parmi les siens et le respect, l'honneur et la dignité aux yeux de sa communauté. « Tout perdre », cela veut dire ne rien garder, l'idée d'anéantissement de la personne est bien présente, sans qu'un retour possible sur cette option ne soit jamais envisagé.

Meriem interprète la mort inique de son fils comme un châtiment qui leur est infligé, à elle et à son époux, pour le bonheur qu'a permis le statut de harki. Cette vision fataliste montre que le bien-fondé du choix de l'époux de revêtir l'uniforme français n'était pas aussi évident pour la femme. L'idée d'une trahison la hantait ou, (et le résultat est le même) son bonheur était empreint d'une culpabilité (propre à son statut et à son histoire de femme paria) dont elle ne s'est jamais départie. Même si Charef décrit bien la façon dramatiquement simple et logique dont un homme a pu devenir harki, il associe à cette option toute conjoncturelle un poids à porter dans l'histoire (de la famille et dans celle de la décolonisation) : les harkis et leur famille payent pour ce qu'ils sont, peu importe comment survient cette expiation. C'est en effet sous les injures violentes, haineuses, vengeresses que la sœur de Sélim, le frère assassiné dont le cercueil ne franchira jamais le seuil de l'aéroport de Tlemcen – maintenue dans une frontière où s'accumulent les griefs du bannissement (affectif, idéologique, politique, personnel, tribal) – retournera inhumer son frère à Reims. C'est avec son frère tué dans l'exil parental et dans le pays d'où se sont exilés ses parents que la fille de harki mesure la



malédiction généalogique. Si le père est harki, l'enfant naît harki, n'est que harki :

– Elle a de la mémoire, l'Algérie ! reprit le chef douanier qui ne voulait pas lâcher une proie si facile... Et de la fierté ! Tous ceux qui ont essayé de la baiser sont marqués d'une encre de sang dans notre histoire. [...]

– Fille de traître, c'est tout ce que tu es ! J'aurais aimé recevoir ici ton enfoiré de père. S'il en avait, il serait venu à ta place reconduire son fils sur le sol natal. Il a choisi la France et tu as vu comment elle le lui rend ? En cadavre, bien fait pour vous !

Il manque de s'applaudir, le chef. (*HM*, p. 38)

À travers cette scène, qui représente, dans le roman, un témoignage tout à fait plausible d'expérience similaire survenue à des familles de harkis dans les aéroports de l'Algérie de la fin des années 1970-1980, la dette dont le fils doit continuer à s'acquitter même trépassé est à la mesure du châtement exemplaire infligé au père. Un châtement dont la cruauté est proportionnelle à la puissance du désir de vengeance, vivace quant à lui bien des années après la fin de la guerre. Avec la mort tout ne s'arrête pas, loin s'en faut : l'espoir du retour est non seulement annihilé mais la damnation sur une terre étrangère est prorogée, redécouvrant à vif la plaie du souvenir des faits reprochés et, partant, participant à la construction d'une mémoire de la guerre d'Algérie faite de ressentiment, de ressassement et de stéréotypes. Dans ce passage du *Harki de Meriem*, le fonctionnaire des douanes s'exprime dans une langue de bois qui, mise à part la vulgarité des termes employés, est tout à fait digne des discours idéologiques officiels algériens sur le rôle des harkis dans la guerre.

Azzedine perd son fils, il n'aura plus sa femme à ses côtés. Il trouve cependant du réconfort auprès de ses petits-fils et de sa fille. Persuadée de ne jamais avoir eu droit à la vie qu'elle a menée, Meriem décide quant à elle de finir son existence dans un cimetière. Elle s'impose une mort symbolique faite d'attente et de recueillement à l'intention de tous les morts dans cette terre algérienne où son fils n'a pu reposer. Elle se choisit un non-lieu des vivants – lieu de passage pour les vivants et d'exil pour les morts – comme pour méditer sur un bonheur qu'elle ne méritait pas, pour signifier le paiement d'une dette envers les morts (de la guerre ?) d'Algérie. Le retrait dans ce cimetière est une façon pour Meriem d'accepter la fatalité (ou le châtement divin ou l'ironie du sort), et son retrait d'un monde impossible à vivre (ni en France ni en Algérie).

## **De la construction d'une mémoire du drame harki et de la guerre d'Algérie**

Les deux ouvrages, *Mon père, ce harki* et *Le harki de Meriem*, bien que très différents dans leur écriture, se rejoignent dans une démarche auctoriale qui, tout en empruntant des voies narratives différentes, en viennent à transmettre des bribes de témoignages d'une mémoire des harkis. Dans le texte de Dalila Kerchouche apparaissent les contours d'un exil cerclé d'assignations physique et psychologique forcées, recouvert de la chape du silence et de la honte, et hanté par les questionnements sur le « geste originel » du père pour l'armée française et contre ses frères. À travers cette évocation où ce sont plutôt les « grands principes » du camp anticolonial qui triomphent, puisque le « choix » en faveur de la France n'est pas célébré mais au contraire déploré comme un accident de l'histoire (le père aurait pu être l'oncle membre du FLN), la douleur transcende les générations. Elle prend, dans un texte qui est une première publication, la forme de l'enquête qui rassure, voulue distanciée mais très vite impliquée. Le reportage de Kerchouche correspond tout à fait à l'ambition de l'auteur, et ses résultats entendent faire honneur à sa famille et à sa communauté et leur redonner leur fierté.

La trame narrative du roman de Charef est formée d'une histoire d'amour généreuse que fait exploser l'assassinat du fils comme resurgissement du passé et du souvenir de la guerre en recourant à l'ironie du sort. Le choix de la fiction chez Mehdi Charef, romancier et cinéaste, permet une possible distanciation entre l'engagement du harki (représenté comme assumant « tout » de la guerre) auprès des troupes françaises et l'existence ordinaire d'honnête homme, bon époux et bon père, qu'il peut mener après le conflit. Le récit fictionnel s'accommode sans fioritures de l'ignominie des actes de guerre, puisque celle-ci est décrite comme un engrenage dans lequel quiconque peut tomber par le fait d'une mauvaise conjoncture ; un moment où les hommes sont inéluctablement amenés à perpétrer des crimes même s'ils s'y refusaient au départ.

Dans la démarche de Kerchouche, l'innocence du père est à établir coûte que coûte et la frontière entre futurs vainqueurs et vaincus relève d'une stratégie familiale qui n'a pas servi son père (pour protéger la famille, un frère devait entrer dans la harka et un autre au FLN). *Le harki de Meriem*, quant à lui, brouille quelque peu la frontière entre l'engagement harki et l'expiation de cet acte par le fils. Il déplace la responsabilité de l'engagement du harki vers sa

femme et fait porter à Meriem une conscience historique qui mesure le prix payé par le fils pour le geste du père, en métropole, bien des années après. Peut-être parce que cette conscience est mêlée à un profond sentiment de culpabilité généré par la façon dont la femme a profité du « choix » du mari, l'influence de ce choix sur la mort du fils ne trouve finalement aucune validation à la fin du récit. Azzedine continue à vivre en France avec le bonheur que lui procurent ses petits-enfants, et ce, malgré l'adversité, le racisme et la fatalité qui l'a frappé au moins deux fois dans son existence, à l'âge qu'avait son fils avant de mourir et au moment de l'assassinat de ce dernier.

La biographie de Kerchouche et la fiction de Charef contribuent à construire une mémoire du drame harki où les femmes ont un rôle privilégié et où la représentation complexe de la guerre d'Algérie apparaît tour à tour de manière singulière et complémentaire. Mais si cette avancée de la construction de la mémoire des harkis est désormais notable en France, ces prises de parole demeurent tout bonnement encore inaudibles en Algérie. Pour Benjamin Stora, « pour qu'on puisse effectivement parvenir à cette histoire-là », c'est-à-dire à une histoire du système colonial et de la guerre d'Algérie qui prenne en compte cet enracinement du colonial dans la société algérienne, à une histoire qui concerne tout autant le phénomène des harkis, « il faut davantage entendre la voix des harkis et de leurs enfants, qui expliquent leurs choix<sup>122</sup>. »

### **c- L'autre lieu commun du procès : l'Algérie**

#### **Rapports au pays du père**

Le retour en Algérie effectué par les protagonistes des textes de Kerchouche et de Charef, tout comme celui mis en scène par la narratrice de *Moze* dans le « procès d'extimation », révèle le rapport ambigu à ce pays. Les liens avec l'Algérie semblent indéfectibles et tout en même temps impossibles : le fils ou la fille de harki ont une appartenance à la terre natale du père qu'ils peuvent s'approprier, rejeter ou qui de toute façon leur est interdite en raison même de cette filiation paternelle. Il est important de préciser que les femmes de harkis, les mères, parce que « femmes de » et non militaires elles-mêmes, ont

---

122. Isabelle Clarke et Daniel Costelle, avec la collaboration de Mickaël Gamrasni, *La blessure. La tragédie des harkis* (texte du documentaire éponyme), Paris, Acropole, 2010, p. 71.

en général pu garder un lien étroit avec l'Algérie, permettant ainsi à leurs enfants d'avoir l'occasion de voyager avec elles là-bas. Rappelons aussi que la révolte des enfants de harkis vivants dans les camps de relégation de Bias et de Saint-Maurice-l'Ardoise sera relancée durant l'été 1975 par une action politique d'éclat : la prise d'otages de cinq ouvriers algériens pour répondre à l'interdiction des autorités algériennes d'empêcher un jeune garçon parti en vacances en Algérie avec sa mère de ressortir du pays<sup>123</sup>. Mêlé à la législation intérieure algérienne qui commandait une autorisation paternelle pour les enfants voyageant seuls avec leur mère, cet incident a mis au jour les ambiguïtés des dispositions algériennes concernant les harkis mais aussi leur famille (d'autres familles ont révélé avoir eu le même problème que le garçon retenu en Algérie à la même période) et plus généralement la libre circulation des personnes entre la France et l'Algérie. Cette ambiguïté perdure encore aujourd'hui. Ce flou entourant cette question de libre circulation implique aussi la France : les Français d'origine pieds-noirs ou non ont pu, après 1962, retourner en Algérie alors que d'autres Français, d'origine algérienne, harkis ou ex-Français musulmans n'ont quant à eux jamais pu le faire.

Mais selon le cas précis de chaque famille et « l'historique » du père (casier judiciaire, antécédents militaires), cette circulation a été plus ou moins entravée ou autorisée, les retours des harkis eux-mêmes ont plus ou moins été acceptés tacitement ou totalement exclus selon l'implication de la personne durant la guerre, son fichage par les services de police douaniers algériens parfois dès la fin de la guerre. Dans *Le choix de mon père*<sup>124</sup>, lors de sa tentative filmée de rentrer au pays, le père du documentariste Zanoun, se voit, atterré, ressortir par le fonctionnaire de police des douanes aéroportuaires une vieille fiche avec une photo de lui prise près de 30 années auparavant et qui atteste de son interdiction d'accès au territoire algérien ainsi que du motif de cette interdiction. C'est aussi en fonction des circonstances qui prévalent sur place, dans la famille, le village, la ville d'origine que dépend le retour autorisé ou exclu du harki. Mais les pères, comme le relate Kerchouche pour le sien, ne se risquent en général pas à un tel voyage. D'ailleurs, c'est seulement pour les besoins du film que son fils veut réaliser que le père de Zanoun fait le voyage et essuie l'humiliation et la

---

123. Lire le récit militant qu'en fait Boussad Azni (*Harkis, crime d'État*, Paris, Ramsay, 2002, p. 139) et le texte du sociologue Régis Pierret qui rend dans leur globalité les événements de cet été 1975 (« Les enfants de harkis, une jeunesse dans les camps », *Pensée Plurielle*, 2007, n° 14, p. 179-192).

124. *Le choix de mon père*, France, Ère Production/France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne, 52', 2008.

déception de son refoulement sans appel. Cet évènement, moment fort du documentaire *Le choix de mon père*, le réalisateur dit avoir voulu couper court au film après l'avoir vécu. C'est encouragé par sa mère qui, elle, peut entrer en Algérie avec lui qu'il poursuit son enquête sur l'histoire de son père harki. Ainsi le documentaire sur l'histoire du père et qui se faisait avec le père devient-il un film pour le père. Les images de témoins qui l'ont connu, d'habitants de son village, de lieux de son enfance sont prises à son intention et lui seront montrées. Le documentaire, devenu le film du retour en Algérie du fils pour le père, prend ainsi une tournure particulièrement émouvante lorsque dans son foyer en Lorraine, le fils invite le vieil homme à commenter les images prises d'un pays où il lui est interdit de retourner ; des lieux et des personnages filmés qu'il reconnaît plus ou moins distinctement, de concentration sur l'écran en questionnement sur les changements topographiques survenus depuis tant d'années, d'efforts de rappel en anamnèse silencieuse et pudique, dans une réception des images et des paroles rapportées, heureuse, triste, toute en retenue.

Aussi, durant les années qui suivirent la guerre et jusqu'à la fin des années 1980, ce sont essentiellement les fils de harkis qui, une fois majeurs, ont quant à eux essentiellement souffert du refoulement à la frontière algérienne. D'une part, le profil de potentiel militaire français rattaché à l'identité du fils du supplétif de l'armée française a sans doute souvent permis aux fonctionnaires des douanes algériennes de justifier, en mettant au premier plan des arguments idéologiques nationalistes, des refoulements, même si ces refoulements ont pu être aussi décidés de façon totalement arbitraire et pour d'autres raisons (népotisme, corruption, etc.). D'autre part, si le fils était « bi-national » (tous les harkis n'ont pas demandé la nationalité française), c'est-à-dire jouissait à la fois des nationalités algérienne et française, il se devait d'effectuer<sup>125</sup> son « service militaire » dans l'un des deux pays (jusqu'en 1997).

---

125. Dans les années 1990, la conjoncture algérienne de guerre civile et la diminution puis la disparition du service national en France faciliteront le choix à de nombreux garçons. En effet, en 1996, le vote de la réforme du service national le transformera en un rendez-vous citoyen de six jours à partir de 2002, étendu aux filles en 2003. Le service obligatoire est transformé en un engagement volontaire pour un service national de 9 à 24 mois qui peut être effectué dans la défense, la solidarité, la coopération internationale ou humanitaire. Le 8 novembre 1997, la loi portant la réforme du service national (97-1019 du 28 octobre 1997) est promulguée et engage le début de la professionnalisation du service militaire en France.

Il va sans dire que le garçon de père algérien et vivant en France (enfant d'immigré ou de harki), n'ayant pas ou pas encore fait son choix de pays où effectuer son service militaire ou ayant opté pour le service national français se retrouvait, aux douanes algériennes, à la merci de l'arbitraire des fonctionnaires au patriotisme zélé, pressés de faire la leçon à ces Algériens qui ont renié la nation qui a perdu tant de martyrs dans son combat contre la France et pour leur avenir.

## Retour au pays de la mère

Mais le rapport ambigu à l'Algérie est moins celui des enfants de harkis à ce pays (Kerchouche se dit certes très fière du fait que son père, en devenant harki, l'ait soustraite au sort de ses cousines qui n'ont pu devenir comme elle éduquée et autonome, etc., mais cela paraît cher payé quand c'est exactement ce qu'ont pu faire des immigrés pour leurs enfants sans pour autant être bannis de leur pays natal) que celui qu'entretient l'État algérien avec ces enfants. L'exemple du dialogue des deux filles de Moze mais aussi celui de Rahmani et de sa lettre jamais publiée à *El Watan* illustrent les limites vite atteintes d'une parole libre et publique sur les harkis. Malgré un dialogue possible avec des Algériens sur le phénomène des harkis pendant la guerre et la répression qui les a frappés en 1962, malgré l'accueil chaleureux au sein de la famille de la mère ou du père, le stigmate « enfant de harki » continue trop à sévir dans les discours officiels pour permettre aux enfants de se sentir une pleine appartenance à l'Algérie<sup>126</sup>. Cette possibilité de dialogue est parfois mise en scène devant la caméra, au grand soulagement du documentariste, comme le fait Rabah Zanoun<sup>127</sup> dont le père est devenu harki, en France puis en Algérie, après avoir refusé d'exécuter des ordres du FLN à Paris et dénoncé les hommes du réseau qui le menaçaient. Zanoun filme à son insu un ancien cadre du FLN qui avance que, même si son père « a travaillé » pour la France, il ne verrait aucun inconvénient à ce que cet homme, à présent âgé, revienne en Algérie, dans son village natal, mais seulement si les habitants sont aussi d'accord. L'ancien combattant précise cependant, catégorique, toujours en étant filmé à son insu, qu'il ne peut absolument rien faire pour que le père de Zanoun soit autorisé à revenir.

En fait, « la réconciliation avec l'Algérie, reste encore largement inenvisageable aujourd'hui<sup>128</sup> » : les autorités du pays continuent à refuser le retour du harki même s'il n'est plus qu'un vieillard au soir de sa vie ; elles n'acceptent toujours pas les inhumations des pères décédés ; leurs enfants sont encore stigmatisés dans certains discours officiels. Pas plus que l'historiographie algérienne ou les manuels scolaires algériens n'évoquent ouvertement les

---

126. Lire sur ce point les entretiens avec les enfants de harkis, collectés et analysés par Régis Pierret dans son étude sociologique *Les filles et les fils de harkis. Entre double rejet et triple appartenance* (Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces interculturels », 2008) et en particulier le chapitre IV intitulé « Le bannissement » (p. 97-116).

127. *Le choix de mon père*, op. cit.

128. Isabelle Clarke et Daniel Costelle, op. cit., p. 70.

harkis<sup>129</sup> ou ne leur consacrent un traitement spécifique suffisamment complet qui permette de mieux comprendre les phénomènes de l'enrôlement et des ralliements aux côtés de l'armée française des supplétifs et des élites « françaises musulmanes », le sondage<sup>130</sup> le plus récent

---

129. Au sujet des mythes fondateurs du discours officiel algérien et sur la nature du pouvoir algérien, lire Mohammed Harbi, 1954. *La guerre commence en Algérie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1984, p. 152-173. Selon Benjamin Stora, sur les 1 800 ouvrages relatifs à l'Algérie publiés entre 1962 et 1973, la part de la SNED (société publique d'édition algérienne) n'est que de 555 livres. Cette faiblesse, selon l'historien, est due à la censure et à d'autres interdits et entraves qui font fuir les auteurs et les poussent à se faire éditer à l'étranger (v. *Algérie, histoire contemporaine. 1830-1988*, Alger, Casbah Éditions, 2004). Pour une vision large et une analyse de ce contenu dans les programmes pédagogiques algériens lire Lydia Aït Saadi, « Les harkis dans les manuels scolaires d'histoire algériens » dans Fatima Besnaci-Lancou, Benoît Falaize et Gilles Maceron (dir.), *Les harkis. Histoire, mémoire et transmission*, Ivry-sur-Seine, Éditions de L'Atelier, 2010, p. 202-209.

130. « Plus de 84 % des Algériens disent qu'il "ne faut pas pardonner aux harkis", supplétifs musulmans engagés par l'armée française pendant la guerre d'Algérie (1954-1962) [...] Seules 10 % des personnes interrogées ont affirmé être prêtes à pardonner, selon ce sondage à l'occasion du 50e anniversaire du cessez-le-feu ».

Sur ce sondage réalisé du 14 au 19 mars 2012, par ÉCOtechnics pour le quotidien algérien national de langue française *El Watan* et ayant pour thème « Le 19 mars et les Accords d'Évian », lire l'article sur le site suivant : [[http://www.elwatan.com/actualite/les-algeriens-et-l-histoire-du-mouvement-de-liberation-une-connaissance-parcellaire-28-03-2012-164487\\_109.php](http://www.elwatan.com/actualite/les-algeriens-et-l-histoire-du-mouvement-de-liberation-une-connaissance-parcellaire-28-03-2012-164487_109.php)].

Selon ÉCOtechnics, « l'objectif de ce sondage était de voir dans quelle mesure la date du 19 mars 1962, date du cessez-le-feu et lendemain des accords d'Évian, était connue des Algériens et si ces derniers considéraient que cet événement se voyait reconnu officiellement suffisamment d'importance. Nous avons voulu savoir aussi si les accords d'Évian eux-mêmes étaient connus. Une question leur a été posée aussi sur leur connaissance de l'OAS et ce qu'était cette organisation. Nous avons aussi sondé les Algériens sur trois autres questions tout aussi actuelles : celles des harkis et du pardon des Algériens, celle du départ des pieds-noirs et enfin une question sur les relations entre l'Algérie et la France. »

L'une des principales conclusions du sondage est la suivante : « Sur l'ensemble des réponses, l'écrasante majorité des répondants, soit 84,5 %, est contre le fait de pardonner aux harkis. Les harkis, de toute évidence, nourrissent plus de rancœur que les Européens. On note, toutefois, que 10% des Algériens sont pour le pardon et 5,4 % à ne pas être fixés sur la question. Nous retrouvons quasiment le même taux de refus de pardonner chez les hommes que chez les femmes (85 % et 84 %). Nous constatons aussi les mêmes taux à travers les groupes d'âge. Enfin, le niveau d'instruction ne fait pas non plus apparaître de différence significative d'un niveau à l'autre. Il semble donc que la question de refuser le pardon aux harkis fasse pratiquement l'unanimité dans la société algérienne ».

Mais Saïd Ighilahriz, le directeur d'ÉCOtechnics, bureau d'étude qui a réalisé le sondage, souligne tout de même l'une des lacunes centrales de la démarche concernant les harkis, démarche auprès des sondés qui n'a consisté en fait qu'en une seule et unique question : « Sur un autre aspect de la révolution, nous pouvons constater que, 50 ans après l'indépendance, la position de l'immense majorité des Algériens à l'égard des harkis reste le non-pardon. Un ami sociologue à qui j'ai fait part de ce résultat en tirait la conclusion d'une forme de blocage de la société algérienne. Ce jugement qui m'avait un peu surpris pose la question du caractère quelque peu schématique de la démarche de ce sondage consistant à tirer des conclusions fortes sur un problème aussi important à l'aide d'une question simple. En fait le caractère massif de la position de ne pas pardonner (90 %) ne prête à aucune ambiguïté quant au sentiment des Algériens vis-à-vis des harkis, même après 50 années d'indépendance. Mais rien ne dit que des positions beaucoup plus nuancées chez une proportion importante d'Algériens n'auraient pas surgi si un nombre plus important de questions avaient été posées, notamment sur la forme d'implication des harkis aux côtés de l'armée française (participation à des actes de torture et de viol, répression des populations civiles, simple participation aux combats contre l'ALN...). L'avis des Algériens sur le départ des pieds-noirs montre déjà plus de nuances. Ils sont ainsi 68 % à considérer que c'est une bonne chose, mais déjà 18 % à dire que c'est plutôt une mauvaise chose et 14 % à ne pas se prononcer. On constate donc, en un sens, plus de sympathie pour les pieds-noirs que pour les harkis. » (V. les analyses du sondage et les chiffres sur

(qui reste inédit), réalisé en mars 2012 auprès des Algériens et concernant les harkis, limitait quant à lui toute possibilité d'éclaircissement sur cette question et ses répercussions au présent. Les harkis et leurs enfants se heurtent en permanence à une Algérie où « le drame harki » n'existe pas car « dans l'histoire nationale algérienne, il n'y a pas de tragédie des harkis<sup>131</sup> ». Comme l'explique Benjamin Stora<sup>132</sup>,

[I]es harkis constituent l'un des problèmes principaux de l'histoire intérieure algérienne. Ils sont considérés comme ceux qui ont fissuré l'unité d'une nation homogène. Pendant très longtemps, on a présenté la question harkie comme étant une question minoritaire, avec le décalque, dans le discours officiel, des collaborateurs français contre la résistance française – le décalque Seconde Guerre mondiale appliqué à la guerre d'indépendance algérienne, avec les mêmes mots, les mêmes paramètres. Et cela a fonctionné de cette manière-là : une poignée de collaborateurs de l'armée française, face à une armée gigantesque de résistants qui a toujours combattu la présence coloniale.

On a assisté à une remise en question du discours traditionnel sur cette immense armée de résistants. Et on s'est aperçu qu'il y avait beaucoup moins de gens que cela qui avait porté les armes, qui avaient combattu, qui avaient été nationalistes. Cette mythologie résistancialiste, unanimiste, d'un peuple entièrement soudé s'est progressivement effritée. Reste que, dans cette déconstruction de l'unanimisme, le problème harki touche la question de l'identité nationale algérienne. Parce que toute forme, en Algérie, de compréhension vis-à-vis du phénomène harki serait vécue comme une sorte de réhabilitation du système colonial.

Paru en 2003, *Moze* a été suivi des contributions publiques de Zahia Rahmani au débat sur le post-colonial et le retour du colonial en France. La prise de parole de Rahmani a aussi atteint, parce qu'elle y insère, par interpellation directe ou indirecte et malgré la censure, une scène médiatique et politique algérienne qui ne rend pas compte de ce qui travaille en profondeur la société algérienne. En ce sens, le discours post-colonial et le travail de « déterrement » de Rahmani rejoignent une mémoire algérienne de la guerre d'indépendance qui ressurgit de manière individualisée, complexifiée, traversée par les soubresauts des contradictions et questionnements sur, justement, la question de « l'identité nationale algérienne », son unité posée comme fondement de son édification. La prise de parole de Rahmani trouve aussi des échos dans les enjeux d'une historiographie algérienne qui pense l'histoire de l'Algérie dans la colonie dans un processus qui a été double, selon les termes de

---

ces liens : [[http://www.elwatan.com/complements/2012/03/27/sondage-sur-la-revolution-docx\\_927863.pdf](http://www.elwatan.com/complements/2012/03/27/sondage-sur-la-revolution-docx_927863.pdf) ] [[http://www.elwatan.com/complements/2012/03/27/tous-les-chiffres-du-sondage\\_927859.pdf](http://www.elwatan.com/complements/2012/03/27/tous-les-chiffres-du-sondage_927859.pdf)] (dernier accès le 3 juin 2012)).

131. Isabelle Clarke et Daniel Costelle, *op.cit.*, p. 70.

132. *Ibid.*, p. 70-71.



Daho Djerbal<sup>133</sup> :

Face à la désintégration des formes collectives d'appropriation [par le processus brutal d'expropriation qu'a été la colonisation] et d'échange au bénéfice du marché capitaliste colonial, les formes communautaires et collectives s'exacerbaient dans la production comme dans l'échange et la consommation. Nous avons une double histoire : mise en place d'un mode de production et d'échange capitaliste colonial ; mise en place, parallèlement, d'un système d'association et de mise en commun, de survie, pour éviter la désintégration complète, la misère et la famine.

La démarche de compréhension de la fabrication du harki chez Zahia Rahmani, en portant sur le procès du colonialisme, et en évoquant la montée de la lutte nationaliste croise aussi une historiographie qui, du point de vue des Algériens, se détache de l'histoire française de la colonisation et de la décolonisation : cette histoire « n'est pas celle de la France en Algérie mais celle d'une Algérie en train de sortir de la France ; c'est l'autre versant. Cela revient à chercher à savoir comment se sont fabriqués, se sont construits historiquement les formes de la représentation légitime, les rapports de pouvoir et d'autorité. Mais pour ce faire, il faut se libérer de la surdétermination coloniale (au sens fanonien du terme) qui ne retiendrait que les catégories de l'histoire coloniale française<sup>134</sup>. »

### **3- L'exemplaire *Moze* dans la série**

#### **a- Rencontre avec les Juifs d'Algérie**

##### **Deux séquences de l'histoire coloniale, un trauma**

Comment survit-on à une identité « d'enfant de salaud », comment surmonte-t-on une identité « d'enfant de salaud » ? Comment compose-t-on avec le legs d'une identité « inassumable » et avec l'injonction d'anéantissement qui le commande ? Comment transforme-t-on une mémoire honteuse en une mémoire exemplaire ? Comment ouvre-t-on, s'ouvre-t-on le monde lorsque les conditions sociohistoriques coloniales et post-coloniales vous le ferment en vous assignant d'office à la forclusion et à la réclusion ? Chez Rahmani, cette ouverture du monde et de ces possibilités vitales ne va pas sans une ouverture de soi au monde, dans un mouvement qui esquisse une rencontre, désirée, fabriquée, appelée. Le procès

---

133. « Critique de la subalternité », *Rue Descartes, la revue du Collège international de philosophie*, n° 58, novembre 2007, p. 97.

134. *Ibid.*, p. 92.

qui se déploie, par ses divers soubassements et ressorts intimes et extimes, a une portée résurrectionnelle qui doit tout à son ouverture. L'« Ouvert » dans la démarche de Rahmani a non seulement à voir avec la nature de ce procès ancré dans une parole qui porte sur le présent et le passé du présent, une parole engagée pour le père et pour soi, mais aussi avec le dialogue engagé avec une altérité perçue comme légitime, fraternelle, consanguine mais aussi parente, familière par « accident » historique. Si le consanguin peut être conçu comme le partage de la sève comme sang d'une même terre et d'un même destin indigène millénaire (indigène sans les guillemets que commande l'acception péjorative coloniale). Si « l'accident » historique peut être cette situation dans laquelle une communauté se retrouve à un moment donné de son histoire dans une situation extraordinaire, exemplaire, comme le furent les Juifs d'Algérie sous Vichy et les harkis dans la France d'après-guerre d'Algérie. Ce dialogue apparaît dans *Moze* selon deux ordres inséparables qui s'interpénètrent comme pourraient le faire un fond et une forme, une écriture et un discours, une énonciation et une poétique, en recouvrant un dire sur l'identité.

Sur le fond, dans la phase du procès qui concerne les protagonistes de la guerre dans l'Algérie coloniale et l'exode des Européens d'Algérie en 1962, la narratrice de *Moze* ne reconnaît ce sentiment de perte du pays qu'à ceux qu'elle estime pour leur sincérité :

–[...] Et ce pays resurgit maintenant comme un manque, une sensation d'enfance perdue ! Cette enfance, ces gens-là ne l'ont pas vécue comme ils nous la disent. Ils la vivent comme une lamentation ! Cette enfance n'a pas eu lieu. C'était une promesse. Une réelle promesse. Mais elle n'est pas parvenue. Ils nous parlent d'un pays rêvé. Oui, l'Algérie manque. Elle leur manque. Elle manque à ceux de ce pays !

– Parlez-vous des seuls Algériens ?

C'est une autre voix. Pas celle du président.

– De tous ceux qui ont sincèrement perdu ce pays. Il y avait là-bas des juifs. Des frères sémites. Leurs cimetières jouxtent les tombes romaines et celles des tribus berbères. Dans ce pays ils ont vécu ensemble. (*M*, p. 121)

La narratrice rappelle l'appartenance des Juifs à l'Algérie et les différenciations entre populations indigènes imposées par le système colonial (de Jules Ferry en 1871 au maréchal Pétain en 1940) :

– C'était une politique de séparation. La politique algérienne de ce pays était fondée sur ce principe. Elle était étroite, raciste et lâche. On a vilipendé les Arabes pour mieux christianiser les Berbères et on a dit que les Juifs deviendraient des citoyens pour mieux franciser les Italiens. (*M*, p. 122-123)

Sur la forme, par l'importance qu'elle donne au témoignage, à la spectralité, au legs, au serment, au secret, au don, au deuil, à la langue, aux langues, ou encore au nom, il est frappant de constater l'influence de l'écriture et de la pensée de Jacques Derrida sous la plume de Zahia Rahmani. Dans ce nom donné au père, ce nom reçu de Moze, ce titre de premier texte travaillé par l'anonymat, la cryptonymie, la pseudonymie, on retrouve bien la façon dont le philosophe aime à donner à lire dans ses « trois essais sur un nom donné », *Khôra*, *Passions* et *Sauf le nom*, « ce qui peut arriver au nom<sup>135</sup> ». Et pourraient se décliner de multiples justifications à cette correspondance avec Derrida : de la déconstruction que pratique dans son écriture Zahia Rahmani à la filiation que se reconnaissent en Derrida les auteurs et critiques post-coloniaux, en passant par le partage de ce même pays d'origine, l'Algérie.

Que ce soit sur le fond ou sur la forme, les croisements mémoriels entre le témoignage de cette fille de harki, fille d'un Français musulman, algéro-française (par « ajustement » post-colonial puisque son père a dû demander la nationalité française, une fois en France, pour lui et sa famille) et celui d'un juif pieds-noirs, franco-algérien (puisque Français d'Algérie), « franco-maghrébin *par excellence*<sup>136</sup> », sont non seulement possibles mais ils contribuent à décliner de nombreuses « identités à traits d'union », des *hyphenated identities*<sup>137</sup> dont le trait d'union est en somme le révélateur d'une histoire, d'une mémoire, d'une guerre et de déchirements : « Un trait d'union ne suffit jamais à couvrir les protestations, les cris de colère ou de souffrance, le bruit des armes, des avions et des bombes<sup>138</sup> ». Des *hyphenated identities* qui ont d'abord pour origine des situations historiques particulières et pour conséquence un « trouble de l'identité » qui semble en partage chez Derrida et Rahmani : « Être franco-maghrébin, l'être "comme moi", ce n'est pas, pas surtout, surtout pas un surcroît de richesse d'identités, d'attributs ou de noms. Cela trahirait plutôt, d'abord, un trouble de l'identité.<sup>139</sup> »

*Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine* de Jacques Derrida (1996) incorpore d'ailleurs de façon remarquable (d'autant que cette incorporation est inattendue) l'expérience de Zahia Rahmani. Le philosophe y prend prétexte d'une anamnèse

---

135. Jacques Derrida, « Avertissements » dans *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993, p. 12.

136. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 27.

137. Gil Anidjar, « Derrida, le Juif, l'Arabe » dans Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly (dir.), *Judéités. Questions à Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 2003, p. 225.

138. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, *op.cit.*, p. 27.

139. *Ibid.*, p. 32.

autobiographique douloureuse pour démontrer de façon édifiante l'origine « coloniale » de toute culture, montrant que le monolinguisme de l'autre n'en est pas un sauf à être une « prothèse de l'origine » fabriquée comme alibi d'un (re)commencement légitime. Dans ce texte, Derrida met au jour ce qu'il nomme le « trouble de l'identité » et qui est à l'origine de l'anamnèse à laquelle il se livre. Comme pour Derrida, chez Rahmani, ce « trouble de l'identité » vient d'un premier trauma, d'une blessure originelle, d'une situation où quelque chose a été retranché, rompu, interdit. Tout en y associant les effets psychopathologiques et sociopathologiques qui lui sont propres, ce « trouble de l'identité » mettrait autant l'accent sur le problème de la nationalité, celui de la citoyenneté (qui, certes, « ne couvre pas toutes les appartenances » et dit aussi beaucoup des exclusions<sup>140</sup>), qu'il serait constitutif d'une démarche d'anamnèse, d'une posture post-coloniale comme réécriture du passé – en mettant en perspective « aussi bien la chaîne des événements eux-mêmes que leurs représentations<sup>141</sup> » –, et d'un positionnement éthique. Jacques Derrida, lorsqu'il évoque ce « trouble de l'identité », s'interroge sur ses conséquences aussi bien pour l'équilibre psychique que pour la réflexion et l'action. Tant pour Rahmani que pour lui, il semble bien que ce « trouble de l'identité » soit, certes, grandement déstabilisateur pour l'individu, mais en même temps un véritable embrayeur de l'action intellectuelle et du positionnement éthique qui permettraient de partir de l'introspection individuelle, puis d'élargir la réflexion vers une analyse plus large, universelle, des phénomènes :

Ce « trouble de l'identité », est-ce qu'il favorise ou est-ce qu'il inhibe l'anamnèse ? Est-ce qu'il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique ? Est-ce qu'il réprime, refoule ou libère ? Tout à la fois sans doute et ce serait là une autre version, l'autre versant de la contradiction qui nous met en mouvement. Et nous fait courir à perdre haleine ou la tête.<sup>142</sup>

### **Du « trouble de l'identité »**

D'où vient donc ce « trouble » ? À quel moment est-il survenu ? Pour Derrida, il s'agit du moment où il a perdu puis recouvré la nationalité française sous l'Algérie vichyste. Pour Rahmani, il s'agit de ce que lui a légué son père comme trauma – et de ce qui est lié à son

---

140. *Idem.*

141. Caroline Eades, *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Cerf/Corlet, 2006, p. 30.

142. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, *op.cit.*, p. 32.

silence et à son « injonction à l'oubli » – et qui a lieu lorsqu'à la fin de la guerre d'Algérie, la France annule, pour tous les Français musulmans, la citoyenneté française. Ce que décrit Derrida rappelle étrangement ce qu'ont pu vivre les harkis<sup>143</sup>:

Je ne fais pas allusion, bien entendu, à tel ou tel groupe ethnique faisant sécession, se libérant un jour d'un autre État-Nation, ou quittant une citoyenneté pour s'en donner une autre, dans un État nouvellement institué. Il y a trop d'exemples de cette mutation.

Non, je parle d'un ensemble « communautaire » (d'une « masse » groupant des dizaines ou des centaines de milliers de personnes), d'un groupe supposé « ethnique » ou « religieux », qui, en tant que tel, se voit un jour privé de sa citoyenneté par un État qui, dans la brutalité d'une décision unilatérale, la lui retire sans lui demander son avis et *sans que ledit groupe recouvre aucune autre citoyenneté. Aucune autre.*

Aussi la situation historique dans laquelle se sont retrouvés le philosophe et son groupe, les Juifs d'Algérie, d'octobre 1940 à 1943 (à qui non les Allemands mais la France de Vichy et plus particulièrement les Français d'Algérie retirent la nationalité française octroyée à une communauté par décret quelque 70 années auparavant), est-elle, dans sa spécificité mais toute proportion gardée – puisque de nombreux harkis ont été massacrés à cause de cette situation –, comparable (car « typique et singulière<sup>144</sup> ») à celle qui survient au groupe auquel appartient Zahia Rahmani. En 1962 et jusqu'en 1967 pour le cas de son père, ce groupe n'a aucune nationalité : la nationalité algérienne n'existait pas avant l'indépendance et pour les harkis, bannis de leur pays d'origine pour trahison, il n'est pas question de l'obtenir après l'indépendance. En 1962, les Français musulmans se sont vu retirer leur nationalité française par l'État ex-empire colonial sans pouvoir en recouvrer aucune autre.

Mais il faudrait spécifier là toute la différence et le commun entre les deux groupes dont sont issus Derrida et Rahmani : tous indigènes aux yeux de l'administration coloniale après les « opérations de pacification », les Juifs obtiennent la nationalité française au prix de leur assimilation. S'en suit au lendemain du décret Crémieux en 1870 une acculturation et une intégration à la société coloniale française remarquablement rapide. Les Musulmans, quant à eux, administrés par le Code de l'indigénat, loi spéciale arbitraire, oppressive et discriminatoire qui leur est réservée, n'obtiendront – jusqu'en 1947 et au compte-gouttes – la nationalité française que sous forme de naturalisation par le tribunal de grande instance en renonçant toutefois à leurs particularités culturelles et religieuses. Mais après 1947, l'identité

---

143. *Ibid.*, p. 33.

144. *Idem.*

« française » des « musulmans » d'Algérie reste aussi peu définie que problématique : elle se complique lorsque la guerre impose aux Français musulmans de « choisir » leur camp, lorsque la guerre elle-même produit des ralliements à la France (de gré ou par la force) et enfin quand cette identité de « Français musulmans » se trouve au cœur du paradoxe d'une France qui renie « les siens ».

Pour les deux groupes, Juifs d'Algérie et Français musulmans, l'expérience traumatique a partie liée avec leur nature même, un « groupe supposé "ethnique" ou "religieux" ». Dans les deux cas, quelque chose semble avoir culminé et avoir été compris comme tel : l'antisémitisme pour Derrida, le racisme anti-arabe (pour le père) transmis à la fille pour Rahmani ; une parole donnée et reprise, une trahison. Et, entre ces deux séquences de l'histoire coloniale séparées par une vingtaine d'années et qui déborde, pour la seconde, sur le post-colonial, un lien non négligeable est à relever : le régime de Vichy avec son zèle contre les Juifs à Alger mais aussi son exaltation de la France impériale qui ne sera pas sans conséquences sur la « gestion » ultérieure de la décolonisation des « possessions françaises », et sur celle de l'Algérie en particulier. Plusieurs historiens se sont penchés ces dernières années sur ce rapport entre Vichy et la vision de la grandeur impériale française à laquelle est rattachée directement l'évolution du statut des indigènes d'Algérie mais aussi la violence et la longueur de la guerre d'Algérie<sup>145</sup>. Catherine Coquery-Vidrovitch<sup>146</sup> souligne ainsi l'importance et la prégnance de cette idéologie dans l'administration des colonies après le régime vichyste :

Je ne prétends pas que l'État vichyste a créé l'idéologie impériale, ni qu'il est le seul responsable de sa longue maintenance depuis lors. Mais le tournant pris fut de son fait et cette évolution fut entérinée par la Quatrième République. L'épisode vichyste fut bref, mais il a durablement marqué les esprits. Il a fortement contribué à inculquer à plusieurs générations – et au premier chef à tous les enfants des écoles – que l'Empire était consubstantiel à la France, et plus précisément à la grandeur française.

« Je n'ai qu'une identité, ce n'est pas la mienne », pourrait énoncer Zahia Rahmani, narratrice et auteure. En détournant le célèbre solipsisme derridien<sup>147</sup> voué à la langue, « solipsisme

---

145. Jacques Cantier et Éric Jennings, *L'empire colonial sous Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2004, 398 p.

146. *Des victimes oubliées du nazisme : les Noirs et l'Allemagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Cherche-Midi, 2007, p. 86.

147. Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, *op.cit.*, p. 13.

intarissable<sup>148</sup> » qui définirait Zahia Rahmani avant d'être elle-même (« c'est moi avant moi<sup>149</sup> », la définition de son appartenance identitaire s'élargit. « Je n'ai qu'une identité (celle que m'a léguée mon père harki), ce n'est pas la mienne (elle a été fabriquée par le colonialisme et le post-colonialisme) », pourrait en effet dire Rahmani. En fait, en reprenant l'antinomie dont Derrida<sup>150</sup> fait suivre le solipsisme, quelque chose de l'ordre de la vérité universelle surgit, valable pour Zahia Rahmani mais aussi pour tout un chacun :

On n'a jamais qu'une seule identité (celle léguée par ses parents).

On n'a jamais une seule identité (les appartenances sont multiples en même temps que le mouvement de construction identitaire est incessant).

« Qu'est-ce qui fait que, finalement, on peut penser qu'il est possible aujourd'hui de donner langue au "harki" ? » s'interroge dans son article Zahia Rahmani<sup>151</sup>. Sans doute en tenant le procès du harki jusqu'au bout, de part en part, en dépliant dans sa totalité le processus de compréhension des faits, de la sphère intime à la scène publique, du destin individuel au destin commun d'une collectivité à une période donnée de l'histoire algéro-française et franco-algérienne : procès du père pris dans la contingence de son histoire individuelle, familiale, groupale ; procès du père contre le colonialisme et contre l'amnésie, père sujet colonial pris dans des contextes sociohistoriques de domination et dans une guerre d'indépendance qu'il combat ; procès pour le père, sujet colonial, pris dans une guerre dans des circonstances qui le dépassent puisqu'elles ont les dimensions du mouvement de décolonisation mondial contre lequel résiste un empire ; père pris du côté des perdants à l'issue du conflit et dans la situation inextricable de la victime, la plus faible et la plus démunie, réfugiée chez l'ex-puissance dominatrice, minorité sans voix et sans qualité.

La condition de cette langue possible au harki réside d'abord dans la compréhension de son silence, interprété au fur et à mesure du déroulement du procès. Et si le silence du « harki » est enfin diagnostiqué comme une injonction à l'oubli, une forme de résistance (et de résilience) dans la mort même que le père se donne avant la mort, comme une ultime concession de l'homme dédiée à la sauvegarde du reste de dignité qui le fait homme, c'est en

---

148. *Ibid.*, p. 14.

149. *Idem.*, p. 14.

150. *Idem.*, p. 14.

151. « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" » dans Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, L'Atalante, 2008, p. 234.

levant le voile sur cette nature du silence que l'indicible de la société française post-coloniale devient dicible. La mémoire honteuse reçue en legs se trouve transmuée en parole pour être à son tour transmise, ici et maintenant : débarrassée de ses non-dits et de sa colère, enrichie dans sa médiation par la distanciation et le sens politique que confèrent le savoir historique et la réflexion philosophique à toute indignation légitime.

### **b- Commission et non tribunal, le *perpetrator-harki***

#### **La scène englobante du procès**

Les écrits de Rahmani, de *Moze* au texte « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" », portent frontalement sur l'examen du sort des harkis en France et en Algérie pendant la colonie et après. Ils peuvent dans ce sens être associés à la définition qu'Enzo Traverso<sup>152</sup> donne à l'« écrit-événement ». Selon Traverso, « si on entend par événement le socle factuel qui constitue la matière du passé, la "graine" de l'histoire, l'écrit peut contribuer à sa fabrication en tant que document, à son élaboration en tant que souvenir, à sa connaissance en tant que savoir historique et à son interprétation en tant que discours critique. » Dans *Moze* de Rahmani, la démarche d'anamnèse est intellectualisée, elle recourt à un savoir historique et sociologique sur le colonial et le postcolonial. Tout en s'appuyant sur le philosophique, elle autorise une prise de hauteur par rapport aux faits et à la douleur, qui n'empêche pas pour autant la mise en scène émotionnelle de la colère. Se creuse alors parfois une distance entre ce qui est énoncé, ceux (ou celle, celui) à qui cela est énoncé et celui à qui l'on permet d'accéder, en spectateur, en témoin, en tiers, à cette énonciation. Ce texte est animé par la matérialisation verbale de la hantise et de la spectralité, la circulation de multiples discours, les échos tragiques ou ironiques qui émaillent des propos tour à tour issus d'un délire, d'une diatribe, d'une démonstration de logique, d'un dialogue sans interlocuteur et joué à plusieurs voix où l'absurde fuse.

L'énonciataire se trouve interpellé, bousculé, pris à témoin par le legs de la mémoire du père, qui se joue en tant que processus en cours, en tant que deuil à vivre tout au long de la progression de la lecture d'un texte qui analyse, questionne, juge, doute et remet en cause des

---

152. « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille politique » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 220.



faits. La topique de l'anti-pathie se déploie dans *Moze* au sein du dispositif diégétique du chapitre III intitulé « La justice. La fille de Moze est reçue par la Commission nationale de réparation ». La fille transmue cette instance en tribunal et, ainsi, la parole, faite de colère et d'indignation, instaure l'affaire de son père en procès à charge contre le colonialisme. Il nous semble que, dans l'interpellation que met en scène *Moze*, « face au [lecteur] impliqué mais aussi tenu à distance de l'action (par l'aparté, le maintien en marge de la scène) se dessine un espace au sein duquel s'opposent radicalement le champ et le hors-champ, le visible et l'invisible : un espace [...] fondé sur une dissymétrie<sup>153</sup> ». Cette dissymétrie contribuerait à animer le texte, à provoquer de la part du lecteur un positionnement (une attention soutenue ou relâchée), une écoute plus ou moins intense qui varie selon les situations de prise de parole et les registres convoqués.

*Moze*, selon Zahia Rahmani<sup>154</sup>, correspondrait tout à fait au genre de texte qui « commente une situation historique donnée » et qui, malgré la singularité du récit qu'il porte, n'est pas considéré pour sa valeur esthétique : « On dira que c'est du roman, de l'autofiction, du récit biographique, mais rarement l'on parlera de littérature comme pratique du texte au sens d'une forme et de son sujet en adéquation avec son époque<sup>155</sup> ». Aussi le recours à la littérature n'est-il pas fortuit, il est un choix profondément réfléchi autant dans le sens de la pensée que dans celui du retour sur soi :

Je ne trouvais pas le tiers qui aurait pu m'instruire sur ce qui était le plus inquiétant pour moi : ce qui avait déterminé ma présence en France. En écrivant *Moze*, j'ai fini par fabriquer ce tiers. J'en ai conclu qu'il manque à l'histoire tout un pan de compréhension de l'événement, car toujours elle écarte un possible récit de « l'ennemi ». Celui qui en face n'est pas du bon côté, mais qui, peut-être, était tout simplement un faible, un perdant. Primo Levi a écrit qu'au *lager*, mais aussi au-dehors, il existe des personnes grises, ambiguës, prêtes au compromis. Entre le bourreau et la « zone grise », il y a un espace que l'histoire ne peut s'approprier. C'est celui de la littérature. Il me fallait en tant qu'enfant d'un homme mort sans précaution vérifier que la mort que s'était infligée mon père ne lui avait pas été donnée d'une main extérieure. J'ai depuis appris encore plus sur la question. L'histoire est un

---

153. Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, préfacé par Christian Metz, trad. de l'italien par Jean Châteauevert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 107.

154. Zahia Rahmani, « Le harki, figure postcoloniale du banni », entretien avec Giulia Fabbiano, dans « Figure, figurants », *de(s)génération(s)*, n° 9, septembre 2009, p. 66.

155. *Ibid.*, p. 67.

matériau vivant<sup>156</sup>.

*Moze* est dominé par un dispositif qui privilégie le dialogue avec un tiers, avec le « tu », avec le « il », avec le « vous », avec le « eux ». Ce texte « fabrique du tiers<sup>157</sup> » par sa mise en scène d'un procès du père, un procès pour le père, un procès qui n'a jamais eu lieu, ni dans la diégèse, ni en son dehors :

Ma proximité physique avec mon père, – qui est devenu harki statutairement en 1973, mais cela je ne l'ai découvert qu'après sa mort – m'a toujours fait penser que cet homme était un condamné qui en plus attendait vainement l'ouverture d'un procès<sup>158</sup>.

### **Le rituel pour la réconciliation**

*Moze* a ceci de singulier : non seulement il met en scène un procès qui n'a pas tous les attributs du procès, mais il met aussi en son centre la figure du harki, accusé qui n'a pas eu de procès de son vivant et que la fille représente, pour lequel elle parle. Procès par son aspect public, *Moze* n'est justement pas une procédure, il ne la met pas en scène, ne la réclame pas, même pas en hors-champ, même pas en sous-entendu. Bien au contraire, si la scénographie mémorielle du procès qui se déploie dans ce texte emprunte certains éléments de la scène publique et étatique de l'exercice du droit selon un rituel spécifique, elle bifurque vers « la Commission nationale de réparation » qui reçoit la narratrice et interagit avec elle. Le dispositif de la commission est physique et symbolique, les membres de la commission sont invisibles et seule leur voix s'entend. Dès l'apparition de la narratrice face à eux, les rôles s'inversent par sa seule voix : elles les considèrent comme ses juges et elle les accuse. Paradoxalement, elle prend la parole plus souvent qu'eux, c'est elle qui les questionne alors qu'elle est questionnée, c'est elle qui plaide et lance les réquisitoires.

Dans la mise en scène de la comparution de la narratrice devant cette commission, plusieurs éléments présentent de frappantes similitudes avec les caractéristiques que retient Barbara Cassin<sup>159</sup> lorsqu'elle décrit et analyse la « Commission Vérité et Réconciliation »

---

156. *Ibid.*, p. 63.

157. Zahia Rahmani, « Le harki, figure postcoloniale du banni », entretien avec Giulia Fabbiano, dans « Figure, figurants », *de(s)génération(s)*, n° 9, septembre 2009, p. 63.

158. *Ibid.*, p. 64.

159 « Amnistie et pardon : pour une ligne de partage entre éthique et politique » dans Barbara Cassin, Olivier Cayla et Philippe-Joseph Salazar (dir.), *Vérité, réconciliation, réparation*, Paris, Seuil, « Genre humain », 2004, p. 37-57.

(CVR) mise en place en 1993 en Afrique du Sud. Cette instance avait, entre autres missions, de statuer sur le rôle des *perpetrators*, ces auteurs de violations des droits de l'homme sous le régime de l'apartheid. Cassin montre que, dans les règles mêmes qui régissent ce jeu d'une instance qui prononce l'amnistie de l'accusé en échange de sa « pleine révélation », s'exerce une justice exemplaire. Durant sa comparution devant la Commission, la narratrice de *Moze*, fille du harki, « joue le rôle du ministère public ou de l'accusation<sup>160</sup> » et en cela ressemble au « *perpetrator* » que Barbara Cassin décrit lorsqu'il joue son rôle dans « le dispositif ironique<sup>161</sup> » de la « Commission Vérité et Réconciliation » qui commande à l'accusé d'en dire le plus possible. D'ailleurs, le rôle de la parole dans *Moze* est aussi fondamental que celui qui prend place au sein de la CVR avec :

[l]e langage comme élément, au sens de force élémentaire, tels l'eau ou le feu. La transformation d'un état moins bon en un état meilleur s'effectue dans et par le discours. C'est la Commission qui est le médecin-sophiste, et même le médecin-sophiste-juriste, incarnant la connexion entre rhétorique et droit. Trois aspects sont indissolublement liés : celui du langage comme monde commun, manifestant le caractère politique de chaque homme ; celui du langage comme force efficace, performance ; et celui du langage comme thérapie<sup>162</sup>.

Le procès dans *Moze* pousse jusqu'au bout le « dispositif ironique » qui, entendu *stricto sensu*, signifie échange de rôles<sup>163</sup>. Il met au jour un processus du travail de la parole de l'ordre de l'intime et de l'extime qui ne se tient pas devant un tribunal et présente l'accusation du harki par sa propre défense, faisant advenir l'histoire coloniale et post-coloniale de l'individu au grand jour, en réclamant justice :

[Ce] qui fait l'originalité d'un cas, qu'il soit de nature éthique, politique ou historique, c'est la configuration originale d'un agencement de faits ou normes dont l'irréductible hétérogénéité vient interrompre le mouvement habituel d'une prise de décision, le déroulement d'une observation, le cheminement d'une preuve, alors que rien dans la théorie, la doctrine ou la méthode qui guidait au départ la description ou le raisonnement ne laissait prévoir l'objection<sup>164</sup>.

Rahmani, dont le texte fait partie de la série des démarches des « fils et de filles de » et plus

---

160. *Ibid.*, p. 47.

161. *Idem.*

162. *Idem.*

163. *Idem.*

164. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularité », dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 15-16.

largement de celle englobant les récits sur l'engagement du harki (de Kerchouche à Charef), « fabrique son cas ». Son père, accusé, attendait d'être jugé ? C'est elle qui passe pour le *perpetrator* et par un renversement que seule une commission comme « Vérité et Réconciliation » autorise. La narratrice privilégie ainsi dans son discours les questions d'éthique et de politique, sa plaidoirie évoque la perspective d'une réconciliation entre les acteurs de la guerre d'Algérie. Seul l'homme providentiel n'est pas encore là pour la réaliser. Rahmani, opte ainsi pour un travail sur le legs du père en tant qu'acteur de la guerre et du colonial, pour l'histoire dans son ensemble. De la parole pour défendre son père, elle élargit sa plaidoirie à la défense de tous les harkis et de toutes les victimes du colonialisme.

Cette position est relativement peu commune aux auteurs de la série présentant la scénographie mémorielle du procès. La plupart d'entre eux recherchent un travail de l'histoire à verser en legs, éventuellement posthume, au père, à sa famille ou à son groupe communautaire, réclamant de la reconnaissance, des réparations, ou alors, mais plus rarement, de la repentance. Exemplaire, le combat de principe de l'auteure de *Moze* en est un contre le passé de la France et contre le présent de l'Algérie. Il met en valeur la question de la relation à chacun des deux pays. Étonnante est la promesse que fait Rahmani à l'Algérie dans ce texte qui signe un récent voyage là-bas. À l'issue de rencontres et de discussions avec des jeunes artistes de l'École des Beaux-Arts d'Alger, elle prend acte de l'effervescence politique et culturelle d'un pays que les « observateurs internationaux » voient passer alors « à côté » des « Printemps arabes » :

Dans ce pays, il s'exerce une communauté artistique consciente de sa qualité. Elle est jeune, solidaire et vive. C'est elle qui porte haut une exigence politique. Cette liberté critique, elle tente non sans difficulté de l'instruire dans chacune des œuvres qu'elle nous propose. Si révolution il y a en Algérie, c'est à cet endroit que je la vois. Après bien des vicissitudes, sa portée excède maintenant son territoire. Depuis, je me suis fait une promesse : celle de donner toute ma part critique à ce pays<sup>165</sup>.

De Rahmani à Charef, le dialogue sur le terrain de l'« engagement » du harki dans la colonie et sur son sort dans le présent post-colonial en France et en Algérie opère aisément puisque Charef est l'auteur de la première fiction française relatant le sort d'une famille de harki en France, le premier à raconter le rapport intransigeant des autorités algériennes face à

---

165. « Scepticisme. À Alger, Café des beaux-arts, un Non à la révolte ? », dans Wassyla Tamzali (dir.), *Histoires minuscules des Révolutions arabes*, Alger, Chihab Éditions, 2012, p. 306.

la question du retour, y compris lorsqu'il s'agit du fils du harki. Cette fiction de la fin des années 1980 demeure largement exemplaire encore aujourd'hui dans les années 2000. Le cinéaste évoquera brièvement cette question du refoulement de la dépouille mortuaire du harki aux douanes algériennes dans son film *Marie-Line* (France, Studio Canal+, 1999). Au détour d'une conversation, Marie-Line rabroue son amie algérienne qui n'a jamais demandé la nationalité française alors que son père harki, qui vient de décéder, n'a pu être enterré en Algérie et que son corps a été « retourné à la France » par le même avion. Ce film, comme presque toujours chez Charef, raconte une amitié singulière. Elle lie depuis de longues années ces deux femmes : la chef d'équipe, française, a dû, pour échapper au chômage et pouvoir aussi employer son amie, prendre sa carte au Front national, parti d'extrême droite, puissant et menaçant dans la ville. Mais Mehdi Charef, dans son livre *À-bras-le-cœur* et dans son film *Cartouches gauloises* financé en partie par le gouvernement algérien, donne aussi au harki son rôle détestable de combattant cruel qui abuse de son pouvoir auprès de l'armée française en humiliant et malmenant les autres Algériens. Charef fait subir à ces personnages le sort qu'ils méritent lorsque le vent de la victoire tourne pour ces damnés du colonialisme et que l'heure de la vengeance sonne.

En fait, Charef œuvre depuis de longues années, plus ou moins timidement et métaphoriquement, à travers ses films et ses livres à esquisser un rapprochement « au présent » entre certains anciens protagonistes de la guerre d'Algérie – que ce rapprochement s'effectue dans l'affrontement ou dans des rapports plus cordiaux, à travers les acteurs de la guerre eux-mêmes ou par le biais de leurs enfants. Il tente désormais, et ce fait est marqué à travers son triptyque, de mettre en scène ce rapprochement « au passé ». Il traite ainsi plus frontalement de la guerre d'Algérie et de la période coloniale, au lieu de n'en suggérer qu'un héritage lourd, douloureux, indicible et essentiellement subi, en France, par des parents ou des enfants. Dans une entrevue<sup>166</sup> accordée à Nadja Bouzegrane du journal *El Watan* au sujet de sa pièce de théâtre *1962, le dernier voyage*, il montre bien qu'il ne considère pas encore avoir abordé comme il l'entend la question des harkis :

---

166. Entrevue accordée à Nadja Bouzegrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 et intitulée « C'est le moment de se retrouver, de parler » : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>], (document d'archive consultable par abonnement au journal en ligne [<http://www.elwatan.com>], dernier accès le 29 octobre 2012).

J'aimerais bien parler là-bas [en Algérie] du problème des harkis. Je sais que les gens sont non seulement réticents, mais absolument contre, mais j'aimerais voir si, 40 ans après, ils ont compris pourquoi d'autres Algériens ont collaboré avec l'armée française. L'être humain a besoin de comprendre ce qui lui arrive, et c'est comme cela qu'il se construit et s'ouvre. On a besoin de comprendre pourquoi on est venus en France, pourquoi l'intégration est difficile, et, pour comprendre cela, on a besoin de savoir ce qui s'est passé avant.

« Savoir ce qui s'est passé avant », c'est justement se tourner vers le passé de la guerre et reprendre le présent de la colonie qui s'y insère. Charef entreprend dans son tryptique de relater une enfance au prisme de son histoire intime et de l'histoire de l'Algérie française, une remémoration aux prises avec des impératifs du présent qui se déclinent à travers la scénographie mémorielle de la rencontre.

## **Troisième partie**

### **Scénographie mémorielle de la rencontre**

# **Chapitre VI**

## **La rencontre ratée**



## 1- La société castée de l'Algérie française<sup>1</sup>

### a- Inégalités fondamentales

Henri Alleg, silhouette menue, mine souriante et affable, ne peut réprimer le spasme de ses sanglots face à la caméra de Jean-Pierre Lledo en décrivant sa sidération face aux enfants sous-alimentés et à l'extrême dénuement des familles « d'indigènes » qu'il rencontre lors d'un de ses premiers reportages dans l'Est algérien, avant que la guerre ne commence. L'ex-militant du Parti communiste algérien (PCA), anticolonialiste, directeur du journal *Alger républicain* de 1950 à 1955, explique que son engagement et sa détermination dans la lutte pour l'indépendance algérienne ont tout à voir avec le combat contre cette situation misérable des populations « musulmanes ». Alleg, de son vrai nom Harry Salem, né en Angleterre d'une famille juive et polonaise, est arrêté en juin 1957 par les parachutistes de l'armée française et torturé. *La question*, récit de son calvaire, est publié aux Éditions de Minuit en février 1958. Bien qu'ayant été saisi et interdit dès mars 1958, ce témoignage sera accablant et décisif contre les pratiques de l'armée française durant la bataille d'Alger. Emprisonné durant trois ans, en Algérie puis en France, Alleg s'évadera de la prison de Rennes en 1961. Revenu en Algérie après la fin de la guerre, Henri Alleg la quitte à nouveau après une nouvelle interdiction du journal *Alger républicain* en 1965, au lendemain du coup d'état de Houari Boumediene. Journaliste à *L'Humanité* jusqu'au début des années 1980, Alleg se consacre à l'histoire de la guerre d'Algérie<sup>2</sup>. Face à la caméra de Jean-Pierre Lledo dans ce documentaire *Un rêve algérien* sorti en 2003<sup>3</sup>, son retour en Algérie, même s'il n'est pas le premier depuis 1965, demeure inédit et fort émouvant.

---

1. On retrouvera plusieurs éléments de cette partie remaniés pour les besoins de diverses publications et conférences et plusieurs éléments de certaines publications et conférences développés dans cette partie : Djemaa Maazouzi, « Mehdi Charef. Une mémoire de la guerre d'Algérie (tout) contre une histoire inventaire », Atelier pluridisciplinaire intitulé « Les articulations mémorielles au cinéma », organisé par le Laboratoire des médias audiovisuels pour l'étude des cultures et sociétés (LAMACS), Université d'Ottawa, Ottawa, le 2 septembre 2011 ; Djemaa Maazouzi, « Approche sociocritique de la fabrication mémorielle. Pour une prise en compte de l'investissement générique et médiatique », Symposium international intitulé « Actualité de la sociocritique », organisé par Patrick Maurus (INALCO-CERLOM) et Pierre Popovic (CRIST), INALCO, Paris, le 15 décembre 2011 ; Djemaa Maazouzi, « La mémoire en partage de Janine Altounian (avec *Mémé d'Arménie* de Farid Boudjellal) » dans Simon Harel, Nelly Hogikyan et Michel Peterson (dir.), *De l'héritage traumatique à la survivance : parcours de l'œuvre de Janine Altounian*, Québec, Presses de l'Université Laval, à paraître en 2012.

2. Avec Henri Douzon, *La guerre d'Algérie. De l'Algérie des origines à l'insurrection*, Paris, Temps actuels, 1982.

3. Algérie/Belgique/France, Maha Productions/Tarantula/Naouel films/France2 Cinéma, couleur, 110', 2003.

Ce détour par l'évocation de cette scène du film de Lledo qui rappelle l'un des principes qui ont guidé le parcours militant d'Alleg permet de souligner combien la situation économique et sociale de la population « indigène » avait ému et indigné nombre d'observateurs extérieurs ou non à l'Algérie durant les années 1940 et 1950 ; des observateurs devenus par la suite sinon des acteurs emblématiques de la lutte pour l'indépendance, au moins des soutiens actifs aux Algériens pour leurs droits ou de fébriles et inquiets intermédiaires conseillant par exemple le gouvernement français en métropole pour qu'il mette en place des réformes urgentes. Albert Camus<sup>4</sup> décrit la misère en Kabylie au début de l'année 1939<sup>5</sup> et en 1945<sup>6</sup>, la famine dans le Sud Oranais, l'Ouarsenis, la Kabylie, les Aurès. Il reconnaît en 1958<sup>7</sup> comme l'une des « revendications arabes » légitimes « l'injustice évidente de la répartition agraire et de la répartition des revenus (sous-prolétariat) » et réclame « réparation [...] à huit millions d'Arabes qui ont vécu jusqu'à aujourd'hui sous une forme particulière d'oppression<sup>8</sup> ». Jacques Chevallier, alors maire d'Alger, dénonce entre 1953-1954, l'extension exponentielle des bidonvilles<sup>9</sup> « comme une lèpre grandissante sur tout terrain disponible<sup>10</sup> » où s'entassaient des milliers de « musulmans dans des conditions de vie invraisemblables<sup>11</sup> ». De même, Germaine Tillion<sup>12</sup>, dans *L'Algérie en 1957*, qualifie de

---

4. Albert Camus, *Actuelles III : Chroniques algériennes. 1939-1958*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003 [1958]. Ces *Chroniques* rassemblent des extraits de reportages, articles et textes publiés par Camus, entre 1939 et 1958, dans les journaux *Alger républicain*, *Combat*, *Communauté algérienne*, *L'Express* et *Le Monde*. Publié en 1958, ce petit ouvrage présente ainsi une vision globale des positions politiques de Camus et une analyse de la situation de crise des gouvernements d'Alger et de Paris en pleine guerre d'Algérie. Dans le dernier texte de ces *Chroniques*, « Algérie 1958 », dernier texte qu'il choisit de publier sous forme « de dernier avertissement » et « avant de se taire à nouveau », l'auteur expose sa solution pour que l'Algérie ne soit pas « perdue » avec des « conséquences terribles » en triant ce qui, dans la « revendication arabe » du FLN, est légitime et illégitime. Un découpage fédéral du pays permettrait selon lui aux « musulmans » et aux Français de gérer séparément leurs intérêts respectifs et de s'associer dans la gestion de leurs intérêts communs. Il propose la création de « deux sections au Parlement français : une section métropolitaine et une section musulmane. La première comprendrait les élus métropolitains et les élus français d'outre-mer, la seconde les musulmans de statut coranique » (p. 197-212).

5. *Ibid.*, p. 31-90.

6. *Ibid.*, p. 91-122.

7. *Ibid.*, p. 200.

8. *Ibid.*, p. 205.

9. Claude Liauzu fait remonter l'origine du mot *bidonville* à des phénomènes citadins d'abord propres à la Tunisie. (V. « Heurs et malheurs du cosmopolitisme sur la rive sud de la Méditerranée à l'époque coloniale » dans Claude Liauzu, *Colonisations, migrations, racismes. Histoires d'un passeur de civilisation*, Paris, Syllepse, 2009, p. 277)

10. *Nous, Algériens...* (Paris, Calmann-Lévy, 1958), cité par Benjamin Stora dans *Histoire de l'Algérie coloniale. 1830-1954* (Alger, Éditions ÉNAL/Rahma, 1996 [La Découverte, 1991]), p. 102.

11. *Ibid.*, p. 102-103.

« clochardisation » le phénomène de la paupérisation des paysans sans terre et sans avenir.

En fait, « sans autre espoir que de récolter assez pour survivre, les plus misérables ont le choix entre le fatalisme qui n'a rien à voir avec l'islam et le départ forcé vers la ville ou la France », écriront en 1964 Abdelmalek Sayad et Pierre Bourdieu dans le *Déracinement*<sup>13</sup>. Ainsi, dans l'Algérie coloniale, la croissance urbaine trouve essentiellement son origine dans la destruction du monde paysan. Comme le rappelle Benjamin Stora<sup>14</sup>, et alors qu'elle se conjugue à une absence d'industrialisation, « cette situation particulière se traduit dans l'organisation de la ville, où les mécanismes d'exclusion jouent plus que ceux d'intégration ». Une « société urbaine castée », pour reprendre l'expression de Claude Liauzu<sup>15</sup>, voit alors le jour. Selon Liauzu, en effet, « les stratégies de l'époque coloniale se sont inscrites dans deux extrêmes : la ségrégation totale, la séparation entre les communautés, le refus de la ville pour les masses qui y affluent et une intégration très sélective, au compte-gouttes [...]»<sup>16</sup>

Les historiens voient dans le recul de la « ville musulmane », l'envahissement de la ville européenne, la création des bidonvilles et l'avènement de cette « société castée », les influences de la constitution du mouvement nationaliste en milieu urbain. Hélène Cixous<sup>17</sup> décrit ainsi cette coexistence de la misère des « indigènes » aux côtés de la vie normale des Européens d'Algérie :

Comment faire voir l'invisible ? L'Algérie coloniale championne du monde du rendre-invisible : on n'avait pas besoin d'Apartheid : on pouvait se promener au milieu de la foule algérienne sans les voir. On disait « les Arabes » (et pas « les Algériens » : *Algérien* est un mot révolutionnaire) et c'était un mot magique : on ne voyait plus ni la foule, ni les regards fiévreux des hommes offensés, ni les femmes farouches, ni une misère que je n'ai jamais plus revue avant de la retrouver en Inde, ni la colère des humiliés, ni la haine des opprimés, ni les ulcères, ni les loques. Les « Blancs », dits « Européens », jouissaient de toutes leurs forces. Un appétit pareil, je n'en ai jamais vu. Encore aujourd'hui j'éprouve une méfiance et une répulsion à l'égard de l'énorme jubilation des Français d'Algérie. J'y devinai le symptôme : la fête avant la tempête.

---

12. Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 27.

13. *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie* (Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1964]), cité par Benjamin Stora dans *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, *op.cit.*, p. 104.

14. *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, *op. cit.*

15. Claude Liauzu et collab., *Enjeux urbains au Maghreb : crises, pouvoirs et mouvements sociaux*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 34.

16. *Idem.*

17. Hélène Cixous, « Lettre à Zohra Drif », *Leggendaria*, n° 14, avril 1999 [18 février 1998], p. 7.

## b- Cohabitation des mondes

Ce tissu urbain, Benjamin Stora le décrit comme un « tissu lacéré », où le lumpenprolétariat que forment les « musulmans » expropriés, « concurrence les salariés européens qui sont privilégiés dans la mesure où ils touchent des salaires plus élevés et disposent de droits<sup>18</sup> » dont lui ne dispose pas :

Dans l'Algérie coloniale, le double processus expropriation/dépossession dans les campagnes et exploitation/marginalisation dans les villes produit une situation où le tissu urbain lui-même se trouve lacéré. La ville devient la scène permanente d'une violence latente, justifiée par l'exploitation sociale conjuguée à l'oppression nationale, et qui se manifeste de temps en temps en rapides mouvements de conflits ouverts<sup>19</sup>.

Dans ces conditions et en prenant en compte les inégalités extrêmes dans l'éducation et la formation – « en 1945, sur 1 250 000 enfants d'âge scolaire chez les Algériens musulmans, plus de 100 000 reçoivent l'instruction primaire dans 699 écoles [; c]hez les Européens, 200 000 enfants se rendent dans 1400 écoles<sup>20</sup> » – et les différences entre la campagne et la ville, la société coloniale apparaît fortement cloisonnée. « Les indigènes et nous : juxtaposés, non associés<sup>21</sup> », résumera Augustin Berque, soient « deux mondes [...] qui coexistent sans s'interpénétrer<sup>22</sup> ».

Ces deux mondes ont été racontés par la littérature et le cinéma, mais de façon inégale<sup>23</sup>. Le cinéma français colonial<sup>24</sup> a montré en creux l'inexistence de « l'indigène » tout

---

18. *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, op. cit., p. 104.

19. *Ibid.*, p. 102.

20. *Ibid.*, p. 105.

21. Augustin Berque, « Notes de politique indigène [1933 inédit] » dans *Écrits sur l'Algérie*, textes recueillis et présentés par Jacques Berque, Aix-en-Provence, Éditions Édisud, 1986, p. 202.

22. Alain Ruscio, « Y'a bon les colonies ? » dans Dimitri Nicolaïdis (dir.), *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale : une spécificité française ?*, Paris, Éditions Autrement, Série Mutations, n° 144, 1994, p. 43.

23. Publiée d'abord en langue arabe puis traduite dans la langue du colonisateur, très tôt, dès le début des années 1833-1838, naîtra une « prose d'idées » qui, soutenue au début du siècle par les textes d'une « prose narrative » rendant compte d'une « littérature colonisée », laissent apparaître divers aspects sociaux et politiques de la « pacification française », des résistances et de la mise en place de la colonie de peuplement par les Français en Algérie. À la fin des années 1940, le roman prend quant à lui la forme dominante pour décrire le système colonial et ses iniquités avec des auteurs qui deviendront les classiques de la littérature algérienne d'expression française : Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib et Kateb Yacine. Pour une vision globale de ces périodes esquissées ici de façon nécessairement sommaire, lire Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne d'expression française* (Paris, ÉNAL/Bordas, coll. « Francophonie », 1990) ; ou encore les travaux pionniers de Déjeux et Bonn, publiés au Canada dans les années 1970 : Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française* (Ottawa, Éditions Naamane, 1973) et Charles Bonn, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaires et discours d'idées* (Ottawa, Éditions Naamane, 1974). Au sujet du cinéma algérien et de ses représentations du colonial et de la guerre d'Algérie, lire l'excellente analyse de Mouny

en lui assignant sa place stéréotypée inamovible faite d'étrangeté irréductible. Le roman colonial<sup>25</sup> qui a précédé et accompagné ce cinéma dans ses discours et représentations a été

---

Berrah, « Histoire et idéologie du cinéma algérien sur la guerre » dans Guy Hennebelle (dir.), avec le concours de Mouny Berrah et de Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie à l'écran, CinémAction*, n° 85, Paris, Corlet/Télérama, 1997, p. 142-183.

24. Lire Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil* (Paris, Les éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1998) et Abdelghani Megherbi, *Les Algériens au miroir du cinéma colonial* (Alger, SNED, 1982). Mais la scène de production, de projection, de réception, de diffusion cinématographique excède le contrôle que veut exercer la métropole coloniale sur ce qui est diffusé au public « indigène » dans la colonie et dépasse de loin les productions occidentales et leurs représentations. Les tentatives d'instaurer des politiques de censure du cinéma en direction du public « indigène », « arabe », ont été nombreuses notamment, comme le souligne Sébastien Denis, de 1945 à 1962 et n'ont pas fonctionné à la perfection, pour dire le moins. Elles se sont heurtées souvent à trois facteurs : la complexité du dispositif filmique qui oriente la réception, l'interprétation, l'appropriation des sens de la fiction de manière rarement mécanique et attendue ; les contextes mêmes de réception qui permettent à un public de comprendre des situations à priori sans aucun rapport avec ce qu'il vit comme siennes ; le marché non négligeable que représentait dans la colonie pour les distributeurs de films occidentaux et les exploitants de salles ce cinéma provenant en particulier d'Égypte. Lire à ce sujet le passionnant article de Sébastien Denis, « Cinéma et panarabisme en Algérie entre 1945 et 1962 » dans *Guerres mondiales et conflits contemporains* (n° 226, 2007, p. 37-51). Nous ne résistons pas, pour montrer l'importance du phénomène relevé par l'enquête archivistique de Sébastien Denis plus précisément durant la guerre, à reprendre, en les citant longuement, certains éléments édifiants qui montrent les limites de la censure d'éléments de la vie ordinaire dans un contexte extraordinaire de conflit armé, éléments véhiculés qui plus est dans une langue qui n'est pas celle que maîtrisent le mieux les censeurs, l'arabe :

« Le "cinéma arabe" devient au moment de la guerre d'Algérie un instrument de propagande indirecte réellement encombrant pour les autorités. Les autorités françaises prennent conscience mieux encore qu'avant 1954 de la nécessité de contrôler le cinéma en Algérie pour contrôler les masses musulmanes. Comme le signale le ministère des Affaires étrangères au gouvernement à propos de la diffusion de l'image de la France à l'étranger, "le film est devenu un facteur trop important de notre action culturelle et politique pour que la diffusion hors des frontières soit laissée au libre arbitre de producteurs peu scrupuleux ou mal informés des questions internationales" [Ministère des Affaires étrangères (ci-après MAE), Cabinet du ministre, sous-série Pinay, n° 31, 7 juin 1955, courrier anonyme (origine : MAE) au secrétariat général du gouvernement]. L'État doit donc veiller aux retombées psychologiques du cinéma en Afrique du Nord, ce qui est rendu difficile par les luttes entre civils et militaires au sein de l'Algérie en guerre, les civils du GGA voulant globalement privilégier le fonctionnement économique de la profession, la politique étant pour eux peu évidente à gérer : "Certes, tous ces films d'importation sont contrôlés du point de vue politique. [...] Il est bien rare cependant qu'ils ne contiennent pas de subtils appels du pied difficilement censurables en raison de leur caractère anodin mais interprétable par qui se trouve dans les dispositions requises pour les interpréter. Il en résulte une propagande insidieuse qui s'infiltré sans que l'on puisse toujours en tenir le distributeur – qui est un commerçant – pour responsable. Tout ce qui exalte l'indépendance, la liberté, est susceptible d'entraîner des mouvements de salles enthousiastes. Tout chant martial est susceptible d'être repris à la sortie par le public sur des paroles impromptues adaptées aux désirs de la foule et imaginées par un quelconque spectateur doté de faconde. Dès lors, l'incident est signalé par l'autorité responsable. Il est souvent le fait plus de l'ambiance locale, de la salle, de la région et de son climat politique que du film en soi [CAOM, 11 CAB 85, s.d. (vers 1954), note anonyme, « Le film arabe »]." » (V. Sébastien Denis, « Cinéma et panarabisme en Algérie entre 1945 et 1962 » dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 226, 2007, p. 44-45)

25. Au sujet de l'apogée de ce genre dans les années 1930 mais aussi autour du concept de « littérature coloniale » qu'il complexifie en lui préférant les notions de « littératures de l'ère coloniale » ou de « littératures d'empire », lire Jean-François Durand, « Littératures coloniales, littératures d'empire ? », *Romantisme*, n° 139, 2008, p. 47-58.

Durand donne d'ailleurs dans cet article un bref aperçu du regain d'intérêt récent pour ces textes chez les chercheurs : Jean-Marie Seillan, *Aux sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIXe siècle*,

suiwi quant à lui par l'immense majorité des écrits pieds-noirs dans une filiation qui s'est enrichie des suites du choc de l'exode et du ressentiment des vaincus de la guerre. Ces écrits pieds-noirs<sup>26</sup> nourrissent à l'égard de l' « Arabe » un paternalisme marqué et insistent pour nombre d'entre eux sur les qualités qui lui manquent (l'honnêteté, le travail, etc.). Ces récits autobiographiques centrés sur l'enfance reconduisent aussi tous des figures archétypales de l' « Arabe » : « un personnage lointain et impressionnant pour un enfant, l'Arabe de noble allure ; des êtres proches en âge, et qu'on ne fréquente, pourtant, presque jamais, les enfants ; enfin, plus familiers et plus attachants, les ouvriers et les serviteurs<sup>27</sup> ». Certes, le monde des Européens d'Algérie a aussi été décrit dans son étanchéité par des auteurs comme Jules Roy, Marie Cardinal, Alain Vircondelet ou encore Emmanuel Roblès<sup>28</sup> :

Nous connaissions mal les Arabes. Au cœur d'un quartier espagnol comme le nôtre, nous n'avions en classe aucun camarade musulman. Tout nous maintenait séparés d'eux, les zones d'habitation comme la différence des langues, des religions, des coutumes. Mais, contrairement aux grandes personnes, nous étions sans préjugés à leur égard.

Mais ces récits ont montré à quel niveau se tenaient les relations entretenues avec l'« Arabe » quand elles existaient, même s'ils évacuent tout élément pouvant évoquer de l'affrontement et opèrent des années après à la manière d'une photo qu'on retouche<sup>29</sup> : « Les vraies relations avec les Arabes se situent toujours sur un plan strictement personnel. Quand les Arabes sont évoqués en tant que groupe, ils sont lointains et étrangers, quand ils sont évoqués nommément, des liens de courtoisie, d'amitié, voire d'affection, se révèlent. Aucun texte ne rapporte de souvenirs de tension, de crise, de haine ».

---

Paris, Karthala, 2006 ; Jacques Weber (dir.), *Littérature et histoire coloniale*, Paris, Les Indes savantes, 2005 ; Jean-François Durand et Jean Sévry (dir.), *Regards sur les littératures coloniales*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, 3 vol. Roger Little dirige depuis 2002 une collection de réédition de textes de l'ère coloniale (Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Autrement Mêmes ») qui en est à ce jour à son quarantième volume (y ont été publiés entre autres Lucie Cousturier, Pierre Mille, Lafcadio Hearn, Roland Lebel, Jean d'Esme, Robert Randau, Georges Hardy, Maurice Delafosse...) Une société savante, fondée à Montpellier en 2002, la *Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale* (SIELEC) [[http://www.sielec.net/pages\\_site/analyses.htm](http://www.sielec.net/pages_site/analyses.htm)] publie ses travaux annuels aux éditions Kailash, Paris-Pondichéry : *Littérature et colonies* (2003), *Nudité et sauvagerie, fantasmes coloniaux* (2004), *Fait religieux et résistance culturelle dans les littératures de l'ère coloniale* (2005), *L'usage de l'Inde* (2006). » (V. la première note de l'article de Jean-François Durand, « Littératures coloniales, littératures d'empire ? », *loc. cit.*)

26. Pour une vision synthétique de ce corpus et de ces lieux communs et discours, lire Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997.

27. *Ibid.*, p. 114.

28. Emmanuel Roblès, *Saison violente*, Paris, Seuil, 1974, p. 23.

29. Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, *op. cit.*, p. 117.

Rares en effet sont les textes de Français d'Algérie à évoquer la violence sourde de la société coloniale, une violence latente qui travaille entre les deux mondes, comme le montre Hélène Cixous<sup>30</sup>, pour cette ville si singulière qu'est Oran ; ville algérienne où les tensions entre « colons et colonisés, juifs et chrétiens, étrangers, néo-Français et Français de "souche", Français d'Algérie et Français de France » sont les plus fortes<sup>31</sup> :

Dans la rue Philippe, lit étroit où se mêlaient les eaux humaines et les urines, les flux moléculaires. Le corps d'Oran composé d'arabe, espagnol, juif, catholique, militaire, français n'était pas libre. J'avais beau l'aimer. C'était un corps politique, tuméfié, articulations enflammées, un monstre peuple, les bouches haletantes les langues chargées de glaviots prêtes à se cracher au visage, les genoux boursoufflés, les gorges grosses d'arrière-pensées, à soi-même étranger, étrangers, furieux. La joie demeurait sur la montagne. En bas ça puait, cela ne se laissait pas ignorer, cette haine, cette fragrance qui éclatait entre tous les deux mondes.

Force est de constater avec Éric Savarese<sup>32</sup>, et en étendant sa remarque qui concerne la façon de penser l'histoire politique de la colonisation à une tendance de la majorité des écrits et des films, qu'« en matière d'Algérie coloniale, on pourrait presque identifier deux manières de se tromper : celle consistant à faire l'impasse sur les interactions entre Français citoyens et Français non-citoyens, et celle conduisant à occulter la *situation coloniale* en se focalisant sur des relations *interindividuelles* sorties de leur contexte ». Comme le souligne Éric Savarese<sup>33</sup>, « la société coloniale rend à la fois compte des relations interindividuelles – entre Français citoyens et Français non-citoyens – qui se déploient dans tous les registres de la vie quotidienne, et, simultanément, d'une forme d'utopie communautaire qui interdit la construction d'un société fondée sur l'égal accès à la participation politique ». C'est à travers « toute une série de microévénements et de postures qui permettent de l'aborder par ses manifestations<sup>34</sup> » que l'ordre colonial peut être compris, à l'instar par exemple de l'interdit sexuel qu'il impose et « qui façonne les rapports sociaux en établissant des frontières ethniques quasi infranchissables<sup>35</sup> ».

Pour cerner les apports de l'autre, les échanges avec l'autre, la rencontre de l'autre, il

---

30. Hélène Cixous, « Pieds-nus » dans Leila Sebbar (textes recueillis par), *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], p. 62.

31. Claude Liauzu, « Heurs et malheurs du cosmopolitisme sur la rive sud de la Méditerranée à l'époque coloniale », *loc.cit.*, p. 273.

32. Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, Paris, Éditions Non Lieu, 2007, p. 117-118.

33. *Ibid.*, p. 121.

34. *Idem.*

35. *Ibid.*, p. 122.

importe de prêter attention, comme le préconise Savarese<sup>36</sup>, aux « registres d'interaction entre des Français d'Algérie et des Français musulmans, sur un terrain colonial où d'énormes inégalités sociales et politiques séparent ces deux populations ». Selon Savarese<sup>37</sup>, les relations dans la société coloniale doivent être appréhendées « dans le double registre de la *proximité spatiale* et de la *distance sociale* ». Car si « nulle part en Méditerranée un apartheid officiel n'a été institué<sup>38</sup> », la ville coloniale est ségrégative et « les particularismes locaux, de quartier, de cité se conjuguant avec les identités communautaires, et l'effet de masse démographiques renforçant les exclusives<sup>39</sup> », les spécialistes de l'Algérie coloniale mentionnent plus des « lieux de contact<sup>40</sup> » entre les individus qu'ils n'évoquent une vie commune proprement dite. L'espace urbain présente d'ailleurs des « lieux de contact inévitables » faits « de tensions et d'échanges : frontières de quartiers, transports en commun, stades, marchés... La société citadine a même ses passeurs entre communautés, dont certains sont méconnus, telles les femmes de ménage si méprisées par la grande histoire<sup>41</sup> ».

### **c- « Frottement colonial »**

Ces « lieux de contact », la nature de ces interactions et de ces relations renvoient à des processus de « frottement colonial<sup>42</sup> » qui offrent diverses modulations incluant des « confrontations, collusions, communications et négociations<sup>43</sup> ». L'expression « frottement colonial » que nous empruntons à Francis Affergan nous apparaît d'ailleurs refléter ces diverses intensités de la rencontre, dans l'Algérie coloniale puis dans l'Algérie coloniale en guerre, faite de promiscuité et d'indifférence, de complicité, d'usure et de rejet, de curiosité et de mépris, d'attirance, de méfiance et de haine, de teinte et de déteinte de l'autre sur soi. Dans cette expression se déclinent plusieurs modes d'interactions interindividuelles mêlant action, blocage, difficulté. Ce frottement peut aller du « contact entre deux corps dont l'un se déplace

---

36. *Ibid.*, p. 117.

37. *Ibid.*, p. 118.

38. Claude Liauzu, « Heurs et malheurs du cosmopolitisme sur la rive sud de la Méditerranée à l'époque coloniale », *loc.cit.*, p. 275.

39. *Idem.*

40. *Idem.*

41. *Idem.*

42. Francis Affergan, « Altérité » dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 24.

43. *Idem.*



par rapport à l'autre », à la « force qui s'oppose au glissement d'une surface sur une autre », ou peut plutôt être un « désaccord provenant de contacts trop fréquents, trop étroits<sup>44</sup> ». Car les tensions sociales et politiques existantes n'iront qu'en s'exacerbant au fur et à mesure que la guerre éclate, s'installe et dure.

La prise en compte de « l'inégalité fondamentale<sup>45</sup> » des « Musulmans » privés du droit de vote dans leur majorité et des droits citoyens dont jouissaient les Français d'Algérie est, selon Stora, indispensable pour comprendre que, durant la situation nouvelle qu'instaure la guerre, émerge « une forte logique communautaire (de part et d'autre), débouchant sur une dynamique de départ [pour les Français d'Algérie] au moment de l'indépendance algérienne<sup>46</sup> ». Pour les Français d'Algérie, cette situation de guerre contribue à gommer ce qui, pourtant, constituait la caractéristique principale de la « communauté » des Européens d'Algérie, leurs traits culturels très contrastés de « peuple-mosaïque<sup>47</sup> ». Quant à la singularité historique qui aura permis à l'immense majorité des Juifs d'Algérie d'être assimilés en acquérant la citoyenneté française, elle les pousse à exprimer au moment du conflit un « attachement indéfectible à la République française<sup>48</sup> » qui leur fera rejoindre le groupe qui se nommera pieds-noirs au sortir de la guerre et dans l'exil. Non sans que les membres de cette communauté aient subi en 1941, avec l'application zélée des lois vichystes à Alger, une annulation de leur citoyenneté les faisant régresser vers le sous-rang social des « indigènes ».

Dans son récit d'enfance, Hélène Cixous<sup>49</sup> relate cette rétrogradation dans l'échelle sociale de son père et, en même temps, son sentiment de revenir d'une certaine façon, elle et sa famille, à leur véritable place, une place qu'elle situe tout de même « à côté des deux Mondes » :

C'était en 1941, mon père n'était plus ni médecin ni militaire ni français ni rien. Que nous fussions parias, cela obscurément me soulageait, comme d'être vrais, comme d'être pieds-nus sur le chemin des planteurs parmi les tombes. Pour survivre mon père se fit pédicure. Je ne sais pas pourquoi Vichy qui lui ôtait le soin des corps lui avait cependant abandonné les cors aux

---

44. « Frottement », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 1137.

45. Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991, p. 259.

46. *Idem.*

47. *Idem.*

48. Benjamin Stora, *Les trois exils. Juifs d'Algérie*, Paris, Stock, 2006, p. 13. Au sujet des divers positionnements des représentants des Juifs d'Algérie au fur et à mesure de l'avancée de la guerre, lire en particulier « Troisième Exil. La guerre d'indépendance », p. 132-171.

49. Hélène Cixous, « Pieds-nus », *loc. cit.*, p. 62-63.

pieds. Il officiait dans une cabine d'horloger pas plus grande qu'une horloge sise à côté des deux Mondes. Enfin, nous étions tombés dans le juste : nous ne faisons plus partie des oppresseurs. Il me sembla que le Temps Neuf s'ouvrait devant moi. Je connus la paix des pauvres et l'exultation des hors-la-loi. Sans patrie, sans affreux héritage, avec une poule sur le balcon, nous étions incroyablement heureux comme des sauvages absous de pécher.

La situation d'oppression montre une société scindée en deux mondes et l'Algérie coloniale divisée entre oppresseurs et opprimés voit la guerre la cintrer en aggravant les renfermements communautaires. Il devient alors encore plus difficile de mesurer ce qui se partage entre « indigènes » et Français d'Algérie, la part prise par la rencontre de l'autre dans la constitution de soi. Pourtant, « on ne peut se côtoyer pendant plus d'un siècle sans déteindre un peu les uns sur les autres<sup>50</sup> », relève Lucienne Martini. Et un auteur comme Georges Kopp<sup>51</sup> a tenté de définir ce qu'a donné un tel « frottement » :

Le pieds-noirs est une sorte d'individu entre l'indigène et l'Européen, une sorte de greffe arabe sur un support européen, un Européen qui, à force de vivre dans un tel pays, a fini par prendre, même malgré lui, les tendances, les réactions, voire même les sentiments, de ceux qu'ils côtoient tous les jours.

Mais cette définition n'a pu souvent être faite que dans l'après-coup qui conjugue distance et déplacement, dans un après-conflit et au fil du passage des années qui ont permis une remémoration de l'enfance vécue en Algérie, en France. Car dans les récits des pieds-noirs, « au sentiment de différence, vécu avec intensité jusqu'en 1962, se mêle un sentiment de ressemblance dont on n'a pris réellement la mesure que depuis la séparation<sup>52</sup> » : reliés par une même terre, « un même sol<sup>53</sup> », « une même atmosphère<sup>54</sup> », pieds-noirs et Algériens partagent un même « respect pour la famille<sup>55</sup> », « le sens de l'hospitalité<sup>56</sup> », « une influence réciproque des deux religions<sup>57</sup> » illustrée par exemple par la « présence de musulmanes priant aux sanctuaires de Notre-Dame-d'Afrique ou de Santa-Cruz, comme d'Européennes portant des

---

50. Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 121.

51. *Un rayon de soleil perdu*, Versailles, Éditions de l'Atlantrophe, 1979, p. 92. Cité par Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 118.

52. *Ibid.*, p. 120-121.

53. *Ibid.*, p. 121.

54. *Idem.*

55. *Idem.*

56. *Idem.*

57. *Idem.*

offrandes aux marabouts<sup>58</sup>. »

Ces définitions de soi, en incorporant celles de l'autre « dans un étrange ballet des frères ennemis<sup>59</sup> », n'ont pu commencer à s'esquisser qu'une fois le temps passé, comme le mesure, dans son étude publiée en 1997, Lucienne Martini<sup>60</sup> :

Trente ans après les jours de désespoir et de violence qui ont aveuglé et jeté dans l'affrontement les deux communautés, les autobiographies pieds-noirs tentent de faire le point sur la complexité de ces rapports, faits à la fois de distance et de proximité, et, si haine il y a eu au plus fort du désespoir, elle semble dépassée, à présent, au profit d'une analyse qui se veut lucide et dépassionnée.

Mais ces définitions n'ont pu aussi émerger qu'à travers la réalisation d'une autre rencontre, celle de l'autre, immigré algérien dans l'ex-métropole, figure étendue à celles des Maghrébins vivant en France, rencontre-reconnaissance, comme le note Albert Bensoussan<sup>61</sup> :

Ce qui frappe souvent en Métropole<sup>62</sup> dans l'exil conjoint des pieds-noirs et des travailleurs immigrés venus du Maghreb, c'est le rapport affectif qui s'installe entre eux, complicité incompréhensible aux yeux du profane, ce regard humide lorsqu'ils se reconnaissent, cette façon d'avancer la main, d'amorcer une caresse, bref de s'aimer, au souvenir d'une cohabitation ancienne, et désormais révolue.

## **2- Mémoire d'une enfance dans la guerre**

### **a- Le tryptique de Charef**

C'est aussi au nom de ce « souvenir d'une cohabitation ancienne, et désormais révolue », que Mehdi Charef prône une même rencontre-reconnaissance :

Je voulais me retrouver, retrouver les gens qu'on a croisés, leur parler, voir ce qui s'est passé pour eux et pour nous. On parle toujours d'amour entre l'Algérie et la France, mais on n'a jamais rien fait ensemble en France, ce serait bien qu'il se produise des choses entre nous. On a l'impression que l'Algérie, c'était hier, ça ne fait pas très longtemps, deux générations, je crois que c'est le moment de se rapprocher, de se reparler. Pourquoi ne pas organiser d'énormes retrouvailles en Algérie. Il y a des récalcitrants, mais il y a des gens qui sont complètement pour. C'est ce que j'ai découvert petit à petit au fil des ans<sup>63</sup>.

---

58. *Idem*.

59. Lucienne Martini citant Albert Bensoussan à propos de l'écrivain Jean-Pierre Millecam. *Idem*.

60. *Idem*.

61. Cité par Lucienne Martini, *Idem*.

62. Il est étonnant (ou révélateur comme lapsus) que Bensoussan reconduise ainsi la France comme métropole des pays du Maghreb.

63. Entrevue accordée à Nadja Bouzeqrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 et intitulée « C'est le moment de se retrouver, de parler » : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>] (dernier accès le 29 octobre 2011).

En raison aussi du partage d'une même expérience exilique, Mehdi Charef<sup>64</sup> veut parler aux pieds-noirs d'Algérie, parler d'eux et leur donner la parole dans son film *Cartouches gauloises* et surtout dans sa pièce de théâtre *1962, le dernier voyage* :

Quand ils nous ont quittés, pour nous, les pieds-noirs n'étaient pas des gens bien parce qu'ils n'avaient jamais voulu qu'on s'intègre à eux. L'indigène n'existait pas pour eux. Ils ont conquis notre pays, mais ils n'ont jamais fait la conquête du cœur. C'est ce que dit un des personnages. C'est peut-être pour cela qu'ils sont partis. Ils avaient des choses à se reprocher, ils avaient peur, mais on n'allait pas tuer un million de personnes ! Mais depuis que je suis en France, et depuis 1962, à les voir, j'ai découvert en eux des choses qui nous ressemblent, qui m'ont touché et ému : le fait qu'ils aiment tellement fort l'Algérie, le fait qu'ils soient arrivés ici, en France, comme des immigrés. Je fais la relation avec ce que nous, nous avons vécu en France. Ils sont arrivés en France dans un pays étranger, qui n'était pas leur pays, pour eux c'était tout neuf. Il y a le fait aussi qu'on aurait pu, peut-être, faire quelque chose de formidable ensemble.

En fait, ce désir de rapprochement et de dialogue est aussi dû à cette intuition (plus que certitude) « qu'on aurait pu, peut-être, faire quelque chose de formidable ensemble ». Mais Charef, dans cette rencontre voulue, inventée, verbalisée et poétisée au présent, convoque le souvenir amer d'une rencontre ratée. Cette rencontre n'a pas pu tenir ses promesses. Et c'est là sans doute une des différences fondamentales entre cet auteur et de nombreux écrivains d'origine pieds-noirs qui regrettent cette « cohabitation ancienne, et désormais révolue » en imputant, « de manière claire ou détournée<sup>65</sup> », à la France « qui n'a rien compris<sup>66</sup> » la responsabilité des événements qui ont conduit à l'affrontement. Pour Charef, les Français d'Algérie doivent porter l'entière responsabilité de ce ratage : « les Arabes avaient faim, et ils n'ont rien vu<sup>67</sup> ».

Aussi Charef<sup>68</sup> singularise-t-il cet amour porté à l'Algérie comme une passion aveugle, maladroite :

Ils aimaient ce pays mais ils n'ont pas su l'aimer. Ils n'ont aimé qu'une partie, la leur, l'autre partie, ils ne l'ont pas aimée c'est pour ça qu'ils pleurent, je crois. Ils n'ont aimé que le côté paradisiaque et ce côté paradisiaque les a aveuglés, ils ne nous voyaient pas et ça, je crois que c'est pour ça qu'ils pleurent.

---

64. *Idem.*

65. Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 121.

66. *Idem.*

67. Mehdi Charef, « Parler de l'Algérie. Rencontre avec Mehdi Charef », propos recueillis par Olivier CÉLIK dans *L'avant-scène théâtre*, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 67.

68. *Making-of* du film de Mehdi Charef *Cartouches gauloises*, Suppléments, DVD, KG Productions, 2007.

Un amour égoïste, un comportement inconscient et typique de cette société coloniale bigarrée :

Ces colons se parlaient pas plus qu'ils ne parlaient aux Arabes. Tous voulaient une Algérie française, mais pas la même. Ces différents personnages [de la pièce de théâtre], très marqués, je les ai connus. Eux non plus ne comprenaient pas les enjeux de la crise. Ils ignoraient les indigènes – même si certains parlaient l'arabe et travaillaient avec eux –, et n'avaient pas l'impression de faire du mal. Ils ne voyaient pas qu'ils auraient pu davantage partager, mieux payer leurs ouvriers<sup>69</sup>.

Cette volonté de rapprochement à laquelle s'ajoute cette nécessité de « dire ce qui s'est passé » anime le tryptique de Charef et tout d'abord le récit d'enfance qui le sous-tend :

Je voulais écrire quelque chose sur mon enfance, et pour ce faire, je ne pouvais pas ne pas parler des communautés qui nous entouraient : française, juive..., des rapports qui existaient entre nous, de ce qu'on pouvait partager, de ce qui n'existait pas, alors qu'on était ensemble. Pour parler de l'enfance, il faut parler de ceux qui ont fait ce que nous sommes devenus. À partir du moment où on commence une reconstruction, il faut la faire de fond en comble. Il faut parler même de ce qui ne nous plaisait pas, passer aussi par les mauvais côtés, même les plus violents.

Charef<sup>70</sup> précise son intention mais cette dernière, concentrée dans cette formulation, se dilue ou se renforce selon sa mise en scène. Ce récit d'enfance se redistribue – d'une certaine façon comme l'hypotexte qu'il figure – de manière inégale en intensité et de manière différente en énonciation. D'un médium à l'autre, d'un genre à l'autre, ce récit d'enfance apparaît en bloc, fermé sur lui-même, ou au contraire adapté et ouvert à la nuance, recomposé par touches contrastées. Le récit d'enfance devient aussi discours sur l'enfance et discours sur une enfance dans la guerre, discours de l'adulte sur une enfance durant la guerre et discours sur la guerre qui a traumatisé une enfance. D'une énonciation singulière à l'autre, il est parfois contredit, déplacé. La démarche de Charef recouvre une volonté de reconstruire le monde d'où il vient (dans son livre) ; de parler de son monde et de celui qu'il ne connaissait pas et qui ne le connaissait pas (dans son film). Elle vise aussi à mettre en présence ces deux mondes (au théâtre). Cette démarche se confond avec l'impératif de dire ce ratage de la rencontre et de revenir sur ce ratage en montrant les possibilités qu'il a épuisées sans y advenir. Dans le triptyque de Mehdi Charef, ce « frottement colonial » se trouve articulé par une double assertion : il est à la fois déploré pour avoir trop peu existé et revendiqué même s'il a existé

---

69. Mehdi Charef, « Parler de l'Algérie. Rencontre avec Mehdi Charef », *loc. cit.*, p. 67.

70. Entrevue accordée à Nadja Bouzeqrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 et intitulée « C'est le moment de se retrouver, de parler » : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>] (dernier accès le 29 octobre 2011).

dans des proportions trop insuffisantes.

Cette démarche recouvre un seul et même geste qui se décline en fonction de ce qui s'expose dans les péri-textes, de ce qui est narré dans le roman, montré dans le film et dit dans la pièce. Car il s'agit bien de trois façons de se remémorer la guerre d'Algérie : le livre raconte, de l'intérieur, l'enfance dans la guerre ; le film montre la guerre et l'enfance en ouvrant, voire en calquant, l'histoire personnelle sur une histoire inventaire ; la pièce dit comment auraient pu, auraient dû se parler des protagonistes de la guerre et de la société coloniale à la fin de la guerre en proposant un rêve (d'enfant) de réconciliation au présent. Ce tryptique concentre ainsi une démarche inédite chez Charef. L'auteur y court le risque, rarement pris jusque-là dans ses films et ses livres, d'un récit qui s'encombre d'une énonciation compromise par du pédagogique grossier, du trop-plein émotionnel, de l'anecdotique et du commentaire qui voudraient montrer tout ce que l'enfant a connu et vécu et tout ce que l'adulte en ressent aujourd'hui.

Cependant, l'aspect de loin le plus remarquable de cette démarche réside dans cette tentative de demeurer dans un dire équilibré qui donne à voir et à comprendre en se maintenant dans ce double registre de « la *proximité spatiale* et de la *distance sociale* » dans lesquelles évoluent les protagonistes de la guerre dans l'Algérie coloniale. Il s'agit d'un équilibre difficile et périlleux où le rappel de l'histoire de cette guerre, de la souffrance de l'enfant et de celle des siens coexiste avec une volonté de voir se réconcilier entre eux les anciens habitants de l'Algérie qui partagent désormais un même exil français. Dictée par un impératif du présent, la démarche de Charef essaie de concilier le legs du passé douloureux de la guerre et de la colonisation et la nécessité de reconnaître que le départ des Européens d'Algérie fut un déchirement pour eux. À cet impératif du présent qui est volonté de dialogue se greffe l'inscription nécessaire de la responsabilité des pieds-noirs dans l'iniquité de la société coloniale.

Cette rencontre de l'autre est donnée à voir comme ratée dans *À bras-le-cœur*, récit autobiographique. Dans *Cartouches gauloises*, elle est mise en scène à travers le regard d'enfants qui l'éprouvent dans leurs propres jeux et en subissent les dommages collatéraux tant dans la vie quotidienne que dans la guerre que (se) mènent les adultes. Dans cette pièce des adieux, *1962, le dernier voyage*, cette rencontre est mise en scène comme performance qui

explique, d'une part, dans un passé encore trop présent, son ratage et, d'autre part, lui donne une autre chance au présent. La « scène narrative construite par le texte<sup>71</sup> » qui soutient l'une ou l'autre des deux assertions (déploration ou revendication du (trop) peu de « frottement colonial ») se confond avec « l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation<sup>72</sup> », soit cinquante années après la guerre, en France. Cette scénographie de la rencontre de l'autre conjugue une représentation de la guerre d'Algérie et du temps colonial à une énonciation modulée par la distance prise avec la souffrance exprimée ou ressentie. Cette scénographie se modifie en fonction de la manière dont est abordée la rencontre, selon « l'univers de pathémisation<sup>73</sup> » investi et l'exercice d'une mémoire étroitement liée à des épisodes traumatiques de l'enfance.

La chapitration de l'autobiographie de Charef scande les épisodes du quotidien traumatique ou non, moments charnières de la vie de l'enfant et de sa famille dans un ordre le plus souvent chronologique – avec des retours, des périodes mentionnées approximatives et des contours circonstanciels flous. Le premier temps du récit débute par une scène primitive, la noyade de la sœur, et relate les événements de l'enfance : le départ vers la ville, l'installation dans une pièce unique avec la mère alors que le père émigre en France, l'entrée à l'école et très vite l'école buissonnière, le travail de berger avec son grand frère dans le reg, le premier travail du frère au marché, la rencontre avec le cinéma à l'école puis dans la ville. Ce temps s'égrène aussi au fil de la progression dans la guerre : barrages de l'armée le jour et terreur des rafles et perquisitions la nuit, mort de la tante paternelle tuée par les soldats, mort du grand-père et de l'oncle maternel et la recherche du charnier où leurs corps ont été jetés, décès de la grand-mère paternelle qui l'a mis au monde. Ce premier temps est aussi celui de l'avènement de l'indépendance et du départ des Français, des débuts du vendeur de journaux, des scènes de liesse de la foule, de la course aux règlements de compte et à la prise de la place laissée par les colons, etc. Le second temps du roman est celui de l'après-guerre dans l'Algérie indépendante, puis en France, moment où l'enfant entre dans l'adolescence : nouvelle

---

71. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 192.

72. *Idem*.

73. Patrick Charaudeau, « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité » dans *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, aussi disponible sur le site *Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications* : [<http://www.patrick-charaudeau.com/La-pathemisation-a-la-television.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

institutrice en haïk, visite du président Ben Bella à Marghnia (dont il est originaire), premiers signes d'une gestion administrative corrompue qui reproduit certains travers coloniaux, premiers émois sexuels, déambulations du vendeur de journaux et premières initiations aux métiers manuels, déchirement du départ pour en France et honte de l'arrivée dans les baraquements de Nanterre, quotidien du bidonville et rentrée à l'école française, premières amitiés avec des enfants que les adultes ont profondément blessés, prise de conscience de la société d'accueil française...

À *bras-le-cœur*, comme toute autobiographie, peint les blessures et les bonheurs de l'enfant pour expliquer l'adulte qu'il est devenu. Par petites touches sobres et contradictoires, imputables à la mémoire de l'adulte ou à la confusion de l'enfant, ou tout bonnement au jeu d'un énonciateur préférant que le flou persiste sur certains épisodes, Charef se remémore la guerre d'Algérie, l'Algérie coloniale et l'exil vers la France. Ce sont là autant d'éléments indissociables de son identité et de son parcours, du moins tels qu'ils apparaissent dans son cinéma, dans ses romans et dans ses déclarations publiques : relation à la mère, relation au père, au cinéma, aux petites peurs ordinaires et aux terreurs nocturnes, relation à la solitude, à la mort, à la misère humaine et à la misère sexuelle avec des portraits de gens de peu (prostituée, mendiant, fou, travailleurs expulsés de France, écrivain public, etc.) et des rencontres avec la déviance de certains personnages...

## **b- Le roman du recroquevillement sur soi-même**

### **La douleur**

Dans *À-bras-le-cœur*<sup>74</sup>, il s'agit de la mise en scène d'un « recroquevillement sur soi-même<sup>75</sup> » avec parfois une « extériorisation plus ou moins convulsive<sup>76</sup> », pudique et poétique. L'énonciateur se présente comme « la victime morale<sup>77</sup> » de la guerre montrée indirectement comme la résultante de l'affrontement de deux camps – « la guerre s'intensifie, c'est "à la vie et à la mort" des deux côtés » (*ABC*, p. 58) : en amont, elle est la conséquence de la situation coloniale et, en aval, la cause de l'absence du père parti chercher du travail en dehors

---

74. Toutes les références à ce livre seront présentées désormais de la façon suivante : (*ABC*, numéro de la page).

75. Patrick Charaudeau, « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité », *loc.cit.*

76. *Idem.*

77. *Idem.*



d'Algérie. Cette « guerre des adultes » (*ABC*, p. 75) risque à tout moment de contaminer l'enfant par son « atmosphère morbide, glauque et sordide » et devient un « objet intériorisé par le sujet comme cause interne de la douleur<sup>78</sup> ». Mais, alors que le narrateur « s'essentialise lui-même en être souffrant et l'énonce de façon élocutive<sup>79</sup> », la somme de ces terreurs et de ces souffrances incorpore et dépasse le temps et l'espace de cette guerre.

Protégé par l'environnement familial dont il se remémore les moments de tendresse, de complicité, de rapprochement, de séparation, de douleur et de joie, l'enfant est au centre d'événements qu'il interprète du haut de ses sept-huit ans et alors que se superpose parfois à sa voix celle de l'adulte cinquantenaire au présent. Dans ce récit, Charef prend les siens « *À bras-le-cœur* », il étreint ses proches un à un et dit combien il tient à eux : sa sœur défunte, morte en tombant accidentellement dans un puits (*ABC*, p. 10-11) ; son père absent, robuste travailleur, humble et pauvre (*ABC*, p. 38) ; sa mère pour laquelle il cultive une adoration sans bornes (*ABC*, p.56) ; ses deux grands-mères pour lesquelles il a une grande tendresse (*ABC*, p. 46 et p. 147-149) ; sa tante pour laquelle il voue une immense admiration, etc.

Charef renoue dans ce texte avec des jouissances et des peines passées plus ou moins lointaines. Il tente parfois de retrouver une sensation, une impression, une caresse (*ABC*, p. 47) : « Je fais le vide, le silence en moi. J'essaie d'imaginer la douceur de toutes ces mains qui, nourrisson, m'ont porté avec amour. Je cherche les empreintes qu'elles ont laissées sur moi. Je perçois très sensiblement une sensation de douce chaleur. J'ai l'impression de vibrer au souvenir des caresses de ma mère [...] » Il redonne aussi, sarcastique, en écho à sa propre interprétation, le rapport du psychologue qui l'a suivi lorsque adolescent il s'est retrouvé en prison :

Je ne me souviens pas s'il [mon père] nous a beaucoup embrassés avant de nous quitter, et si nous avons tous pleuré. Je pense à cela parce que, bien des années plus tard [,][...][,] le psychologue [...] a écrit que [...] [j]'aurais considéré mon père comme un traître qui nous avait abandonnés ; d'où l'explication de cette violence qui m'avait conduit tout droit devant ce monsieur. (*ABC*, p. 18)

### **Le « je » de l'enfance et de l'adulte**

La voix narrative, censée figurer celle de l'enfant, prouve d'abord qu'elle ne peut être

---

78. *Idem.*

79. *Idem.*

celle d'un enfant ordinaire, car l'insouciance lui est impossible : si son appartenance sociale et l'adversité qui frappe sa famille (mort d'un enfant, départ du père, isolement de la mère, vie dans le dénuement, etc.) la lui interdisent, la sensibilité et la maturité hors du commun dont il fait preuve le rendent singulier. Les situations narrées, mais surtout les métalepses qui se succèdent tendent à montrer à quel point, très jeune déjà, Charef ne voyait pas, ne ressentait pas, ne comprenait pas comme le font les enfants de son âge. Très tôt, il perçoit les changements dans l'humeur de ses parents, en particulier dans le caractère de sa mère : « À l'époque, je voyais déjà tout, et j'étais heureux de surprendre, en cachette, ce sentiment merveilleux de soulagement » (*ABC*, p. 14). Il détecte très vite aussi son propre penchant pour la tristesse, un penchant qu'adulte encore il assume mal :

Déjà enfant, je me rends bien compte que je ne suis pas franchement un rigolo. J'accepte difficilement cette vérité. Ce que je comprends en revanche, c'est que, devant un film, il peut m'arriver de m'échapper. Je pars vers d'autres aventures. Je viens de comprendre, troublé, que j'attends de voir sur l'écran les histoires tristes qui s'élaborent dans ma petite tête de gamin... (*ABC*, p. 51)

Attentif aux propos que tiennent les adultes, il en garde l'essentiel pour le transformer en épisode amplifié, voire mythifié, comme lorsque sa tante meurt, égorgée (*ABC*, p. 52). Les versions varient, l'enfant dit aussi que sa tante a été pendue (*ABC*, p. 38) par l'armée française pour avoir hébergé des fellaghas :

En laissant traîner mes oreilles du côté des adultes, j'ai appris que la tante dont ma mère est en train d'effacer les traces de sang s'était apprêtée de manière somptueuse et héroïque pour attendre la mort, pendant que les soldats français dégoupillaient leurs grenades au-dessus du puits d'où se défendaient les rebelles arabes.[...] Lorsqu'ils avaient pénétré dans le gourbi, les soldats avaient trouvé ce petit bout de femme – une paysanne de la montagne – debout, prête à mourir. Elle les défiait avec sa beauté. Celle de toutes les femmes indigènes, parée des bijoux ancestraux que les mères transmettent à leurs filles. [...] C'est dans cette tenue que les militaires, médusés, l'avaient découverte. » (*ABC*, p. 54-55)

Le petit Charef dispose aussi des ressources nécessaires pour analyser et relativiser son existence : « Une enfance sans bonnes nouvelles, ni surprises agréables, c'est long » (*ABC*, p. 79). Cette voix de Charef enfant se confond quelques fois avec celle du Charef d'aujourd'hui, pour redevenir aussi celle de l'enfant qui aime qu'on le compare à son père : « Autant vous le dire tout de suite : pendant quarante ans, mon père a creusé des kilomètres de tranchées dans cette banlieue, la Seine-et-Oise, et à part des tonnes de courbatures, il n'a

jamais rien récolté, pas la moindre pépite ! C'est pourquoi, quand j'énerve ma mère, elle s'exclame, ironique et tendre : "T'es comme ton père !" » (*ABC*, p. 79) Au sujet du silence – ce que Charef préfère au cinéma<sup>80</sup> – la voix narrative précise : « Très jeune, j'ai appris à tout garder en moi, peines et colères... Dommage ! » (*ABC*, p. 38) L'enfant a aussi la lucidité extrême de lier mort et solitude et d'en présager l'impact qu'elles auront sur son avenir (*ABC*, p. 44) : « En général, les enfants préfèrent s'éloigner de ces cris morbides et de ces visages ravagés par la douleur. Moi, au contraire, je restais : j'écoutais et j'observais les stigmates que la mort dessinait chez les adultes... Dans ces moments-là, je prenais conscience avec effroi de ce qu'était la solitude et du poids qu'elle ferait peser sur mon existence. »

Le petit Charef interroge sa propre propension à s'en faire pour ceux dont personne ne s'inquiète, rejoignant par là un Charef cinéaste et écrivain qui accorde une valeur fondamentale aux liens sociaux qui se tissent dans la marge, comme dans *Miss Mona*<sup>81</sup>, avec la solitude de ce vieux travesti vivant avec son père, ou dans *Camomille*<sup>82</sup>, où seule une droguée parvient à ouvrir le cœur d'un jeune homme à qui on offre des prostituées :

C'est vrai aussi que je ne suis pas non plus un enfant comme les autres, comme ceux qui courent avec moi dans les ruelles de la médina en effervescence. Que penserait-on de moi si je disais que, brusquement, j'ai cessé de crier et de rire parce que les visages des putains du bordel me sont revenus à l'esprit ? Ont-elles déjà été tuées ? [...] Je les admire. Moi, j'ai une sensibilité exacerbée dont je me serais passé bien volontiers. Elle m'a toujours attiré du côté des laissés-pour-compte. (*ABC*, p. 95)

Enfin, le petit garçon exprime un rapport esthétique avec le cinéma, il esquisse parfois les contours touchants de l'univers d'une des « Juliets<sup>83</sup> » de Charef, entre Giulietta Masina et Anna Magnani, dernière vision de Marie, serveuse française du bar du quartier qui n'a pas encore pris part à l'exode presque achevé des pieds-noirs :

Je progresse lentement ; je me faufile dans une foule en liesse. *Tahia El-Djazair ! Yahia Ben Bella !* Et Marie ? Elle s'appelle Marie, la serveuse du bar. À cause de la chaleur, le khôl de ses paupières a coulé. Comme si elle avait pleuré. C'est la dernière image que j'ai d'elle. Le bistro

---

80. « Dans le cinéma, il peut se passer des moments très longs sans qu'une seule parole soit prononcée. C'est ça qui m'attire dans le cinéma. Il y a plein de choses que je suggère dans mes films, que je ne dis pas ; tout ce qui vient des racines, de l'éducation que j'ai reçue. Chez nous, au Maghreb, il y a quelque chose qui nous étouffe : la pudeur. Parfois je voudrais dire les choses, mais je n'y arrive pas. Ce sont mes parents qui ont fait que je suis comme ça. On se tait. » (Mehdi Charef, entretien accordé à Hedi Dhoukar, « Les thèmes du cinéma beur » dans *Cinéma médis : de Hollywood aux films beurs*, *CinémaAction*, n° 56, Paris, Corlet/Télérama, 1990, p. 160)

81. France, KG Productions, couleur, 98', 1987.

82. France, KG Productions, couleur, 81', 1988.

83. Mehdi Charef, *Au pays des Juliets*, France, Canal+/Erato Films/FR3 Cinéma, 92', 1991.

est vide. Au plafond le ventilateur aux larges pales tourne au ralenti en grinçant. Des mouches mortes s'agglutinent sur le papier collant. Marie est assise sur un tabouret haut, jambes croisées. Elle fume. À ses pieds, il y a deux valises. Derrière elle, les nouveaux patrons du lieu [...] (*ABC*, p. 95-96)

### **Le camp du « nous »**

De l'écriture d'*À bras-le-cœur* au tapis rouge du Festival de Cannes lorsqu'il y présente *Cartouches gauloises*, le « je », d'abord égocentrique – « *Anaïa ! Anaïa ! Moi ! Moi ! Moi !... Tu ne sais dire que ça mon fils. Moi, Anaïa !* » (*ABC*, p. 187) –, reproché par la mère et dernière phrase de l'exercice d'écriture autobiographique, se recouvre du « nous » des Charef qui englobe Charef et les siens<sup>84</sup> :

Pour ces films-là, avant, dix ans, vingt ans plus tôt, j'étais un réalisateur qui arrivait avec ses acteurs. Mais pour ce film-là, j'avais vraiment l'impression en montant les marches de penser à mon village, que j'arrivais de mon village, c'était très étrange et très troublant. [...] J'avais vraiment l'impression que toute l'histoire de ma tribu, ma famille, je la portais à ce moment-là.

Le « je » exprime le parcours d'individuation d'un enfant de l'immigration algérienne désormais reconnu comme auteur français et affirmant que ce parcours l'a constitué en tant qu'écrivain et cinéaste. Dans *À bras-le-cœur*, ce « je » mis en exergue pour sa singularité dans cette entreprise de remémoration du passé est parfois aussi associé et montré comme indissociable d'un « nous » qui englobe les racines, le passé, l'identité de l'auteur et des siens. Ce « je » s'associe parfois plus généralement à un « [n]ous autres, fils d'indigènes » (*ABC*, p. 16) : il comprend le moins nanti des deux mondes composant cette Algérie coloniale et l'un des camps qui fait la guerre à l'autre. Mais la singularité même de l'enfant narrateur et de l'énonciateur du récit construit, avec des précautions discursives et narratives, et par cercles d'exclusion ou d'inclusion plus ou moins larges, une distance entre ce « je » et plusieurs « nous ». « Nous » désigne la famille dans la société et dans la guerre mais se fait aussi plus large pour se rapporter à la collectivité historique des « indigènes » dans la colonie. Les « je » se découpent ainsi à travers des « nous » sans cesse déplacés, modelés par les différences de rapport de force.

Dans *À bras-le-cœur*, le « je » appartient toujours au « nous » de ceux qui ont l'air d'avoir tort face à la majorité, il est toujours dans le « nous » de ceux qui sont les moins

---

84. *Making-of* du film de Mehdi Charef *Cartouches gauloises*, *op.cit.*

puissants, de ceux qui sont démunis et pris dans des situations arbitraires. Mais lorsque la situation bascule, c'est la troisième personne qui sert à exprimer les débordements de joie de la rue (« la ville », « les Arabes », « chaque tribu », etc.). Aucun « nous » n'apparaît en effet avec la liesse de l'indépendance décrite de façon fragmentée par un enfant qui se déplace dans une féerie en observant, même s'il exulte de joie, plus qu'en participant : à peine si un « on » recoupe les actions collective de la foule en fête. Le « nous » est par contre utilisé quand il s'agit de montrer les nouvelles différences de statut et de pouvoirs politiques et économiques qui s'instaurent avec le nouvel ordre des choses :

J'ai vu Ben Bella : il n'est pas comme nous. Il a la peau claire et se pavane dans un costume-cravate. [...]

Ben Bella entra dans la ville debout dans une décapotable, la main sur le cœur. Il incarnait la preuve vivante d'un changement radical, c'était lui le nouveau chef. Alors, aussitôt, les calculateurs, les balances, les exécuteurs de basses besognes, les arrivistes de tout poil se ruèrent sur les maisons et les magasins que les colons avaient désertés. [...]

Dorénavant, nous sommes leurs pauvres ; eux, ce sont les nouveaux colons. (*ABC*, p. 99-100)

En fait, les « nous » trop généralisateurs sont toujours restreints pour exclure ceux qui exercent leur pouvoir et finissent par en abuser. Charef pose ainsi les contrastes et montre les frontières. Elles se matérialisent souvent par une interprétation et une vision différente de l'autre, une vision de rapports qui s'avèrent finalement toujours hiérarchisés : dans *À bras-le-cœur*, il n'y a pas de « nous » pour parler de ceux qui entretiennent de bons rapports avec les Français ou avec l'armée française, pas de « nous » pour désigner les vainqueurs de la guerre, pas de « nous » pour évoquer ceux qui fêtent l'indépendance, pas de « nous » pour décrire ceux qui mèneront des représailles contre les harkis, etc.

Cette utilisation du « nous » n'est pas contredite dans le balancement que résume l'adolescent Charef à sa mère en mesurant les différences entre une Algérie passée et une France du présent : « Elle me demande si les Français d'ici sont différents de ceux qui étaient là-bas, je lui réponds : – Là-bas ils ne nous envisageaient pas, ici ils nous dévisagent... » (*ABC*, p. 187) Ce constat qui forme aussi l'excipit d'*À bras-le-cœur* en 2006 est proche des propos tenus par le cinéaste en 1985 au sujet de son métier et de son premier film, *Le thé au harem d'Archimède*, propos dans lesquels il reprenait d'ailleurs à son compte une phrase de Jean Cocteau datant de 1985 : « Je ne veux plus qu'on me dévisage mais je veux qu'on

m'envisage<sup>85</sup> ». Cette boutade problématise en quelque sorte, en comparant le passé et le présent et en déplaçant l'ailleurs vers l'ici (l'Algérie et la France), le lien dans le colonial, le lien au colonial et leur rapport dans le temps post-colonial du présent. En incluant un « je » dans un « nous » de l'altérité appréhendée par une majorité (française), Charef dessine une continuité qui n'a d'épaisseur et d'existence que dans la reconnaissance de la constitution d'un certain destin collectif de l'immigration algérienne en France.

Et c'est en montrant comment l'enfant comprend très tôt le cinéma et son utilisation, sa didactique – la voix de Charef cinéaste se juxtapose alors à celle de l'enfant ou l'éclipse – que les différences entre le « je » et le « nous » ressortent le plus clairement dans leur signification politique. Lors d'une projection d'un film de Laurel et Hardy, quand « à tous ces visages, on demandait de rire et de vibrer à l'unisson, d'éprouver une même émotion » (*ABC*, p. 49), le narrateur qui assiste à sa première séance de cinéma à l'école se demande inquiet : « [...] et si le méchant qu'on nous montrait du doigt n'était pas réellement le méchant... » (*ABC*, p. 50). Charef, dans la métalepse qui suit, souligne la nécessité de revenir sur ce moment de doute, pour dire à quel point il se méfie des messages édifiants qui peuvent piéger par la facilité de leur apparente unanimité : « Je reviens à contrecœur à ce que j'ai laissé en suspens un peu plus haut à propos des méchants qui parfois n'en sont pas... Je me souviens d'un sentiment de malaise tenace, un sentiment de révolte éprouvé dans les casernes de l'armée française [...] » (*ABC*, p. 50).

Ce surgissement de la voix de l'auteur dans le récit de l'enfant laisse entrevoir une mémoire double de la guerre d'Algérie : le porteur de mémoire issu de l'empire colonial, Charef, dit un présent du passé encore prégnant tandis que ce passé se montre encore trop présent dans une institution française (il est du moins ressenti comme tel en son sein par les recrues post-coloniales). Ce souvenir est sans doute lié au passage de Charef sous les drapeaux français après avoir opté pour ce service militaire-là plutôt que pour celui d'Algérie<sup>86</sup>. Et ce

---

85. « *Le thé au harem d'Archimède*. Propos de Mehdi Charef », recueillis par Danièle Parra dans *La revue du cinéma*, n° 406, juin 1985, p. 45.

86. En France, jusqu'en 1997, par un accord bilatéral entre les deux pays, les jeunes gens de parents algériens jouissant des deux nationalités, française et algérienne, les bi-nationaux, avaient en effet la possibilité d'effectuer leur service militaire soit en France, soit en Algérie. Dans beaucoup de familles de l'immigration algérienne, et étant donné l'histoire coloniale pesant sur les deux pays, les parents de ces jeunes conscrits faisaient souvent pression sur eux pour qu'ils « rentrent » en Algérie (parfois ces jeunes n'y avaient jamais mis les pieds et n'en étaient donc jamais sortis pour devoir y « rentrer » !) et cela afin de s'acquitter de « leur devoir »

malaise évoqué a au moins été triplement ressenti par l'auteur lors du visionnement du petit film de propagande mentionné. L'auteur, en utilisant ce « je », en fragmente les appartenances selon les divers cercles d'identification sociohistorique et mémorielle : en tant que jeune recrue de l'armée française (même de réserve) et jeune homme d'origine algérienne optant pour la nationalité d'un pays qui a mené et perdu une guerre coloniale contre un pays dominé dont il est originaire ; en tant qu'héritier d'une mémoire indépendantiste de la guerre d'Algérie à qui sont montrées les pratiques de bourrage de crâne des jeunes recrues du contingent entre 1954 et 1962 ; et en tant que spectateur manipulé par la dichotomie des rôles dévolus aux personnages. La voix de l'auteur s'exprime aussi au présent. Charef, cinéaste et écrivain, interrompt un temps celle du narrateur en train de raconter la guerre d'Algérie pour préciser ce que fut cette guerre et ses soubassements idéologiques racistes :

[...] aux appelés du contingent qui, pour la plupart, sont encore des innocents à peine sortis de l'enfance, on projette un dessin animé qui met en scène, dans une propriété bourgeoise, la rivalité entre deux protagonistes stéréotypés. D'un côté, il y a un chat savant, auréolé de gloire et sentant bon le bain moussant ; en face, un animal répugnant, un rongeur au pelage noir et hirsute, la queue sale et galeuse, et suivi par une marmaille aux dents longues et crochues et aux yeux injectés de sang. L'animal ressemble à un rat, c'est un fléau. L'officier de réserve qui commente le film pointe sa baguette sur l'animal puant qui guette le chat au poil léger et souple et déclare aux appelés :

- Cet animal, c'est le fellagha. Vous n'allez pas tarder à faire sa connaissance et à le combattre. Vous verrez qu'il est exactement comme dans le film. Au bled, on le surnomme le raton ! (ABC, p. 50)

À travers cette lecture de la manipulation de l'image et cette mise en doute de ce qui est désigné comme bon ou condamné comme méchant par le plus grand nombre, Charef dit pour le moins sa méfiance du groupe et des effets de majorité et d'hégémonie qui conduisent à la mise à l'écart, voire à la répression, de ceux qui sont différents, minoritaires, non assimilés, voire inassimilables, à la majorité et à sa force. Mais cette suspicion face aux méchants qu'on désigne unanimement, Charef l'entretient toujours et dans d'autres contextes : selon lui, la

---

national (c'est cette pression psychologique que subit Madjid, le héros du livre (*Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983) puis du film (*Le thé au harem d'Archimède*, France, CNC/KG Productions/M&R Films, 1985) de Mehdi Charef. Avec le temps, notamment dans les années 1990, la conjoncture algérienne de guerre civile et la diminution de sa durée puis la disparition de la conscription en France faciliteront le choix à de nombreux garçons. En effet, en 1996, le vote de la réforme du service national le transformera en un rendez-vous citoyen de six jours à partir de 2002, étendu aux filles en 2003. Sur la naturalisation, la conscription et les pressions familiales, lire François Masure, « Des Français paradoxaux. L'expérience de la naturalisation des enfants de l'immigration maghrébine » dans Didier Fassin (dir.), *Les nouvelles frontières de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 565-588.

réalité, telle qu'elle apparaît aux premiers abords, est toujours moins tranchée, plus ambiguë, car elle offre des nuances tout en revêtant une capacité de changement radical (dans les formes) ou de non-changement (sur le fond). La réalité est versatile, les rapports de force une fois changés, cette réalité peut être reconduite avec seulement un changement des rôles, les opprimés d'hier devenant les bourreaux d'aujourd'hui ; ou alors sans changement fondamental pour des victimes d'hier qui sont encore les victimes d'aujourd'hui.

Charef illustre ces constats à travers le cas des harkis et le sort qui attend les prostituées. Alors qu'il livre ses journaux, l'enfant surprend les corps des premiers, suppliciés par « [l]es miliciens, la nouvelle flicaille » (*ABC*, p. 91). En spectateur qui se méfie « de vibrer à l'unisson », le garçonnet se maintient en retrait des scènes populaires. Mais, à l'instar du narrateur du roman *Le harki de Meriem*, son regard distancié reconnaît que, fatalement, ce retournement de situation exige que le châtiment de ceux qui ont profité aux côtés des plus forts dans l'ancien état des choses soit infligé par ceux qui en ont pâti :

Je ne me mêlais pas aux curieux, aux charognards plutôt, qui, accoudés à la balustrade de fer forgé, la cigarette aux lèvres, attendaient de voir passer sur la rivière les cadavres des collabos arrêtés à la frontière. Je me disais qu'ils avaient été bien balourds : ils avaient travaillé avec les Français, s'étaient enrichis mais n'avaient pas voulu entamer leur pécule pour sauver leur peau. Alors qu'avec un peu d'argent, à la frontière, ils auraient pu graisser la patte de ceux qui les avaient surpris et tués. Maintenant, leurs corps flottaient dans la rivière... (*ABC*, p. 91)

Le petit Charef se montre autrement plus compatissant avec les prostituées et la mort qui les menace ; l'une d'elles sera d'ailleurs sauvée par le petit héros de *Cartouches gauloises*, personnage qui joue justement Charef enfant. Dans le roman, au milieu des réjouissances de la foule, l'enfant s'est figé en pensant à ces femmes :

Les souteneurs des filles ont déjà fui. Ils ont acheté leur passage en soudoyant la nouvelle milice d'épuration. Les règlements de comptes ont commencé. Abandonnées, les putains ne peuvent plus quitter le pays : il y a des délateurs partout, la gare est surveillée, on manque d'automobiles. La frontière est toute proche, mais personne n'osera faire passer ces pauvres damnées. Même ceux qui d'habitude ne résistent pas à l'appât du gain ! Habiba m'arrache le journal des mains et scrute la une. Désespérément, elle attend l'annonce d'un miracle. Ça me gêne. Certes, tant qu'elles sont vivantes en face de moi, tout n'est pas perdu... Mais je sais que le temps leur est compté. L'une d'elles pleure souvent. Je ne peux pas la regarder longtemps. (*ABC*, p. 89)

Et si le narrateur d'*À bras-le-cœur* est si différent de ceux qui l'entourent, c'est bien parce que, décidément, son « je » n'appartient jamais au « nous » des plus puissants : « Je n'ai pas la



hargne qui caractérise les forts, ceux qui vilipendent » (*ABC*, p. 95), explique-t-il.

### **3- La rare rencontre**

#### **a- La communauté des exclus**

##### **Lieux de séparation**

« Je crois qu'on aurait eu envie que ça continue, qu'on vive encore ensemble les Gino, les David, les Nico, les Abderahmane, tout ça<sup>87</sup>... ». Ce regret d'un vivre « ensemble » passé, ou plutôt d'un jouer ensemble que les enfants n'ont pas eu à satiété que s'attache à montrer Mehdi Charef dans *Cartouches gauloises* ne concerne pas *À bras-le-cœur*. Dans ce texte, les enfants des divers milieux et groupes communautaires jouent plutôt séparément. Et ceux qui jouent à l'école, et « lèvent tous le doigt » lorsque la maîtresse leur pose des questions sur la mer, ceux qui fréquentent assidûment la plage de Port-Saïd avec leur famille (*ABC*, p. 21), sont dans leur élément et sont invariablement les mêmes : « Les élèves français étaient insouciant, la cour leur appartenait ; ils débordaient d'énergie dans tous les jeux. Ils étaient au paradis. Nous autres, fils d'indigènes, nous étions envieux. » (*ABC*, p. 16)

Dans *À bras-le-cœur*, les clivages sociaux scindent la société et si « les frottements » entre ces deux mondes sont peu nombreux, le rapport est d'emblée donné à voir comme injuste, nourrissant la frustration d'un enfant « mal nourri » (*ABC*, p. 17), mal vêtu, démuné à l'école avec une mère qui ne sait ni lire ni écrire et un père absent. Ces clivages ne sont pas seulement entre Français et « indigènes », ils existent aussi entre « indigènes » et sont inséparables des racines paysannes de l'enfant dont la famille n'a que la force des bras pour monnayer sa survie. Les Ouled Charef sont installés dans le reg non loin de l'oued Charef (la rivière du même nom), avant que l'exode rural ne les fasse essaimer, en poussant vers la ville, puis vers la France, leurs hommes les plus jeunes et les plus robustes. Ce clivage est aussi étroitement lié au fait que la famille de la mère de l'enfant, les Beni-Ouassine, est du côté de ceux que l'armée traque, haïe en ville par ceux qui redoutent les fellaghas de la montagne mais aussi jalouée par ceux dont les villages ont été rasés et les familles déplacées dans des camps de regroupement (*ABC*, p. 74).

L'enfant exprime les sentiments ambivalents qui le traversent : la honte et l'humiliation

---

87. *Making-of* du film de Mehdi Charef *Cartouches gauloises*, *op.cit.*

face à la pauvreté des siens ; la colère contre le père absent et la mère qui ne sait ni lire ni écrire ; la compassion et l'impuissance face à sa mère seule dans la ville, sans ressources, sans appuis et sans défense ; la fierté guettée par le dépit de faire partie d'un camp qui, selon le point de vue, est soit celui des bons, soit celui des méchants. Le petit Charef se montre surpris par la valorisation de ses origines lorsqu'un jour la maîtresse d'école associe à son nom, « Ouled Charef », qui apparaît sur une carte géographique, la noblesse d'une descendance : « On utilisait le mot "tribu" pour désigner ma famille... Pourtant, pour moi, "tribu" évoquait quelque chose de fourbe, renvoyait aux Apaches cruels qu'on voyait dans les films de cow-boys et dont mes camarades se régalaient à l'époque... Cette association me gênait mais n'ôtait rien à ma fierté intérieure ; un orgueil jusque-là insoupçonné naissait en moi » (*ABC*, p. 22). Tout en ressentant l'arbitraire du stigmat, l'enfant montre combien il est différent. Sur le ton de celui qui se venge, mais qui se sent aussi plus malin car les apparences peuvent être trompeuses, il se retranche dans le camp qu'on lui assigne et héroïse le rôle des membres de sa famille maternelle :

La maîtresse d'école est persuadée que mon père est un fellagha. Dès qu'il y a un attentat, c'est moi qu'elle fixe en disant :

– Bientôt, ils poseront des bombes dans nos écoles !

Les élèves se tournent vers moi, certains me regardent avec mépris. Peu importe : je resterai à l'écart avec Abdelrahmane. Mme Broudère, c'est le nom de ma maîtresse, sait que dans notre reg il y a beaucoup d'hommes qui ont rejoint le maquis. Lorsqu'ils sont tués lors d'une escarmouche avec les soldats français, la rumeur se charge de propager leurs noms, et elle fait facilement le lien avec ma famille.

[...]

Pourtant, mon oncle et ma tante – pour ne parler que d'eux et ne pas trahir les autres – étaient bien des terroristes, comme ils disaient ! Et j'en étais fier... Mais il valait mieux qu'on me remarque à cause du lieu d'où je venais, et dont je portais le nom, de mon allure de fils de paysan fourbe, insaisissable et arriéré... (*ABC*, p. 37-38)

Et si la voix de l'enfant timide situe ses appartenances par le biais de ces sentiments positifs et en tirant conséquence de la marginalisation dont il est l'objet, ses appartenances transparaissent avec la même fierté chez l'adulte Mehdi Charef tout comme de nombreux passages du texte tissent des correspondances entre les personnalités de l'enfant et de l'adulte.

Dans *À-bras-le cœur*, la cellule familiale (père, mère, frère et sœur), le cercle tribal (grands-parents, tantes et oncles du reg, cousins), l'appartenance sociale (paysannerie sans ressources) et ses bouleversements (exode rural et émigration) maintiennent les Ouled Charef

au ban d'une société qui ne les comprend pas (par rejet économique et par suspicion politique). Ce sont aussi autant d'éléments qui contribuent à singulariser le petit Charef et à façonner la place qu'il occupe dans cette société. Et si l'école, le marché et le cinéma s'avèrent les seuls lieux que se partagent les deux mondes, celui des Français et des « indigènes », force est de constater que ce partage demeure normé et soumis à l'ordre colonial.

La maîtresse d'école est française, ce qu'elle enseigne concerne la France même quand la géographie montre que la Méditerranée traverse la France comme la Seine traverse Paris. Le premier jour d'école, l'infirmière qui ausculte l'enfant l'inscrit pour un repas par semaine à la cantine en raison de sa malnutrition, mais le geste de générosité de l'administration coloniale au sein de l'école s'arrête là où commence l'analphabétisme du milieu d'où vient l'enfant : le billet qu'elle destine aux parents du petit, certainement une ordonnance médicale, finit vite à la poubelle lorsque la fonctionnaire comprend que nul ne pourra le lire (*ABC*, p. 17). Par ailleurs, l'administration coloniale en temps de guerre donnant à l'armée un rôle social auprès des « indigènes », c'est au poste militaire le plus proche que l'infirmière envoie le garçonnet se faire vacciner (*ABC*, p. 17).

### **Lieux de contact**

Au marché les clients sont français et les petits porteurs de couffins emplis de victuailles sont « indigènes » (*ABC*, p. 19). Au cinéma, la langue du film et la répartition des sièges pour les uns et les autres reproduit la hiérarchie instaurée par la société coloniale, et si l'enfant, entré alors que la séance a commencé, s'est installé au milieu des Français sans que cela ne perturbe le spectacle, une fois la projection suspendue, le retour à l'ordre ordinaire est sans appel :

À ma gauche, une mère ouvre un sachet de bonbons qu'elle tend à ses enfants. Plus loin, son mari arbore l'air satisfait du dimanche ; il fume une cigarette à filtre jaune. Je m'aperçois que je suis assis dans l'espace des Français ; les Arabes sont aux trois premiers rangs. Je regarde autour de moi : aucun signe de malaise ; je reste à ma place. J'écarquille les yeux, je suis tout ouïe devant ces animaux qui sur l'écran se comportent comme des humains et parlent si bien le français.

[...]

Le public applaudit. C'est l'entracte. La lumière se rallume lentement. Un grand lustre en verre [...] est accroché au plafond. Je reviens à la réalité. Les colons sont aux bonnes places ; les indigènes, sous l'écran, croquent des graines de maïs et de courge grillées et salées. Ils sont hilares, contents d'être là. (*ABC*, p. 85-86)

La magie du cinéma parvient tout de même à unir ce public différencié, le spectacle opère sur les imaginaires à l'unisson et sur l'enfant « comme dans la vie ; une image après l'autre, j'ai détesté les méchants, j'ai dégainé avec le héros, et j'ai trouvé apaisantes et fraîches les lèvres framboise de l'héroïne aux yeux humides et pétillants » (*ABC*, p. 86). Cependant, ce temps de communion est de courte durée, dérangé par une culture filmique encore inégalement répartie parmi les spectateurs, et surtout entre ceux de la ville et ceux de la campagne :

[...]un paysan de Msirda – les pauvres ! les appelle-t-on chez nous –, juste avant le duel entre notre héros et le méchant, a envoyé sa babouche trouée sur la gueule en biais du hors-la-loi qui s'apprêtait à tirer dans le dos du héros. Sous le coup, l'écran a tremblé mais le méchant est resté imperturbable et insensible aux insultes. Le Msirdi s'est fait houspiller par les siens et toute la colonie s'est moquée de lui. Après cet incident, j'ai mieux compris d'où venaient les autres marques sur la toile... (*ABC*, p. 87)

Mis à part ces lieux de communication entre les deux mondes (qui ne deviennent par ailleurs jamais des lieux de négociation), le narrateur n'évoque les Français, en tant que groupe, confondus dans le terme colons, que rarement dans le texte. Son frère et lui vont jouer aux abords du domaine d'un riche propriétaire terrien dont l'opulence n'impressionne pas les petits maraudeurs qui se servent en fruits – « C'est dans l'orangerie du colon Perret, qui s'étendait à perte de vue, que nous débusquions le plus de nids accessibles, car les arbres étaient taillés bas. » (*ABC*, p. 31) Les enfants s'attaquent aussi symboliquement à un système d'approvisionnement inspiré d'un mode d'agriculture local mais qui les exclut autant économiquement que culturellement :

Pour cultiver leurs terres, les colons avaient construit une *segua* en béton pourvue d'un système astucieux qui conduisait l'eau d'un domaine à un autre. Les paysans arabes n'osaient pas y toucher. Par cette voie d'eau, les colons recevaient aussi d'énormes boîtes de conserve de France contenant du cassoulet, de la choucroute, des lentilles au porc. Elles étaient mises à l'eau à la gare de Marnia et elles transitaient de domaine en domaine. Nous les interceptons dans une courbe cachée de la route et, avec le dégoût légitime que nous éprouvions pour ce genre de nourriture, nous les éventrions à coups de pierre. (*ABC*, p. 31)

Dans le reg, lorsqu'il joue les bergers avec son frère, le narrateur est à l'affût d'asperges sauvages dont il tente de vendre des bottes aux automobilistes, comme Charef le montre pour le vieux grand-père de son héroïne dans *La fille de Keltoum*<sup>88</sup> : « La Dauphine ralentit ; elle

---

88. France/Belgique/Tunisie, Canal Horizons/Studio Canal/Canal+/CNC/RTBF/Cinétéléfilms/France2

s'arrête devant moi. C'est une famille de colons français : les enfants baissent la vitre et m'observent ; j'ai un peu honte mais je garde la tête haute : je pense seulement à la pièce jaune. Le conducteur dit à sa femme : – Ce sont des asperges ! » (*ABC*, p. 69)

## **b- La binarité ambiguë du monde colonial dans la guerre**

### **La perpétuelle absence des Français**

Et c'est surtout en mentionnant leur départ que le narrateur donne la pleine dimension de la place qu'occupaient les colons dans son quotidien d'enfant pauvre et affamé, une place quasi nulle :

L'indépendance est imminente. L'école a été abandonnée par les fonctionnaires, qui ont fui vers la métropole. On dirait des vacances éternelles. Je ne m'ennuie pas : le matin je joue au ballon, l'après-midi je me baigne dans la rivière. Entre deux plongeurs, je m'assieds au bord de l'eau et j'observe le pont en surplomb. Les derniers colons quittent la ville, laissent leurs empreintes et celles de leurs voitures sur le goudron qui fond sous la canicule. C'est un convoi de larmes. Je m'éloigne de la rivière. Je cherche l'ombre d'un mur. J'ai faim ; à la maison il n'y a rien à manger. Ou seulement du pain, mais ma mère le cache : elle le garde pour le soir. Ces Français qui fuient en pleurant, que j'aie pu avoir faim, ça, ils ne l'ont jamais vu. (*ABC*, p. 88)

Lorsqu'un Français esquisse un geste en direction du garçonnet, c'est autant la symbolique du geste tardif que son contenu qui marquent un enfant sous-alimenté qui n'a certainement jamais mangé de fromage : « je me souviens qu'un colon père de famille, resté seul, m'a vu prostré à cette même place. Il a arrêté sa 4 L de fonction, et il m'a tendu du pain et du gruyère. Du gruyère ! C'était un monsieur blond aux cheveux bouclés et aux yeux bleus. Il avait un beau sourire timide. Quand il m'a quitté, il pensait peut-être à ses enfants partis avant lui. » (*ABC*, p. 88) Le narrateur rappelle pourtant que cette population faisait partie de son paysage quotidien, un quotidien commun que toutefois séparaient les trop grandes différences économiques : « Je les connaissais tous de vue, ces colons qui vivaient là avec leurs enfants. Ils se mêlaient peu à nous, nous nous croisions seulement, eux en automobile, nous à pied. Où sont-ils partis ? » (*ABC*, p. 92)

Ainsi, dans *À bras-le-cœur*, les processus de « frottement colonial » sont-ils peu modulés par la communication ou la négociation entre les deux mondes – le vivre-ensemble n'existant pas – ; ils apparaissent par contre essentiellement sous la forme d'affrontements et

de collusions et à travers une topographie et une chronographie coloniale de la guerre : le jour et la nuit, la campagne et la ville. La progression dans la guerre et l'installation de la mère avec ses enfants en ville alors que le père part travailler en France confirment leur exclusion sociale et renforcent l'isolement dans un camp retranché des protagonistes de la guerre alors que les enfants sont tardivement scolarisés :

Dans la cour, les garçons de ma classe m'ont pris à part et m'ont interrogé. Ils refusaient de croire que mon père avait immigré en France pour payer le loyer de la chambre qu'on avait louée et pour qu'on puisse acheter un peu à manger. Ils ont éclaté de rire. Leur chef, Viala, a gonflé sa bouche et, avec l'index, il a appuyé sur sa joue en imitant un bruit de pet.

– C'est du vent, ton histoire, qu'il a dit. Ton père a rejoint le maquis ! Vous autres, les enfants du reg, vous êtes tous des fils de fellaghas !

Je n'ai pas cherché à les contredire. Même les élèves arabes nés dans la médina approuvaient Viala. Ils étaient propres, instruits, et admiraient notre maîtresse d'école. Ils avaient bien de la chance. (*ABC*, p. 17)

Le petit Charef n'a qu'un véritable ami, son grand frère, quand celui-ci veut bien partager ses jeux avec lui et, à l'école qu'il découvre avec la ville, son seul copain sera Abderahmane, « encore plus rejeté que moi par l'élite de la classe : son père, moudjahid, avait été abattu par l'armée française et la nouvelle de sa mort s'était répandue jusqu'à l'école. Il était définitivement devenu un moins que rien, alors qu'à mon sujet le doute subsistait encore... » (*ABC*, p. 22)

### **La constante peur des militaires**

Les affrontements dans *À bras-le-cœur* sont suggérés au miroir de ceux qui animent les relations entre les enfants de groupes sociaux et communautaires différents durant la guerre. Mais ils se situent aussi dans le prolongement des clivages sociaux qui scindent la société coloniale. En fait, la nature de la guerre d'Algérie étant surtout celle d'une guerre sans front, celle d'une armée régulière combattant un maquis ou une guérilla urbaine, les affrontements et les face-à-face ne sont pas très courants : le conflit, au fur et à mesure de son intensification, a lieu au cœur du lieu de vie même des populations civiles. C'est à la campagne, dans le dénuement des villageois qui prennent part au conflit, mais grâce aussi à la délation, à la trahison de certains d'entre eux, que les soldats français frappent le plus durement ces populations. Le narrateur se remémore la douleur de sa mère au filtre d'un éclairage cinématographique qui la fige et à coups de traits basiques rappelant ceux d'un script. Cette

scène de désespoir surexposée, sans durée précise, de jour ou de nuit on ne sait trop, est marquée par les principaux signes des opprimés du camp auquel la mère et le garçon appartiennent. Elle superpose à l'émotion, l'isolement, la pauvreté, la sécheresse qu'impose le soleil de plomb (qui empêche toute culture et toute récolte), le deuil (puisque pour les musulmans le blanc est sa couleur) :

Ma mère est seule. Elle sanglote, essoufflée, devant moi. Elle pleure des mots qui traduisent son chagrin et disent notre misère. Le sang qu'elle est en train de faire disparaître, c'est celui de ma tante, sa belle-sœur. Les soldats français viennent de l'égorger pour avoir caché et nourri des fellaghas. De ce jour-là, je me souviens aussi de deux ou trois choses précises : la lumière est aveuglante et brûlante ; le ciel est totalement blanc, le soleil n'a aucune nuance jaune ; la nuit est devenue blanche, elle aussi, tout n'est plus qu'une immense masse blanche. La blancheur épouse la terre, recouvre les murs du hameau. Ma tribu pleure ses fellaghas morts, dénoncés et surpris dans leur tanière. On a creusé une fosse. Il n'y a plus de ciel, plus de soleil, il n'y a plus de couleur. (*ABC*, p. 52)

Alors que c'est en repartant au douar d'origine, de jour, que la mère et l'enfant prennent pleine mesure des conséquences de la guerre sur les leurs, c'est la nuit qu'en ville le conflit montre son plein potentiel de terreur. Le narrateur se remémore, nuit après nuit, lorsque l'heure du couvre-feu arrive, le rituel dérisoire auquel se livre sa mère pour conjurer la peur des enfants. Mais en ville, si l'angoisse est d'abord vécue dans l'isolement de la nuit et de la chambre, les voisins et leurs cris, ne sont jamais loin :

La guerre court sur les toits. [...] Avant que nous ne nous endormions, quel stratagème ma mère va-t-elle encore inventer pour que nos oreilles n'entendent pas la rumeur nocturne de la guerre ? Elle dispose du chant et du conte. Elle peut aussi rêver aux achats qu'elle ferait si mon père nous envoyait un gros mandat.

.....  
Une nuit, les militaires ont sorti du lit notre voisin de la belle terrasse et l'ont conduit vers un charnier. Sa femme et ses enfants poussaient des cris de désespoir. Ma mère était en train de nous raconter l'histoire d'une jeune princesse [...] Ma mère pleurait, ses lèvres et ses mains tremblaient. Tout en racontant, elle écoutait ce qui se passait dehors, elle attendait le départ des véhicules militaires au fanion bleu blanc rouge, elle guettait les hurlements qui allaient bientôt éclater dans la rue, les youyous exaltés de tout un quartier qui appelait à la vengeance... (*ABC*, p. 57 et p. 58-59)

En fait, ces affrontements entre les deux camps s'articulent selon une logique de guerre simplifiée par le jeu d'enfant qu'aux yeux du petit Charef semble figurer finalement cette guerre. Deux camps s'affrontent certes, mais la collusion de certains éléments avec l'un facilite le combat de l'autre :

Ce n'est pas difficile pour les Français d'identifier le felouze qu'ils viennent d'abattre : les harkis les renseignent. Lorsqu'ils ont tué ma tante et le grand frère de ma mère, vite, le lendemain en classe, tout le monde s'est tourné vers moi. Si je n'avais pas été aussi timide, si j'avais su faire preuve d'éloquence, voilà ce que je leur aurais dit à ces petits blancs-becs, à leurs copains indigènes lèche-culs, et à leur maîtresse qui n'est même pas belle : quand ils ont été arrêtés, le frère de ma mère et ma gentille tante ne portaient pas d'armes. On aurait pu les épargner ! Mais non : mon oncle a été fusillé dans le djebel du figuier amer sous prétexte qu'il revenait du maquis, et ma tante a été pendue parce qu'elle approvisionnait les moudjahidin dans leurs refuges. Sans parler des autres victimes du reg... Voilà. (*ABC*, p. 37-38)

L'enfant décrit sa peur des militaires français et des harkis qui les accompagnent (*ABC*, p. 73), il explique aussi sa honte lorsque le père de sa petite voisine, qui travaille pour les autorités françaises les surprend lui et son frère « un gobelet à la main, attendant [leur] tour pour la distribution de lait à la porte de la Croix-Rouge où [leur] mère [les] avait envoyés. » (*ABC*, p. 25) Aussi, si ce sont bien deux camps qui sont en présence dans cette guerre, leurs frontières respectives apparaissent tantôt claires, tantôt brumeuses, incluant ou excluant selon les événements, certains de leurs éléments. Le camp des Français englobe celui de l'armée française mais en plus de ce rôle, cette dernière maintient un rapport contradictoire avec les « indigènes » : tout en vaccinant leurs enfants dans les dispensaires (*ABC*, p. 17), elle procède à leur rafle dans les divers quartiers de la ville et les bloque dans des barrages mobiles (*ABC*, p. 17-18). Le camp des indigènes englobe les combattants qui ont pris le maquis et leurs soutiens à la campagne et dans la ville. Mais parmi les « indigènes », « travaillent » pour les Français les caïds et les harkis, indispensables pour les victoires que remporte le camp français dans cette guerre.

### **Les frontières mouvantes des deux mondes**

Dans *À bras-le-cœur*, le « je » qui s'exprime et qui est englobé ou non dans un « nous » ou dans certains « nous » montre que la binarité du monde colonial n'est pas plus évidente, étanche ou immuable que celle des camps en présence dans la guerre ; les zones grises de la compromission s'élargissant selon les circonstances. Ces zones mouvantes, floues et ambiguës persistent et s'insinuent jusque dans l'intimité des êtres humains. Si l'enfant raconte, humilié, comment sa mère, ses frères et lui acceptent de terminer les restes du repas de la famille du caïd, « fonctionnaire arabe », que la fille de cette famille riche leur apporte à l'occasion (*ABC*, p. 24-25), c'est cette même adolescente Naïla qui initiera le narrateur à ses premiers émois



sexuels (*ABC*, p. 107-110). « Plus d'une fois » (*ABC*, p. 111), cette Naïla traversera le camp ennemi pour le camp de la complicité sexuelle avec le jeune Charef qu'elle soumettra à ses propres désirs ; l'adolescent effectuera le même trajet pour la retrouver et « lui obéir » (*ABC*, p. 110-111). Puis, cette même Naïla rejoindra à nouveau l'autre camp de la guerre auquel appartient son père à la fin du conflit, le camp des perdants : « Je lui ai obéi, jusqu'au jour où la nouvelle police militaire est venue arrêter son harki de père. Naïla, ses sœurs, ses frères et sa mère sont partis la nuit même. » (*ABC*, p. 111)

Quels soubassements symboliques pourraient être attribués à une initiation sexuelle qui dit assurément quelque chose des processus de « frottement colonial » lorsqu'ils ont teinté les relations des « indigènes » à la colonie mais aussi, particulièrement, les relations entre ceux « qui ont travaillé pour les Français » dans la colonie en guerre et ceux qui ne l'ont pas fait ? Le jeune Charef est issu d'une famille pauvre mais digne et sa relation avec la fille du caïd le fait pénétrer (sans mauvais jeux de mots) par le désir et le plaisir dans un monde qui est celui de la fille et, indirectement, celui du père. Cette relation décrit une attirance d'abord sexuelle. Mais le fait qu'elle se noue, justement, avec la fille d'un représentant « indigène » du monde colonial est troublant. Cela engage le roman dans une zone ambiguë qui met en scène l'intime, ses pulsions et ses risques de compromission. Cette zone est un entre-deux. Elle dépasse en elle-même la seule question sexuelle et a tout à voir avec les forces d'attraction-répulsion qui travaillent inmanquablement les figures du désir dans le cinéma de Charef. Dans ses films, un personnage est toujours aux prises avec un vice (sexuel le plus souvent) et cherche à piéger autrui (quelqu'un de plus faible). Ou alors, un personnage est toujours lui-même pris au piège par quelqu'un en proie à cette pulsion négative. Cette initiation sexuelle dans le roman est montrée comme une étape fondamentale dans l'équilibre (physique, psychique, intellectuel) futur de l'adolescent et n'a rien, en cela, de négatif. Cependant, le fait que cette relation soit stimulée par la fille d'un homme placé dans le mauvais camp durant la guerre et qui en mourra très certainement (*ABC*, p. 143), contribue à injecter dans le texte un peu de l'univers brouillé du malaise cinématographique charéfien. Comme si, malgré lui, le jeune Charef frayait avec la compromission et que savoir à quel camp de la guerre il appartient ne le mettait pas à l'abri de contradictions intérieures.

Le récit autobiographique, lorsqu'il alterne entre voix d'enfant et voix d'adulte,

préserve la binarité d'un monde partagé en deux. Il délimite clairement les frontières entre l'intimité de la famille et le monde extérieur, le quotidien des gens de peu (les colonisés) et l'existence confortable des Français et des « Arabes » qui leurs sont proches, la vie de ceux qui subissent la guerre et les actions de ceux qui la font. Le « je » opte toujours pour l'inclusion dans un « nous » des humbles et des opprimés. Cependant, un léger déséquilibre survient dans cette vision binaire du monde d'*À bras-le-cœur* quand la voix devient celle d'un personnage entre-deux âges, sortant de l'enfance mais encore trop jeune pour être un homme. Lorsque parle le Charef adolescent. D'ailleurs, le personnage en exprimant à quel point il est attiré par Naïla brouille deux sortes de frontières identitaires, l'une sexuelle et l'autre sociale. Il avoue : « C'était la seule à laquelle j'aurais voulu ressembler si j'avais été une fille. J'étais en effet à l'âge où les garçons se plaisent à s'imaginer du sexe opposé » (*ABC*, p. 24-25). Justifiée par l'âge des incertitudes et des ambivalences, des pulsions et des découvertes de soi, ces propos sont tenus au sujet de la fille d'un homme qui devra fuir avec toute sa famille sans être sûr d'en réchapper. On pourrait comprendre, à travers cette relation avec Naïla et son désir d'être elle, que ce désir n'est pas seulement un désir de possession mais aussi un désir de substitution, une volonté de rapprochement extrême avec une impossible figure du même qui, par son identité et sa fuite, compromet la rencontre et la fait échouer.

Dans le roman de Charef, la rencontre est non seulement ratée entre Français d'Algérie et colonisés (en raison du système colonial, des trop grandes disparités économiques et de la guerre) mais elle n'est pas non plus envisageable entre les colonisés fortunés, instruits et les autres, exactement pour les mêmes raisons. Le système colonial a imposé ses catégories en privilégiant certains « assimilés » et en hiérarchisant la société de façon à ce que les barrières sociales et économiques poussent à l'exclusion des plus faibles. Ainsi, le camp des indigènes n'est-il pas un « camp », bien loin d'être homogène il ne regroupe pas que des opprimés et des marginalisés. D'ailleurs, aussitôt après l'indépendance, les anciens dominateurs partis, « les calculateurs, les balances, les exécuteurs de basses besognes, les arrivistes de tout poil se ruèrent sur les maisons et les magasins que les colons avaient désertés [...] » (*ABC*, p. 100). Et le narrateur est dans ce « nous » qui désigne les « anciens pauvres » qui restent pauvres alors que ceux-là, sont « les nouveaux colons. » (*ABC*, p. 100)

# **Chapitre VII**

## **La rencontre possible**

## 1- Leçon d'histoire et travail de la mémoire dans *Cartouches gauloises*

### a- Le travail du film

#### L'histoire travaillée

Contrairement à l'autobiographique *À bras-le-cœur*, il n'y a aucune place dans *Cartouches gauloises* pour pénétrer les méandres de l'intimité sexuelle d'un jeune garçon. Devant leur cabane au bord de la rivière, à ses copains qui lui lancent un « Tu viens ? On va s'branler », Ali secoue la tête et s'éloigne. Le film ne laisse pas plus de place à l'exploration des eaux troubles du désir, des attirances et des répulsions d'une initiation à la vie et à ses contradictions. Dans *À bras-le-cœur*, durant les premiers jours d'indépendance, dans une ambiance plus générale où, « au fond, ils [les gens] n'ont que deux préoccupations : trouver de quoi bouffer avant la nuit et, une fois la nuit venue, baiser... » (*ABC*, p. 115), le garçon, depuis peu livreur de journaux fait face à des « situations malsaines ou simplement mesquines » : « ça se passe souvent chez des gens aisés et cultivés. Toujours des histoires de cul » (*ABC*, p. 113).

Et les anecdotes du roman rappellent certaines scènes de ses films où Charef s'aventure parfois très loin pour relater le vertige de tels parcours de protagonistes malchanceux, détraqués ou innocents, où le sordide dispute sa part à la poésie comme avec *Miss Mona* en 1986, *Camomille* en 1987 ou *Marie-Line* en 1999<sup>89</sup>. Non que *Cartouches gauloises* ne revête pas de dimension autobiographique – bien au contraire, ce film est présenté comme tel par son réalisateur – ou qu'il rompe totalement avec l'univers du cinéma de Charef (on y retrouve de la tendresse pour les laissés-pour-compte, de l'ironie du sort, des portraits de femmes, du voyeurisme, etc.). En gardant tout de même ces deux caractéristiques, il semble bien pourtant qu'avec *Cartouches gauloises*, et pour la première fois derrière sa caméra, le réalisateur se soit imposé des limites en fonction du sujet même qu'il aborde, la guerre d'Algérie, et du public qu'il vise : Algériens et Français, d'Algérie et de France. Ce public est multiple et se trouve concerné par le passé de cette histoire et le présent de cette mémoire : un public algérien d'Algérie, un public algérien de France, un public français de France et un public français anciennement d'Algérie.

Cette délimitation des destinataires du film peut encore être élargie si l'on considère

---

89. Nous nous permettons de renvoyer sur ce sujet à notre étude : « Le sordide et la poésie du rire dans les mots et les images de Mehdi Charef » dans Christiane Ndiaye (dir.) *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 241-262.

l'âge des protagonistes : ce film sur l'enfance avec des enfants qui y jouent (à être des enfants dans la guerre, à jouer à la guerre des adultes, à jouer comme des enfants) convient aussi à un éventuel jeune public. *Cartouches gauloises* peut ainsi être considéré autant comme un film sur l'enfance durant la guerre d'Algérie qu'un film pour les enfants sur la guerre d'Algérie. Il cible ainsi affectivement au moins deux générations : celle de la guerre et donc des porteurs de mémoire de cette guerre qui entre 1954 et 1962 étaient enfants et celle des enfants d'aujourd'hui auquel la guerre d'Algérie est contée. Dans cette dernière optique de réception, le film se doit d'être une sorte d'exercice éducatif, une leçon d'histoire qui aligne un à un les épisodes à partir d'une expérience personnelle vécue pour faire retenir « la » leçon : ils étaient deux enfants de deux mondes différents à avoir construit leur cabane, et donc à aimer et à posséder cette Algérie. Dans le péri-texte qui accompagne le film, Charef martèle<sup>90</sup> : « Ce qu'il faut que les gens retiennent, c'est l'histoire entre Nico et Ali ». À cet impératif de « la » bonne compréhension du film par le spectateur de ce qui serait « la » bonne mémoire à avoir du film et, par glissement didactique, « la » bonne histoire de la guerre d'Algérie à retenir, le réalisateur ajoute « les énormes responsabilités<sup>91</sup> » qui incombent à ceux qui ont pour mission de porter ce message : les deux enfants acteurs – Ali surtout, personnage principal qui figure le jeune Charef. « On rigole plus ! », lance un Charef en colère aux deux garçons qui, lors d'une énième prises, échangent des regards complices en tentant de réprimer un fou rire irrépressible<sup>92</sup>. Dans le *making-of* du film, Charef<sup>93</sup> raconte la manière dont il a dû expliquer aux enfants qu'ils n'étaient pas là pour s'amuser mais bien pour travailler : « Et ça a été très dur pour eux [...] Ils ont beaucoup souffert, ça a duré deux jours ». Et s'il ne s'agit pas de « jouer » devant la caméra mais bien de (se) rendre compte que c'est un véritable travail qu'il faut accomplir, le spectateur de *Cartouches gauloises* comprend un peu mieux la prostration du jeune Ali dans le film et son regard figé face aux scènes auxquelles il doit assister ; comme il peut davantage saisir la posture quelque peu mécanique de celui qui doit être son ami enfant de pieds-noirs.

En fait, dans *Cartouches gauloises* l'aspect autobiographique est entièrement articulé

---

90. *Making-of* du film de Mehdi Charef *Cartouches gauloises*, Suppléments, DVD, KG Productions, 2007.

91. *Idem*.

92. *Idem*.

93. *Idem*.

autour de la guerre d'Algérie, et, partant, autour d'une mise en valeur double : le rapport étroit entretenu par un enfant du monde indigène de la colonie aux événements de la guerre qui émaillent son quotidien, et la relation d'amitié qui lie cet enfant à un autre de son âge appartenant à l'autre monde colonial, les Français d'Algérie. Cette démarche obéit à la volonté de montrer une histoire collective – même si cette histoire se fractionne en plusieurs histoires – à travers une mémoire individuelle – même si cette mémoire renvoie à plusieurs mémoires groupales. Charef, en mettant en exergue cet élément fondamental de la guerre d'Algérie, le temps colonial, met du même coup en scène l'épineuse question de la rencontre de l'autre et des rapports qu'entretiennent les communautés en présence. Et si dans *Cartouches gauloises*, à l'inverse d'autres films de Charef, aucune image ne fraie avec le stupre mêlé au malheur des êtres pour incommoder le spectateur, ce dernier ne s'en trouve pas plus à l'aise. Le malaise est là et ses sources ont deux foyers : l'un pathémique, l'autre optique, tous deux irradiant dans ces yeux d'enfant qui regarde. À quelle distance regarder le passé aujourd'hui ? Comment regarder le présent du passé ? Comment regarder le passé du présent ? Selon la puissance et la nature de la remémoration, le passé peut se rejouer au présent comme il peut ne pas finir de le hanter : dans ce regard d'enfant se superposent tant les intensités émotionnelles que les temporalités.

### **La mémoire travaillée**

*Cartouches gauloises* ne pousse pas le spectateur à regarder l'insoutenable dans son ambiguïté, il le convie néanmoins – le presse, plutôt – à regarder du « trop-plein » émotionnel. Un trop plein lié à « l'univers de pathémisation » d'une mémoire blessée de la guerre d'Algérie. Cet univers est celui de la douleur qui, en même temps qu'il veut rendre compte de tout ce qui a été ressenti par un enfant durant la guerre, s'attache à montrer systématiquement chacune des scènes auxquelles l'enfant aurait été exposé. Charef<sup>94</sup> relate ainsi le tournage du film :

Même si le film n'est pas à 100 % autobiographique, il y a beaucoup de scènes où, sur le moment, je croyais faire du cinéma, et le soir, le lendemain, j'étais très mal, parce que j'étais

---

94. Chahinez Sahraoui, « Le cinéma au rendez-vous de l'histoire », entretien avec Mehdi Charef, *L'Expression*, le 23 octobre 2007 : [<http://www.lexpressiondz.com/culture/45881-Le-cin%C3%A9ma-au-rendez-vous-de-l%E2%80%99Histoire.html?print>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

allé dans quelque chose que j'avais vécu très fortement, très douloureusement. Lors des débats, je veux dire beaucoup de choses mais je suis souvent submergé par l'émotion. Mais pour ce qui est de l'histoire, ce n'était pas dur car je ne voulais pas faire un film sur la guerre et donc je ne suis pas allé chercher des historiens ou des documentalistes, et cela pour garder à ce film l'âme d'enfant et bannir toute idée de documentaire. La dimension autobiographique n'est nullement absente, l'enfance te submerge d'images où la tendresse et l'émotion t'affectent. Je raconte, certes, à travers le regard de cet enfant l'indicible qui exprime une sorte de mémoire intérieure.

Inscrit dans une double énonciation de l'effet pathémique, *Cartouches gauloises* propose : « une énonciation de l'*expression* pathémique, énonciation à la fois élocutive et allocutive qui vise à produire un effet de pathémisation, soit la description ou la manifestation de l'état émotionnel dans lequel le locuteur est censé se trouver [...]; une énonciation de la *description* pathémique, énonciation qui propose à un destinataire le récit (ou un fragment) d'une scène dramatisante susceptible de produire un tel effet<sup>95</sup> ». Charef procède paradoxalement par compilation mais aussi par évitement : la multitude de saynètes, plus précisément de séquences presque toujours tragiques, qui composent le film (près de soixante-quinze) accumule les faits sans les lier entre eux et les montre comme autant de souvenirs éclairs, traumatiques, par leur apparition toujours artificielle. Le manque de prise de distance de Charef avec ses propres émotions durant la réalisation explique en partie l'objet ambigu que s'avère être *Cartouches gauloises* dans la filmographie charéfiennne. L'émotion dite et décrite fait difficilement effet sur le spectateur. Le film échoue à rendre à la fois les effets d'une expression pathémique et ceux d'une description pathémique en surexposant le spectateur à une surenchère de dits, de montrés, de ressentis qui s'auto-annihilent. En additionnant les faits, en multipliant les plans d'ensemble – « je regardais de loin, parce que j'avais peur<sup>96</sup> » – en magnifiant certains plans – « pour dépasser la réalité, sinon je n'aurais jamais pu tourner cette scène<sup>97</sup> », en insistant sur le regard de l'enfant pour très vite passer à une autre scène où il nous est encore montré que l'enfant regarde, Charef systématise le recours aux affects. Les montrant omniprésents, il les rend inopérants :

---

95. Patrick Charaudeau, « Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision » dans Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 136.

96. Claude-Marie Trémois, « *Cartouches gauloises* de Mehdi Charef », *Esprit*, n° 337, août-septembre 2007, p. 244.

97. *Ibid.*, p. 243.

Un roman, tu l'écris et puis c'est tout. Un film, tu veux que ce soit beau. C'est ça qui est troublant : tu veux que ce soit beau, que ce soit fort, pas que ce soit vrai. Je me pose des questions : comment vais-je faire pour que le spectateur soit ému ? À partir du moment où il y a des comédiens, on n'est plus dans la réalité. Alors je cherche l'axe le plus beau. Ou je rajoute une ou deux choses qui nous ramènent à la fiction. Au moment où ma mère court derrière le camion qui emporte le cadavre de son frère, je cherchais le meilleur angle pour filmer en même temps la course d'Aïcha (ma mère) et d'Ali et le ciel bleu et la terre rouge. En même temps je me disais : il ne faut pas se gourer sur la musique, j'ai envie d'une voix qui crie dans le désert, plus un cri qu'un chant<sup>98</sup>.

Cette conception différente du médium conduit ainsi spectaculairement à une très grande différence de traitement de l'univers pathémique de la douleur entre *À bras-le-cœur* et *Cartouches gauloises*.

Son sérieux (Charef dit « ma mère » en faisant référence à la comédienne qui joue sa mère dans la scène dont il raconte le tournage) et ses propos derrière et devant la caméra révèlent l'énorme poids que semble devoir porter le réalisateur. Charef a l'air de jouer son va-tout en tant que légataire multiple d'une mémoire de la guerre d'Algérie, en Algérie et en France, en tant qu'Algérien et en tant que Français. Charef procède à une véritable projection qui va au-delà de la mise en scène du souvenir de son enfance dans le scénario du film, – et s'agissant de cinéma, cela est d'autant plus révélateur car performatif. Il y aurait là des significations aussi psychanalytiques, cinématographiques que socioprofessionnelles qui ont tout à voir avec le rapport de Charef au travail, à sa conception du travail, au sens de « travailler » pour Charef et à la façon de Charef. Le réalisateur a été longtemps un travailleur manuel, un ouvrier spécialisé, un « OS ». Il a poursuivi ce travail à l'usine tout en écrivant pour devenir travailleur intellectuel à temps plein et se faire l'artisan d'un cinéma d'auteur. Ses films conjuguent à la fois une « économie artisanale » à « une vision ou un pari esthétique<sup>99</sup> » singulier. Dans *Cartouches gauloises*, Charef procède à une projection du travail de vendeur de journaux du Charef enfant sur le travail de l'acteur qui joue Charef enfant et à une projection du travail de l'image personnelle et autobiographique sur le travail de l'identification de l'acteur au personnage. Soulignons l'importance que Charef accorde au métier de projectionniste puisque dans ce film (comme dans de nombreux autres de Charef où l'hommage au cinéma est récurrent), le personnage représentant Charef devient apprenti

---

98. *Ibid.*, p. 242-243.

99. Serge Toubiana, « Avertissement à Jean-Claude Biette » dans *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Écrits », 1988, p. 5.



projectionniste en remplaçant les bobines de *Los olvidados* de Luis Buñuel aux côtés du projectionniste chevronné qui lui dit que son père serait fier de lui s'il le voyait accomplir ainsi ce travail. Charef projette ses propres responsabilités dans son travail de réalisateur sur l'acteur censé travailler à le représenter dans la fiction (et qui montre le petit Charef en train de « travailler », justement, à vendre les journaux durant la guerre). Il prend au sérieux l'histoire qu'il veut raconter, les émotions qu'il veut transmettre et la leçon qu'il veut inculquer à son spectateur idéal multiple, algérien, français, algérien de France et français anciennement d'Algérie. La comparaison qu'opère Charef entre le film lui-même et l'enfant que met en scène sa réalisation est en soi éloquente :

Chaque film que je faisais me tenait à une distance confortable de *Cartouches gauloises*, ce film revenait, attendait que je m'en occupe comme un enfant qui attend son père et qui veut se faire raconter son histoire et son enfance. Je ne sais pas réellement ce qui a été l'élément déclencheur, je me suis senti un jour prêt à concrétiser mes mémoires et, sentimentalement parlant, c'est encore dur jusqu'à aujourd'hui<sup>100</sup>.

L'univers pathémique de *Cartouches gauloises* repose essentiellement sur cet enfant acteur et spectateur, figure indissociable de la scénographie mémorielle qui domine dans le film : elle instaure ses propres topographie et chronotopie autour de cet élément clef de l'enfant, témoin oculaire omniscient, incarné par l'enfant que le spectateur suit partout, le jour et la nuit, en ville (dans les ruelles, chez l'habitant, au café, sur la place, à la caserne, dans la maison close) ou à la campagne (au douar, dans les champs, à la rivière, dans le camp de regroupement). Grâce à son âge et à l'alibi que lui offre son travail de vendeur de journaux, cet enfant est institué « passeur entre communautés », selon l'expression de Claude Liauzu<sup>101</sup>, médiateur entre les deux mondes qui composent l'Algérie coloniale en guerre.

### **b- L'enfant comme « passeur entre communautés »**

#### **Figurer la mobilité sociale et spatiale**

Lorsqu'Éric Savarese<sup>102</sup> remarque qu'« en matière d'Algérie coloniale, on pourrait presque identifier deux manières de se tromper, celle consistant à faire l'impasse sur les

---

100. Chahinez Sahraoui, « Le cinéma au rendez-vous de l'histoire », entretien avec Mehdi Charef, *loc. cit.*

101. Claude Liauzu, « Heurs et malheurs du cosmopolitisme sur la rive sud de la Méditerranée à l'époque coloniale » dans Claude Liauzu, *Colonisations, migrations, racismes. Histoires d'un passeur de civilisations*, Paris, Syllepse, 2009, p. 275.

102. *Algérie, la guerre des mémoires*, Paris, Éditions Non Lieu, 2007, p. 117-118.

interactions entre Français citoyens et Français non-citoyens et celle conduisant à occulter la *situation coloniale* en se concentrant sur des relations *interindividuelles* sorties de leur contexte », son constat s'étend à une tendance de la majorité des écrits et des films qui évoquent l'Algérie coloniale et la guerre d'Algérie. Le film de Charef y déroge : l'enfant acteur/spectateur est celui qui rend compte du paradoxe colonial, il est l'instrument même du cinéaste qui évoque les médiations entre les deux mondes de l'univers colonial par déclinaisons multiples. Et les « lieux de contact<sup>103</sup> », la nature de ces interactions et de ces relations renvoient à ces processus de « frottement colonial » qui offrent diverses modulations, incluant des « confrontations, collusions, communications et négociations<sup>104</sup> ».

L'enfant comme figure de la mobilité sociale et spatiale dans l'Algérie coloniale en guerre permet d'insister auprès du spectateur sur ce à quoi il assiste : il regarde le garçonnet regarder ce qui se passe, « tout » ce qui se passe. Contrairement au roman *À bras-le-cœur*, où le père a émigré pour chercher du travail en France et où l'enfant a deux frères et une sœur, dans *Cartouches gauloises* le garçonnet est fils unique et son père est un maquisard du FLN : seul avec sa mère, toute la place est donnée dans le film à la binarité des interactions avec l'autre, aux relations entre lui et sa mère, entre lui et les divers personnages, entre lui et chaque évènement, lui et ses amis issus du « peuple mosaïque » (le fils français, le fils « rital », le fils juif, etc.) ; lui et la voisine pieds-noirs, lui et les adultes européens, lui et les civils, lui et les militaires, lui et les voisins « indigènes », lui et chacun des divers personnages archétypaux (le harki, la prostituée, le directeur de l'école, le chef de gare, etc.). L'enfant, témoin omniscient, se transforme souvent en un acteur de la guerre, affublé d'une mission héroïque d'adulte : il soulage le fellagha de son arme dans la foule alors que l'armée française opère une rafle ; il sait garder le silence en sachant que les fellaghas sont cachés dans le puits ; il comprend très vite qu'un attentat à la bombe va être perpétré et court se cacher alors que se donne en l'honneur de l'OAS un bal musette ; il transporte la nuit au cimetière le corps du voisin pieds-noirs mort ; il découvre les corps des suppliciés de l'armée française et reconnaît son père ; il sauve la prostituée des mains des combattants FLN en la faisant passer pour sa mère, etc.

Au cœur de toutes les interactions du film, celles avec les individus et celles avec les

---

103. Claude Liauzu, *op. cit.*

104. Francis Affergan, « Altérité » dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 24.

événements, cette figure de l'innocence se confond avec une démarche du recouvrement de ce qui s'est passé, une reconstitution de l'histoire de l'enfant qui cadre littéralement avec une histoire inventaire. Ce témoin oculaire omniscient est ainsi associé, au dispositif de l'inventaire, inséré dans celui-ci. Cet inventaire est d'abord métaphore : au crayon qui court sur un papier pour établir une liste correspond ce garçonnet qui court les lieux, les espaces, en assistant à tous les faits de cette guerre dans ses diverses temporalités (resserrées et toutes énumérées dans cette année 1961). Le même inventaire permet aussi une comptabilité : alignement de pertes et de profits, addition et soustraction, voire multiplication, des opérations, bref, totaux établis en vue d'un solde de tout compte. L'enfant parcourt les lieux, les espaces fermés et ouverts, et dans son parcours, toujours et à tout coup, il se trouve face à ce qui se passe. Les événements défilent, un à un sous son regard. Il regarde « justement », nous montre-t-on : et dans un va-et-vient de la caméra champ-contre-champ, qui va de ses yeux qui regardent à ce qu'il regarde et revient, qui réitère au spectateur que le spectateur, c'est lui – l'enfant (personnage mais aussi spectateur enfant qui a grandi ou non) –, la scène relate un événement de la guerre. Cet événement est montré en plus d'être narré puisque souvent, l'image ne semblant nullement suffire à Charef, les paroles disent ce que les images montrent avec la redondance de la leçon qu'on répète pour mieux l'apprendre et la retenir.

### **Témoigner d'une histoire inventaire**

Ainsi la qualité principale du héros est-elle celle d'être d'abord et avant tout un enfant : passe-partout, vulnérable, lucide, héroïque, impuissant, son innocence se perd face au désenchantement auquel conduit le monde des adultes et celui de la guerre. Son regard sur ce qui l'entoure, par sa candeur déclarée d'enfant, offre une possibilité d'inventaire : naïve car improbable puisque se voulant exhaustive ; chargée de vérité puisque présentée comme sincère. Les faits énoncés dans le film sont donnés à comprendre par le réalisateur, qui narre là son histoire personnelle, comme des faits qui frappent et marquent à jamais la sensibilité de l'être sans défense qui en est le témoin. L'enfant est le seul à pouvoir transmettre ces faits dans leur intensité dramatique et affectuelle remarquable au présent face à la caméra de celui, qui, de mémoire, plusieurs années après, se souvient d'y avoir assisté : mort, pleurs, peurs, terreur, arbitraire, injustice, tristesse, déception, dispute, départ, séparation, brutalités, violences, sang,

coups, humiliations, joie, surprise, espérance, vengeance, retrouvailles, etc. Un par un les faits restés dans la mémoire de l'enfant Charef sont consignés, par l'adulte devenu cinéaste, sur la liste des choses passées qu'il ne doit jamais oublier.

C'est à cette condition de la mise en scène du témoin omniscient contre l'histoire inventaire que la rencontre avec l'autre peut être évoquée, racontée. Car cette condition permet de maintenir l'énonciation dans ce double registre de « proximité spatiale » et de « distance sociale » des deux mondes constituant la société coloniale, dans le contexte de guerre. L'enfant est donc celui par qui les processus de « frottement colonial » sont représentés : frottement comme « contact entre deux corps dont l'un se déplace par rapport à l'autre », car c'est bien lui que Nico suit partout et harcèle en accusant son père d'être un terroriste ; frottement comme « force qui s'oppose au glissement d'une surface sur une autre », puisque c'est bien lui que le harki contraint à aller trouver sa famille pour leur porter un couffin ; frottement comme « désaccord provenant de contacts trop fréquents, trop étroits<sup>105</sup> », étant donné que c'est bien lui qui, à Nico qui le talonne et lui reproche d'accaparer pour lui seul la cabane construite collectivement, lui dit sa peine en reconnaissant qu'il ne veut pas qu'il s'en aille, etc.

Dans *Cartouches gauloises*, l'enfant, grâce à ses déplacements et à sa condition d'enfant « indigène » appartenant au camp des indépendantistes, permet de décliner les diverses modulations des processus de « frottement colonial », qu'elles s'avèrent jeu enfantin, issues de son rapport à son ami Nico (liens d'amitié entre deux enfants) ou qu'elles suggèrent des enjeux sociétaux et politiques concernant les adultes : affrontement, collusion, communication, négociation. L'incipit de *Cartouches gauloises* donne son ton édifiant au film avec son adhésion au récit nationaliste algérien fondateur : dans la nuit coloniale, une allumette est craquée comme une lueur d'espoir (révolutionnaire) au-dessus de la tête de l'enfant et laisse se dessiner dans la pénombre l'ombre d'un père de retour pour embrasser son fils puis repartir au maquis accomplir son devoir. Les opérations militaires et les exactions de l'armée française envers les civils à la campagne et à la ville sont égrenées dans leur aboutissement tragique : barrages et fouilles avec exécutions sommaires, rafles et arrestations dans la brutalité, viols de femmes imminents, images de corps qui ont subi la torture, corps

---

105. « Frottement », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 1137.

jetés du haut d'un hélicoptère...

Les civils « indigènes », cibles des militaires, sont toujours des femmes, des enfants et des vieillards malmenés, regroupés sous la menace des cris et des armes devant les maisons en torchis du douar, les tentes de toile et les baraquements du camp de regroupement, blottis dans les gourbis de la ville. Lorsque ces civils sont des hommes en âge d'être des combattants, ils sont montrés aussitôt arrêtés ou abattus, sauf quand l'enfant sauve la vie de l'un d'eux en dissimulant l'arme de poing que porte ce dernier aux yeux des militaires français. La compromission des harkis avec ces soldats français (parallèle à celles de prostituées « arabes » qui paieront cher leurs services aux soldats français) est soulignée à travers la violence encore plus grande dont ils font preuve, une cruauté proportionnelle à la crainte et au mépris que leur voue une population « arabe » qui les désigne comme des traîtres sans pitié pour leurs frères (la famille du harki, par la bouche de sa fillette, dit le bannissement du père et époux par la belle-famille alors que la guerre n'est pas encore complètement finie). Comme dans *Le harki de Meriem*, Charef illustre l'engrenage de la violence dans lequel se sont engagés ces hommes. Est décrit le piège qui se referme sur eux lorsque l'armée française les abandonne au sort vengeur de la population. Ce sera d'ailleurs le petit Ali, alias Charef enfant, qui dira aux villageois prêts à la revanche où se cache désormais le si terrible harki, tombé dans la déchéance d'un homme pathétique et craintif, qui humiliait sa mère et le terrifiait tant.

Si, entre l'armée et cette population indigène, seul le rapport de force semble exister, dans son souci du « tout montrer », Charef évoque aussi la mission humanitaire des soldats auprès des civils, comme la vaccination des enfants et le quignon de pain dans lequel ils mordent après avoir été piqués. Il met l'accent sur l'extrême différence de statut économique entre cette population et les Français : la chambre vide dans laquelle vivent Ali et sa mère tranche avec les intérieurs confortables dans lesquels évoluent les voisins français entourés de jardins odorants. La sphère spatiale européenne dans laquelle pénètre le petit Ali pour livrer ses journaux s'arrête parfois au grillage des propriétés ou à un petit mur qui le sépare de la piscine dans laquelle il ne plongera jamais et d'où il regarde s'ébrouer les enfants des Français. Ali fait des commissions pour le vieux couple pieds-noirs voisin, il leur passe commande chez la boulangère et le boucher, mais reste sous-alimenté. Ali ne peut que se contenter de regarder, il ne possède aucun des biens matériels dont dispose son ami

(vêtements, nourriture, confort domestique, télévision, véritable ballon de football, etc.). Et Nico, dans une diatribe qui répond à la demande de son ami de lui laisser son ballon à son départ, l'humilie en lui montrant qu'en dehors des présents reçus lors de sa circoncision (chéchia, babouches et gandoura), lui n'a « rien » à lui offrir en échange. Charef montre qu'entre les deux enfants la communication et la négociation sont les modes d'échange qui symbolisent les interactions entre les deux mondes durant la colonisation. La guerre détruit certes le peu qui existe entre ces deux mondes, mais plusieurs scènes de don et de partage se succèdent : la mère d'Ali est là pour sa vieille voisine pieds-noirs, la mère de Nico prépare spécialement pour Ali un casse-croûte sans jambon, Nico donne des perles à la fillette du camp de regroupement qui se confectionne des colliers avec des bouchons de plastique ou encore laisse à son ami son ballon de football après son départ...

C'est sur cette large platebande d'un idéaliste consensus historique algéro-français et franco-algérien et à l'intérieur de l'étroit couloir de mémoires plurielles d'un passé encore présent que Charef atténue sa liberté habituelle pour dire encore l'être humain, ses travers et sa bonté, conscient qu'il « évite de parler des choses qui fâchent<sup>106</sup> ». Sa monstration, guidée ainsi par un message de réconciliation (réconciliation entre deux pays mais aussi réconciliation personnelle du réalisateur avec son passé<sup>107</sup>), vise essentiellement à enseigner ce qui s'est passé, « tout » ce qui selon lui s'est passé. Pour Charef, cette entreprise recouvre forcément quelque chose de totalisant : « À partir du moment où on commence une reconstruction, il faut la faire de fond en comble. Il faut parler même de ce qui ne nous plaisait pas, passer aussi par les mauvais côtés, même les plus violents<sup>108</sup> ». Sa démarche est une prise de risque qu'il analyse en évoquant les hésitations qui ont retardé la réalisation de ce film, sa peur de ne pas être compris comme il le voudrait en tant que dépositaire de cette mémoire algérienne de la guerre d'Algérie face à des Français anciennement d'Algérie<sup>109</sup> :

Je suis très mal à l'aise. Je me dis que je n'aurais jamais dû écrire ce scénario. J'ai peur des règlements de compte quoi, quand je les vois sortir [les spectateurs de la salle de cinéma] aussi. Mais finalement, c'est bien, on se rencontre, on discute entre nous, on ne s'est pas vus pendant

---

106. Chahinez Sahraoui, « Le cinéma au rendez-vous de l'histoire », entretien avec Mehdi Charef, *loc. cit.*

107. *Idem.*

108. « C'est le moment de se retrouver, de parler », entrevue accordée à Nadjia Bouzegrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>] (dernier accès le 3 juin 2012).

109. *Making-of* du film de Mehdi Charef *Cartouches gauloises*, *op.cit.*

presque quarante ans, cinquante ans et on est là. On se retrouve et on n'a plus que ça à faire de se retrouver parce qu'on a besoin d'avoir vraiment le courage de dire vraiment ce qui s'est passé entre nous et ça c'est difficile...

Charef<sup>110</sup> a aussi redouté très longtemps une réception franco-française :

Je me suis dit pourquoi ne pas avoir fait il y a vingt ans ce film après *Le thé au harem [d'Archi Ahmed]* ou *Miss Mona*, je crois qu'il avait sa place après *Miss Mona*, j'avais peur qu'on dise le petit Algérien il veut un règlement de compte avec la France et là, ça c'était puff... alors là, je reculais tout le temps l'écriture, je posais tout le temps le scénario, j'ai dû le reprendre un an après...

*Cartouches gauloises* se révèle alors être la concrétisation d'une volonté de Charef de faire le lien entre l'Algérie et la France, le lien entre son départ d'Algérie et sa vie passée depuis 1962 en France. Ce film est une occasion d'établir une continuité entre son passé, ses racines algériennes et le présent de son appartenance française, une appartenance qui est aussi celle à un « nous » de l'immigration algérienne française. *Cartouches gauloises* traduit cette tentative de concilier transmission du passé des siens et reconnaissance au présent de ce même passé par un autre monde devenu le sien. Tentative qui se confirme par ce que Charef<sup>111</sup> dit avoir ressenti lors de l'ovation reçue après la projection du film au Festival de Cannes :

Et puis aussi[,] j'ai pensé que cet enfant [lui-même] jamais il ne se retrouverait ici quoi, jamais. Et puis [...], un truc étrange qui se produit aussi[,] on se dit, je suis là après avoir raconté des choses terribles, douloureuses, il y a comme une fête d'avoir raconté ça, ça me troublait aussi ça. J'avais vraiment l'impression que toute l'histoire de ma tribu, ma famille, je la portais à ce moment-là. Jamais ils n'avaient été aussi présents [dans] un film que tous ces visages qu'on voit à travers les acteurs, mais qu'est-ce qu'ils penseraient maintenant, cette tante, cet oncle qui ont été tués ? Je crois aussi que ça me faisait peur, peut-être qu'ils auraient été contre.

À quelle distance regarder le passé aujourd'hui ? Comment jauger le présent du passé ? Comment mesurer le passé du présent ? Comment raconter le passé lorsque le futur s'est réalisé et que le devenir adulte conditionne le récit ? La source du malaise véhiculé par *Cartouches gauloises* provient sans doute aussi de la superposition de distances focales hétérogènes qui induisent un anachronisme où se télescopent, se mêlent passé, présent et futur. Le cinéma imposant une superposition des regards où se chevauchent les

---

110. *Idem.*

111. *Idem.*

temporalités, l'« actuel<sup>112</sup> » convoqué dans *Cartouches gauloises* se fait « contemporain<sup>113</sup> » en raison du cadre dans lequel il est inséré : regard du personnage de l'enfant sur un passé révolu projeté dans un devenir (par le biais du récit autobiographique), regard de Charef sur un passé au présent mais aussi sur un futur dont l'avènement a eu lieu. Dans la fiction le regard de l'enfant Charef se pose sur le passé ; en dehors de la diégèse, le regard du cinéaste Charef en est un du présent sur des événements inventoriés du passé. Le regard mis en scène tente de synchroniser ces deux temporalités et cette impossibilité nourrit le malaise ressenti par le spectateur à travers la posture qui lui est proposée et la manière de ce qui lui est montré : fil narratif elliptique, fabrication d'un témoin oculaire omniscient, monstration de l'inéluctable (bonne) marche de l'histoire, compilation par liste, plutôt qu'en les enchaînant, de nombreux événements caractéristiques de cette guerre coloniale, représentation d'une année 1961 synecdoque de toute la guerre...

Cette impossibilité de synchroniser deux temporalités, ces ellipses et ces listes non causales manifestent la difficulté même de se remémorer. *Cartouches gauloises* en rendant visible un trop plein extraordinaire de souvenirs donne à voir un processus d'anamnèse ordinaire. Se souvenir par compilation, c'est aussi le faire par omission, par trous, par blancs, c'est ne pas se souvenir de tout. Ces sauts d'un élément-événement à l'autre, sans aucun enchaînement pour les lier harmonieusement, cette scansion des épisodes narratifs évitent paradoxalement le piège de l'impeccable legato de la construction mémorielle et conserve des trous d'oubli. Ainsi, pourrait-on lire cet artifice de la mémoire inventaire (qui laisse de toute façon des espaces vides entre les éléments de la liste) comme une démarche de remémoration « sincère » dans le sens de démarche qui ne cacherait pas ses travers. Une démarche qui serait « non truquée, authentique<sup>114</sup> », comme lorsqu'on parle d'un acte juridique ou d'une créance. La dette à couvrir ici, pourrait être le calcul de la somme de ce que doit Charef aux siens et à son passé soustraite à ce qu'il importe de retenir pour vivre dans la France d'aujourd'hui, sans ressentiment. La responsabilité éthique qu'assume Charef avec *Cartouches gauloises* est donc

---

112. Éric Méchoulan, « Mémoire et culture : des paradigmes obsolètes » dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 60.

113. *Idem.*

114. Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 3515.



directement inscrite dans cette fonction dévolue à l'enfant, « passeur entre les communautés » dont le meilleur ami est Nico, fils de pieds-noirs. Avec ce compagnon, le jeu s'arrête lorsque la guerre prend le dessus. La relation entre ces deux enfants montre bien que la rencontre entre colonisés et Français d'Algérie reste à l'état de possibilité puisque trop de choses objectives la parasitent. Les enfants se font la guerre par guerre d'adultes interposée, leur séparation, consommée au fur et à mesure de l'évolution du conflit, se concrétise, inéluctable, à la fin de la guerre. La rencontre, pour avoir lieu, aurait dû remplir les conditions nécessaires à sa réalisation et celles-ci ont été largement insuffisantes. La guerre coupe court, définitivement, à une rencontre déjà compromise par les inégalités sociales du système colonial.

## **2-L'autre solde tout-compte du passé dans *1962, le dernier voyage***

### **a- La scène préfabriquée des adieux**

Performant à la fois un retour en Algérie sur les lieux de ses jeunes années et une remémoration de son enfance durant la guerre d'Algérie, ce film s'avère à la fois le lieu de l'oubli impossible du passé indigène algérien et celui d'une affirmation identitaire française au présent. Cette parole de la mémoire de la guerre et de sa douleur, adressée au spectateur, est médiée dans *Cartouches gauloises* par le regard de l'enfant qui, omniprésent, n'a de cesse de rappeler la présence du regard de la caméra et de celle du regard du spectateur. Racontant la guerre et la colonie, *Cartouches gauloises* est un film tiers. Il permet à un tiers de s'introduire dans l'espace binaire mais partagé de la colonie. Il donne à voir et à comprendre ce que la colonie ne donne pas à voir et à dire. Il figure un sujet colonial au regard figé mais mobile, alors que, par définition, « la colonie est frappée par l'absence de tiers. En témoigne la singulière mais banale attitude du voyageur, du "visiteur en voyage d'étude", du "grand chercheur", du "grand savant". Au lieu de prendre parti, il en a pris son parti<sup>115</sup> », à l'époque de son avènement, au XIX<sup>e</sup> siècle. En témoigne aussi le choix du cinéma colonial puis post-colonial (au sens chronologique) français d'ignorer dans ses récits, sauf à de rares exceptions, la colonie comme système d'oppression, et d'y reconduire l'absence de l'indigène en tant que sujet ou sa présence reléguée au rang d'élément du décor.

---

115. Seloua Luste Boulbiba, « La colonie : une conjugaison kafkaïenne » dans *Sens public. Revue électronique internationale*, mars 2007, p.17, aussi disponible sur le site : [[http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=396](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=396)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

D'À *bras-le-cœur* à *Cartouches gauloises*, par les mots et les images du récit des événements de la guerre, de la voix intérieure au regard porté sur les êtres, des tableaux figés du souvenir aux déambulations de l'enfant de la colonie en Algérie française, Charef montre une figure du colonisé, un individu « vivant, parlant, conscient, agissant et dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi<sup>116</sup> ». Mais ce dire, s'il fait coïncider retour de mémoire et retour en Algérie, demeure un dire au singulier. Certes, viatique pour l'énonciateur et le filmeur, et médiateur pour l'énonciataire et le spectateur, il est néanmoins le regard d'un seul individu. Même s'il s'insère dans un groupe, représente ce groupe et sert même de voix au groupe, ce dire demeure isolé par les limites que lui impose le récit d'enfance qu'il raconte. Ce n'est qu'en devenant plus fortement extériorisée et tout en même temps intransitive, en transitant justement par d'autres voies mais aussi en étant déplacée de la focale « indigène » d'une année 1961 synecdoque de toute la guerre (dans le film) vers une année 1962 dominée par l'exode des Européens d'Algérie, point d'orgue de la fin de la colonie, que la parole mémorielle élargit son « dire à » et son « se dire » à un « dire avec ».

En donnant la parole aux pieds-noirs dans sa pièce, *1962, le dernier voyage*<sup>117</sup>, Charef ouvre un champ où la séparation entre colonisé-colonisateur se brouille, l'ambivalence de leur cohabitation se dévoile avec une « identité du colonisé [qui,] comme celle du colonisateur, se forme au point d'intersection entre l'ellipse, le décrochage et la reprise<sup>118</sup> ». Mais le ton fataliste de l'ensemble de la pièce montre bien qu'il ne s'agit pas là de changer le cours des choses en recourant à quelque magie de la fiction, mais plutôt de laisser entendre une parole adressée à l'autre : les pieds-noirs se parlent et parlent aux Algériens. Rien ne peut être changé à ce qui va arriver dans la pièce et qui est déjà survenu dans l'histoire (de la colonisation à la guerre). Rien non plus dans leurs propos ne montre qu'ils ont vu venir ce qui leur arrive : « Comment pouvaient-ils savoir ?, lance doctement Tahar, fidèle serviteur indigène et, clandestinement, chef du maquis indépendantiste, ils ne nous voyaient pas ou ils ne voulaient pas nous voir. Maintenant, ils se chamaillent entre eux, ils s'accusent les uns les autres »

---

116. Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 83.

117. L'avant-scène théâtre, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005. Pour le texte, lire p. 18-58. Toutes les références au texte de cette pièce seront présentées désormais de la façon suivante : (*1962*, numéro de la page).

118. Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 83.

(1962, p. 34). Une petite communauté restée jusqu'au dernier moment en Algérie alors que l'exode est entamé depuis des mois, attend le « dernier train de la colonisation » en partance pour le port d'Oran. Ses membres se parlent, parlent des indigènes comme groupe absent, menaçant et extérieur, et à l'indigène, l'homme du décor familial, connu et proche, en sa présence. Ils évoquent leur attachement à cette terre, leur déchirement, leurs droits légitimes sur elle. Ils règlent leurs différends entre eux sur le plan politique mais aussi sur celui de l'intime puisque leur présence remonte à plusieurs générations et que le linge sale doit aussi être lavé en famille (adultère, délation, médisance, jalousie, coups tordus, etc.).

La gare de Maghnia accueille une scène d'adieux, elle était jusque-là une gare vide de « frottement colonial », d'interaction des acteurs de la guerre et de ceux de la colonie, comme le constate un personnage en relevant qu'elle n'a jamais vraiment servi aux indigènes, trop pauvres pour se payer le train. Mais ce lieu n'est pas détourné pour autant de son utilisation durant la colonie, il est en soi une figuration de la colonie, îlot d'Européens fermé sur lui-même encerclé par l'océan de la majorité autochtone. *1962, le dernier voyage*, avec ce quai de gare, représente un double lieu de transit : topographie et chonographie, ce milieu est intermédiaire et entre-deux. On attend de partir, on est déjà sur le départ, dans le départ mais toujours là, obligé de s'arrêter et de faire face au quai – à la salle et aux spectateurs –, obligé d'être déjà dans l'avenir du présent mais encore embourbé dans le présent du passé. Sur le quai, menacé par la présence fantomatique et effrayante des maquisards victorieux, les personnages d'Européens d'Algérie sont majoritaires. Avec parmi eux un cadavre, ils sont au nombre de cinq à prendre la parole : le chef de gare franc, débonnaire (qui ressemble à celui de *Cartouches gauloises*) et colérique ; deux colons, représentés par une veuve désespérée et un homme seul résigné, haineux, et alcoolique ; le coiffeur du village, humaniste pro-indépendantiste et une jeune femme, douce, gentille et naïve, amante d'un militaire ou de plusieurs. À part cette dernière, tous les personnages revêtent les attributs de Français d'Algérie stéréotypés et, quoiqu'ils fassent (choix de la violence, de la solidarité ou du rapprochement), ils ne pourront rester au pays de leurs origines, comme si leur histoire (individuelle et groupale) était sans appel, inscrite dans la détermination du départ. Description d'un arrachement physique douloureux et irrémédiable, c'est à chaque fois pour chacun, lorsque la montée dans le train est imminente, comme une mort qu'il s'agit d'accepter tout en

la repoussant de toutes ses forces.

Léonie Canova, la veuve du colon dans le cercueil, a beau avoir grandi et vécu toute sa vie servie par des Arabes, dans l'exploitation agricole de son mari, elle ne sait rien de leur dénuement ni des drames qu'ils vivent. Pour elle, leur identité est interchangeable (elle appelle la fille de son serviteur par le prénom de sa femme, décédée en couches plusieurs années auparavant, 1962, p. 25). Elle ne connaît pas plus le fidèle employé de la famille, Tahar, qui l'accompagne à la gare. De la personnalité de cet homme, elle ne sait que les contours de son physique robuste de travailleur de la ferme, d'homme de confiance prêt à aider depuis toujours en toutes circonstances. Et comme pour montrer que Léonie est passée à côté de l'Algérie qui l'entourait et ne l'a jamais réellement vue telle qu'elle est, c'est par la bouche de Tahar que le spectateur et ce personnage apprennent qu'elle ne connaissait pas non plus son défunt mari. Ce dernier avec le temps, s'était rapproché de ses employés, avait appris à parler la langue arabe, s'était converti à l'islam et priait dans les champs aux côtés de ses ouvriers agricoles (1962, p. 35-36).

Pourtant, tous ses efforts pour être un musulman parmi les musulmans n'auront apparemment pas suffi à le faire se sentir chez lui. Même aux antipodes du comportement de sa femme vis-à-vis des indigènes, l'homme s'est trouvé affecté du même déchirement qu'elle. Il allait devoir quitter le pays et, ne le supportant pas, s'est suicidé. Cet ultime sacrifice ne lui apportera pas non plus une meilleure place dans la communauté à laquelle il a tenté d'appartenir. Tahar précise à Léonie « Monsieur Jules n'est pas au paradis, se donner la mort est défendu dans notre religion » (1962, p. 36). Obéissant à une sorte de « trop peu qui arrive trop tard » dont le destin du colon serait emblématique, la veuve décide d'emmener sa dépouille vers la France, « à Vouziers, dans les Ardennes, terre de ses ancêtres » (1962, p. 3). Le fait que pour Tahar « ce que devint Jules est l'unique message que je garderai à jamais de votre passage à tous dans ce pays » (1962, p. 37) ne change rien à cet ultime et fatal déracinement. Pourtant, au moment de l'arrivée du train, la vieille femme change d'avis et fait remonter à travers des paroles de désespoir, son attachement le plus primitif, celui des sens, à cette terre : « Non ! Je ne veux pas partir ! Je veux mourir ici, dans l'odeur de mon corps en sueur, l'odeur de mon haleine à bout de souffle ; je ne veux pas perdre mon odeur, je ne veux pas perdre mon ombre qui a tassé de son poids léger cette terre où, pour l'éternité mes pas sont

creusés » (1962, p. 51).

Le chef de gare, Barnabé, paternaliste, juge qu'il faut se comporter avec autorité et pédagogie avec des indigènes arriérés qui, de toute façon, ne pourront jamais accéder au progrès et à la civilisation sans les Français (1962, p. 30). Son amertume de petit fonctionnaire vivant en ville est grande vis-à-vis des « gros colons » qui vivaient « dans des paradis [...] tout en ignorant expressément la réalité ». (1962, p. 31). Perret, justement, est un propriétaire terrien qui a versé dans l'action politique violente en s'engageant dans l'OAS. Il légitime son appartenance à l'Algérie par la tradition du travail de la terre et le mythe des ancêtres pionniers :

Les miens, ceux qui m'ont mis au monde dans ce bled ont été poursuivis et chassés de la métropole après les événements de la Commune. C'étaient des révolutionnaires qui avaient lutté pour l'Égalité, et qui m'ont enseigné, enfant, le respect de la dignité de l'autre en m'attendant aux pieds nus des ouvriers arabes sur la terre craquelée par la chaleur en des jours interminables, à herser, à biner, à piocher, à fouiller mains nues comme eux, à manger, à dormir à leurs côtés, à surveiller avec eux, des nuits entières, les outils, les bêtes tant convoitées par les pillards. Et j'ai su ce que c'était qu'un indigène et j'ai appris qui j'étais, moi ! Je le respecte ! (1962, p. 31)

Et quand arrive le moment de partir, c'est à ce partenaire si proche et si lointain, subalterne et ennemi qu'il connaît si bien à qui il demande de l'aide pour parvenir à s'arracher à cette terre :

Perret : (*livide les yeux exorbités*) Tahar ?

Tahar : Oui.

Perret : Lorsque le train s'arrêtera devant moi et que tu vois que j'hésite à monter dans le wagon, compte jusqu'à dix, si à dix je n'ai pas toujours bronché, alors n'hésite pas cogne-moi dans le dos de toutes tes forces jusqu'à ce que mon corps accepte de passer la porte. Si mes mains gênent, si elles s'agrippent à l'extérieur, utilise mon couteau et lacère les doigts qui tiennent encore prise, tranche s'il le faut ! (1962, p. 51)

Adversaire politique du colon, le Français d'Algérie de la ville, l'artisan Dacquin, a payé quant à lui son engagement auprès des indépendantistes, en perdant son fils dans un attentat de l'OAS. La solidarité anticolonialiste de Dacquin ne le dispense pas de la responsabilité que porte sa communauté envers les indigènes :

Cela ne m'aurait pas dérangé de coiffer un Arabe. Il n'en venait pas, même ceux qui étaient mes amis. Nous les avons repoussés si loin qu'ils ne pouvaient revenir. Nous avons profité de leur candeur et accaparé les plus belles situations : dans les campagnes, les terres les plus fertiles, celle qui bordent ruisseaux et oueds, sont les nôtres ; nous y avons élevé nos fermes, étendu des domaines à perte de vue. Nos troupeaux paissent en de verts et abondants pâturages et vont s'abreuver sans courir ; quant à eux, les indigènes, ils ont reculé si loin sur la terre craquelée afin de trouver ne serait-ce qu'un ru près duquel ils ont dressé leurs gourbis que nous

les avons perdus à jamais. (1962, p. 32)

Dacquin a combattu pour l'indépendance du pays mais il ne peut rester y vivre. À Perret qui lui lance un « Je les connais, mes Arabes ! », le coiffeur souligne tout le malentendu entretenu par une telle illusion qui n'a dans les faits jamais été qu'un aveuglement propre aux Français d'Algérie :

Il est bien là, ton tort : ils ne te connaissent pas ! Ils ne nous connaissent pas... Des ombres, des fantômes qui engendrent l'angoisse, voilà ce qui demeurera de nos âmes venues ici en quête d'espérance... Nous avons réussi, vaillamment, à conquérir la plus belle place de la terre... à lui extraire fleurs et fruits... on dévorait dedans si goulûment, insatiables, qu'on a oublié l'essentiel, la conquête du cœur ! (1962, p. 57)

Dacquin, devant l'imminence du départ, alors qu'il n'est pas encore pris de frénésie et de peur, esquisse un rêve, l'utopie fusionnelle qui si elle n'a pu durer a quand même eu lieu en donnant le jour à un fruit commun. Ses paroles touchent comme les autres à la réaction de son corps contre l'arrachement mais elles disent aussi fièrement son appartenance à la terre. Il accepte de quitter ce pays puisque la complémentarité avec l'autre qui aurait pu fonctionner a échoué. Il garde tout de même de cette séparation un air de famille avec l'Algérien. En France, il sera fier de ce délit de faciès éventuel :

Dacquin : (*à Tahar*) Tu n'auras pas besoin de me couper en rondelles. Je franchirai le pas, la tête haute, le torse gonflé, le sourire malicieux, mon cœur en forme de pastèque gorgée de soleil. Je sépare les pépins du fruit rouge et offre le suc onctueux et suave que nous avons élevé ensemble à celui qui me dévisage ! C'est cela notre histoire. L'histoire qu'il me reste de toi, qu'il me reste de nous... J'en ai l'eau à la bouche, heureux de pouvoir la répandre... Je n'aurai pas assez du temps qu'il me reste à vivre pour crier ô combien nous étions faits l'un pour l'autre. Nous pour vous défendre contre l'Occident ! Vous pour nous préserver des égarements. (1962, p. 51)

Enfin, Dacquin qui « s'adresse aux ombres, comme un enfant, au bord des larmes » (1962, p. 55) lance son ultime supplique à ceux qui restent dans ce pays :

Dacquin : (*il crie*) Et moi !... (*Il s'attarde sur la voie*)... Ne nous oubliez jamais ! Il n'y a que vous qui nous ayez connus, vous êtes notre mémoire... Là-bas nous ne serons plus rien... que des loques. Si vous entendez dire que l'un d'entre nous là-bas a réussi, ce n'est pas par ambition, c'est de désespoir d'être ignoré qu'il a cherché la reconnaissance !

Ainsi, ces adieux à l'Algérie, passent-ils par cette parole mémorielle qui autorise des échanges de propos dont le ressort oscille entre l'explication et la justification et invite à un va-et-vient de l'intérieur de la pièce vers son dehors : s'expliquer (pour soi, pour le groupe et pour la postérité de ce groupe), se justifier de soi, des siens et du groupe ; s'expliquer et se

justifier aux yeux (et aux oreilles) des Algériens, des autres groupes de mémoire de la guerre, de la salle et des publics. Le groupe mis en scène devient ainsi lui-même le rassembleur paradoxal d'une parole éclatée qui s'agrège autour de la construction, au fur et à mesure de l'avancée de la pièce, d'une parole commune, d'une autocritique collective menée par un groupe « originairement » hétérogène.

### **b- La main tendue de l'indigène**

Dans la pièce les « indigènes » sont quant à eux soit individualisés et en minorité visible, soit invisibles et hégémoniques mais pas forcément dans une position toute-puissante (sinon ils n'attendraient pas dans l'ombre). Là, aux alentours, partout et nulle part, leur présence est précisément (re)présentée comme diffuse, lourde, inquiétante, essentiellement audible dans l'espace immédiat qui environne la gare. L'inquiétude des cinq personnages européens d'Algérie est d'autant plus perceptible que leur colère et leur impuissance sont exacerbées par cette invisibilité même. Cette invisibilité est symbolique de l'inassignabilité du colonisé évoquée par Mbembe<sup>119</sup> lorsqu'il rappelle les caractéristiques du monde colonial :

Monde de microdéterminations, le monde colonial reposait aussi sur la gestion des petites et grandes peurs, la production et la miniaturisation d'une insécurité partagée aussi bien par les dominants que par les assujettis. Cette peur structurelle et moléculaire découlait du fait que, toujours, quelque chose lui échappait qu'il s'efforçait sans cesse de rattraper en édictant chaque fois de nouvelles lois et de nouveaux interdits. Et, même lorsqu'il le rattrapait, il n'avait jamais la certitude qu'il s'agissait du bon objet. La peur permanente, voire la paranoïa, avait également pour origine la *double structure d'impuissance et d'ignorance* si caractéristique de ce mode de domination. Les maîtres coloniaux ne savaient presque jamais ce qui dans la simple imitation était en réalité opposition ; ce qui dans l'opposition apparente n'était que simple inversion ; ou encore ce qui, tout en ayant l'air d'une révolte proprement dite, relevait finalement d'une simple logique du désir. Du début jusqu'à la fin, le régime colonial vécut dans le sentiment que quelque chose des sociétés autochtones – peu importait l'échelle, la taille ou les dimensions – relevait de l'inassignable.

Sous haute surveillance, les pieds-noirs ne voient pas ceux qui les regardent et ne parlent de ceux qui les regardent qu'à la troisième personne. Leur attitude ne change pas lorsque ces « indigènes » sont parmi eux, rendant cette absence, cette négation, encore plus spectaculaire. Sur cette scène du quai, par deux fois, un double emploi est dévolu aux personnages jouant les Algériens. Tahar, l'homme à tout faire, au service de la veuve qu'il

---

119. Achille Mbembe, *op.cit.*, p. 88-89.

accompagne pour l'aider à monter dans le train avec le cercueil de son défunt époux, s'avère être aussi le chef de guerre nationaliste de la région. Il est la double figure de l'impuissance digne de la victime du colonialisme et du courage fait d'abnégation et d'humilité du héros anonyme, populaire et honorable de la guerre contre la puissance coloniale. El Dib, le combattant harki, n'atteint la gare que pour y mourir après quelque tirade. Son rôle est joué en alternance soit par l'un soit par l'autre des metteurs en scène (dans le spectacle créé le 26 août 2005 au Théâtre Montparnasse<sup>120</sup>), comme si la contingence du fait de devenir harki se trouvait là reconduite (et symbolisée) par l'interchangeabilité de la fonction, signifiant que cette place durant la guerre aurait pu revenir à celui-ci ou celui-là, sans distinction ; ne donnant à différencier ni le personnage ni le rôle, ni ce harki-là de celui-ci ni cet acteur-là de celui-ci, ne donnant pas à distinguer non plus, cet individu-là de celui-ci, cet « Arabe-là » de celui-ci, au présent de la représentation, sur scène, alors que la spécificité du colonialisme est au fondement même de cet anonymat. Il nie l'individualité de l'« Arabe » en la lui faisant « perdre [...] et devenir un indigène, un exemplaire<sup>121</sup> ». Alors que le traitement post-colonial (au sens chronologique) dont ont fait l'objet des harkis et leurs enfants ne les a pas prémunis en France du racisme réservé aux « étrangers », « immigrés », « Algériens » (des désignations toutes synonymes), l'« Arabe<sup>122</sup> », dans la vision reconduite du colonial dans l'ex-métropole, demeure un exemplaire sans individualité (ce que *Le harki de Meriem* montre bien avec le meurtre initial du fils qui ouvre le roman).

*1962, le dernier voyage* donne à voir le dialogue « entre soi » d'un groupe<sup>123</sup>, de ceux qui se sont rencontrés et connus en Algérie et dont les origines viennent de plusieurs endroits d'Europe et d'Algérie, de ceux, qui, devenus Français d'Algérie, iront se disperser en France

---

120. *1962, le dernier voyage*, L'avant-scène théâtre, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005. Sur la mise en scène et la distribution de ce spectacle, lire p. 7-11.

121. Seloua Luste Boulbina, *Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, Lyon, Parangon, coll. « Sens public », 2007, p. 77.

122. Le terme « Arabe » peut aussi se substituer à ceux d'« Algérien », d'« immigré » et d'« étranger », série dans laquelle peut être aussi être inséré celui de « Musulman ». Sur ce glissement sémantique entre « étranger » et « immigré » et l'amalgame entre « immigré » et « Algérien », lire les précisions d'Yvan Gastaut dans *L'immigration et l'opinion en France sous la V<sup>e</sup> République* (Paris, Seuil, 2000, p. 71) ainsi que Abdelmalek Sayad et Jean Leca, « Les maux-à-mots de l'immigration » (*Politix*, n° 12, 1990, p. 7-24) et Tahar Ben Jelloun, « Les mots ne sont jamais innocents » (*Le Monde* (Paris) du 14-15 janvier 1979).

123. Concernant cette population et les modes de transmission de la filiation, lire notamment Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs » (*Pôle Sud*, n° 24, 2006, p. 29-44) et Fanny Colonna, « Algérie 1830-1962. Quand l'exil efface jusqu'au nom de l'ancêtre », (*Ethnologie française*, vol. 37, 2007, p. 501-507).



puis éventuellement ailleurs dans le monde. Il s'agit de la rencontre entre ceux qui ont choisi le camp des perdants et ceux qui ont choisi le camp des vainqueurs ; la rencontre entre ceux qui ne peuvent rester et qui doivent partir et ceux qui pourraient rester mais qui veulent partir ; la rencontre entre ceux qui ont de tout temps ignoré les « indigènes », même ceux qui les ont employés, et ceux qui les ont haïs et tués ; la rencontre entre victimes de l'OAS et agents de l'OAS, etc. La rencontre est aussi intersection entre divers milieux sociaux, petits employés et riches propriétaires qui ont parfois en commun d'être racistes et antisémites ; celle d'individus partagés par leurs appartenances certes sociales mais aussi sexuelles et qui se sont aussi « mélangés » (la veuve d'un colon dont la sœur a trompé son mari avec le fermier voisin, la fille de joie naïve – comme Charef sait les évoquer dans ses films ou ses livres – qui se retrouvera sans doute avec le coiffeur humaniste, etc.).

Ces personnages disent aussi leur peur de (re)trouver un autre monde dans lequel leur identité est vouée à disparaître. Le sort des Français d'Algérie, dit Charef, reste à jamais rivé, entaché – par la vérité coloniale et son système inique –, mais aussi accompagné, béni – si la bienveillance et la complicité sont comptées comme composantes de ce sort commun qu'ont lié le temps et l'espace colonial – par la spectralité de la présence de ceux qui ont vécu avec eux dans cette Algérie qui meurt. La clausule (1962, p. 58) de la pièce fait entendre les youyous et chants de la victoire de la masse qui se rapproche alors que le train entre en gare. Avant le cri hystérique du chef de gare « Voilà le train ! Mon train ! Mon dernier train ! » (1962, p. 58), les dernières paroles prononcées sur scène sont des paroles d'apaisement face à la peur qui s'emparent des protagonistes ou au resurgissement de leur haine : « Ne craignez rien, ils chantent, c'est tout » (1962, p. 58). Et pour faire comprendre les paroles du chant qui semble si inquiétant à ceux qui ne comprennent pas cette langue arabe, Tahar traduit : « Vous ne marcherez jamais seuls » (1962, p. 58). Et c'est par ces paroles d'adieux qui n'en sont pas, par cette main tendue synecdochique de toute la pièce et de sa représentation, que s'achève *1962, le dernier voyage*.

# **Chapitre IX**

## **La rencontre (im)probable**

## 1- Les lieux communs du partage mémoriel

### a- La série des rencontres (re)jouées

Le tryptique de Mehdi Charef décline divers types de rencontre. Du ratage à l'évocation utopique, des divers « frottements » aux possibilités qui s'ouvrent puis se ferment, la représentation des mondes de la colonie se colore, prend du volume, s'accompagne de discours sur l'altérité, au présent. Nombre d'œuvres montrent de manière plus ou moins ostensible cette scénographie mémorielle de la rencontre et entrent en écho avec celles qui s'esquissent dans le tryptique de Charef. Multiples, surtout depuis les années 1990, ces œuvres appartiennent à une série qui peut recouvrir une étendue encore plus large dans la mesure où c'est toute une génération française et algérienne, franco-algérienne et algéro-française d'auteurs qui raconte le temps de la guerre et de la colonie en évoquant ses relations ou son absence de relation avec l'autre. Ces œuvres passent par le récit d'enfance, par la narration de la rencontre durant la guerre elle-même ou par celle de retrouvailles réalisées après de longues années de séparation à l'occasion d'un événement bouleversant : un retour en Algérie, un voyage en France ou encore une réminiscence du passé dans laquelle les protagonistes de la guerre et de la période coloniale règlent ou non un différend du passé. Notre revue succincte d'œuvres appartenant à cette série n'a d'autre but, ici, que de montrer la vivacité de cette scénographie mémorielle de la rencontre qui varie en fonction de la démarche auctoriale et du médium choisi.

Mohammed Dib<sup>124</sup> raconte dans une nouvelle ses premières rencontres d'enfant – avec le médecin, l'instituteur, la langue française – au début des années 1930 à Tlemcen, à partir de la France de 1997. Dans son roman, Akli Tadjer<sup>125</sup> raconte la rencontre entre Omar, petit Algérien né en France, et Raphaël, petit Français né en Algérie, où l'un détourne l'impôt qu'il a contribué à collecter pour le FLN afin d'aider l'autre à fuir le Paris sordide de la fin de guerre d'Algérie, et d'éviter ainsi à sa maman « rapatriée » l'internement psychiatrique en lui permettant de retrouver avec son soleil d'Algérie la raison (de vivre). Au théâtre, Fatima Gallaire<sup>126</sup> met en scène les retours-retrouvailles-rencontres, fébriles et enjoués, d'une famille

---

124. « Rencontres » dans Leila Sebbar (textes recueillis par), *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, 1999 [1997], p. 115-125.

125. *Le porteur de cartable*, Paris, JC Lattès, 2002.

126. *Au loin, les caroubiers* suivi de *Rim, la gazelle*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1993.

d'ex-Français d'Algérie chez sa famille amie d'Algériens à Alger, quinze années après la fin de la guerre, avec procès contre le père français, délimitations de ses responsabilités dans la torture du fils algérien par l'armée française et épilogue heureux montrant que l'honneur et l'amitié sont saufs, alors qu'en fond sonore triomphe, par l'accueil rêvé qui lui est réservé, la voix d'un chanteur constantinois ressemblant en tous points à Enrico Macias. Au cinéma de Safinez Bousbia<sup>127</sup> le prétexte du film offre un nouveau départ en tournée à un ancien orchestre chaâbi dont les membres, arabes et juifs, se rencontrent à nouveau, du haut de leurs soixante-quinze ans et plus, pour remonter sur scène et retrouver leur goût d'être ensemble dans une Algérie disparue que le patrimoine musical fait renaître.

Le documentaire *Les jardiniers de la rue des martyrs*<sup>128</sup> de Leïla Habchi et de Benoît Prin offre quant à lui l'espace ouvert d'une rencontre dans un « entre-nous » entre le soi et l'autre, certes médiée par le tiers filmeur mais avant tout réalisée en investissant un lieu de rencontre ordinaire préexistant, celui d'un jardin ouvrier à Tourcoing. Les travailleurs à la retraite algériens devenus depuis français ou non, exilés en France durant la guerre ou après, victimes de l'armée française, de la police française, de l'OAS, du FLN, ex-militants du FLN ou ex-harkis racontent leur itinéraire par bribes, le commentent par petites phrases mêlées de fatalisme ou d'ironie, le dos courbé ou entre deux efforts sur leur parcelle à cultiver. Au fil des jours qui passent d'un été caniculaire, au rythme du bêchage, du sarclage, des semis, des récoltes et de l'arrosage, marchant le long des allées, patientant pour remplir leurs sauts d'eau ou assis à l'ombre, ils parlent du passé, de la guerre, de leur jeunesse, du colonialisme, de la misère, des raisons qui les ont poussés à partir d'Algérie, de leur arrivée en France, des vicissitudes de l'immigration, des Français et des Français d'Algérie, de l'armée. Certains parlent en riant de l'eau qu'ils gaspillent en arrosant trop leur jardin, car, en Algériens habitués à sa rareté, sa disponibilité les poussent à en abuser au risque de passer pour fous auprès des Français...

Les filmeurs, quant à eux, parcourent de temps à autre l'espace du grand jardin communautaire pour croiser ces voix avec celles d'autres filmés, ceux des Français dans « l'espace des Français » qui ne comprennent pas que, depuis tant d'années, les Algériens,

---

127. *El gusto*, Irlande/Algérie/France/ÉAU, Quidam Productions/Irish Film Board/Fortissimo Films, couleur, 35 mm, 88', 2011.

128. France, CRRV/C9 TV/Leitmotiv Production/Momento!/Vidéorème, couleur, 81', 2003.

dans l'espace qui leur a été réservé, celui des « Arabes » – anciennement « celui des Belges » qui « étaient aussi mis ensemble car pareils à parler une langue qu'on ne comprend pas » – en sont toujours à « croire qu'ils sont chez eux », à croire que le climat d'ici est méditerranéen et non tempéré et donc à gaspiller inutilement de l'eau dans un arrosage exagéré. Au bout d'une allée, à un autre bout du terrain, les filmeurs reviennent pour recueillir par bribes les propos d'un ex-appelé du contingent qui dit sa guerre d'Algérie et répond qu'il vaut mieux qu'il ne discute pas « avec eux » de cela, lorsque les filmeurs lui demandent s'il a parlé de ce passé à ces voisins jardiniers algériens.

Au petit matin ou en fin d'après-midi, le soleil au zénith, le rituel du jardin permet des gestes et des commentaires détachés, bribes de conversation volée, petites phrases pince-sans-rire ou éclats de bonne humeur, sagesse populaire ou philosophique sur la vie, sa dureté, ses malices et détours, récits explicatifs, récits courts, elliptiques. Le film déploie la scénographie mémorielle de la rencontre, une rencontre qui opère comme la décrit Mogniss Abdallah<sup>129</sup> :

« Là-bas, une bonne terre comme celle-ci n'était pas pour nous », dit Ali, fils de fellah des Aurès, ancien militant du FLN condamné à mort puis libéré à l'indépendance en 1962. D'autres, qui ont fait la guerre « du côté des Français », acquiescent, racontant à leur tour comment ils ont été contraints de porter les armes pour nourrir leur famille. L'héritage paysan commun ressurgit ici dans la dextérité à travailler la terre, une pratique de « dégourdis » apprise chez les colons. Le jardin ouvrier, unité de lieu idéale pour tourner ce documentaire qui respectera le temps de la culture, devient métaphore d'une communion d'intérêts transcendant les conflits fratricides passés.

[...] « On n'était rien », se souvient un des jardiniers. Lakdar, le plus vieux, a traversé le Rhin avec les armées françaises. « La France a gagné plus qu'une bataille, elle a gagné l'honneur. Nous, on est restés des indigènes. On n'a rien gagné. »

Partager un même jardin, même si chacun a son coin aux limites bien définies à côté des siens, partager les ressources de ce jardin en acceptant les griefs de l'autre et les limites mêmes du don, dire et mettre en lumière, en les acceptant ou en les refusant, les limites de ce dire, « se dire », « dire à », « dire pour », tendre la main pour « dire avec » : la scénographie de la rencontre se montre parfois ainsi, dans l'échange et ses impossibilités, mais aussi en creux, dans l'échange qui n'a tout bonnement pas (eu) lieu. Nombre d'œuvres peuvent ainsi faire échos au tryptique de Charef où la scénographie mémorielle de la rencontre se montre par le récit d'enfance recroquevillé sur lui-même qui dit le ratage de la rencontre, le récit d'enfance

---

129. « Les jardiniers de la mémoire », *Revue Hommes et Migrations*, n° 1243, mai-juin 2003, p. 130-131.

recherchant le bon équilibre qui favoriserait la rencontre possible, l'espace ouvert de la rencontre permise par un tiers à un « entre-nous » entre le soi et l'autre qui donne une autre chance à la rencontre. En contrepoint à cette série et à la démarche de Charef, et pour illustrer le fait qu'à cet ensemble aux contours flous qui dit des rencontres intradiégétiques ou extradiégétiques, peuvent s'ajouter des rencontres intertextuelles (des rencontres qui ont lieu par textes interposés), nous proposons un pas de côté vers une autre série. Cette autre série rassemblerait des œuvres d'auteurs qui veulent faire lien ou se sentent liés à l'immigration algérienne, par une inscription solidaire, empathique ou tout bonnement par choix politique. Le dialogue que nous établissons ainsi entre une œuvre singulière de la série immigration algérienne et une œuvre appartenant à cette seconde série fabrique du cas et donne à voir et à lire l'intertextualité présente mais muette entre ces deux textes. C'est ce dialogue qui s'embraye entre Farid Boudjellal, bédéiste, et l'auteure, Janine Altounian, qu'il importe à présent d'étayer. Afin de montrer comment la scénographie mémorielle de la rencontre se montre aussi parfois de façon étonnante, par textes interposés, nous examinerons l'œuvre de l'un puis parcourrons celle de l'autre afin de tracer les lignes du partage mémoriel des deux auteurs : le partage ici obéit à son double sens, il se fera d'abord dans la division, montrant l'un puis l'autre auteur, puis s'établira comme mise en commun.

### **b- Le contrepoint d'une rencontre en partage**

#### **Guerre d'Algérie et génocide arménien : *Mémé d'Arménie* de Farid Boudjellal**

Boudjellal<sup>130</sup> est un porteur de mémoire peu commun, son héritage traumatique est double et sa façon de le transmettre revêt une exemplarité qui doit être relevée – à la manière de la mémoire exemplaire que définit Todorov et que nous évoquerons ultérieurement. Sa démarche auctoriale restituée, à travers les yeux d'un petit garçon (pied-bot, asthmatique, féru du dessin de ses héros de bandes dessinées des années 1950-1960 françaises), les bribes du quotidien d'une famille algérienne pauvre, indigène, venue de la colonie vivre en Métropole durant la guerre d'Algérie. Il est important de rappeler là ce que cette situation « dans le pays

---

130. Pour les écarts entre les éléments autobiographiques et l'autofiction dans le tome III de Boudjellal, lire Isabelle Delorme, « Le génocide arménien. De la reconnaissance sur la scène internationale à son émergence dans la bande dessinée : histoire d'une rencontre mémorielle », *loc. cit.*, p. 103. Il serait intéressant de se pencher sur la fabrication familiale, artisanale, que présente la publication des divers albums de cet auteur, notamment la part prise par les proches et les amis (v. les divers remerciements à la fin ou au début des albums).

d'accueil » a de notable : entre 1954 et 1962, période incluant l'histoire racontée dans les trois tomes de *Petit Polio*<sup>131</sup>, l'immigration algérienne en France double en raison du chômage dans la colonie. Ce mouvement de population vers la métropole produit un chassé croisé inédit puisqu'au moment où la France réclame des bras pour faire face à son expansion économique, la guerre qui éclate en Algérie dirige vers la colonie de nombreux contingents de soldats métropolitains.

Dans le tome I qui met en place le personnage de Mahmoud et son univers, Farid Boudjellal raconte la visite du général de Gaulle à Toulon et le trauma du petit garçon qui assiste au lynchage d'un Arabe monté sans ticket dans le trolley, en plein centre-ville, par une population remontée contre les Algériens. L'enfant comprend alors ce que cela implique d'être algérien et, dans une crise mémorable sévèrement corrigée par la fessée que lui administrera son père avant des embrassades qui lui montreront aussi bien la grandeur de l'amour paternel, trépigne en criant qu'il ne veut plus être ni algérien, ni pauvre, ni avoir « une patte folle ». Dans le tome II qui montre comment les jeunes français sont appelés à aller faire la guerre en Algérie et la façon dont la guerre est vécue en métropole, le père de Mahmoud est arrêté et est passé à tabac par la police tandis que son meilleur ami, un Français de son âge, de retour du Djebel, ne peut plus lui faire face tant sa haine (et sa peur) des Arabes l'aveuglent après avoir vu ses camarades mourir au combat.

Le tome III quant à lui déplace une nouvelle fois l'épreuve traumatique des personnages. Il ne s'agit plus de haine, de violence raciste et de guerre mais de la question du deuil et de celle du génocide arménien. *Mémé d'Arménie*<sup>132</sup> paraît d'abord aux Éditions Soleil en 2002, puis dans une version augmentée, en 2006 chez Futuropolis<sup>133</sup>, qui met en avant le génocide arménien avec l'ajout d'un cahier agrémenté de photographies et de cartes géographiques présentant et la véritable identité de cette rescapée devenue grand-mère (des

---

131. *Petit Polio, tome I*, Éditions Soleil, 1998 ; *Petit Polio, tome II*, Éditions Soleil, 1999 (les deux tomes sont publiés chez Futuropolis en un seul album en 2006, *Les années 1958-1959*); *Mémé d'Arménie. Petit Polio, tome III*, Éditions Soleil, 2002 (édition augmentée chez Futuropolis en 2006).

132. Voir la présentation de l'album sur la capsule littéraire télévisée « Un livre, un jour » d'Olivier Barrot, à l'occasion de la 30<sup>e</sup> édition du Festival de la bande dessinée d'Angoulême :

[[http://www.dailymotion.com/video/xf2751\\_farid-boudjellal-meme-d-armenie\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xf2751_farid-boudjellal-meme-d-armenie_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

133. Pour une comparaison des deux éditions, lire Isabelle Delorme, « Le génocide arménien. De la reconnaissance sur la scène internationale à son émergence dans la bande dessinée : histoire d'une rencontre mémorielle », *loc. cit.*, p. 106-108.

petits Boudjellal), Marie d'Arménie, Marie Caramanian, et le déroulement du génocide de 1915. La bande dessinée (destinée aux lecteurs de tous âges même ou surtout avec cette vocation pédagogique qui lui a été ajoutée) raconte l'histoire du petit Mahmoud, alias Petit Polio, avant dernier d'une fratrie de cinq enfants qui vit à Toulon lorsqu'à la mort de son grand-père paternel en 1959 en Algérie, ses parents décident de faire venir en France sa grand-mère demeurée seule au pays.

Boudjellal juxtapose à la diégèse qui véhicule au présent la guerre d'Algérie, la mémoire du génocide arménien : il insère ainsi un point de vue extradiégétique, un premier héritage mémoriel dans un second, l'un – le génocide arménien de 1915 – désormais reconnu publiquement en France depuis 2001<sup>134</sup>, l'autre, la guerre d'Algérie, longtemps niée par l'État français et qui après avoir été désignée officiellement depuis 1954 par les termes d'« événements » ou de « rébellion », est nommée « guerre d'Algérie » par l'Assemblée nationale française le 15 juin 1999. Dans *Mémé d'Arménie*, le croisement mémoriel entre la guerre d'Algérie et le génocide arménien est paradoxal puisqu'il fait se croiser aussi les univers diégétique et extradiégétique : dans la diégèse se conjuguent un passé encore trop présent pour la grand-mère originaire d'Arménie et venue d'Algérie et un présent de la guerre d'Algérie pesant dans cette France de 1959 dans laquelle vit son fils unique et sa famille, la seule famille de cette vieille femme désormais veuve. En dehors de la diégèse, pour l'auteur Boudjellal, le présent du passé de la guerre d'Algérie est bien là en surface, tout comme le passé d'un génocide dont la mémoire lui a été transmise durant l'enfance. Ce qui dans la diégèse est montré comme intransmissible finit par l'être, la fiction parvenant à véhiculer cet héritage non seulement à l'enfant héros de la BD mais aussi au lecteur ; ce qui apparaît comme le contexte même dans lequel l'histoire se déroule, la guerre d'Algérie, demeure quant à lui en arrière-plan dans cet album.

En fait, la transmission mémorielle dans cet album passe tant par le médium que par la diégèse : elle a lieu au présent (pour qui lit la BD), elle se déroule au passé (cela se passe de 1959-1961) et s'effectue pour l'avenir (celui des petits-enfants dans la diégèse). Ce tome III se distingue des deux autres, car bien que se déroulant encore en pleine guerre (de 1959 à 1960),

---

134. La loi n° 2001-70 du 29 janvier 2001. Pour un bref aperçu de cette reconnaissance française et internationale, lire Isabelle Delorme, « Le génocide arménien. De la reconnaissance sur la scène internationale à son émergence dans la bande dessinée : histoire d'une rencontre mémorielle », *loc. cit.*, p. 95-97.



il l'évoque à peine et par le biais des actualités cinématographiques lorsque toute la famille se rend au cinéma : c'est plutôt un album sur le deuil et, de son apprentissage, l'enfant apprendra la douleur de la séparation – son meilleur ami qui vient de perdre sa mère déménage, il comprendra ce qu'est l'absence grâce à une grand-mère qui lui enseigne la différence entre l'absence en vie et l'absence définitive et irrémédiable et qui lui montre que la douleur peut revêtir des profondeurs variables. Ce deuil dans *Mémé d'Arménie* est avant tout celui des adultes<sup>135</sup> : deuil du père de Mahmoud, deuil de la grand-mère désormais veuve mais endeuillée depuis le génocide, deuil de l'Arménien qui, seul avec son oncle, a survécu aux massacres, deuil de l'ami-voisin-médecin français dont la femme vient de mourir d'un cancer.

Le dessinateur montre ce deuil à travers plusieurs mises en scène du partage de la douleur entre les divers protagonistes : le trait quelque peu grossier joue sur des scènes en plans éloignés, peu de gros plans montrent un visage affligé mais attendrissant (le visage du père de Mahmoud caché dans ses mains, le visage de la grand-mère souriant et généreux en dernière vignette de l'album, le visage boudiné et ravagé du Français devenu ivrogne pour oublier que sa femme vient de mourir) ; la parole est pudique et les images le sont tout autant, l'intimité de la douleur est respectée et est rendue par des contours esquissés qui n'esthétisent pas l'apparence des personnages mais bien au contraire rend tout à fait réaliste certains défauts physiques (maigreur, rondeur, cernes, rides, etc.) ; l'éclairage sombre des scènes et les décors modestes maintiennent cette atmosphère intimiste ; les visages et les corps sont estompés par la lumière et deviennent des ombres lors de l'échange de confidences le plus souvent chuchotées (les parents de Mahmoud dans l'appartement exigü pour ne pas être entendus des enfants, la grand-mère et Mahmoud alors que la fratrie est endormie, etc.).

Dans *Mémé d'Arménie*, le récit de l'héritage traumatique emprunte plusieurs médiations de diverses natures :

1- par médiums interposés : le texte et le graphisme simples de la BD qui joue de naïveté et de pudeur dans au moins deux situations sociohistoriques datées (un contexte français où la question arménienne est encore vouée au silence, une Algérie et une sphère culturelle musulmane qui, à travers l'époux, a accueilli une femme avec sa différence

---

135. Dans le tome II, c'est l'ami de Mahmoud, qui, venant de perdre sa mère, récoltera une mauvaise note en refusant d'obéir à l'injonction du maître d'école de réciter le poème de Victor Hugo « Demain dès l'aube... ».

confessionnelle mais en même temps l'a laissée dans la solitude après le décès de ce dernier); le cinéma qui provoque la réminiscence ; la photographie qu'on montre, regarde, explique ; la parole qui apaise, met en colère ou indispose ; la langue arménienne et son écriture donnée dans sa version originale et non traduite, qui barre ou ouvre la compréhension ; le don d'objet qui engage la dette, etc.

2- par personnages : la grand-mère (arménienne demeurée chrétienne et mariée à cet Algérien qui la ramène avec lui en Algérie); le fils (travailleur immigré en France qui a le plus grand mal à parler à sa mère qui, elle, ne lui parle pas plus qu'à travers des reproches, figure de l'héritier de rescapé dont la parole est forclosée); le petit-fils Mahmoud (qui va être circoncis et auquel la grand-mère permettra de comprendre et d'accepter son insertion dans une continuité culturelle et religieuse musulmane, petit-fils auquel à lui seul la grand-mère transmettra sa mémoire en lui parlant de sa lignée, de sa généalogie et de son passé traumatique); la belle-fille (qui accueille la grand-mère chez elle et lui permet de se lier à ses petits-enfants, qui est la seule à s'apercevoir lors de la séance de cinéma que la vieille dame pleure, la soustrayant, par sa sensibilité et sa générosité, à la vision de l'horreur et à la répétition du trauma); les petits-enfants (dont le quotidien est bouleversé par l'arrivée d'une grand-mère qui porte une croix et ne fait pas le ramadan, fait ses prières en arménien, vient les chercher à l'école, cuisine et vend ses babioles au marché aux puces); un Arménien rescapé enfant du génocide et malade de ne se souvenir de rien (l'urologue qui opérera Mahmoud est un adulte porteur de ce passé traumatique, souffrant et harcelant la grand-mère pour qu'elle dise l'événement, lui reprochant de ne pas vouloir lui parler, alors qu'elle se souvient, à lui qui veut parler de ce dont il n'a aucun souvenir); un médecin français (ami du père de Mahmoud qui provoque la rencontre entre la grand-mère et l'urologue arménien, alcoolique et récemment veuf – situation qui malgré son statut social le rapproche de la famille algérienne, une famille généreuse et ouverte pour son fils, meilleur ami du petit Mahmoud).

3- par le topos du deuil que partagent les trois hommes de la diégèse (l'Arménien, le Français, l'Algérien).

Et dans ce face-à-face intolérable entre les deux rescapés de génération différente (la grand-mère et l'urologue), en plus du deuil insurmontable, il est aussi question : de l'oubli, de l'impossible oubli et tout en même temps de l'impossible mémoire de l'événement ; de la

parole qui ne peut s'échanger abruptement sur l'expérience du trauma et du paradoxe des besoins générationnels qui diffèrent, contradictoires, les jeunes voulant se souvenir (et souffrant d'un vide mémoriel), des plus âgés qui veulent oublier (souffrant d'un trop-plein de mémoire); du don d'objet qui s'avère vain et dit quelque chose d'une dette impossible à contracter entre héritiers (l'urologue tente d'acheter la parole d'une grand-mère nullement dupe et qui dit accepter ce (faux) don tout bonnement parce qu'elle est pauvre mais sans pour autant se décider à revenir sur sa non-parole); de l'absence de langage pour dire le passé et de l'impossibilité de le dire dans la langue du génocide (l'urologue ne parvient pas à apprendre l'arménien, à se réapproprier sa langue maternelle); du pardon, de la survie et de la rupture de la transmission.

Les nombreuses médiations et les tiers par lesquels passe la parole endeuillée travaillent *Mémé d'Arménie* et montrent, de façon inattendue, qu'une transmission générationnelle peut s'avérer impossible avec le Même : issus de la même communauté, les deux héritiers de deux générations différentes ne peuvent se parler, de même que la grand-mère rescapée reste mutique face à l'urologue sauvé enfant des massacres. En même temps, il est illustré que cette transmission peut tout à fait être envisagée avec un Autre (même si héritier de sang, héritier « métissé ») : le petit-fils musulman recueillera la parole de sa grand-mère qui lui montrera la photo de sa famille décimée et évoquera sa généalogie. Sous certaines conditions (le religieux, la langue arménienne, le don d'objet, le dialogue, etc.) et par le biais des médiations de la parole, du cinéma, de la photographie de famille, l'échange a ainsi parfois lieu et le passage de témoin se produit.

La bande dessinée raconte ainsi les souffrances générées par l'interruption du processus de transmission mais le sujet (qu'il s'agisse de la grand-mère ou de l'urologue) apparaît singulier dans « le tissu des processus et des objets de transmission <sup>136</sup> » : cette interruption est mise en scène dans la chaîne diachronique de la génération alors que, dans la trame synchronique du groupe, il est montré qu'une reprise de la transmission est possible. Par « métissage instaurateur de tiercéité <sup>137</sup> », celui auquel parvient la rare parole de l'aïeul n'est

---

136. René Kaës, « Objets et processus de la transmission » dans Jean Guyotat et Pierre Fedida (dir.), *Généalogie et transmission*, Paris, Écho/Centurion, p. 19.

137. Janine Altounian, « Ni ressentiment, ni pardon, mais des conditions pour échapper à cette alternative », *loc. cit.*, p. 45.

autre que Mahmoud, l'enfant fou d'illustrés et de Blek le Roc, héros de la trilogie *Petit Polio* et figure de l'auteur Farid Boudjellal. Cette mise en valeur de la transmission qui fonctionne, toute pédagogique et édifiante qu'elle peut paraître, n'est pourtant pas évidente : elle est une fabrication auctoriale du bédéiste (tiers instauré de la parole traumatique), qui donne la parole à une mémoire qui n'a jamais parlé. Une récupération qui a rendu un dire, dans la fiction et par la fiction, à une mémé demeurée silencieuse sur les siens et leur sort durant sa vie. Dans l'album publié aux éditions Futuropolis, le cahier sur le génocide prend bien soin de présenter la vraie photo de Marie Caramanian en précisant : « elle ne s'est jamais exprimée au sujet de la photo, mais elle semblait y être attachée ».

### **Génocide arménien et question post-coloniale : l'œuvre de Janine Altounian**

Au confluent d'un travail au long cours sur le trauma du génocide arménien et de sa mémoire et d'une pensée politique qui s'affine au fil des années sans jamais perdre de son intransigeance quant aux bourreaux, aux complices de la catastrophe et au Tiers compromis dont « tous ses membres ne le sont pas<sup>138</sup> », la démarche de Janine Altounian<sup>139</sup> en est une d'écriture qui lie à la fois souci herméneutique des œuvres analysées et attachement à l'appréhension et à la compréhension de l'autre, en un geste d'ouverture à l'altérité dont l'auteure explique de la façon suivante la genèse :

Je pense que ma stratégie, au départ spontanée, avait deux motivations inconscientes : elle passait d'abord par le truchement du plaisir esthétique pour transmettre des affects douloureux, mais surtout, voulant exprimer une expérience faite dans l'isolement, sans le soutien d'un regard témoin et garant, elle s'appuyait sur un témoignage exprimant l'expérience d'un autre pour inscrire son propre vécu dans une triangulation initialement absente<sup>140</sup>.

Posant avec acuité sa réflexion sur la société d'accueil de l'immigré et de son enfant,

---

138. Janine Altounian, « Une catégorie particulière d'étranger : l'héritier de survivants » dans Rajaa Stitou (dir.) avec Gérard Laniez (collab.), *L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social*, Nantes, Pleins Feux, 2007.

139. Nous citerons au moins deux titres qui nous serviront ici de références : *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian* (Janine Altounian, Michel Tort et collab., Les Papiers du Collège international de philosophie, Papiers, n° 32, 1996 ; document consultable aussi en ligne sur le site [[http://www.ciph.org/fichiers\\_papiers/papiers32.pdf](http://www.ciph.org/fichiers_papiers/papiers32.pdf)], dernier accès le 29 octobre 2012) ; *Avec Janine Altounian autour de son livre L'intraduisible* (Collectif, Paris, Dunod, 2005 ; document consultable aussi en ligne sur le site [[http://www.quatrieme-groupe.org/pdf/pdf\\_01078LINTR.pdf](http://www.quatrieme-groupe.org/pdf/pdf_01078LINTR.pdf)], dernier accès le 29 octobre 2012).

140. Janine Altounian, « Reprise du dialogue avec les discutants » dans *Avec Janine Altounian autour de son livre L'intraduisible*, *op.cit.*, p. 44.

sur le champ politique et son jeu démocratique, sur les questions d'héritage et de transmission d'une mémoire et celle d'une culture privée de langue, de parole ou des deux, la démarche individuelle d'Altounian en devient une d'individuation<sup>141</sup> progressive au fil des publications et des conférences. Elle s'érige aussi en interpellation au « Tiers absent, disparu<sup>142</sup> », en « création de tiers à interpeler<sup>143</sup> » et échappe ainsi au piège du ressentiment par « appropriation, en position de sujet, des données de son histoire<sup>144</sup> ». « Par le détour d'un déplacement et le recours à la pluralité de ses appartenances<sup>145</sup> », par « métissages instaurateurs de tiercéité<sup>146</sup> », « cette nouvelle configuration<sup>147</sup> » n'annihile pas « la blessure infligée, [demeurée] intacte dans l'intimité du sujet<sup>148</sup> » : elle « opère un clivage salvateur qui libère un espace de dialogue avec de nouveaux partenaires [ménageant] artificiellement la séparation d'avec l'histoire de ses ascendants pour que se construise la sienne propre<sup>149</sup> ».

À portée psychique, cette démarche a un impact social sur la scène publique, sans pour autant que les deux dimensions soit coupées l'une de l'autre. Cette traductrice de Freud reconnaissant quelque quinze années après la publication de son premier texte « Comment peut-on être arménien<sup>150</sup> ? » combien dans cet article

[...] les deux champs sont intimement liés, combien le « socio-politique » détermine l'« intrapsychique » et est déterminé par lui, combien la poursuite d'une psychanalyse n'est évidemment pas une aventure en vase clos – contrairement au reproche absurde qui lui est fait – mais qu'elle constitue le lieu où peuvent éventuellement s'intégrer les violences, se symboliser les changements externes et se générer la contribution personnelle du sujet à ceux-ci.

---

141. « [Un] processus par lequel tout sujet parlant cherche à se construire une identité qui le différencierait soit de l'identité donnée par la situation de communication dans laquelle il se trouve et qui le surdétermine par avance, soit en opposition à l'identité et au positionnement de l'autre, interlocuteur ou tiers du discours. » (V. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 308)

142. Janine Altounian, « Réponse à Michel Tort » dans Janine Altounian, Michel Tort et collab., *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian*, op.cit., p. 5.

143. Janine Altounian, « Ni ressentiment, ni pardon, mais des conditions pour échapper à cette alternative », *Plurielles*, n° 13, p. 40.

144. *Ibid.*, p. 41.

145. *Idem.*

146. *Ibid.*, p. 45.

147. *Ibid.*, p. 40.

148. *Ibid.*, p. 41.

149. *Idem.*, p. 41.

150. Note de bas de page dans Janine Altounian, « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie.* » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Éditions Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990, p. 15.

Cette démarche s'édifie face à (et en fonction) d'autres porteurs de mémoire et d'autres groupes de mémoire, d'autres mémoires blessées par un trauma non génocidaire, ni guerrier ni dictatorial (et qui vont des lectures d'Annie Ernaux à celles d'Eva Thomas en passant par celle d'Émile Ajar/Romain Gary), d'autres « enfants de migrants [...] qui ont en partage la même éviction du symbolique<sup>151</sup> ». La subjectivation d'Altounian rassemble en diachronie ses ascendants et la mémoire au présent d'un génocide, une parole sur ce passé que des médiations successives finissent par faire émerger et qui draine – incorpore –, en synchronie, une interactivité dynamique avec les questions de son temps, questions d'actualité ou d'éthique plus urgentes. Comme le souligne à l'auteure René Kaës<sup>152</sup> lors d'une rencontre autour de son livre « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie.* » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, les autres, par le truchement desquels la pensée s'élabore, sont nombreux et de diverses sortes :

Vous convoquez dans votre livre trois cercles d'autres, j'allais dire d'hôtes. Les familiers les plus proches, qu'on pourrait appeler les familiaux : votre grand-mère dès les premières pages, et ce témoignage bouleversant de votre père à travers son journal. Puis, des familiers non-familiaux, ils sont nombreux, dont vous rendez compte, comme vous le dites à propos de la thèse de Martine Hovanesian, et qui vous rendent compte : Simone de Beauvoir, Annie Ernaux, Eva Thomas, Pierre Corneille, Racine, Michaël Arlen, et tous les poètes que vous citez et qui m'ont tant parlé. Enfin, le troisième cercle est constitué de tous ces documentaristes ou documentalistes que vous convoquez pour conduire votre enquête et tisser ces discours de mémoire.

Pour Nicole Lapierre, eu égard aux divers processus d'historicisation des témoignages qui ont succédé à la dénonciation du génocide juif et « avivé une mémoire arménienne douloureuse, enfouie, intériorisée puisqu'elle n'avait pas le droit d'être citée<sup>153</sup> », les choix adoptés par Altounian n'ont rien d'anodin. Alors, que « l'exceptionnalité de la Shoah, constituée en paradigme de la destruction, peut aussi, parfois, induire une sorte de cécité à l'égard de la catastrophe arménienne qui l'a précédée », plus généralement, le fait même d'être porteur d'un traumatisme peut rendre sourd à la souffrance de l'autre ou aux raisons de l'autre :

---

151. Michel Tort dans Janine Altounian, Michel Tort et collab., *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian, op.cit.*, p. 15.

152. René Kaës, « Transmission, transfert et traduction de l'innommable » dans Janine Altounian, Michel Tort et collab., *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian, op. cit.*, p. 36.

153. Nicole Lapierre, « Échos » dans Janine Altounian, Michel Tort et collab., *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian, op. cit.*, p. 28.

Lorsque l'on a été, directement, ou à travers sa famille, victime d'une telle violence, il me semble, un peu naïvement peut-être, que cela doit, ou que cela devrait favoriser une attention plus aiguës à la souffrance vécue par d'autres. Cela me choque toujours quand ce n'est pas le cas, y compris, bien sûr, en milieu juif. Janine Altounian, elle, fait justement preuve d'une remarquable capacité à analyser et à comprendre l'expression d'autres expériences terrorisantes<sup>154</sup>.

Il nous semble que, par cette remarque, Nicole Lapierre souligne chez Altounian une exemplarité auctoriale, de celle précisément qui construit ce que Todorov<sup>155</sup> appelle une mémoire exemplaire :

Sans nier la singularité de l'événement même, je décide de l'utiliser, une fois recouvré, comme une instance parmi d'autres d'une catégorie plus générale, et je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part, comme dans le travail d'analyse et de deuil, je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant ; mais d'autre part, – et c'est en cela que notre conduite cesse d'être purement privée et entre dans la sphère publique –, j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fait un exemplum et j'en tire une leçon ; le passé devient donc principe d'action pour le présent.

Inséré dans l'individuel et dans le collectif, le travail d'élaboration de la pensée d'Altounian engage de multiples médiations quand « le traumatisme se caractérise précisément par cet effondrement des espaces intermédiaires et des fonctions de protection [...] et de transformation qui lui sont associées<sup>156</sup> ». Comme le décrit à Altounian René Kaës<sup>157</sup>, le procédé est aussi un processus « convoyeur de sens<sup>158</sup> », œuvrant dans l'inter- et dans le trans-, dans un entre-deux, devenant finalement un « milieu<sup>159</sup> » qui travaille la pensée et dans lequel la pensée travaille, « milieu » mis à l'œuvre et à l'épreuve de l'analyse textuelle :

[p]ar tous ces autres qui vous parlent, en même temps que vous les parlez, vous instaurez plus qu'un dialogue, un polylogue : ces autres parlent, ils chuchotent entre eux. C'est dans ce bruissement de mots et d'images que votre dire se construit, dans un inter-dire, dans un trans-dire. Aujourd'hui encore, la convocation de ces autres familiers que nous sommes ici pour vous, dans cette réunion autour de vous et de votre livre, est ce moyen que vous mettez de nouveau en œuvre pour faire parler le texte et en repérer les silences, à travers ses multiples

---

154. *Idem*.

155. Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 30-31.

156. René Kaës, « Transmission, transfert et traduction de l'innommable », *loc. cit.*, p. 45.

157. *Ibid.*, p. 36.

158. Terme qu'utilise Nicole Lapierre pour désigner aussi les « passeurs » de mémoire (V. son texte « Échos », *loc. cit.*, p. 28).

159. Ce terme « milieu » pourrait avoir partie liée avec le médium – le livre, sur lequel nous reviendrons plus loin, et par lequel se passe cet échange – et plus largement avec l'intermédialité. Pour une définition de l'intermédialité et précisément sur la notion de « milieu », lire Éric Méchoulan, « Le temps des illusions perdues » (*Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 10).

lecteurs.

Émanant d'un auteur « convoyeur de sens », ce procédé devient le moyen d'un auteur qui se fait « passeur », qui transforme les médiations convoquées en d'autres médiations encore :

Cette définition [de convoyeur de sens] convient bien à Janine Altounian dont le travail d'élaboration et l'œuvre d'écriture circulent d'un texte à l'autre, d'une culture à l'autre, d'un divan à l'autre. Elle a dit combien l'acceptation de ses premiers textes par *Les Temps Modernes* fut essentielle. Il faut en effet des relais extérieurs, des personnes capables d'attention, des espaces de rencontre et de publication, des lieux pour accueillir l'expression et en dilater la portée. Il faut aussi, je crois, un contexte porteur<sup>160</sup>.

Dans son ouvrage intitulé *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Michael Rothberg<sup>161</sup>, en croisant études culturelles et philosophiques, études sur l'Holocauste et études post-coloniales, développe le concept de « mémoire multidirectionnelle ». Il considère, de manière originale, la mémoire « *as subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing ; as productive and not privative* ». Rothberg s'inscrivant ainsi en faux contre l'inéluctable de la concurrence entre les mémoires, sa posture entre en écho avec la façon dont Altounian estime qu'un « héritier de survivants à un meurtre de masse » doit, pour parvenir à subjectiver cet héritage, tout à la fois « mettre en mots, mettre en terre, se démettre des ancêtres<sup>162</sup> ». Altounian pose ainsi les jalons et les conditions de cette subjectivation qui n'aurait aucune chance d'aboutir sans les divers échanges, mélanges et autres négociations entre le soi et l'autre qui non seulement la conditionnent mais en sont tout bonnement un préalable :

Si les héritiers de survivants à un meurtre de masse doivent, chacun selon leurs moyens, élaborer psychologiquement et politiquement le trauma collectif de l'Histoire qui a frappé leur famille d'appartenance pour pouvoir trouver leur place respective dans le monde de la survie parentale où ils sont nés, il ne leur est possible de subjectiver cet héritage, de se l'approprier pour le transmettre aux autres en leur propre nom et de l'inscrire ainsi dans l'histoire de l'humanité que dans certaines conditions sociopolitiques. Dans la mesure, en effet, où ils portent les traces d'une extermination qui s'est effectuée dans le silence d'un monde impuissant ou complice et sous le coup d'une violence en deçà de tout conflit, cette élaboration ne peut s'accomplir en eux qu'à l'aide de déplacements, de métissages instaurateurs de tiercéité, donc grâce à l'existence de tiers garants démocratiques susceptibles d'accueillir l'expression des

---

160. Nicole Lapierre, « Échos », *loc. cit.*, p. 28.

161. Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 3.

162. Titre du chapitre introductif de *La Survivance/Traduire le trauma collectif*, préface de Pierre Fédida, postface de René Kaës, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et Culture », 2003 [2000].



ambivalences et du conflit<sup>163</sup>.

Ces médiations, en ce qui concerne l'auteure Altounian, construisent un « lecteur-scripteur<sup>164</sup> » et un « écrivain-légataire<sup>165</sup> » à travers son dialogue avec l'autre, « l'autre, ces autres, plus d'un autre, [...] garants actifs [du] travail de restauration, d'interprétation, de symbolisation<sup>166</sup> ». Réinventant très précisément ces espaces intermédiaires effondrés, « l'écriture vient souvent dénouer, dissoudre enfin une forte charge d'angoisse pétrifiée autrefois au lieu même de l'impossibilité à parler, alors que l'absence de tout destinataire en mesure de recueillir la parole empêchait nécessairement l'émergence d'un lieu d'énonciation<sup>167</sup> ». Et si les lectures d'Altounian suscitent tant de lectures et d'écritures, c'est que son écriture convoque les destinataires un à un, toutes sortes de destinataires. Avec son « penser avec l'autre<sup>168</sup> », l'auteure construit un énonciataire idéal à la figure mouvante selon le sujet abordé, provoquant un déplacement qui s'ajuste en somme à une réception universelle. Par le dialogue instauré, une possible identification à l'énonciataire, voire à l'énonciateur, est laissée par l'écriture au lecteur. Écriture adressée à l'autre, au lecteur, au(x) tiers possibles, l'écriture d'Altounian ne peut laisser indifférent le lecteur, elle l'invite à un pacte de lecture particulier.

Ainsi, dans l'espace et le temps de l'individuation de Janine Altounian, par le biais de son œuvre érigée grâce aux intermédiaires convoqués et créés, sa parole de témoin de témoin, de fille de parents survivants du génocide est devenue celle d'un passeur de mémoire. Quel impact revêt cette construction de l'énonciataire, son assignation à une place précise dans le lieu de l'œuvre d'Altounian ? De quelle qualité, de quelle nature relève la relation ainsi créée

---

163. Janine Altounian, « Ni ressentiment, ni pardon, mais des conditions pour échapper à cette alternative », *loc. cit.*, p. 40.

164. Janine Altounian, « Réponse à Michel Tort », *loc. cit.*, p. 5.

165. L'écrivain-légataire est celui qui, « devenant le scribe des mutiques qu'il porte en lui, [...] raconte leur histoire et, ce faisant, l'histoire du monde qui les a rendus muets. ». (V. Janine Altounian, « Le "soi" des survivants dans l'écriture des descendants » dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002, p. 65)

166. René Kaës, « Transmission, transfert et traduction de l'innommable », *loc. cit.*, p. 36.

167. Janine Altounian, « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie.* » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, *op.cit.*, p. 148-149.

168. Janine Altounian précise au sujet du titre de son livre : « L'ouverture que je signifie dans mon titre, c'est avant tout l'ouverture de la pensée, l'ouverture aux autres de l'autre bord pour pouvoir penser avec eux ». (V. Janine Altounian, « Réponse à Michel Tort », *loc. cit.*, p. 17).

entre une instance d'énonciation et un destinataire vers lequel tendent la prise de parole politique et la prise de parole mémorielle ? L'inscription autobiographique qui appuie l'attestation personnelle de la parole d'Altounian comme porteuse de mémoire dans le texte est performance puisqu'elle fait œuvre et mémoire tout en même temps. Cette parole performée est d'abord expression avant d'être information, elle signe un « pacte testimonial<sup>169</sup> » avec le lecteur. Mais ce pacte peut ne pas être d'emblée saisissable, compréhensible, acceptable. La dimension testimoniale contenue dans le texte exigeant plus que des marques autobiographiques et davantage qu'une écriture de soi, le soi du témoin doit se faire « attestation d'une extériorité<sup>170</sup> » : « le témoignage ne dit pas, il n'épuise pas le sujet<sup>171</sup> », « il est portrait de l'autre que soi<sup>172</sup> ». Jean-Philippe Pierron le souligne :

Là où l'autobiographie approfondit les ressorts de la subjectivité, le témoignage exploiterait les ressources de l'expressivité, différentes de l'invention et de la fabulation, pour dire l'autre de la subjectivité en elle. Car le témoignage n'est pas sans son témoin. Il développe une subjectivité travaillée par lui<sup>173</sup>.

C'est à notre sens dans cette parole mémorielle du porteur de mémoire qui avance ouvertement en analyste d'une situation politique, sociale, historique que pourrait se comprendre aussi le « pacte testimonial ». Mais même avec ces registres d'expression textuelle générique quelque peu définis, le témoignage – la parole de celui qui témoigne pour, est témoin du témoin – ne saurait passer sans une condition préalable. Il ne saurait être validé sans l'écoute particulière de celui qui le reçoit.

Cette parole performée est une promesse, la promesse faite de dire le mémoriel mais d'une certaine façon puisque dans le dialogue engagé avec l'énonciataire, la nécessité d'écoute, de crédit, de compréhension est la condition même de l'instauration de cette parole adressée. Cette parole pourrait alors conduire l'auteur et le lecteur à la signature d'un « pacte compassionnel<sup>174</sup> » dans lequel la parole du témoin prendrait une teneur particulière. Au sein de ce pacte, en effet, « [l]e témoignage s'adresse au cœur, et non à la raison. Il suscite la

---

169. Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006, p. 137.

170. *Ibid.*, p. 61.

171. *Idem.*

172. *Idem.*

173. *Idem.*

174. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 178.

compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois ».

Pourtant, même s'il nous semble que les textes d'Altounian n'excluent pas la signature d'un tel pacte, la promesse qui lie leur instance énonciatrice à l'énonciataire nous paraît d'un autre ordre. Ce pacte relèverait plutôt de l'ordre de la sincérité, car il se fonde avant tout sur la qualité de cette mise en relation, de cette adresse, de ce dialogue engagé avec l'altérité. Comme l'avance Jean-François Chiantaretto<sup>175</sup>, il n'y a de sincérité « que dans le projet d'une parole adressée dans le face-à-face avec l'altérité d'autrui – avec autrui en tant qu'il est à la fois irréductible à mes représentations et le lieu d'une attente au moins potentielle, me donnant accès, à ce titre, à ma propre altérité. » Dans ce mouvement qui habite l'œuvre d'Altounian et qui, selon elle, est la condition même de la circulation de la mémoire et de sa transmission, dans ce mouvement qui dit d'abord le mémoriel de l'intérieur, un « dedans » institué par un « rapport au langage et à la parole qui engage<sup>176</sup> » – « le besoin de faire parler le *dehors* au *dedans* [a parfois pris le pas chez elle sur] toute velléité de ressentiment<sup>177</sup> » –, il faudrait peut-être voir un effort : « cet effort intérieur, intime, impliquant la disposition ou la capacité à se voir, à se représenter soi-même dans le regard de l'autre, en dehors de la présence d'un autre incarné en quelqu'un<sup>178</sup>. » Chez Altounian, on pourrait déceler cet effort particulier à travers le dialogisme mémoriel<sup>179</sup> qu'instaurent ses textes, un effort

[...] pour construire une relation de confiance avec le langage comme « organe » relationnel, une confiance dans le langage pour s'éprouver et se dire dans la relation à autrui (aux autres). [Un] souci de disposer en pleine propriété de soi comme être sincère. [La sincérité] pourrait alors se définir comme l'effort pour renoncer à une représentation une et figée de soi, comme l'effort pour se voir dans les mots, dans ce qui fait le lien relationnel, à savoir la parole adressée<sup>180</sup>.

Si tant de lecteurs d'Altounian se mettent à dire et à écrire leur lecture des lectures

---

175. *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris, Flammarion/Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 2005, p.103.

176. *Ibid.*, p. 104.

177. Janine Altounian, « Ni ressentiment, ni pardon, mais des conditions pour échapper à cette alternative », *loc.cit.*, p. 44.

178. Jean-François Chiantaretto, *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, *op. cit.*, p. 104.

179. Cet effort reconduit deux dimensions essentielles du processus mémoriel telles que définies par Maurice Halbwachs (*Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925]) et reprises dans cette courte formule par Rousso : « On ne se souvient pas tout seul, on se souvient toujours « avec », et d'expériences qui ont toutes, peu ou prou, une dimension sociale partagée. » (Henry Rousso, *La hantise du passé*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1998, p. 18-21)

180. Jean-François Chiantaretto, *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, *op. cit.*, p. 105.

d'Altounian, c'est qu'une appréhension de cette mémoire mise en scène à travers cet effort de dialogue avec autrui convie à signer ce que nous appellerons un « pacte de sincérité ». L'adresse dans l'écriture d'Altounian, son ouverture à l'altérité, sa lecture des autres la font lire par l'autre de façon active, réactive, interactive pour sa sincérité. L'interprétation à laquelle elle invite crée de l'intersubjectivité, un lien, cette interprétation fabrique de l'identification, du partage et fait exister un « nous<sup>181</sup> ». Illustrons ce phénomène par ce trait remarquable de l'œuvre d'Altounian qui réside en la récurrence de la figure de l'autre comme asservi, opprimé, « prolétaire », colonisé, migrant, défavorisé, autre acculturé ou encore dominé. L'auteure associe étroitement, en leur conservant toutefois leur singularité, l'immigré et cet étranger d'une catégorie particulière qu'est l'héritier de survivants. Dans ces trois textes que nous retiendrons, cette analogie se révèle opératoire à plus d'un titre : dans « Comment peut-on être Arménien<sup>182</sup> ? », publié pour la première fois en 1975, c'est la parole impossible et confisquée qu'ils ont en commun, l'annihilation même d'un dire que leur histoire et leur situation au présent empêchent :

Il y eut d'abord privation de vie, de terres, de culture, puis surtout, par la non reconnaissance de l'attentat, le refoulement induit dans la conscience collective des survivants, instauration d'une sorte d'aphasie qui prive ceux-ci du langage au moyen duquel ils pourraient faire état de ce qui leur est arrivé, et exprimer par là-même ce qu'ils sont. Ainsi, la boucle de la violence est refermée, car, si les rescapés eux-mêmes ne parlent pas, c'est qu'ils n'ont *rien* à dire, ce même rien peut-être que celui des travailleurs immigrés, des prolos et des autistes.

---

181. Selon Kaës, « le travail de l'intersubjectivité est nécessaire à l'élaboration du trauma. Le "nous" est la condition pour que se reconstitue et un contenant de pensée et un fond de représentation et de figuration. La réalité massacrée doit trouver dans ce travail une mémoire et un discours partagés, identifiés par le collectif ». (V. René Kaës, « Transmission, transfert et traduction de l'innommable », *loc. cit.*, p. 39) Ce mouvement qui concerne la lecture et le lecteur en ce qui a trait à l'interprétation peut, comme le montre et l'explique René Kaës, être étendu et appliqué en situation d'analyse psychanalytique, au niveau de « [l]a rencontre de l'autre dans l'expérience de la pensée interprétante » : « dans ses œuvres comme dans ses achoppements, l'interprétation et l'instance psychique qui la rend possible, le préconscient, sont tributaires des conjonctions de subjectivité aux nœuds desquels se forme le sujet de l'inconscient. La notion d'exigence de travail psychique, qui initialement rend compte du point de vue économique dans l'expérience de satisfaction, peut, et à mon avis doit, être étendu à d'autres types d'exigences de travail psychique : celles que rend nécessaires l'exigence de liaison et de transformation qu'impose à la psyché la subjectivité de l'objet : *La première est sa corrélation avec l'intersubjectivité et avec la formation du lien, et l'on dira ici que la mesure de ce travail est l'identification. La seconde est sa corrélation avec la formation du sens et de l'activité représentationnelle. Je propose de considérer l'interprétation comme la mesure de ce travail.* » (les italiques sont de Kaës, v. René Kaës, « Transmission, transfert et traduction de l'innommable », *loc. cit.*, p. 43)

182. Janine Altounian, « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 32.

Dans « Une arménienne à l'école<sup>183</sup> », publié en 1977, c'est la violence, sinon de l'assimilation par l'institution scolaire<sup>184</sup>, du déchirement de l'enfant « "déchu" de deux champs symboliques qui ne se rejoignent en nul point de contact<sup>185</sup> » qui est le lot commun de ces enfants de l'immigration, enfants que le système de l'Instruction publique contraint à choisir la culture d'accueil *contre* celle de leurs parents dans un désaveu culpabilisant destructeur, voire une « schizoïdie<sup>186</sup> » :

Tout enfant de « migrants », [...] tout jeune portugais, algérien, antillais, vietnamien, toute petite écolière arménienne – et leur nombre est illimité, tant notre époque est riche d'« Andromaque captive », d'« Hector privé de funérailles », de « Troie aux murs fumants » –, tout enfant de migrant, issu, par le « fer » ou la misère, de ces images peu littéraires de guerre, de famine, ou de Tiers Monde pour touristes, tout petit « métèque », devrait avoir droit à l'école, en toute « liberté, égalité, fraternité », et pour seul héritage de sa terre d'origine, droit d'accéder par le langage et le système de représentation qu'il met en jeu, aux souvenirs de sa famille, appelés communément « patrimoine culturel<sup>187</sup> ».

Enfin, en 2007, dans « Une catégorie particulière d'étranger : l'héritier de survivants<sup>188</sup> », c'est l'impératif du geste de subjectivation et d'intersubjectivité qui rapproche ces diverses altérités, une prise de position individuelle et sociale quant à leur passé et à leur présent qui leur commande un mouvement précis en conjuguant appropriation de leur propre histoire et distanciation par rapport à leur groupe d'appartenance dans la société qui les a vus naître pour permettre la transmission de qui ils sont :

Celui qui veut témoigner d'une déflagration dans la continuité générationnelle de sa famille ou de son univers historico-politique par exterminations, persécutions politiques, oppressions économique ou coloniale, est mis en demeure, afin de se situer lui-même au cœur de son corps social actuel, de réinjecter, hétéroclite, irréductible, au-dedans de l'héritage psychique des *accueillants*, *de dehors* de ces *étrangers* survivants, exclus des *normalement vivants*. Faire

---

183. *Ibid.*, p. 41.

184. Pour Altounian, face à un État de droit devenant aujourd'hui « quelque peu fictif », l'institution scolaire passée acquiert rétrospectivement, à ses yeux en 2006, « une tiercéité étayante qui venait fissurer la perception victimaire du groupe d'appartenance » ; « L'Instruction publique » française, qui n'a plus ce rôle désormais, produisait alors, selon elle, « du Tiers susceptible de *décondenser* l'excès des affects et, par là-même, de l'héritage. Elle offrait à l'enfant, témoin de l'ailleurs des bas-fonds, non seulement la langue et la culture *étrangères* des nantis du langage mais aussi l'aptitude à passer de son monde à celui des autres. » (V. Janine Altounian, « Quand Aznavour va chanter *Les disparus...* », *Amnis* [en ligne], 1<sup>er</sup> septembre 2006, [<http://amnis.revues.org/907>] (dernier accès le 29 octobre 2012))

185. Janine Altounian, « *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie.* » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, *op. cit.*, p. 51.

186. *Ibid.*, p. 50-53.

187. *Ibid.*, p. 41.

188. Dans *L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social*, Rajaa Stitou (dir.) en collaboration avec Gérard Laniez, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2007, p. 53-66.

parler le trauma de son groupe d'appartenance pour ne pas se cloîtrer dans le ressentiment, pour s'en détacher et acquérir, de ce fait, sa propre place parmi les autres contraint à une transgression de l'ordre établi et de son apparente rationalité<sup>189</sup>.

Ce geste de subjectivation et d'appropriation de la parole politique est celui que décrit Jacques Rancière<sup>190</sup>. L'auteur de *La méésentente*<sup>191</sup> considère en effet qu'« en politique, un sujet n'a pas de corps consistant, il est un acteur intermittent qui a des moments, des lieux, des occurrences et dont le propre est d'inventer, au double sens, logique et esthétique, de ces termes, des *arguments* et des *démonstrations* pour mettre en rapport le non-rapport et donner lieu au non-lieu ». En partant de cette définition qui fait de la subjectivation la condition première du politique comme affrontement, rupture avec des rapports existants dans une situation donnée et comme reconfiguration des rapports dans la communauté, en tant que sujet opprimé, exploité, perdant, vaincu, inexistant, sans-part, minoritaire, etc., il semble bien que le récit de l'héritage traumatique, de quelque nature qu'il soit et selon les voies (voix et médiums) qu'il emprunte, peut être considéré comme une prise de parole politique. En étant dit, revendiqué, analysé, en étant transmis par le langage, par une prise de parole publique, cet héritage traumatique est médié pour un énonciataire potentiellement porteur de mémoire, de cette même mémoire du génocide ou d'une mémoire traumatique autre, tout autre.

Le récit de l'héritage traumatique d'Altounian, qu'il se présente sous la forme d'un article scientifique aux consonances politiques, d'une réflexion sur l'enfance aux intonations psychanalytiques ou qu'il combine les deux, psychisme et politique, parce qu'il ne s'enferme ni dans le repli identitaire ni dans le ressentiment, autorise l'exploration de la manière dont s'élabore, au présent, un dialogue entre les mémoires. En mêlant la question individuelle de l'héritage (qui revêt une dimension collective) à celle, collective, du politique (qui recouvre aussi un aspect individuel), la mémoire de Janine Altounian est en partage : ouverte, elle accueille des points de croisements représentationnels, discursifs, émotionnels, etc.<sup>192</sup>, communs aux porteurs de mémoire de l'immigration algérienne en France et plus précisément

---

189. *Ibid.*, p. 64.

190. Un auteur auquel Janine Altounian a souvent recours dans ces écrits récents.

191. *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 2007 [1995].

192. Lire à ce sujet la démonstration de Joël Candau, « La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire » (publication sur le site du Centre Alberto-Benveniste, en avril 2009, disponible sur le site [<http://www.centrealbertobenveniste.org/formail-cab/uploads/La-metamemoire-ou-la-mise-en-recit-du-travail-de-memoire.pdf>], dernier accès le 29 octobre 2011) ainsi que *Mémoire et identité* (Paris, PUF, 1998, p. 11-14) et *Anthropologie de la mémoire* (Paris, Armand Colin, 2005, p. 77-78), du même auteur.

de la guerre d'Algérie. Cette mémoire en partage est une mémoire qui se partage et est partagée. La prise de parole du porteur de mémoire permettrait en quelque sorte une historicisation de l'expérience d'être « fils de » et « filles de », enfants d'acteurs historiques de ce temps du génocide ou de la guerre (et de ce temps qui précède celui de la guerre et la comprend – l'incorpore et l'explique : le temps colonial). Ces enfants qui deviennent auteurs et se mettent à créer leur propre parole politique et poétique.

### **Le souvenir de l'autre**

L'anthropologue Joël Candau<sup>193</sup> analyse la mémoire partagée d'abord et avant tout comme un discours et une représentation que l'individu produit au sujet de sa propre mémoire :

[Le] niveau métareprésentationnel des sentiments de partage [...] conditionne la possibilité de revendiquer une mémoire partagée. Dans ce cas précis, ce niveau métareprésentationnel est celui de la métamémoire. Au niveau individuel, la métamémoire est, d'une part, la représentation que chacun se fait de sa propre mémoire (qui peut être une mémoire du présent ou du passé immédiat, [...]) et la connaissance qu'il en a et, d'autre part, ce qu'il en dit. Le niveau métamémoriel est celui d'un regard réflexif sur les processus mémoriels qu'un individu est capable – ou croit être capable – de mobiliser dans l'accomplissement d'une tâche. Lorsqu'on passe de l'individu au groupe, la métamémoire est une dimension essentielle du sentiment d'intersubjectivité mémorielle. C'est parce que nous avons conscience de ce que nous partageons, et parce que nous en parlons, que nous sommes capables de revendiquer une mémoire commune.

D'une part, la façon dont Janine Altounian a élaboré son discours sur la mémoire et sa conception de la transmission de l'héritage traumatique et, d'autre part, le discours et les représentations que véhicule le bédéiste Farid Boudjellal<sup>194</sup> sur la mémoire de la guerre d'Algérie et sur le génocide arménien dans son album *Mémé d'Arménie*<sup>195</sup> font émerger une

---

193. Joël Candau, « La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire », *loc. cit.*, p. 6.

194. Seuls quelques rares albums sont parus depuis 1979 au sujet du génocide arménien. Lire Isabelle Delorme, « Le génocide arménien. De la reconnaissance sur la scène internationale à son émergence dans la bande dessinée : histoire d'une rencontre mémorielle » dans Fransiska Louwagie et Daniel Weyssow (coord.), *La bande dessinée dans l'orbite des guerres et des génocides du XX<sup>e</sup> siècle*, revue *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 109, mars 2011, p. 94-116 ; accessible aussi en ligne : [[http://www.auschwitz.be/images/\\_bulletin\\_trimestriel/109-delorme.pdf](http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/109-delorme.pdf)].

195. Nous nous en tiendrons à son exemple qui a à la fois valeur d'exception et de modèle puisque le croisement mis en scène est inédit et exemplaire, ses sources autobiographiques donnant à ce croisement les allures d'un accident de l'histoire même si les relations entre les Algériens et la Turquie existent depuis longtemps, l'Algérie ayant fait partie de l'empire ottoman jusqu'à la déliquescence de celui-ci. Mais avant la série des trois *Petit Polio*, Farid Boudjellal avait déjà posé ses marques de bédéiste décidé à investir les questions

dynamique de partage mémoriel entre ces deux auteurs porteurs de mémoire. Pour les deux, les jalons posés pour « faire mémoire » sont similaires : subjectivation par appropriation de sa propre histoire, distanciation vis-à-vis de sa propre appartenance et déplacement vers d'autres appartenances, création de tiers à interpeler, dialogue avec l'autre et mise en scène de l'intersubjectivité, traduction du trauma par l'écriture (et le dessin pour Boudjellal), création d'une œuvre qui médie à son tour toutes ces médiations.

C'est en passant aussi par la matérialité du livre et non seulement par son contenu, par le livre non uniquement compris comme contenant mais comme « milieu » accueillant le dire mémoriel et traumatique, que se médie cette parole du porteur de mémoire. Car ainsi que le relève René Kaës<sup>196</sup> au sujet l'ouvrage d'Altounian *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. Un génocide aux déserts de l'inconscient*,

[i]l est des livres qui nous font éprouver ce qu'est le livre. Ce livre, votre livre, est dans sa matérialité l'objet territoire symbolique de cette liaison renouée sur la faille psychique et territoriale. Il convoque à des lectures, à des parcours, à des arrêts, des relances, des pauses, des temps de silence, des relectures ; et, au fil des feuilles et des pages tournées et retournées, nous pouvons reparcourir ce territoire symbolique, matériel et spirituel, que vous avez dessiné dans votre ouvrage. Telle est la fonction du livre.

Pour Boudjellal, la médiation par le livre, la bande dessinée, a tout autant d'importance. Lorsqu'il est question d'accomplir deux actes langagiers, écrire et dessiner, « localiser » et « traduire » sont une seule et même entreprise, le territoire créé et ainsi foulé (par l'auteur et le lecteur) permet de contextualiser sociohistoriquement l'événement, de l'historiciser, mais aussi de se situer dans l'événement, par rapport à l'événement et après l'événement et de créer une parole, un langage à même de dire cet événement, sa portée, son ampleur, sa profondeur, son impact.

Dans cette démarche de « traduction », de déplacement et de « localisation », il y a bien une re-création de la même nature que celle analysée au sujet de l'ouvrage de Janine Altounian par René Kaës<sup>197</sup> :

Traduire l'innommable [est] un paradoxe. Un paradoxe qui est aussi et d'abord celui de la cure.

---

de l'identitaire et du culturel d'origine arabe, juive, algérienne, issue de l'immigration (*Juifs Arabes, L'Oud, La trilogie, Ramadan, Le Beurgeois, Les Slimani*, etc.) dans diverses maisons d'édition (Futuropolis, Soleil, Tartamudo).

196. René Kaës, « Transmission, transfert et traduction de l'innommable », *loc. cit.*, p. 44.

197. *Idem*.



Le désir inconscient est susceptible d'être dit : il est aussi une provocation à la parole, mais il reste inconscient. Traduire l'innommable lorsque la catastrophe s'est produite, c'est redonner au sujet une présence de pensée à ce qui l'a exclu, l'éviction du symbolique : c'est nécessairement une re-création.

Dans *Mémé d'Arménie*, comme dans ses nombreuses autres bandes dessinées aussi, Boudjellal témoigne, par « mémoire pluridirectionnelle », « d'une déflagration dans la continuité générationnelle de sa famille » et en même temps « d'une déflagration dans la continuité générationnelle de son univers historico-politique » : la parole sur le génocide arménien passe et il semble que ce soit justement parce que celle-ci est passée, enfin transmise, que le bédéiste peut désormais poursuivre plus loin son travail de passeur de témoin post-colonial. La mise en scène de la subjectivation d'une histoire du génocide et de celle de l'intersubjectivité ont permis une re-création qui véhiculera désormais une mémoire de la guerre d'Algérie plus complexe : « Maintenant, depuis *Mémé d'Arménie*, ces histoires commencent à m'échapper. *Petit Polio* me sert de canne d'appui pour raconter des choses plus graves, ou pour parler d'autres personnages comme le cousin harki<sup>198</sup>... »

Entre Boudjellal et Altounian, ce qui se partage en plus de la mémoire et de l'individuation qui commande sa transmission, c'est aussi cette figure de « Mémé », pauvre, brave, travailleuse, franche, généreuse, qui ne s'en laisse pas compter, une survivante seule au monde mais qui a un fils et des petits-enfants et dont la présence a été déterminante pour l'enfant. Car au « [niveau] des imagos, dans la succession des générations, il y a des mères qui ont connu l'avant, par exemple les grand-mères; celles-ci peuvent renvoyer l'enfant à un ailleurs. Elles peuvent le renvoyer au rêve, à la poésie de *ce* qui a été perdu<sup>199</sup> [...] ». Une grand-mère, médiatrice de la mémoire, véritable « notable de la mémoire<sup>200</sup> », grâce à laquelle le silence est rompu. Car, comme le remarque Nicole Lapierre<sup>201</sup> pour les familles rescapées du génocide juif,

[d]ans la plupart des familles arméniennes de même, on ne disait rien, ou seulement quelques

---

198. Propos de l'auteur sur le site de l'éditeur Futuropolis ([[www.futuropolis.fr](http://www.futuropolis.fr)], rubrique fiche auteur), cités par Isabelle Delorme, dans « Le génocide arménien. De la reconnaissance sur la scène internationale à son émergence dans la bande dessinée : histoire d'une rencontre mémorielle », *loc. cit.*, p. 107.

199. Janine Altounian, « Réponse à Michel Tort », *loc. cit.*, p. 18.

200. Gérard Namer, qui utilise cette expression pour désigner les grands-parents ou encore les domestiques, rappelle l'importance relevée par Halbwachs du rôle joué par ces derniers dans la famille et la société et évoque la problématisation du lien entre les groupes (*Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 68-69).

201. Nicole Lapierre, « Échos », *loc. cit.*, p. 23.

faits sidérants, terrifiants, le monde vivant d'avant restant hors d'atteinte. Sauf, peut-être, quand on a eu le bonheur d'avoir connu une grand-mère dont les dentelles, les manières et les prières en arménien maintenaient dans l'exil de fragiles traces.

## **2- L'exemplaire du tryptique de Charef**

### **a- Le soi indigène, colonisé dans l'Algérie coloniale**

Comme nous le constatons avec ce contrepoint présentant la rencontre entre Farid Boudjellal et Janine Altounian, la scénographie mémorielle de la rencontre peut se montrer en prenant une perspective inattendue, perspective adoptée à partir de deux œuvres, comprises au sens large, d'écriture et d'élaboration mémorielle par l'écriture, sans rapport immédiat entre elles, sans rapport visible ni évident au premier abord. C'est ce qui apparaît dans cette rencontre improbable entre deux types de travail sur la mémoire d'événements qui n'ont à priori rien en commun, ni le temps, ni l'espace. Faire se rencontrer deux démarches auctoriales, celle de Janine Altounian (à travers plusieurs de ses textes) et celle de Farid Boudjellal (avec sa BD *Mémé d'Arménie*), faire se croiser deux mémoires à priori sans rien en commun est une autre manière de mise en lumière de cette scénographie mémorielle de la rencontre, lorsqu'au sein de ces œuvres, précisément, il est d'abord bien question de rencontre à rendre probable et effective. Et de Charef à Boudjellal, il est bel et bien question d'une prise de parole mémorielle par étape, par degré, par investissement progressif, par ouvertures et fermetures successives qui contribuent à cerner une identité auctoriale par touches subtiles, contrastées.

Avec *Miss Mona* (1986), *Camomille* (1987) ou *Marie-Line* (1999), Mehdi Charef fait un « cinéma de tripes, de larmes, de sang et de sperme, mêlés<sup>202</sup> ». Sa littérature, par ses textes épurés, ex-scénario de film devenu roman puis film ou scénario transformé en roman, adopte une économie similaire à ce qui habite ses films où les bouffées de poésie rompent avec le sordide de l'existence. Les romans et films qui portent des traces autobiographiques (*Le thé au harem*, *La maison d'Alexina*), se réfèrent à la guerre l'Algérie (*Le harki de Meriem*) ou situent leur diégèse en Algérie (*La fille de Keltoum*) ont en commun cette « économie artisanale<sup>203</sup> »,

---

202. Abbas Fahdel, « Une esthétique beur ? », dans *Cinémas métis : de Hollywood aux films beurs*, *CinémAction* n° 56, Paris, Corlet-Télérama, 1990, p. 151.

203. Serge Toubiana, « Avertissement à Jean-Claude Biette », dans *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, « Écrits », 1988, p. 5.

« vision ou pari esthétique<sup>204</sup> » singuliers. Mais une rupture semble survenir dans ce trait de constance de sa création lorsque paraît son triptyque qui aborde frontalement sa mémoire de la guerre d'Algérie. Sa pièce *1962, le dernier voyage*, son roman *À bras-le-cœur* et son film *Cartouches gauloises* sont des œuvres où se négocient ouvertement les parts dévolues ou retirées à l'histoire (personnelle) vécue et à l'impératif d'une histoire inventaire (à enseigner). Performant à la fois un retour (physique et thématique) en Algérie sur les lieux de ses jeunes années et une remémoration de son enfance durant la guerre d'Algérie, ces œuvres sont à la fois le lieu de l'impossible oubli du passé indigène et celui, non plus d'une demande de reconnaissance française, mais d'une affirmation identitaire post-coloniale.

La démarche d'anamnèse de Charef en est une pragmatique, elle vise le didactique en passant par le pédagogique même si, de sa pièce de théâtre au film en passant par le roman, cette tendance se modifie, s'atténue quelque peu. Selon chaque support médiatique, les moments d'émotion et leur nature varient dans une atmosphère où le tragique domine : surjoué, voire pathétique, dans le film sauf quand la marque charéfienn<sup>205</sup> de l'ironie du sort reprend le dessus et qu'il est juste besoin de montrer sans insister ni expliquer un retournement paradoxal de situation ; concentré dans chacun des personnages archétypaux de la guerre d'Algérie qui, dans la pièce de théâtre, rassemblés sur ce quai de gare, attendent l'accomplissement de leur destin ; dans l'existence quotidienne de cette voix romanesque qui redevient celle de l'enfant souffrant de la faim et dont la remémoration des événements montrent à quel point ils étaient, lui et sa famille, vulnérables et sans voix dans ce quotidien de l'Algérie coloniale.

Le récit d'enfance (roman et film) draine avec lui une énonciation qui se voudrait celle de l'innocence au risque de faire preuve de naïveté, les derniers moments des Français d'Algérie (film et pièce de théâtre) sont montrés dans la compassion mais avec la vigilance de l'exactitude historique... Dans le film, le regard de l'enfant porte l'ensemble de la diégèse tant

---

204. Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, « Écrits », 1988, p. 5 et 20.

205. Nous nous permettons de renvoyer à notre étude sur l'utilisation de l'ironie dans l'œuvre littéraire et filmique de Charef : « Le sordide et la poésie du rire dans les mots et les images de Mehdi Charef », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 241-262.

dans ses rebondissements que dans ses fléchissements sans permettre vraiment qu'une transition entre ces variations de la narration ne prenne forme. Dans le roman, le récit d'enfance est saccadé et progresse par tableaux concis, par ellipses, par variété thématique (l'école, le douar, le cinéma, etc.), par flash du souvenir concentré sur un élément mis en exergue (portrait d'un membre de la famille, retour sur un épisode de la guerre, un changement survenu dans la vie quotidienne, etc.). Il est toujours porté par l'adulte qui se souvient, malgré les métalepses qui ne font que rappeler la présence d'un énonciateur qui ne s'est jamais vraiment fait oublier tant les déictiques spatiotemporels sont nombreux à émailler le texte. À l'épreuve du lieu confidentiel que présente le roman, la démarche d'anamnèse est responsabilisée et en émerge notamment un sens des enjeux éthiques que pose la prise de parole au sujet du passé.

Le film contribue à fabriquer de façon performative un témoin oculaire qui se reconnaît dans la volonté de raconter du réalisateur et dans son désir de montrer à tout prix ce qu'il faut retenir de ce qu'il a vu, lui, en tant que témoin historique, puisqu'ayant assisté à toute la guerre en tant qu'enfant. Le roman quant à lui n'est pas un simple récit de soi. Il ne se limite pas à « une entreprise descriptive ou informative<sup>206</sup> » concernant le soi, il ne se veut pas uniquement portrait de soi mais développe une subjectivité marquée par la conscience d'une place précise occupée dans l'histoire coloniale et post-coloniale : un soi-même indigène, colonisé dans l'Algérie coloniale, un soi-même exilé, déraciné, nié dans la France post-coloniale.

La parole de l'énonciateur, au théâtre, passe par celle des personnages et les didascalies jusqu'à se faire omnisciente, prophétique et porter de manière très précise sur l'avenir d'un présent pourtant en suspens en cette fin de guerre. L'accès à la compréhension des personnages (caractères, motivations, propos) passe exclusivement par le dire et l'être d'autres personnages. Mais la quantité informationnelle contenue dans leurs nombreuses tirades ne s'y borne pas seulement, elle sert aussi à éclairer tant le contexte diégétique que son dehors comme avec ce qu'elle donne à savoir de l'aspect sociohistorique du système colonial. Dans le roman, le film et la pièce, l'impression qui prime est celle d'un énonciateur « livré », dans le sens de servi, saturé d'éléments de compréhension mais aussi pris, « rapté », exclu de

---

206. Jean-Philippe Pierron, *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, Les éditions du Cerf, « La nuit surveillée », 2006, p. 61.

l'intérieur même de cette livraison verbale. Là, il nous apparaît, en reprenant la formule de Casetti<sup>207</sup>, que

[dans cette] configuration subjective, face à un spectateur [, un lecteur,] dont la perception passe par les yeux d'un personnage (donc un spectateur dans le champ), un espace se délimite non homogène lui aussi, mais cette fois à cause de la présence d'un puissant facteur de focalisation : un espace qui s'exhibe dans une attention explicite qui se donne à voir comme vu effectivement et qui apparaît, en un mot, comme exproprié.

Le triptyque de Charef destine à l'énonciataire une place qui varie peu de la pièce de théâtre au film mais change lorsqu'il s'agit du roman. Comme si l'énonciataire était d'emblée multiple, collectif, ce qui s'adresse à lui l'est rarement en connivence, même lorsque la réplique (pour le théâtre) est incisive ou profondément émouvante. Tout concourt, dans ce qui est véhiculé comme discours et gestuelle, à montrer une volonté d'aider l'énonciataire à appréhender les faits dans leurs détails mais aussi dans leur vérité, leur historicité, leur contextualité : le texte de *1962, le dernier voyage* et le film *Cartouches gauloises* entreprennent de faire comprendre, d'expliquer, de donner à voir, de convaincre, d'illustrer, bref de fabriquer un tiers qui cautionnera et retiendra ce qu'il faut retenir, en tout civisme, en toute connaissance des causes des uns et des autres, protagonistes de la guerre. Y compris lorsque ces protagonistes se rencontrent : en étant figurés ensemble, montrés côte à côte, dialoguant (dans le cas des adultes), jouant (pour ce qui est des enfants) les uns avec les autres.

À *bras-le-cœur*, lui, installe l'énonciataire dans une atmosphère épurée qui contribue à faire ressentir l'extrême dénuement de la famille de l'enfant, colonisée, souffrant de la faim, manquant de tout. Ces couleurs et ces émotions participent à la création d'une relation d'intimité entre l'instance d'énonciation et l'énonciataire. Mais toujours, ce lien, tissé dans la confiance, est accompagné de l'information appropriée afin de munir celui qui lit de tout ce qu'il doit savoir pour comprendre l'épreuve de l'expérience de cette guerre coloniale pour l'enfance, de le prémunir aussi contre tout malentendu sur l'identité de ceux qui ont souffert et de ceux qui ont été insouciantes et aveugles à leur condition, ceux-ci et ceux-là n'étant montrés ni ensemble, ni vivant ensemble, ni se rencontrant. La topique de la douleur traverse le roman, le film et la pièce de théâtre de Charef, car il s'agit de montrer – faits historiques à l'appui – qui a souffert, de quelle façon, dans quelles circonstances et à quel point le souvenir de ce qui

---

207. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur, op. cit.*, p. 107.

a été alors ressenti n'a jamais été oublié.

### **b- Le soi exilé, nié dans la France post-coloniale**

Pris entre la volonté de montrer une rencontre ratée entre les Européens d'Algérie et les indigènes, celle de confirmer que des liens existaient tout de même entre les diverses communautés dans l'Algérie coloniale, celle de louer la légitimité du soulèvement indépendantiste et celle de condamner le système colonial, Charef établit une liaison entre le passé colonial des immigrés algériens en France et de leurs enfants et leur présent post-colonial. Dans le lieu et le moment même de la pièce de théâtre jouée, plus que dans le film ou le roman ou le texte de pièce édité, cette recherche de liaison prend une tournure spectaculaire. Et c'est sans doute-là que réside l'exemplaire de la rencontre chez Charef. La pièce de théâtre *1962, le dernier voyage*, spectacle créé le 26 août 2005 au Théâtre Montparnasse<sup>208</sup>, peut être comprise et interprétée comme scénographie mémorielle de la rencontre, « cadre et processus », en son amont et en son aval, dans un mouvement de va-et-vient entre l'univers diégétique et l'univers extradiégétique qu'elle convoque et qui la contient, qui la constitue et auquel elle donne « volume et tessiture » pour reprendre les termes de Duchet<sup>209</sup> ; un va-et-vient qui éclaire la pièce par des éléments qui composent à la fois ces deux espaces du dehors et du dedans puisqu'ils s'auto- et s'inter-informent et qu'ils se contaminent de manière remarquable.

À force de combinaisons entre violence verbale et scénique et d'utilisation des accessoires et décors que sont les armes et la mort, ce qui émane de la pièce, est un ton grave et solennel que ne dément pas le texte comme nous avons pu le voir dans l'examen de la scène préfabriquée des adieux. Chaque choix opéré pour la mise en scène entre en écho avec le texte de Charef et peut être retenu comme signifiant. Quand l'écriture de Charef est motivée par la mise en contexte de la guerre, son insertion dans la période coloniale et le besoin de dire les relations entre les protagonistes dans cette histoire, les metteurs en scène et les comédiens, eux, partagent avec une même acuité le sens de la responsabilité d'un tel spectacle. Quand les

---

208. *1962, Le dernier voyage*, *op. cit.* Sur la mise en scène et la distribution de ce spectacle, lire p. 7-11.

209. « Tout texte est déjà lu par la "tribu" sociale, et ses voix étrangères – et familières – se mêlent à la voix du texte pour lui donner volume et tessiture. » (V. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 8)

personnages, dans leurs longues tirades apportent un cadrage étoffé, explicatif du point de vue historique, sociologique, politique nécessaire à la bonne compréhension des enjeux du passé et de ceux du présent, ceux qui montent et jouent la pièce se sentent investis dans « un acte citoyen, un service à rendre au public<sup>210</sup> ».

*1962, le dernier voyage* est de fait, également, et, en dehors de la scène qui les réunira pour un spectacle et plusieurs représentations, une rencontre au présent de porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie ou non. Le montage de la pièce est le moment et le lieu des connexions des deux espaces public et privé, qui, dans la France des années 2000, vont permettre de dialoguer de la guerre d'Algérie et de se rencontrer : interagir, réfléchir, décider des représentations à retenir et à livrer dans leurs formes et dimensions, arrêter le poids de leurs symboliques. Il s'agit-là d'une rencontre intergénérationnelle qui permet une transmission de mémoire somme toute saisissante : le passage (de témoin) de la génération des années 1980 faite d'auteurs et de cinéastes qui ont rarement évoqué la mémoire de la guerre et de la colonisation et au sein de laquelle Charef fait exception à une autre génération, celle des années 2000, qui se saisit de cette mémoire et à laquelle Charef contribue activement. Pourtant, pour Charef, si le contexte est moins difficile que dans les années 1980, il reste toujours malaisé d'être soi en France comme il l'explique à une journaliste algérienne<sup>211</sup> :

On est intégrés depuis 1983. Ce jour-là, un crime raciste a été commis. Un vieux Français, depuis sa fenêtre, tire sur un jeune Algérien qui prenait tous les jours le même trajet pour aller acheter le pain. Ce jour-là le vieux Français s'est dit : « Ils ne partiront plus, ils se sont intégrés ». C'est lassant de devoir prouver tout le temps qu'on est intégrés. Et puis, ils veulent qu'on leur ressemble, on ne peut pas leur ressembler. Pour nous culpabiliser, ils nous sortent l'intégration. On a grandi la tête baissée, parce qu'on nous montrait du doigt. Cela m'a pesé lourdement. C'est pour cela qu'on a du mal à nous (sic) exprimer, parce que chaque fois, on se demande si on ne va pas faire une bêtise. [...] Cette violence, des jeunes l'ont retournée contre eux. Ce qui m'a le plus fait mal, c'est l'autodestruction de ma génération par la prison, par le sida, par l'alcool, ce choix de s'ignorer soi-même. Les années 1980 ont été très dures. Il y a eu la marche pour l'égalité et la citoyenneté... Elle a été récupérée. Moi, j'avais très peur d'être récupéré. Comme ils ne nous donnent pas notre place normale, qu'on mérite, ils nous utilisent quand ils ont besoin de nous, lors d'échéances électorales, par exemple. [...] On est encore des alibis en 2005.

En lien direct avec cette situation qui perdure vis-à-vis des immigrés (Algériens, toutes

---

210. *1962, le dernier voyage*, op. cit., p. 9.

211. Entrevue accordée à Nadja Bouzegrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 et intitulée « C'est le moment de se retrouver, de parler » : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

générations confondues), Charef<sup>212</sup> explique ce que signifie cette transmission en insistant particulièrement sur l'importance de se saisir du passé pour mieux assumer le présent :

Un auteur écrit seul dans son coin, les réactions viennent après. Il y a des choses qui sont dures, mais qu'il faut dire. Comme pour ce harki. Je ne sais pas ce que les Algériens vont en penser. Pour l'intégration en France, c'est très bien qu'on puisse, nous anciens, écrire ce que nos parents ont vécu, comment ils l'ont vécu, pour que les jeunes sachent ce qui s'est passé en Algérie entre les Français et nous. C'est un élément très positif auprès des jeunes. [Les réalisateurs Kader Boukhanef et Aziz Kabouche] sont concernés eux aussi, ils sont nés en France, c'est un peu le retour vers leurs parents, parce que leurs parents ont vécu là-bas. Kader Boukhanef et Aziz Kabouche se sont beaucoup documentés, ils ont appris beaucoup de choses sur ce qui s'est passé en Algérie. Cela prouve qu'on a envie de savoir.

En effet, les metteurs en scène Kader Boukhanef et Azize Kabouche sont enfants d'une génération de Français issue de l'immigration algérienne dans ce pays. Boukhanef, comédien au théâtre, au cinéma et à la télévision, dirigé par Charef dans son film *Le thé au harem d'Archimède*, a joué le personnage du jeune « beur » « zonant » dans sa cité avec son « pote » Pat dans les années 1980, premier rôle qui lui avait valu alors d'être nommé Espoir aux Césars de 1985. Si dans les années 1980, début de l'anamnèse de la guerre d'Algérie dans la société française, la « première phase des écrits issus des migrations (post)coloniales est relativement discrète sur la question coloniale<sup>213</sup> », c'est en pleine hypermnésie que ces deux acteurs, devenus à leurs tours des directeurs de jeux d'acteur donnent à leurs aînés ou à des plus jeunes qu'eux un rôle correspondant parfois étonnamment à leur trajectoire dramaturgique singulière,

---

212. *Idem.*

213. Alec G. Hargreaves, « Traces littéraires des minorités postcoloniales en France » dans Esther Benbassa (coord.), « La France en situation post-coloniale ? », *Mouvement des idées et des luttes*, hors-série n°1, septembre 2011, p. 36-44. Dans cet article, Alec G. Hargreaves met en exergue l'exception que figurent dans ce corpus *Le sourire de Brahim* de Nacer Kettane en 1985 (Paris, Denoël) ou encore *Une fille sans histoire* de Tassadit Imache en 1989 (Paris, Calmann-Lévy), mais « oublie » *Le harki de Meriem* de Charef (Paris, Mercure de France), pourtant publié en 1989 ; il place ce roman dans la vague mémorielle ascendante des années 1990.

En omettant tout de même la situation politique tendue, les voix médiatiques hostiles aux immigrés et la lutte contre les nombreux crimes racistes perpétrés et demeurés impunis qui ont motivé les initiateurs de la « Marche des Beurs », Hargreaves rappelle l'effacement de ces thématiques des romans et des interventions publiques (par exemple dans *Le gone du Chaâba* de Azouz Begag [Paris, Seuil, 1985] ou le récit de Bouzid Kara [*La Marche : Traversée de la France profonde*, Paris, Sindbad, 1984]) par les facteurs suivants : « l'ignorance du fait colonial chez ces auteurs qui ont grandi en France après les indépendances, la discrétion de leurs parents concernant leurs expériences sous le joug colonial, et surtout la volonté de cette nouvelle génération d'aller vers l'avenir en se frayant une place dans la société dite d'accueil ». (V. Alec G. Hargreaves, « Traces littéraires des minorités postcoloniales en France », *loc. cit.*, 39) La prise en considération de la violence de ce climat politique et social anti-immigrés de cette période serait à notre sens un autre de ces facteurs et il aurait tout à voir avec de l'autocensure et de la peur fort bien exprimées par le « On a grandi la tête baissée parce qu'on nous montrait du doigt » de Charef.



comme Amidou qui incarne le personnage de Tahar et qui a joué aux côtés de Maria Casares dans les *Paravents* de Jean Genet, mis en scène par Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Odéon en 1966. Son rôle dans *1962, le dernier voyage*, quelque quarante années après la représentation mouvementée qui fit scandale au sortir de la guerre et qui fut condamnée autant par les militants OAS que par les soutiens aux indépendantistes, donne à penser à un étonnant bouleversement des univers. De Genet à Charef, les représentations de la guerre se sont succédé au théâtre sans se ressembler, sinon dans leur impératif de dire à chaque fois la guerre à leur manière. En s'éloignant de plus en plus de l'évènement, les metteurs en scène ont changé, issus d'un groupe, l'immigration algérienne en France, qui a mis du temps à aborder frontalement le souvenir de cette guerre :

Ce qui a plu aux deux metteurs en scène, c'est que la pièce écrite par un auteur d'origine algérienne donne principalement la parole à des Français d'Algérie. « C'est la raison pour laquelle j'ai tout de suite pu m'identifier à ces personnages, raconte Azize Kabouche. Car ce sont des déracinés. Ils renvoient directement à ces autres déracinés que sont les immigrés d'aujourd'hui<sup>214</sup>. »

Pour Charef, après son roman *À bras-le-cœur* et son film *Cartouches gauloises* qui reconduisent chacun à leur manière leur propre « ici et maintenant », cette pièce n'est en effet pas le lieu pour rassembler tous les protagonistes de la guerre mais celui construit et prévu pour un seul groupe de mémoire avec lequel un dialogue est aujourd'hui impératif, les Français d'Algérie. Et si les appelés en sont absents, évoqués affectivement par le biais de cette prostituée qui les a aimés et n'est restée pendant toute la guerre que pour leur donner de l'amour, les Algériens, eux, bien qu'apparaissant comme minoritaires sur le quai, avec ce combattant harki qui surgit pour mieux mourir aussi rapidement et ce chef des combattants, clandestin, laconique et digne, que tout le monde prend pour un serviteur, sont là pour deux raisons essentielles : valoriser la monstration même du ratage colonial de la rencontre de l'autre dans la diégèse ; donner une autre chance à deux rencontres, fussent-elles toutes deux (im)probables dans les espaces intra et extradiégétiques, l'une, entre Algériens et Français d'Algérie au sein de la diégèse, l'autre, entre immigrés algériens (ou d'origine algérienne) et Français (ex-Français d'Algérie et un public plus large) en dehors de la diégèse.

La présence massive et invisible des Algériens, parfois sourde, parfois bruyamment

---

214. Olivier Célik, « Kader Boukhanef et Azize Kabouche, les metteurs en scène » dans *1962, le dernier voyage*, L'avant-scène théâtre, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 8.

trionphante de vainqueurs, assure toutefois la confirmation du sens inéluctable de l'histoire et du rétablissement de la justice. Dans *1962, le dernier voyage*, il s'agit de rassembler au présent, dans leur polyphonie et leur hétérogénéité, ceux qui ont fait l'Algérie coloniale, afin de les faire se parler entre eux, de les faire parler d'eux-mêmes, des Algériens et des Français, de les faire parler de cette terre qui les a vus naître et de la France qui va les (mal) accueillir. Il s'agit surtout de les faire parler du lien tissé à jamais avec les Algériens, en Algérie et par extension en France. En dehors de la diégèse cette tribune préfabriquée d'adieux en est une de présentation et de déclaration de lien indéfectible entre pieds-noirs et Algériens, contradictoire et passionné, mêlé de haine, d'amour et d'amitié, une tribune-scène-tribunal qui leur est dressée et offerte par ces Algériens mêmes.

Pour parvenir à son tryptique, Charef a émaillé plusieurs romans et films du même hypotexte, jusqu'à ce que l'anamnèse trouve à être mise en scène et déployée pleinement dans le médium adéquat. *1962, le dernier voyage* est l'expression d'une empathie pour le deuil à surmonter des Français d'Algérie, au passé, mais cette pièce est aussi l'écart nécessaire pour mieux parler de soi, du présent, d'un « nous » souffrant, une manière d'évoquer le deuil qui s'impose à ceux qui ont quitté l'Algérie en émigrant. Charef désigne cette façon d'être d'Algérie et d'être de France par une manière spécifique d'être aussi d'un ailleurs intermédiaire, lieu de transit, exil :

Mon pays, c'est l'immigration. On est algériens, on est français, mais on se sent mieux dans nos banlieues. Notre pays, c'est la banlieue. Le bidonville, les copains qui sont morts en prison ou ailleurs, ceux qui ont mal tourné, m'ont plus marqué que ce que j'ai vécu en Algérie. On a vécu des choses dont les Algériens se moquent, et les Français aussi. La négation, l'humiliation, le racisme. Je pense que mon père aurait été plus heureux en Algérie, ma mère aussi<sup>215</sup>.

Cet entre-deux du lieu à part constitué comme lieu à soi, Charef le construit avec une manière spécifique d'être d'Algérie et de France. Comme nous allons le constater en approchant Tony Gatlif, cette construction du « je » qui s'exprime sur la mémoire de la guerre d'Algérie se justifie en même temps que se dit son lieu d'énonciation. Pour les deux réalisateurs, le lieu d'où on a fait le choix d'instaurer sa différence, ses marques, son positionnement est celui d'où on va se souvenir du passé : paratopie de l'immigration pour l'un, marge pour l'autre.

---

215. Entrevue accordée à Nadja Bouzegrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 et intitulée « C'est le moment de se retrouver, de parler » : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

## **Quatrième partie**

### **Scénographie mémorielle du retour**

# **Chapitre IX**

## **Retour (du) refoulé**

## 1- Le hiatus entre le présent et le passé<sup>1</sup>

### a- De la compétition mémorielle sur le web 2.0

Cette partie est consacrée à la manière dont se montre la scénographie mémorielle du retour chez des auteurs liés au groupe de mémoire pieds-noirs et chez Tony Gatlif en particulier. Face à son étendue et à son ancienneté, il semble judicieux de montrer la production culturelle pieds-noirs dans son actualité, à travers un médium récent, qui renseigne à la fois sur ce qui persiste de manières de se remémorer, impulsées il y a cinquante ans, et ce qui s'invente de différent. Le premier chapitre traite d'abord du mode d'investissement large du web, par des individus ou des groupes : en créant toutes sortes d'objet (des webfilms en l'occurrence) qui sont mis en circulation et partagés, l'activisme des entrepreneurs de mémoire démultiplie la visibilité d'un « faire mémoire » qui veut faire de l'histoire. Depuis plusieurs années, en dehors du web, les sociabilités pieds-noirs ont décliné, les associations se sont vidées de leurs membres sans toutefois modifier le ressort principal de cette volonté d'entretenir le souvenir ancré dans une double brisure algérienne et française.

Ce premier aperçu général rattache ces initiatives mémorielles tout azimut au questionnement sur le retour en Algérie en tentant d'en cerner les mécanismes et les enjeux.

---

1. On retrouvera plusieurs éléments de cette quatrième partie remaniés pour les besoins de diverses publications et conférences et plusieurs éléments de certaines publications et conférences développés dans cette partie : Djemaa Maazouzi, « La traversée par les mots et les images - Algérie (1954-1962) », conférence donnée à l'occasion de l'exposition *Traverser sans la voir* de Christine Peyret, présentée à la galerie TRAMES, Centre des textiles contemporains de Montréal, le 21 avril 2012 ; Marion Froger et Djemaa Maazouzi en collaboration avec Christophe Gauthier, « Les webfilms et l'espace extime : dynamiques et enjeux du relationnel (1) » dans *Networking Images : Approches interdisciplinaires de la notion de réseaux*, Presses Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2013 ; Marion Froger et Djemaa Maazouzi en collaboration avec Christophe Gauthier, « Les webfilms et l'espace extime : dynamiques et enjeux du relationnel (2) » dans *Networking Images : Approches interdisciplinaires de la notion de réseaux*, Presses Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2013 ; Marion Froger et Djemaa Maazouzi, « Pratiques d'archive et mémoire de pieds-noirs. Web, cinéma (et littérature) » dans *Revisiting the archive/Revisiter l'archive*, Edited by/sous la direction de Simone Venturini, *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. XI, n° 16-17, Spring-Fall 2011, New series – Semiannual, p. 93-112 ; Djemaa Maazouzi, « L'étrange objet webfilmique et la compétition mémorielle sur le Web 2.0. Exemple d'une fabrication de la mémoire des pieds-noirs » dans Michel Lavigne et Nicole Pignier (dir.), « La mémoire humaine à l'épreuve de l'Internet », revue *Médiation et information (MEI)*, n° 32, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 148-159 ; Djemaa Mazouzi, « Retour en Algérie et impossible retour sur l'Algérie. Formes de l'oubli et figures de l'absence dans *Exils* de Tony Gatlif », dossier « La construction de l'oubli » coordonné par Freddy Raphaël, Nicoletta Diasio et Klaus Wieland, *Revue des sciences sociales*, n° 44, novembre 2010, p. 56-63 ; Djemaa Maazouzi, « Quand Gatlif fait son ciné-transe : oubli, possession et retour dans *Exils* », colloque international intitulé « Psychanalyse et survivance : formes et structures », n° 328, 77<sup>e</sup> Congrès de l'ACFAS, Ottawa, le 15 mai 2009 ; Djemaa Maazouzi, « Oubli et absence dans *Exils* de Tony Gatlif (France, 2004) », Journée d'étude intitulée « (An)amnesia Movies » organisée par la Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels, Université d'Ottawa, le 22 février 2008.

Posé dès le lendemain du « rapatriement », partagé par tous les anciens Français d'Algérie, transmis aux descendants, le problème du retour est à l'ordre du jour (médiatique) dans les années 2000 pour les pieds-noirs et participe aussi à l'engouement plus large, international, pour le « tourisme des racines ». Après un second chapitre consacré à l'étude du cas d'*Exils* de Tony Gatlif, le troisième chapitre de cette partie choisit de se concentrer sur un petit corpus choisi sciemment pour son extrême hétérogénéité (d'un documentaire de Jean-Pierre Lledo à un texte d'Hélène Cixous) afin d'en pointer d'immanquables lieux communs. En contrepoint, l'analyse d'un retour narré par un webfilm montrera à la fois comment cet objet se rattache au rituel du retour, typique à la série, et s'en éloigne de façon singulière par l'investissement des propriétés du médium. Tous ces exemples pris dans la série permettront d'illustrer l'exemplaire du retour en Algérie d'*Exils*, qui à son tour permettra de mieux caractériser cet ensemble aux contours flous.

À la fin de son article « Internet : un espace propice à la réécriture de l'histoire » où elle montre des exemples de falsifications historiques par des réseaux de l'extrême droite française sur le web, Rosa Moussaoui conclut que les « nostalgiques de l'Algérie française ont trouvé sur la toile une sorte "d'espace public dissimulé" qui permet, au travers d'une parole complètement désinhibée, de consolider le groupe restreint et de s'adresser à un large public. Émancipé des formes de régulation propres aux médias traditionnels, Internet devient alors un outil de mobilisation qui n'est, semble-t-il, pas étranger à la résurgence des thèses des nostalgiques de la colonisation, consacrée par le vote de la loi du 23 février 2005 ». Contrairement à Moussaoui<sup>2</sup>, nous considérerons que le web n'est pas « une sorte d'espace public dissimulé » mais bien un espace public<sup>3</sup> régulé, mal régulé, trop régulé ou autorégulé<sup>4</sup>

---

2. Cette réflexion doit beaucoup dans ses prémisses aux discussions qui ont animé deux groupes de recherche du Centre de recherche sur l'intermédialité (désormais nommé Centre de recherches intermédiaires sur les arts, les lettres et les techniques, CRIalt) de l'Université de Montréal, de fin 2007 à mai 2010 : le Laboratoire CRI/*Hors champ* Médias et société [[http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_activite.asp?id=2257](http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_activite.asp?id=2257)] et l'Observatoire du CRI « Penser par cas » [[http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_institution.asp?id=389](http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_institution.asp?id=389)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

3. Cette assertion très générale est modulée, comme on le voit, par les possibilités qu'offrent les sites aux internautes et par les usages que s'autorisent ces derniers. Prenons pour exemple la façon dont l'administration de Youtube « gère » ses contenus, la manière dont elle filtre les vidéos postées afin de faire respecter à ses usagers les politiques définissant les conditions d'utilisation de la plateforme. Ce recours à l'autorégulation, et donc à une censure des contenus, repose essentiellement sur les utilisateurs eux-mêmes, avec un système de *flagging* (un drapeau est activé sous la vidéo incriminée par celui qui l'a repérée et a au préalable rempli un formulaire expliquant pourquoi il la juge inconvenante). Cette censure collective permet aux modérateurs de n'intervenir qu'en second lieu, après avoir été alertés par un "flag" (les vidéos susceptibles de recevoir un "flag" sont

selon l'endroit où se trouve l'internaute et en fonction de ses usages, de ses compétences techniques, de ses envies de sociabilité, des lieux où il navigue et des opérations qu'il s'autorise (de la gestion d'une boîte courriels à la création d'un site ou d'un blog à sa participation à des forums, à la mise en circulation d'un webfilm, etc.). Le web permet à tout un chacun de l'investir comme espace public et de bénéficier d'une diffusion de ses *posts* (textes, liens, vidéos, commentaires...) parfois rendue exponentielle par les ramifications de sa toile. Néanmoins, il n'est pas à l'origine, à lui seul, d'une augmentation des discours racistes et révisionnistes, tout comme il n'est pas coupé du reste des médias ni des mouvements politiques et idéologiques qui animent la société puisqu'il s'en nourrit et les nourrit à son tour.

S'il en est ainsi pour une histoire — celle de la guerre d'Algérie — et sa falsification, il nous semble qu'il en va de même pour tout discours, et que le discours mémoriel qui contribue à la fabrication des mémoires sur le web et dans la société n'y échappe pas non plus. C'est justement en raison de cet énorme et inédit potentiel du médium, qu'il nous faut examiner la manière dont il fabrique du mémoriel en nous intéressant autant à ce qui se trame en son dehors qu'en fonction des capacités et des caractéristiques qui le rendent si singulier. Le phénomène des mémoires de la guerre d'Algérie minoritaires et en compétition se retrouve dans le champ social par le biais de l'activisme partisan ou du militantisme associatif. Dans la sphère culturelle, il s'exprime à travers une production écrite et audiovisuelle qui n'a cessé de s'enrichir après la fin de « l'Algérie française », et dont l'écrasante majorité des écrits a été produite par les anciens Français d'Algérie. Ces écrits, souvent considérés comme des

---

essentiellement celles contenant des éléments pornographiques, "choquants", "incitant à la violence", ou "révélant des informations personnelles" selon le *Youtube Community Guidelines* : [[http://www.youtube.com/t/community\\_guidelines?gl=CA](http://www.youtube.com/t/community_guidelines?gl=CA)], dernier accès le 29 octobre 2012). Notons que, jusqu'à présent, les mesures prises par Google, le propriétaire de Youtube, pour tenter de contrôler les contenus de Youtube concernent essentiellement des questions financières, soit les vidéos qui bafouent les droits d'auteur et lui coûtent très cher. Techniquement difficile à réaliser, le filtrage des contenus est devenu une exigence incontournable pour les services d'hébergement de vidéos, qui se voient régulièrement menacés par les ayants droit.

4. Il est important de signaler que cette recherche a été effectuée entre août 2009 et juillet 2010. L'examen du petit corpus qui y est présenté prend néanmoins appui sur des sites et des vidéos encore accessibles en octobre 2012. Pour le cas qui nous occupe, c'est-à-dire les plateformes de partage et d'échange des webfilms, il est important de signaler qu'une différence dans la régulation des *posts* s'est creusée entre Dailymotion (site français) et Youtube (site états-unien) : alors que sur la première les webfilms sur les pieds-noirs et les harkis affichent de moins en moins de commentaires, permettant l'élimination des plus dérangeants (racistes, haineux, etc.) en les ayant dans un premier temps désactivés et dans un second temps tout bonnement fait disparaître, sur Youtube les commentaires pléthoriques de toutes sortes sont lisibles, la discrétion étant laissée au posteur de décider de les désactiver ou non.

« ethno-textes » par des anthropologues et sociologues, ont d'ailleurs souvent été écartés des circuits de l'édition habituelle. Beaucoup de textes (romans, autobiographies, pièces de théâtre, recueils de poésie, bandes dessinées, etc.) ont ainsi vu le jour soit à compte d'auteur<sup>5</sup> dans le cercle restreint de la famille, soit par le biais du regroupement associatif auquel appartient l'auteur<sup>6</sup>.

En créant des alertes Google « guerre d'Algérie » et « pieds-noirs », correspondant à un événement et au nom d'un des groupes de sa mémoire — et sans pour autant avoir la naïveté de croire, comme le voudrait Jimmy Wales<sup>7</sup>, que « si ce n'est pas sur Google, ça n'existe pas » —, il est possible de sentir qu'en plusieurs endroits de la toile les pulsations régulières ou accélérées des mémoires battent. Ce moyen permet à la cacophonie médiatique, polémique, politique (unes de journaux ou simples entrefilets, débats organisés, cérémonies de commémoration, parutions de livres ou de films, déclarations de tel représentant de parti, questions ou réactions sur un forum...) de rattraper l'internaute, y compris à des milliers de kilomètres de « l'hypermnésie » qui travaille la société française depuis plusieurs années à présent. Et si, comme le prouve cette production au-dehors du web, les tachycardies<sup>8</sup> mémorielles ont (long) cours, c'est moins du fait qu'elles font vibrer la toile qui intrigue que la certitude que le web y joue un rôle plus important que celui de simple médiation : vecteur de mémoire, le web est capable d'en absorber les manifestations, il les redonne à lire et à comprendre et il en produit de nouvelles à son tour. De temps à autre, le pouls des mémoires

---

5. Lire à ce sujet les travaux pionniers d'Anne Roche, « Posture ethnographique dans quelques textes à compte d'auteur de Français sur l'Algérie » et de Valérie Cabridens, « "Algérie perdue" – Analyse de titres. Écrits de Français sur l'Algérie, publiés après 1962 » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 37, n° 37, 1984, respectivement p. 165-174 et p. 175-189.

6. Comme le souligne Jean-Jacques Jordi, le Cercle algérien est la « première association de type culturel, créée en 1973. Longtemps esseulée, elle sera rejointe au début des années quatre-vingt par d'autres associations comme Généalogie Algérie-Maroc-Tunisie, Carnoux racines, Coup de soleil..., lesquelles, si elles ne mènent pas d'actions similaires (et parfois même se trouvent en opposition), n'en poursuivent pas moins le même objectif : un retour à l'histoire. » (« Les pieds-noirs : constructions identitaires et réinvention des origines », *Hommes et Migrations*, n° 1236, mars-avril 2002, p. 22)

7. Mathieu O'Neil cite le fondateur de Wikipedia dans un article paru dans *Le monde diplomatique* d'avril 2009 en se référant au texte de Stacy Schiff « Know it all » (*The New Yorker* (New York), 31 juillet 2006).

8. C'est ainsi que nous qualifions les accélérations de la mémoire, déjà notées et analysées par Benjamin Stora (voir, « 1999-2003, Guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 501-514).



se fait aussi sentir en Algérie<sup>9</sup> et établit des croisements et des dialogues grâce à un dispositif qui, comme le rappelle Louise Merzeau<sup>10</sup>,

est bien plus qu'un support inerte où les guerres de mémoires viendraient simplement se projeter ou s'exprimer. Tout en reproduisant les clivages traditionnels, le réseau produit aussi de nouvelles conditions d'élaboration, de maintenance et d'affrontements mémoriels, dont on commence à peine à cerner les enjeux. Pour prendre la mesure de ces bouleversements, il faut d'abord se départir du lieu commun qui assimile encore le numérique à un possible déficit de mémoire ou à un éternel présent.

Sur le web, des matériaux de toute sorte sont mis en ligne rendant lisibles des mémoires antagoniques de la guerre d'Algérie. L'historique de ce qui s'est échangé depuis plusieurs semaines, mois, voire années, est parfois accessible, tout comme les fabrications mémorielles sont visibles dans les choix et les évolutions des associations et de leurs sites internet respectifs. Les ajustements apportés progressivement, les correctifs, les offensives sont mis en mémoire par la faculté première de ce médium qui figure aussi son principal enjeu : la traçabilité des données et des utilisateurs, dans une guerre des traces qui se joue sur les deux fronts de l'indexation et du référencement<sup>11</sup>.

Si « pour le site, plus que pour tout autre lieu de mémoire, l'efficacité politique du témoignage et du dépôt dépend d'un système de relais qui active les chaînes mémorielles »<sup>12</sup> en l'enchâssant ou non dans des circuits organisationnels ou institutionnels, le blog<sup>13</sup> montre

---

9. Titres de la presse algérienne, intervention publique de personnalités politiques algériennes, propos d'internautes sur le fil d'un blog... Même s'il est difficile de dire avec certitude « qui s'exprime et d'où » sur le web, même s'il est possible pour les modérateurs de groupes de discussions de retracer par adresse IP les intervenants dans un débat et qu'il n'est pas question ici de sous-estimer les tirs groupés de lobbys mémoriels dans tel ou tel site, blog ou plate-forme de partage, il n'est pas insensé de croire les internautes sur parole lorsqu'ils revendiquent une identité, une nationalité, une localisation géographique, tout comme lorsqu'ils se réclament d'une profession, d'une conviction politique, etc. La façon qui est choisie pour s'exprimer sur le fil peut aussi éclairer sur le profil de l'énonciateur et, sans pour autant se perdre dans des conjectures, le simple fait d'introduire la langue arabe ou berbère dans les *posts* peut appuyer la pertinence d'un propos...

10. Louise Merzeau, « Guerres des mémoires *on line* : un nouvel enjeu stratégique ? » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 294.

11. *Ibid.*, p. 297.

12. *Ibid.*, p. 289.

13. Cet enchâssement, véritable intrication de l'individuel « réseauté » dans l'institutionnel, ouvre à son tour sur d'innombrables autres sites et blogs. Le cas de figure le plus courant est celui du programme qui doit être télédiffusé : les relais pour le publiciser prennent alors naissance dans les commentaires postés sous l'annonce elle-même, sur le site officiel de la chaîne. C'était le cas lors de l'annonce de la diffusion sur France 3 Aquitaine, les 13, 20 et 27 octobre 2006 à 16h20, d'un documentaire sur les pieds-noirs. La page de France 3 Aquitaine n'étant plus accessible, on peut retrouver l'information sur ce documentaire sur le lien suivant, spécialement dédié à ce téléfilm : [<http://www.lespiedsnoirs-lefilm.com/le-film/>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

qu'il peut être, tant dans son fonctionnement que dans sa production, « le lieu » d'une mémoire en train de s'élaborer à la fois en dehors, envers, contre et en fonction des médias institutionnalisés. Si on accepte de se laisser entraîner par les liens hypertextes qui dévoilent les avants et après de certaines publications qui animent un site, si l'on se penche sur les genèses et les développements de certaines discussions de blogs et sur les conséquences en termes de commentaires de certains *posts* sur les plateformes d'échange de webfilms, on ne peut pas en effet ne pas se rendre compte du fait qu'un travail de la mémoire s'élabore, à l'échelle individuelle certes, mais aussi groupale, dans une double dimension diachronique et synchronique<sup>14</sup>, mais aussi dans un double mouvement propre au médium qui lie désormais étroitement les processus informationnels aux questions mémorielles<sup>15</sup> : des prises de parole de toute dimension et de tout format se font entendre et voir sur la toile. Les actes d'informer, de rappeler, de dire, de redire anonymement ou non après la voix d'une personnalité ou d'un quidam, de mettre ou de remettre en circulation une photo, un discours, des extraits filmiques peuvent se confondre avec le geste de « témoigner ».

---

Cette diffusion s'est accompagnée de l'ouverture d'un forum sur le site de France 3 pour permettre aux témoins de s'exprimer et, de façon plus générale, aux internautes de poser des questions aux historiens :

[[http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/liste\\_sujet-21.htm](http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/liste_sujet-21.htm)].

De la fin novembre 2006 à ce 28 juin 2010, les interventions des internautes (170 utilisateurs) animaient ce forum, en lien ou non avec diverses manifestations et débats organisés. Nous noterons l'intervention d'un nommé « Setif1 », un habitué de ce forum, de son vrai nom José Castano, qui copie-colle sur ce forum, le 28 juin 2010, sa version détaillée des massacres contre les Français d'Algérie qui ont eu lieu le 5 juillet 1962 :

[[http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/juillet-oran-1962-sujet\\_648\\_1.htm](http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/juillet-oran-1962-sujet_648_1.htm)].

Il fait suivre ce texte d'une kyrielle de liens vers des sites et des blogs militants qui font référence ou non à ses propres articles et font l'éloge des activistes de l'OAS (Organisation de l'armée secrète) et de ceux qui, ayant toujours cru à l'Algérie française, militent pour la « vérité » sur, par exemple, les événements d'Oran. Ces sites et blogs renvoient quant à eux, à leur tour, à tout un réseau de favoris, comme ce blog, « Le coin du popodoran », qui affiche les adresses d'associations défendant les intérêts des pieds-Noirs orientées ouvertement ou non vers le Front national, ainsi que des liens vers des sites glorifiant la Légion étrangère ou encore valorisant une flopée de publications sur les pieds-Noirs et leur passé à Oran : [[http://www.popodoran.canalblog.com/archives/02\\_qui\\_etions\\_nous\\_/index.html](http://www.popodoran.canalblog.com/archives/02_qui_etions_nous_/index.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

14. Henry Rousso, « Les raisins verts de la guerre d'Algérie » dans Yves Michaud (dir.), *La guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 128.

15. Louise Merzeau, *loc. cit.*, p. 295.

## b- Webfilms sur le temps heureux brisé

La plateforme de partage et d'échange de webfilms revêt des propriétés qui la distinguent des deux autres lieux de mémoire que peuvent constituer le site et le blog<sup>16</sup>, d'abord en nourrissant ces derniers de ses vidéos, ensuite en les incitant à en produire et à en suggérer à partir de leurs pages. Elle incorpore en un seul – le webfilm – tous leurs moyens d'expression médiatiques (écriture, voix, image, son) et génériques (fiction, document, archive, musique, chanson) de toute qualité et de tout format (cinématographique, radiophonique, photographique, télévisuel, etc.). La plateforme d'échange de webfilms n'est pas juste une scène ou un écran sur lequel se (re)jouent les souvenirs, elle est aussi le médium par lequel passe et se passe cette fabrication de la mémoire sous diverses formes tant discursives qu'intermédiaires<sup>17</sup>. Textes, voix sur écran noir, sur images fixes ou sur images en mouvement (en collocation ou en jonction intermédiaire<sup>18</sup>), avec de la musique, des chansons qui s'y superposent : le webfilm se prête à la « combinaison médiatique » (*media combinaison*) qui consiste en de nombreuses pratiques de conjonctions intermédiaires. La plateforme est ainsi le milieu même des échanges qu'elle permet à un public tour à tour récepteur et émetteur, lecteur, spectateur et énonciateur, consommateur et producteur, commentateur et *posteur*. Objet d'échanges et de partages, d'interactions et d'intersubjectivités par définition, le webfilm, par sa diversité et sa nature, est aussi un objet de la relation, un objet du lien. La plateforme d'échange et de partage de webfilms reconduit les deux dimensions essentielles du processus mémoriel telles que définies par Maurice Halbwachs<sup>19</sup> et reprises dans cette courte formule par Rousso<sup>20</sup> : « On ne se souvient pas tout seul, on se souvient toujours "avec" », et « d'expériences qui ont toutes, peu ou prou, une dimension sociale partagée. » Se souvenir, au présent, « avec » des membres décidés à construire un

---

16. Louise Merzeau, *loc. cit.*

17. Éric Méchoulan, « Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 15

18. Telle que la définit Irina O. Rajewsky : « The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result of the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial form of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution of the signification of the entire product in their own and specific way ». Dans « *Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality* », *Intermédialités*, n° 6, 2005, p. 51-52. (disponible en ligne : [[http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)], dernier accès le 29 octobre 2012).

19. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925], 374 p.

20. Henry Rousso, *La hantise du passé*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1998, p. 18-21.

groupe « circonstanciel<sup>21</sup> », rassemblés autour d'une expérience de souffrance, c'est bien le but, semble-t-il, de certains *posts*<sup>22</sup>.

Éric Savarese montre en effet dans ses travaux<sup>23</sup> que, même lié à une expérience traumatique, ce qui rassemble les membres du « groupe pieds-noirs » ne peut être que général. Contredisant une supposée homogénéité du groupe ou sa constitution immédiate au lendemain de 1962, il souligne notamment l'importance du rôle des entrepreneurs de mémoire :

D'une certaine façon, les pieds-noirs appartiennent aux *groupes circonstanciels* [...] qui, par opposition aux groupes catégoriels, sont rassemblés autour d'une expérience de la souffrance ; une souffrance pouvant être constitutive de « groupes » composés d'individus qui ne partagent pas de propriétés sociales. [...] La diversité des réceptions de l'histoire algérienne fragilise toutes les hypothèses associées au *paradigme culturaliste* : il n'est pas possible de voir dans la définition d'une culture pieds-noirs un corpus de symboles ou d'emblèmes qui auraient servi, dès 1962, de point de ralliement à un million d'individus subissant l'épreuve du rapatriement. L'extrême diversité des individus *objectivement* dénombrables comme pieds-noirs [au sens de personne née dans l'ancienne Algérie coloniale, avec le statut de citoyen français, et ayant subi – principalement entre 1961 et 1962 – l'épreuve du « rapatriement »] – parmi lesquels certains ne se sont jamais considérés comme tels – incite à considérer que l'invention du groupe est – au moins pour partie – le produit d'une stratégie identitaire [...] élaborée par des militants, au sein de structures associatives parfaitement identifiables<sup>24</sup>.

À l'aide des tags « guerre d'Algérie » et « pieds-noirs », sur une plateforme comme Dailymotion, on peut approcher cet objet singulier par lequel arrive, part, s'enflamme, se projette ou se clôt sur elle-même cette dynamique mémorielle sur le web 2.0. Les webfilms qui s'affichent, 11 pages contenant quelques 220 vidéos – les résultats de la recherche ne sont jamais identiques d'un jour à l'autre, voire d'un moment à l'autre, étant donné les fluctuations qui animent le milieu (ajout ou retrait de vidéos) –, n'ont pas tous, loin s'en faut, de lien pertinent avec le « rapatriement<sup>25</sup> » d'Algérie, en 1962, des populations d'origine européennes

---

21. Éric Savarese, *Algérie. La guerre des mémoires*, Paris, Éditions Non Lieu, 2007, p. 109.

22. Il serait intéressant de rapprocher ces webfilms, dans leur émission, leur transmission et leur réception, des livres, ces « écrits pour les siens », tels que les décrit Stéphanie Tabois (« Les usages biographiques des écrits pieds-noirs » dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Mikovitch-Rioux (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, p. 219.)

23. *L'invention des pieds-noirs*, Paris, Séguier, 2002 ; *Algérie, la guerre des mémoires*, *op. cit.*

24. *Algérie, la guerre des mémoires*, *op. cit.*, p. 109-110.

25. Au sujet du rapatriement, lire les ouvrages de Jean-Jacques Jordi, *De l'exode à l'exil. Rapatriés et pieds-noirs en France : l'exemple marseillais, 1954-1992* (Paris, L'Harmattan, 1993) et *1962 : l'arrivée des pieds-noirs* (Paris, Autrement, 1995). Notons ici que « la gestion des rapatriements concerne également l'arrivée de Français en provenance d'autres territoires sous tutelle, par exemple la Tunisie et le Maroc, sites pour lesquels les anciens résidents français citoyens se considèrent également comme pieds-noirs » (Éric Savarese, « "Amère patrie". Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *Critique internationale*, vol. 2, n° 47, 2010, p. 78).

et juives. Les webfilms reprennent des entrevues<sup>26</sup> qui expliquent approximativement qui sont les pieds-noirs, recyclant largement les imageries qui contribuent à « l'invention du groupe »<sup>27</sup>, mêlant récit héroïque des ancêtres pionniers arrivés sur une terre vierge et aride (ou marécageuse, c'est selon) et « excluant de l'histoire tous les éléments pouvant altérer le récit fondateur »<sup>28</sup>, vantant une fraternisation sans borne entre les communautés de toutes religions, s'appropriant une parole « sudiste »<sup>29</sup> largement empreinte des discours véhiculés par l'extrême droite concernant l'Algérie française.

Les vidéos sont aussi l'expression, plus ou moins distanciée (et plus ou moins sincère ?), de sympathies de toute sorte et de tout degré envers la « cause des pieds-noirs » : diaporamas aux accents pathétiques renforcés par une chanson de Jean-Pax Méfret, ex-militant de l'OAS, qui raconte la semaine des barricades à Alger<sup>30</sup> ; extrait d'un documentaire télévisé montrant divers discours du général de Gaulle<sup>31</sup> en Algérie ; chansons rap, sur des images de pieds-noirs sur les quais et les bateaux, aux paroles véhémentes et dénonçant<sup>32</sup> le général de Gaulle. Les parodies<sup>33</sup> de la « nostalgie<sup>34</sup> » sont aussi de mise et un certain

---

Sur le dispositif, mis en place en France, pour accueillir les rapatriés, voir la thèse de doctorat de Yann Scioldo-Zürcher, « Devenir métropolitain : politique d'intégration et parcours de rapatriés d'Algérie en métropole. 1954-2005 » (soutenue à l'EHESS, à Paris, en 2006). « L'auteur y montre que l'État français élaborait (dans l'urgence) une politique de recouvrement des situations visant à maintenir inchangés les statuts sociaux, *via* notamment le reclassement des fonctionnaires, l'octroi de prêts à taux zéro et des primes accordées pour reconversion professionnelle aux anciens agriculteurs » (Savarese, « "Amère patrie". Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *loc. cit.*, p. 79). Lire aussi Yann Scioldo-Zürcher, « Faire des Français d'Algérie des métropolitains », *Pôle Sud*, n° 24, 2006, p. 15-28.

26. Comme cette entrevue-conversation entre la présidente de l'association « Paroles de Biarrots » et celle de l'Amicale des pieds-noirs de la côte basque et de leurs amis, qui, filmée pour être mise en ligne sur le site de l'association [<http://www.parolesdebiarrots.fr/aboutus.aspx>] et Dailymotion, est exemplaire de cette parole. Voir partie 1 [[http://www.dailymotion.com/video/xrnevp\\_amicale-des-pieds-noirs-1\\_webcam](http://www.dailymotion.com/video/xrnevp_amicale-des-pieds-noirs-1_webcam)] et partie 2 [[http://www.dailymotion.com/video/xtg0d8\\_l-amicale-des-pieds-noirs-2\\_webcam](http://www.dailymotion.com/video/xtg0d8_l-amicale-des-pieds-noirs-2_webcam)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

27. Éric Savarese, *Algérie. La guerre des mémoires*, *op. cit.*, p. 78. Voir aussi l'ouvrage du même auteur *L'invention des pieds-noirs*, *op. cit.* (2002).

28. Éric Savarese, *Algérie. La guerre des mémoires*, *op. cit.*, p. 112-113.

29. Benjamin Stora, *Le transfert d'une mémoire : de l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999, 148 p.

30. [[http://www.dailymotion.com/video/x9ky1f\\_les-barricades\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x9ky1f_les-barricades_music)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

31. [<http://www.dailymotion.com/photos99#video=x5uzp2>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

32. [[http://www.dailymotion.com/video/x5uzmu\\_rap-pieds-noirs\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x5uzmu_rap-pieds-noirs_music)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

33. [[http://www.dailymotion.com/video/x8pdm2\\_the-champ-alberto-staiffi\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x8pdm2_the-champ-alberto-staiffi_music)] (dernier accès le 29 octobre 2012) ; [[http://www.dailymotion.com/video/x405dg\\_les-filles-de-boufarik-alberto-stai\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x405dg_les-filles-de-boufarik-alberto-stai_music)] (dernier accès le 29 octobre 2012) ; ou encore l'incontournable : [[http://www.dailymotion.com/video/xgrx6q\\_mustafa-alberto-staiffi\\_music?search\\_algo=2](http://www.dailymotion.com/video/xgrx6q_mustafa-alberto-staiffi_music?search_algo=2)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

« [badapoum1234](#) » poste de nombreuses chansons et les accompagne de photos glanées n'importe où et sans grand rapport avec leur sujet : ses « réalisations » ont toutes en commun de puiser dans le répertoire d'Alberto Staïfi, icône de la musique pieds-noirs des années 1950-1960 en Algérie, mêlant dans ses textes de l'arabe et du français sur des propos légers contant des amours heureuses ou déçues, des passions vieillies, des petites manies ou des recettes de cuisine.

Ce qui frappe dans cette utilisation est précisément l'importance accordée à l'archive historique qui fait jouer à plein régime la guerre de la mémoire contre l'histoire, ou du moins la guerre entre mémoires minoritaires et histoire officielle. Contrairement à la mémoire des harkis qui se construit beaucoup sur des images de la guerre, l'archive utilisée dans les webfilms sur les pieds-noirs est plutôt celle du souvenir familial dans le temps heureux brisé<sup>35</sup> par celui du trauma (départ et arrivée sur les quais des ports algériens et français) : images de la famille et de l'enfance heureuse et insouciantes ; photographies prises par des amateurs, tirées de la presse de l'époque ou de photogrammes de films réalisés par la télévision lors du « rapatriement ». L'archive photo des webfilms provient aussi de cartes postales, qui, par leur fonction d'images de la mobilité par excellence, réussissent à continuer de remplir leur vocation en palliant les trous de la mémoire des lieux de ceux qui en sont partis depuis des décennies<sup>36</sup>. La place du village natal, les artères principales de la ville d'enfance forment un kaléidoscope noir et blanc ou coloré avec les clichés du quartier où a résidé la famille ou

---

34. Ce terme est d'abord le titre d'un poème évoquant Alger de Marcello-Fabri (Français d'Algérie né à Miliana en 1889) et publié en 1937 dans son recueil de poèmes *Les chers esclavages* (La Cité Nouvelle, 1937, réédité aux éditions de La porte du Sud, en 1989). Ce terme, qui sera repris dans le sens étymologique de *nostalgie*, pour évoquer le mal du pays (des Français d'Algérie devant vivre en métropole), devient après 1962 synonyme de « ressassement de la douleur » de l'exil des pieds-noirs, « lamentation », « sentiment d'incomplétude ». Cette dimension psychanalytique se confirme par le titre *Nostalgie* de l'ouvrage d'études cliniques sur les pieds-noirs menées en 1971 par le Docteur Guigon (Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, p. 43-44). Ce terme apparaît aussi au pluriel puisqu'il y a autant de « nostalgies » que de manières de décliner et d'exprimer l'arrachement au pays natal (dans le ressentiment, comme le feront en politique les nostalgiques de l'Algérie française, par la littérature, avec le roman et la poésie, par la philosophie, comme le fera Jacques Derrida...).

35. De nombreux diaporamas organisent leur discours autour de cette coupure pour raconter l'histoire du groupe : une musique ou une chanson légère et joyeuse pour raconter le premier temps, une musique ou une chanson dramatique et du pathos pour dire le second temps.

36. Comme le montre la floraison des sites internet dédiés à la reconstitution d'anciens lieux, d'anciens quartiers et d'anciennes places de nombreuses villes de l'Algérie d'avant 1962. Nous ne mentionnerons ici qu'un exemple qui montre aussi, à travers la volonté de la reconstitution de la mémoire des lieux, l'impératif de retrouver des personnes y ayant vécu les mêmes années, le même temps heureux révolu : [<http://www.enfant-du-soleil.com/enfantdusoleil/index2.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

encore des vues de la ville prises avant 1962 mais aussi durant les années 1970-1980 (ou plus récemment). À travers les commentaires et les remerciements postés s'affichent les provenances des objets partagés : un internaute de France ou d'Algérie a puisé dans ses archives familiales ou sa propre collection patiemment constituée, a retrouvé sur le présentoir d'une ville algérienne la carte postale actualisée du lieu remémoré, ou encore a tout bonnement pris lui-même la photo du lieu chéri. Cette compilation des matériaux du souvenir n'est pas propre au web, loin s'en faut, elle a été précédée depuis des décennies par la constitution de ce que Jean Pélégri<sup>37</sup> nomme, en 1985, « la bibliothèque de la mémoire » :

Au temps de la guerre d'Algérie, une phrase de Dib m'avait beaucoup frappé. « La mémoire du peuple algérien, disait-il, est la bibliothèque nationale de l'Algérie ». C'est en effet à la fois par la religion et la tradition orale que le peuple algérien a pu conserver et sa mémoire et son identité - alors que les pieds-noirs, qui détenaient la terre, les outils, le commerce, les usines et que l'action occupait, n'avaient nul besoin de ces recours. Pour se voir et se définir, il suffisait, chaque matin, d'ouvrir les yeux. Depuis l'indépendance, tous ces processus se sont retournés. Alors que les Algériens détiennent la terre, les outils, le commerce, les usines et qu'ils sont absorbés par l'action, il ne reste aux pieds-noirs de l'Algérie que la mémoire, que la bibliothèque de la mémoire. D'où un besoin pathétique de raconter leur vie, puisque rien d'autre n'en conserve la trace. D'où le culte des photos, des cartes postales, la prolifération de livres de souvenirs de toutes sortes. D'où, également, la correspondance considérable que bon nombre de pieds-noirs continuent à entretenir avec des Algériens qu'ils ont autrefois familièrement connus.

Quotidiennement, sur le « milieu de mémoire » qu'est la plateforme d'échange et de partage, à longueur de webfilms a lieu un retournement des rapports traditionnels entre histoire et mémoire, un retournement qui, comme le décrit si bien Pierre Nora<sup>38</sup>, est mis en branle lorsque des mémoires minoritaires se construisent par réappropriation de leur propre histoire et dans des contextes qui marginalisent les mémoires groupales au point d'ignorer l'histoire spécifique de ses groupes. Le Web, comme tous les vecteurs du souvenir culturel qui permettent, selon Henry Rousso<sup>39</sup>, à la mémoire de se transmettre dans la société, contribue à nourrir une mémoire collective minoritaire et à construire une histoire du groupe. Cette fabrication a lieu face à (sinon contre) une mémoire nationale « qui s'inscrit dans un patrimoine commun, se forme après réception de multiples signaux<sup>40</sup> » mais aussi face à

---

37. « Libres propos » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, op. cit.*, p. 221-222.

38. Pierre Nora, « L'ère de la commémoration » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoires*, tome 3, Paris, Gallimard, 1997 [1984-1992], p. 4704.

39. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987, p. 233.

40. *Ibid.*, p. 233.

(sinon contre) la constitution d'une histoire nationale. Appliquant un principe (illusoire, bien sûr) selon lequel quiconque peut faire un webfilm, peut couper-copier-coller de l'archive et donc se faire « historien », l'internaute d'aujourd'hui se trouve dans une situation qui a largement dépassé la confusion des genres et des métiers, la marchandisation du passé et le « trafic » insensé des images qui donnent l'illusion d'un « passé vivant », situation que dénonçait Henri Rousso<sup>41</sup> dans un entretien avec Philippe Petit, il y a une dizaine d'années en évoquant la télévision.

Alors que les *posteurs* peuvent être institutionnels<sup>42</sup>, individuels ou collectifs (groupes, associations, organisations politiques), ces webfilms permettent de rendre compte d'un activisme associatif et politique<sup>43</sup> (cérémonies religieuses ou commémoratives). Là encore, la dimension individuelle du geste de mettre en ligne un webfilm n'est pas à sous-estimer, car comme le souligne Éric Savarese<sup>44</sup>,

l'extrême diversité des trajectoires individuelles et des réceptions de l'histoire coloniale interdit de penser les pieds-noirs comme un groupe d'individus homogènes, et agissant de concert pour la promotion d'une mémoire ou d'une identité collective. À l'observation s'impose la distinction entre d'une part des militants revendiquant, *via* le travail de porte-parole, l'existence d'une « culture pieds-noirs », et d'autre part des individus répertoriés comme pieds-noirs, et dont les prises de position s'élaborent dans une situation d'autonomie par rapport aux associations de « rapatriés ».

Ces webfilms rendent visibles des sociabilités vécues par des pieds-noirs et leurs familles : « activités collectives, plus ou moins officialisées et parfois festives [...] à travers une mise en

---

41. Henry Rousso, *La hantise du passé*, *op. cit.*, p. 34 et 35.

42. Exemple de cette vidéo qui montre un lieu de commémoration controversé, un mur sur lequel sont inscrits les noms des disparus français de la guerre d'Algérie (érigé par des associations pieds-noirs et harkis qui accusent la barbarie du FLN), postée par un titre de presse sur Dailymotion : [[http://www.dailymotion.com/video/x315st\\_guerre-d-algerie-au-pied-du-mur\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x315st_guerre-d-algerie-au-pied-du-mur_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Probablement extraite du même reportage journalistique, cette autre vidéo, postée par un nommé « eau gazeuse » (voir son profil sur [<http://www.dailymotion.com/eau-gazeuse>]), s'insurge contre ce lieu de mémoire partial et politiquement connoté : [[http://www.dailymotion.com/video/x9wema\\_la-memoire-au-pied-du-mur\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x9wema_la-memoire-au-pied-du-mur_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

43. Tel cet extrait montrant le chant des Africains chanté lors du banquet annuel de l'Association des rapatriés et de leurs amis du pays d'Arles (A.R.A.P.A.), au Mas Thibert, le 27 juin 2010 : [[http://www.dailymotion.com/video/xdvzta\\_le-chant-des-africains\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xdvzta_le-chant-des-africains_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012) ; ou cette vidéo postée par un militant du Front national : [<http://www.dailymotion.com/comments/bucch>] (dernier accès le 29 octobre 2012); ou encore cet extrait du « Pèlerinage Notre-Dame d'Afrique » qui se boucle par le « chant des Africains » entonné par l'assistance et associe ainsi manifestation religieuse, commémoration et manifestation politique : [[http://www.dailymotion.com/video/x8uhci\\_theoule-98-rassemblement-pieds-noir\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x8uhci_theoule-98-rassemblement-pieds-noir_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

44. Éric Savarese, *Algérie. La guerre des mémoires*, *op. cit.*, p. 94.



scène, par les représentants du groupe, d'une forme de victimisation collective » qui actualisent sans cesse la réalité de la souffrance vécue de l'exil. Pour qui veut accéder aux réseaux de sociabilités, il suffit d'une simple recherche « googlant » par exemple les noms de personnes et de lieux, les significations des sigles, les appartenances politiques de tel ou tel acteur ou actrice... Ce terme de « sociabilités » est d'ailleurs à considérer dans sa première acception d'aptitude à vivre en société et le terme « société » recouvre ce groupe dans lequel on retrouvera l'écho de son propre itinéraire d'exilé, milieu dans lequel on cultivera d'abord et avant tout le culte du souvenir. Cette dimension rituelle a bien été explicitée par Jean-Jacques Jordi<sup>45</sup> :

De fait, le « rapatriement » de 1962 n'est pas une simple migration. Le déracinement, l'exode, l'exil ont provoqué des lésions morales et affectives dont on n'a pas toujours évalué l'ampleur, et qu'on croyait résoudre avec des priorités au logement et à l'emploi. Dans un premier temps, la réponse tant externe qu'interne des pieds-noirs reste le culte du souvenir. Certes, cela ne leur est pas propre : la plupart des communautés professent ce culte. Il a ses références historiques et son cérémonial. La seule différence, chez les pieds-noirs, réside dans le temps extrêmement court qui sépare l'exode de sa reconnaissance. Dès 1965, les rapatriés ont un mémorial national érigé dans le cimetière d'Aix-en-Provence, se retrouvent à Carnoux-en-Provence le 15 août pour honorer Notre-Dame d'Afrique, ou à Nîmes-Courbessac pour Santa-Cruz, le jeudi de l'Ascension ! D'autres manifestations, pour la plupart organisées dans le Sud de la France, rassemblent plusieurs milliers, voire plusieurs dizaines de milliers de pieds-noirs, et sont ressenties par les métropolitains comme une entrave à leur intégration. Ces rassemblements connaissent un franc succès jusqu'à la fin des années soixante-dix, puis s'affaiblissent considérablement. Seules les deux manifestations de Carnoux et de Nîmes résistent<sup>46</sup> à l'usure du temps et rythment l'exil pieds-noirs.

Michèle Baussant<sup>47</sup> analyse de façon clairvoyante cette irréductibilité des temporalités du trauma et de l'exil face au présent dans la mémoire des pieds-noirs, qui imprègne encore si fortement les discours en dehors du web et sur le web. Selon l'ethnologue,

cette question d'une figure légitime de la victime nous renvoie à celle de la discordance des temps, des décalages entre les temps — temps du traumatisme, temps de la reconnaissance, temps des réparations — qui sont au cœur des processus mémoriels, de la résolution des deuils ou de leur étalement.

---

45. « Les pieds-noirs : constructions identitaires et réinvention des origines », *loc. cit.*, p. 21). Jordi synthétise bien dans cet article les diverses manières par lesquelles, depuis 1962, les pieds-noirs ont tenté de (re)construire le groupe perdu à travers de nombreuses activités associatives, en montrant les changements dans les sociabilités pratiquées au fil du temps et des générations.

46. Pour comprendre l'importance d'un lieu comme Carnoux, voir le documentaire d'Édouard Mills-Affif, *La cité des pieds-noirs* (France, Canal Marseille, France 3 Corse, INA, Les Films du Village, 1997, 52 min.) et pour Nîmes, l'étude de Michèle Baussant, *Pieds-noirs, mémoires d'exils* (Paris, Stock, « Un ordre d'idées », 2002).

47. Michèle Baussant, « Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis » dans Michèle Baussant (dir.), *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2006, p. 185.

Pour Baussant, en effet,

plus le temps entre le préjudice commis et sa reconnaissance s'allonge, plus les mesures prises dans le sens d'une réparation, qu'elles soient ambiguës ou témoignage d'une bonne volonté, viennent valider l'écart entre ce qui a été et ce qui aurait dû être. Même si l'on répare le passé dans le présent, le hiatus entre le présent et le passé ne peut être changé ni corrigé.

Un « hiatus », une souffrance qui semblent, comme on peut le constater sur le web, et cinquante ans après l'événement, ne pas devoir s'effacer.

## **2- La traditionnelle hantise du retour**

### **a- Retour à l'histoire et « voyage des racines »**

On aurait cependant tort de penser que cette douleur, certes constitutive de cette mémoire du groupe circonstanciel, bloque toute stratégie de construction de la mémoire généalogique chez les personnes se reconnaissant ou non appartenir au groupe pieds-noirs, qu'elle empêche toute tentative d'établir une continuité entre le passé et le présent ou encore qu'elle rend impossible la fin du deuil, voire exclut même tout deuil. Bien au contraire, comme le montrent ces représentations et discours s'activant sur le web, les tentatives (par stratégies multiples) d'établir le lien entre un passé et un présent peuvent être apparentées au phénomène que relève Michèle Baussant<sup>48</sup> dans les récits écrits et oraux où s'expriment des ressentis de l'exil :

[...]la confusion entre les ancêtres « fondateurs » qui se sont arrachés de leurs origines pour s'installer en Algérie et les narrateurs qui ont tout quitté en la fuyant est revendiquée. Ce parcours simplifié, en trois temps – la migration et l'enracinement dramatique en Algérie, l'âge d'or de l'Algérie française, l'exil final – est stylisé par la mémoire collective : « il y a une communauté de malheur, une communauté de bonheur et une communauté de malheur à nouveau ». Les exilés de 1962 constituent le terme, même fictif, des lignées créées en Algérie durant la colonisation, attestant la brisure de la mémoire familiale constituée. Le départ de 1962 a ainsi ravivé la mémoire enfouie du premier exil, énoncée comme une sorte de répétition à travers les générations, les descendants des proscrits et des exilés d'hier se concevant comme les perdants d'une histoire dans laquelle ils jouaient le mauvais rôle.

Plus largement, comme de nombreuses études l'ont relevé aussi, des constantes marquent les discours des personnes issues du groupe des Français d'Algérie, se reconnaissant comme pieds-noirs ou non. Ainsi, « dispersion, exil, perte, émigration sont des mots dont la

---

48. Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs », *Pôle Sud*, n° 24, p. 41.

réurrence, dans les écrits ou dans les récits oraux de ceux qu'on appelle aujourd'hui les pieds-noirs, vient rendre compte d'une expérience singulière ou collective de rupture des liens de filiation et de transmission mémoriels », constate Michèle Baussant<sup>49</sup>. Mais si à travers ces mots « s'énonce un rapport à un autre monde, qui constituait jadis une réalité tangible, cette Algérie coloniale, "paysage dévasté" de la mémoire, aujourd'hui inhabitable<sup>50</sup> », est aussi perceptible la construction au présent « d'une définition et d'une compréhension partagées du passé, d'un certain sentiment d'affinité ou d'affiliation<sup>51</sup> ».

Tant dans l'examen de l'évolution diachronique des témoignages individuels et des objectifs affichés par les programmes des associations que dans celui de la diversité des postures que commande l'appréhension de son passé, la question du retour est omniprésente et commune à tous les pieds-noirs. Le terme « retour » exprime chaque fois « le fait de repartir pour l'endroit d'où l'on vient<sup>52</sup> » (même si cette origine remonte à plusieurs générations) et, « par métonymie, le chemin parcouru à cet effet<sup>53</sup> » (de la quête archivistique à la fiction narrée ou au témoignage autobiographique documentaire). Et c'est avec ces simples acceptions du terme « retour » que le nom de « rapatriés », donné à ceux qui ont quitté l'Algérie en 1962 et se sont installés en France, montre ses contradictions et ambiguïtés. En fait, il est utilisé dans la conjoncture singulière que commande la nécessité de gérer l'histoire coloniale française, une conjoncture qui en transforme ses usages successifs<sup>54</sup>. Et la fin de la guerre d'Algérie, la réalité des Français d'Algérie (et les suspicions à leur encontre), influent en effet grandement sur son sens et les dispositions juridiques qui en découlent à moyen et long terme en France, comme l'a justement relevé Yann Scioldo-Zürcher<sup>55</sup> :

[a]u moment où la Guerre d'indépendance algérienne touchait à sa fin, et dans une optique de régulation sociale évidente, il s'agissait non seulement de prévenir l'arrivée des Français d'Algérie, mais aussi de les pacifier alors qu'ils étaient particulièrement enclins aux habitudes séditieuses. Les actions menées, on s'en doute, furent empiriques, parfois maladroitement, souvent

---

49. *Ibid.*, p. 30.

50. *Idem.*

51. *Idem.*

52. Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome 3, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992, 1998], p. 3223.

53. *Idem.*

54. Voir à ce sujet une petite synthèse de l'historique des acceptions françaises du terme « rapatriement » dans Yann Scioldo-Zürcher, « Faire des Français d'Algérie des métropolitains », *loc. cit.*, p. 16-17.

55. « Faire des Français d'Algérie des métropolitains », *loc. cit.*, p. 16 et 17. Voir d'ailleurs dans ce texte l'historique des acceptions françaises du terme « rapatrié ».

tardives, tant l'État était novice en la matière. Elles sont pourtant l'illustration de la seule politique publique d'intégration qui fut mise en place à l'intention des migrants [...]  
Derrière la valse des dénominations et des compétences administratives se dessinait surtout une nouvelle définition juridique du rapatrié. Ce n'était plus la simple arrivée en France de Français qui faisait le rapatrié, mais le pays d'où il arrivait, sa profession, et les circonstances de son départ.

Le terme « rapatriés » d'Algérie, sans entrer dans les diverses stratégies dont ont fait usage les milieux militants pieds-noirs, s'il est bel et bien au cœur d'enjeux politiques, est d'abord à relier avec ses significations premières pour les Français d'Algérie. Sur ce point, Éric Savarese<sup>56</sup> rappelle à bon escient que l'écrivain Alain Vircondelet,

qui a plusieurs fois critiqué la focalisation du discours des associations sur le registre passéiste et victimaire, a identifié l'un des principaux enjeux liés au rapatriement. Si le terme évoque étymologiquement le retour dans sa patrie, et que la patrie, en tant que terre des pères, est d'abord la terre des morts, alors, pour les pieds-noirs, le retour dans la patrie d'origine signifie le retour en Algérie : « Porteurs d'une autre parole et d'une autre vérité sur les choses et le monde, ils ne peuvent s'intégrer totalement. À notre retour, on nous a surnommés du sobriquet ironique de « rapatriés ». Or, la patrie, dit-on, c'est la terre des pères, c'est le pays où l'on a pris naissance. Voilà trop longtemps que mes pères à moi ont pris racine sur le sol si vert de la Mitidja, voilà trop longtemps qu'ils ont brûlé leur dos aux travaux de la terre sous le soleil si durement bleu de l'Algérie. Ici, pour nous, en France, la patrie pour nous est un vain mot. Nous n'y avons ni nos morts, ni nos usages. C'est de la vraie patrie que nous avons mal. De l'Algérie, donc<sup>57</sup>. »

Ainsi, c'est à la relation à la terre des pères, constitutive du sens du retour pour les pieds-noirs et leurs descendants, qu'il faut s'attarder pour distinguer deux types de retour qui n'évacuent toutefois pas la multiplicité enchevêtrée des espaces et des temps. D'une part, il s'agit d'un retour à l'histoire accompagné ou non d'un « voyage des racines » qui est un retour (paradoxal) sur les pas des ancêtres, la notion de retour intégrant ici une notion spatiale (comme retour sur un lieu habité autrefois par les siens) et une notion temporelle (comme retour dans le passé que permet l'évocation de la vie des anciens). D'autre part, c'est d'un « retour aux racines », réalisé ou velléitaire, au pays natal dont il est question. Autrement dit, pour le premier, le retour insère la biographie du concerné dans une généalogie qui renvoie au temps long de l'avant Algérie française et permet un retour dans un pays dont on n'est jamais parti mais que ses ancêtres ont peuplé ; pour le second, le retour s'effectue sur le lieu de naissance qui atteste du lien physique, psychique et affectif avec sa terre d'origine.

---

56. « "Amère patrie". Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *loc. cit.*, p. 86-87.

57. Alain Vircondelet, *Alger l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 224-225.

Les deux retours sont des parcours qui, pour reprendre les termes d'Antonela Capelle-Pogăcean<sup>58</sup>, qui étudie cette sorte de « tourisme mémoriel », « croisent » et « enchevêtrent plusieurs temporalités » : « un temps hors le temps, immobile, temps des "ancêtres", que l'on aspire à retrouver » ; « un temps des exils et des migrations, temps de la formation des États », ici celui de l'Algérie indépendante mais aussi de la France ex-empire colonial ; et « un temps accéléré du mouvement contemporain auquel les visiteurs en traversée sur les "terres des ancêtres" ne peuvent échapper ». Jean-Jacques Jordi<sup>59</sup> décrit bien le genre de retour qu'est le premier et qui se révèle être un véritable recours à l'appropriation de la trajectoire historique des ancêtres :

Et l'on constate que le peuplement de l'Algérie est la résultante de migrations diverses, euroméditerranéennes en grande partie. Cela [permet aux pieds-noirs] sans aucun doute de renouer avec le champ territorial du Maghreb (ce que ne veulent plus entendre ceux qui sont restés dans un exil destructeur, ni ceux qui ont tourné la page), et surtout de proposer une recherche identitaire forte de plusieurs origines et influences : espagnole, italienne, allemande, maltaise, juive, arabo-musulmane et régionalo-française ! [...] C'est dans ce rapport ambigu à deux espaces, l'Algérie et la France, qu'un troisième espace va surgir. Il se résume à une question que beaucoup de pieds-noirs se posent désormais : « Mais qu'est-ce que j'étais avant d'être Français d'Algérie ? » Une recherche que de plus en plus de pieds-noirs, fatigués d'être des déracinés, entreprennent dans le but évident de se sentir bien, ici et maintenant, comme si finalement, dans cette déchirure, l'Algérie n'avait été qu'un lieu de passage, un temps donné dans leur errance (qui n'est peut-être pas finie). Dans ce cadre, l'appropriation de sa propre histoire me paraît alors indispensable à la compréhension des histoires et trajectoires passées, seule capable de permettre un nouvel enracinement fait de racines multiples.

Ce premier type de retour, lorsqu'il prend la forme du « voyage des racines », s'inscrit dans un engouement plus large en vogue depuis près d'une dizaine d'années et revêt des aspects tant individuels que collectifs, comme l'a fort bien montré Antonela Capelle-Pogăcean<sup>60</sup> :

Des personnes issues de migrations et de déplacements plus ou moins anciens parcourent des espaces construits comme « terres des ancêtres », territoires de l'affectivité chéris par la mémoire d'une famille ou d'un groupe d'appartenance. Enchantées ou désenchantées, ces traversées revêtent des formes multiples – circuits organisés, voyages en groupes, en familles ou individuels – et acquièrent une pluralité de significations intimes et publiques. Selon les contextes et les séquences, elles s'énoncent dans le langage du pèlerinage, de la commémoration, des retrouvailles familiales.

Ce « voyage des racines », pris en charge depuis plusieurs années par le milieu associatif, est

---

58. Antonela Capelle-Pogăcean, « Imaginaires, pratiques et politiques du revenir », *Critique internationale*, vol. 2, n° 47, 2010, p. 15.

59. « Les pieds-noirs : constructions identitaires et réinvention des origines », *loc. cit.*, p. 22-23.

60. « Imaginaires, pratiques et politiques du revenir », *loc. cit.*, p. 9.

inséré dans une volonté de montrer un « continuum migrant », selon l'expression de Jean-Jacques Jordi<sup>61</sup>, « qui a commencé bien avant l'arrivée en Algérie et qui se poursuit en France » :

C'est ainsi que l'île de Minorque se voit gratifiée de plusieurs voyages effectués par les descendants de ces Minorquins qui sont partis de leur terre natale pour s'installer dans le Sahel d'Alger. À l'initiative de Généalogie Algérie-Maroc-Tunisie, près de 300 pieds-noirs, pour la plupart originaires du port de Mahon, ont offert à l'île de Minorque une sculpture monumentale d'une « Mahonnaise » en marche dont le regard se porte vers l'Algérie. Ce retour sur la terre des ancêtres devait permettre à certains de revendiquer l'identité minorquine comme faisant désormais partie d'eux. Malte n'est pas en reste et connaît un même engouement, mais cette fois-ci de la part « d'anciens Maltais ». Il en est de même pour l'Italie, l'Espagne, l'Alsace, la Lorraine, la Suisse, l'Allemagne, jusqu'aux célèbres déportés parisiens de 1848 ou à la Corse, dont le département a été le plus fort pourvoyeur de Français dans l'Algérie du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] L'Algérie, si prégnante il y a quelques années, ne devient qu'un épisode dans un temps qu'il s'agit de reconnaître<sup>62</sup>.

En fait, selon Jean-Jacques Jordi, si cette fabrication d'un « continuum migrant » vaut pour nombre de personnes issues de ce groupe pieds-noirs d'Algérie, « communauté en partie créée par le regard métropolitain<sup>63</sup> », qui intègre des références d'avant et d'après 1830, les stratégies des individus et des associations pour un retour à l'histoire (et un éventuel « voyage des racines ») finissent par montrer que le sous-ensemble, juifs d'Algérie, fondu dans le groupe des « rapatriés » en 1962, s'en est lui-même distingué parfois au fil des années et des événements<sup>64</sup> :

Dans un premier temps, les juifs pieds-noirs ne constituent pas un groupe distinct à l'intérieur de la population rapatriée. Comme l'a bien noté Chantal Benayoun<sup>65</sup>, il y a une sorte de « pied-noirdisation des juifs qui estimaient vivre, non pas le énième avatar de l'exil juif<sup>66</sup> – ce que le départ d'Afrique du Nord ne fut pas –, mais l'exil d'une catégorie de Français "étrangers de

---

61. « Les pieds-noirs : constructions identitaires et réinvention des origines », *loc. cit.*, p. 24.

62. *Idem.*

63. *Ibid.*, p. 19.

64. Pour cerner les évolutions sociologiques, historiques et politiques de la situation des Juifs d'Algérie avant la guerre, pendant et après 1962, voir ces diverses études : André Chouraqui, *La saga des Juifs d'Afrique du Nord* (Paris, Hachette, 1972), Richard Ayoun et Bernard Cohen, *Les Juifs d'Algérie* (Paris, Jean-Claude Lattès, 1982) et *Les trois exils. Juifs d'Algérie* de Benjamin Stora (Paris, Stock, 2006).

65. Les propos de Chantal Benayoun sont tirés de sa contribution « Juifs, pieds-noirs, séfarades ou les trois termes d'une citoyenneté » dans Jean-Jacques Jordi et Émile Temime (dir.), *Marseille et le choc des décolonisations*, Aix-en-Provence, Édisud, 1996, p. 128.

66. Sur ce point, soulignons que Benayoun omet de prendre en compte le choc qu'a représenté pour nombre de juifs d'Algérie « rapatriés » le déclenchement de la guerre des Six-jours en 1967 et l'assimilation de cet épisode conflictuel (Arabes contre terre des Juifs) à l'épisode algérien (Arabes contre des Juifs dont c'était aussi la terre). Voir à ce sujet les travaux d'Esther Benbassa et en particulier : *Histoire des Juifs de France*, Paris, Seuil, 2000 [1997] et *La souffrance comme identité*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2010 [2007].

l'intérieur" ».

Puis vint, sans doute au début des années soixante-dix, l'étape de la judéité et un attachement à Israël qui se concrétisent l'un et l'autre par la redécouverte d'une culture juive et par de nombreux voyages vers l'État hébreu, sans que cela signifie un départ définitif, la francité restant, pour les juifs pieds-noirs comme pour les pieds-noirs, un atout maître. Enfin, dans le milieu des années quatre-vingt, le concept de « séfarade » est revendiqué. L'étape qui s'annonce permet alors de faire référence à une histoire bien plus longue, elle aussi d'avant l'épisode (dans ce cas, il s'agit d'un épisode de plusieurs siècles) en terre maghrébine puis algérienne. La blessure originelle n'est plus uniquement celle de 1962, et il faut désormais compter avec 1492 !

## **b- Le retour sur une double brisure**

Cependant, précédant ce retour à l'histoire accompagné ou non du « voyage des racines », le second type de retour a commencé nombre d'années auparavant et se poursuit actuellement. Réel ou rêvé, individuel ou en famille, il est réalisé pour soi ou par procuration dans l'Algérie du présent. Des personnes issues de cette population des Français d'Algérie, établies en France pendant la guerre ou après, voire bien après, pro-Algérie française ou pro-indépendance du pays, ont songé au retour en Algérie, l'ont écrit, raconté, l'ont effectué ou non. Sur le web aujourd'hui, les tentatives de reconstituer la mémoire de certains lieux, maison natale, cimetière où reposent les grands-parents, place du village, école, etc. se retrouvent pour ainsi dire « en direct » dans des webfilms. Très nombreux sur Youtube depuis deux ans et plus récemment sur Dailymotion<sup>67</sup>, ils mettent en scène le sujet filmeur « de retour aux sources », lors d'un voyage de groupe organisé par une association de pieds-noirs en Algérie. Ces images de retour, chargées d'émotion, frappent et touchent par l'effort mémoriel

---

67. Voir ces vidéos qui relatent le retour, dans leur lieu de naissance, de nombreuses personnes originaires d'Arzew (dernier accès le 29 octobre 2012) :

[<http://www.dailymotion.com/Arzeweb>],

et plus particulièrement le retour au cimetière :

[[http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv\\_Arzeweb\\_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4b5ax](http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv_Arzeweb_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4b5ax)] ;

le retour vers le phare de la ville côtière :

[[http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv\\_Arzeweb\\_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4cmzu](http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv_Arzeweb_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4cmzu)] ;

ou encore ce couple dont le mari raconte son retour déçu et la femme son refus de retour :

[[http://www.dailymotion.com/playlist/x23n42\\_Arzeweb\\_notre-verite-l-algerie-des-pn/1#video=xrhllis](http://www.dailymotion.com/playlist/x23n42_Arzeweb_notre-verite-l-algerie-des-pn/1#video=xrhllis)].

Voir et écouter aussi cette vidéo festive sur l'arrivée en avion et dans la ville d'un groupe de pieds-noirs dont les *posteurs* précisent bien qu'ils veulent transmettre l'émotion qui a été ressentie lors de ce voyage. Les images balaièrent les lieux, la bande son est emplie par les réactions collectives aux premières reconnaissances. Les voix, les cris, les rires, les exclamations fusent lorsque des lieux sont nommés, retrouvés, reconnus :

[[http://www.dailymotion.com/video/x6yj0e\\_le-choc-des-mots\\_travel](http://www.dailymotion.com/video/x6yj0e_le-choc-des-mots_travel)]

Cet effort de reconstitution de la ville natale a commencé et se poursuit, par le biais de collectes d'images et de blogs, sur le site : [<http://www.arzeweb.com>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

mobilisé une fois sur place pour faire ressurgir un passé qui s'abîme dans un présent souvent déçu mais parfois heureux en surprises et en retrouvailles. L'une des premières motivations de ce voyage, comme le souligne Savarese, demeure la relation avec une terre où des proches sont inhumés et que le temps écoulé, les distances et les difficultés bureaucratiques ont contribués à encore complexifier :

Dans la pratique, beaucoup de voyages individuels en Algérie constituent autant d'occasions d'entretenir, de façon plus ou moins collective, les tombes abandonnées par d'autres lors des « rapatriements ». Et l'on peut recenser des associations, moins visibles que les structures nationales comme le Cercle algérieniste, dont les revendications concernent la gestion des corps abandonnés et le rapatriement des cendres – même si cette propension à la gestion collective de la terre des morts rend compte de revendications liées à la non-résolution d'un vieux problème diplomatique entre la France et l'Algérie<sup>68</sup>.

En fait, cette terre quittée en des circonstances parfois terribles a été retrouvée individuellement, dans certains cas, juste après l'indépendance. Quelquefois, les retours en Algérie ont façonné toute une vie post-coloniale et une œuvre, comme l'analyse, au sujet de Jules Roy, Guy Dugas<sup>69</sup> : en 1965, pour entreprendre *Les chevaux du soleil*<sup>70</sup>, en 1966, pour une résidence d'écriture, en 1968, pour un voyage dans les Aurès, en 1970, pour se rendre du petit au grand Sud (Ouargla à Tamanrasset), en 1975, pour accompagner le président Valérie Giscard d'Estaing à Alger. Puis, dans un mouvement qui espace puis raréfie les déplacements vers l'Algérie et transforme la relation au pays natal de « l'Algérie d'où l'on parle » et « avec qui on parle » à « l'Algérie dont on parle<sup>71</sup> », Jules Roy effectue son ultime retour en 1995 pour s'incliner sur la tombe de sa mère, au cimetière de Sidi Moussa dans la Mitidja.

Dès la fin des années 1970, des écrivains ont raconté cette démarche du retour. Et cela avant que le web ne rende le film amateur (familial, associatif) du retour en Algérie diffusable et partageable à répétition ou qu'il ne devienne le relais des reportages télévisés sur une

---

68. « “Amère patrie”. Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *Critique internationale*, vol. 2, 2010, n° 47, p. 88.

69. Guy Dugas, « Jules Roy, compagnon de route complice et critique de l'Algérie indépendante » dans Naaman Kessous, Christine Margerrison, Andy Stafford et Guy Dugas (dir.), *Algérie. Vers le cinquantième de l'indépendance. Regards critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 2009, p. 29-46.

70. *Les chevaux du soleil. Tome 1 : Chronique d'Alger*, Paris, Grasset, 1967 ; *Les chevaux du soleil. Tome 2 : Une femme au nom d'étoile*, Paris, Grasset, 1968 ; *Les chevaux du Soleil. Tome 3 : Les cerises d'Icheridène*, Paris, Grasset, 1969.

71. Guy Dugas, « Jules Roy, compagnon de route complice et critique de l'Algérie indépendante », *loc. cit.*, p. 40.



« mode » du retour en Algérie<sup>72</sup> qui a connu ses pics médiatiques au début des années 2000<sup>73</sup> ; avant qu'en 1999 le Président Bouteflika n'invite les pieds-noirs au retour et que des associations comme le Cercle algérieniste, Généalogie Algérie-Maroc-Tunisie, Carnoux racines ou Coup de soleil n'organisent des « voyages-pèlerinages aux sources » comme les nomme Jordi<sup>74</sup>. Chaque fois, comme le décrit Paul Siblot<sup>75</sup> en 1985 dans une recherche pionnière sur des textes littéraires à ce sujet, de manière singulière mais selon des variations sur les mêmes lieux communs, le retour est une hantise dont l'acte du revenir, s'il n'est jamais une simple impulsion, n'en obéit pas moins à une pulsion qui travaille l'individu au plus profond de lui-même, sans qu'il sache forcément l'expliquer :

Il ne s'agit donc pas d'une simple actualisation psychique des affects réprimés mais d'un dépassement des résistances et du passage au stade de la motilité. Tel est le cas des personnes qui, surmontant leurs appréhensions, décident de confronter les fantasmes hérités de leur passé algérien à la réalité présente de l'Algérie ; qui, entreprenant de faire retour sur les lieux du drame, mettent en acte ce qu'il faut bien ici appeler, dans l'ambivalence de l'expression, le *retour du refoulé*.

La souffrance de l'exil pieds-noirs n'interdit pas de relier Algérie passée et Algérie présente. En d'autres termes, elle n'exclut pas toute relation entre pieds-noirs et Algériens d'Algérie. Le retour en Algérie pourrait même traduire cette souffrance dans sa plus magistrale expression puisqu'il se fait tentative de réconciliation de l'individu « avec sa propre trajectoire biographique et/ou généalogique<sup>76</sup> » en acceptant de s'exposer à plusieurs risques, comme le soulignent les analyses de Lucienne Martini :

L'enjeu du retour peut sembler, certes, banalement, de revoir, comme tout homme un jour le désire, les lieux de son enfance, mais eux le savent bien, « leur » Algérie n'existe plus. À y

---

72. Voir cette vidéo, extraite d'un reportage télévisé diffusé en 2006, qui après avoir constaté l'état des lieux du cimetière d'une localité anciennement nommée Oued Imbert, un cimetière européen extrêmement bien conservé (même si le temps y a fait son œuvre, il ne présente pas de traces de vandalisme ou de destruction comme tant d'autres dans le reste de l'Algérie), montre en entrevue le maire de la municipalité inviter nommément les anciens habitants du village au retour :

[[http://www.dailymotion.com/video/xscfn\\_a-la-source-des-souvenirs-oued-imbe\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xscfn_a-la-source-des-souvenirs-oued-imbe_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

73. Voir à ce sujet l'ouvrage de Raphaël Draï, *Lettre au Président Bouteflika sur le retour des pieds-noirs en Algérie* (Paris, Michalon, 2000).

74. Jean-Jacques Jordi, « Les pieds-noirs : constructions identitaires et réinvention des origines », *loc. cit.*, p. 24.

75. « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil*, *op. cit.*, p. 159.

76. Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs », *loc. cit.*, p. 30.

regarder de près, l'enjeu est complexe, plus fondamental, bien difficile à formuler. Il s'agit bien de reconstruire une identité ébranlée, de se réconcilier avec une image non dévalorisée de soi-même et on touche, ici, au cœur le plus profond, le plus secret, le plus vulnérable de l'être<sup>77</sup>.

[...] Il y a donc dans tous ces textes un double aspect : pèlerinage sur les lieux aimés du passé [...et] confrontation à un regard dont dépend le retour à la paix intérieure, la réconciliation avec soi-même et son image pour une identité retrouvée<sup>78</sup>.

Pour Lucienne Martini<sup>79</sup>, qui a poursuivi la réflexion initiée par Paul Siblot dix ans plus tard sur un corpus de cinq auteurs (André Trives, Roland Bacri, Georges Campus, Marie Cardinal, Alain Vircondelet) étendu à une série de témoignages oraux, le retour est aussi un seuil que l'individu franchit en pressentant l'avènement d'un changement intérieur.

Quand le retour par le rêve nocturne ou la rêverie éveillée, quand le retour par l'écriture ne suffisent plus, certains décident, un jour, de « passer à l'acte », d'affronter, concrètement, la réalité. [...] Et leurs témoignages restituent tous, au-delà des anecdotes particulières, le même cheminement à travers des sentiments complexes, mêlés d'angoisse et de bonheur, de regrets et de soulagement, le même émerveillement, au contact du sol, du ciel, du soleil, de la mer retrouvés. Si, dans les autobiographies, le retour vers l'enfance fait revivre le pays, dans ces textes-là, la démarche est inverse et c'est le retour au pays qui fait remonter des bouffées d'enfance et de jeunesse. Dans la plupart des cas, avec certaines nuances personnelles, cette démarche de retour a quelque chose d'un exorcisme, et l'auteur pressent, non sans inquiétude, qu'il va revenir différent.

En fait, le retour est une autre « ressource identificatoire à partir de laquelle s'élabore un roman mémoriel (et familial)<sup>80</sup> ». En ce sens, il nous semble l'une des illustrations les plus paradoxales de l'effort de (re)création du lien entre passé révolu et présent hanté par la perte :

[...] s'ils voient dans leur voyage une sorte de ressourcement, ils en attendent aussi, plus obscurément, une autre guérison. La perte d'identité a été brutale, par deuil, arrachement, souffrances, mais aussi, par calomnie et dévalorisation, images perverties d'eux-mêmes répandues à travers l'opinion, image de colons féroces, méprisants et hostiles vis-à-vis des Arabes, images dans lesquelles ils ne voulaient ni ne pouvaient se reconnaître<sup>81</sup>.

Il donne à la fois à constater l'impossible jonction entre le passé qui s'éloigne avec le présent qui le perd, irrémédiablement, et une possible réification ultime du passé, permise par la démarche de reconnaissance des traces du passé. Cette réification ultime du passé est souvent

---

77. Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 159.

78. *Ibid.*, p. 161.

79. *Ibid.*, p. 155.

80. Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des Pieds-noirs », *loc. cit.*, p. 30.

81. Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 156.

recherchée pour ce qu'elle permettra une fois atteinte et dépassée : un détachement enfin possible avec cette terre et avec ce passé. En fait, le retour est au cœur d'une liaison et d'une déliaison ; par « retour », il faut aussi entendre plusieurs tours, des « tours », tours sur soi-même, tours dans le temps qui en emmêlent les lignes de fuite, tours qui cumulent les demi-tours en donnant le dos au présent puis en donnant le dos au passé, tours comme une volte-face qui prend acte de l'action d'avoir ou non fait « le tour de », tours aussi comme action de dessiner un cercle, « contourner » sans vraiment s'approcher, tours comme « faire un tour » plusieurs fois comme aller y voir sans vraiment y regarder, etc. L'entreprise du retour est d'autant plus ambiguë qu'elle se situe dans un mouvement qui, symboliquement, s'installe au cœur d'une double brisure. La première est au cœur de la société française :

[c]ette brisure n'est pas seulement la conséquence de l'effondrement de la société coloniale, du départ d'Algérie des pieds-noirs dans leur ensemble, puis de leur dispersion. Mais elle est aussi l'effet d'une certaine forme d'illégitimité mémorielle dans laquelle, au sein des espaces publics en particulier, leur histoire, de par l'ombre portée par la colonisation, a été brusquement précipitée. Cette forme d'illégitimité pose la question des contraintes externes qui peuvent peser sur la construction de la mémoire et sur sa transmission, dans sa dynamique ascendante et descendante<sup>82</sup>.

La seconde brisure est située en Algérie même. Non seulement la société coloniale, dont ils ont été les alibis, les bâtisseurs, les représentants puis les défenseurs vaincus n'est plus, mais l'Algérie, dont les pieds-noirs n'ont de cesse de se souvenir comme d'une pure invention, demeure, encore, le lieu physique, géographique et mémoriel des vestiges de leur existence passée. Ce territoire, il faut l'arpenter, y compris en se sentant illégitimes (puisque exilés de force ou de gré), pour y rencontrer ceux qui y vivent et qui sont les seuls témoins pouvant attester des points de détails d'un ordre quotidien, intime, collectif, presque effacé, sinon devenu invisible, illisible. Ce territoire dont les pieds-noirs ont été exclus est aussi habité par ceux qui les en ont fait partir et auxquels celui qui retourne en Algérie va devoir être confronté :

Lors du retour, ils vont se retrouver, concrètement, physiquement, face aux Arabes et cette confrontation est capitale, car c'est à partir du regard de ceux-ci, de leur accueil ou de leur rejet, que pourra disparaître ou se renforcer ce sentiment latent de culpabilité qui ne peut les quitter, cette sourde mauvaise conscience dont on les a chargés<sup>83</sup> [...]

---

82. Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs », *loc. cit.*, p. 31.

83. Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, *op. cit.*, p. 156.

Ces textes du retour peuvent se lire, tous, comme des retrouvailles avec la terre et une confrontation au regard de l'Arabe, dans un moment de vérité, dont l'avant et l'après ne sont pas faciles à vivre<sup>84</sup>.

Parfois, le retour a bien eu lieu, mais une certaine cécité (coloniale ?), un certain écart (post-colonial ?) maintiennent cet « après » dans la dimension onirique de son « avant ». Alors que Paul Siblot, en 1985, percevait dans l'évolution des textes des auteurs issus de l'Algérie coloniale une première tendance où la réalité de « l'Algérie d'aujourd'hui, l'Algérie vivante, prend progressivement place dans les introspections<sup>85</sup> », Lucienne Martini, quant à elle, achève le chapitre intitulé « Carnets d'un retour au pays natal », en convenant de l'impossibilité de concilier la vision de l'Algérie des pieds-noirs avec l'Algérie des Algériens. Pour les ex-Français d'Algérie, « leur » Algérie résulterait d'une vision vitale, élaborée sur le trauma de la distance temporelle et spatiale de la séparation, alors que pour les Algériens, leur « Algérie » serait une réalité vécue :

Kateb Yacine, lors d'une rencontre à Montpellier, en 1987, s'exclamait : « il y en a marre de votre Algérie, ce n'est pas la nôtre ! ». Il est probable qu'il a raison, que la Terre mystique des pieds-noirs, leur rêve éveillé, Atlantide à tout jamais engloutie, et l'Algérie des Algériens ne sont pas les mêmes, car, dans les lieux que les pieds-noirs retrouvent, ils lisent, comme le disait J. Pélégri, leur autoportrait dans des paysages qui vivent en eux et les « constituent à jamais », conscience médusée peut-être, prise à un piège de beauté, mais qui constitue la racine même de leur être et dont la préservation, dans l'écriture et la mémoire, est indispensable à leur identité. « À chacun sa vérité », celle qui permet de vivre ne se partag[eant] pas toujours avec la réalité de l'autre<sup>86</sup> !

Ce rêve éveillé dans l'Algérie même du retour, cette retransmission du paradis perdu qui a continué à faire écran entre une Algérie disparue et une Algérie autre, a longtemps été, comme l'a formulé Jean Pélégri, la condition même de la constitution d'une mémoire individuelle et groupale, permettant à des individus de survivre et de se reconnaître en dehors d'un lieu qui n'existe plus, en dehors d'une rupture dont les pieds-noirs figurent en quelque sorte à la fois la cause et l'effet.

Prenant appui sur divers entretiens qui n'avaient pas pour objet la question du retour en

---

84. Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 157.

85. « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie », loc. cit., p. 162.

86. Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, op. cit., p. 171.

Algérie, mais que les diverses personnes interrogées ont toutes abordé, Éric Savarese<sup>87</sup> en vient à conclure que le retour en Algérie n'est possible, envisageable, que si l'individu a d'une certaine manière su gérer son héritage post-colonial en acceptant l'Algérie indépendante (ce que s'emploient d'ailleurs à affirmer les écrivains dont les écrits du retour au pays ont été étudiés par Martini). Selon lui, les conditions de départ, le statut socioéconomique initial et la trajectoire sociale retravaillent la mémoire de l'exil et du choc du « rapatriement ». Aussi, la manière dont l'individu a reçu, compris, s'est approprié l'histoire coloniale conditionnera sa conception (réaliste ou imaginaire) du retour.

Lorsque les rancœurs sont apaisées [...] et que le voyage en Algérie s'inscrit dans une dynamique de mobilisation du passé pour construire l'avenir en partage, aucune vision de la société algérienne rigidifiée *a posteriori* ne fait obstacle au retour des pieds-noirs. En revanche, dès lors qu'il existe une mémoire élaborée à partir d'outils intellectuels puisés dans la société coloniale, tout « retour au pays » risque de mettre en jeu un mécanisme de construction identitaire en contradiction au moins partielle avec l'Algérie d'aujourd'hui. Alors que beaucoup de pieds-noirs entreprennent le voyage en Algérie, souvent « en famille », c'est-à-dire avec leurs enfants, parfois de façon très régulière et sous l'égide d'une organisation, pour satisfaire un besoin légitime d'histoire et de généalogie, d'autres hésitent à tenter l'expérience, l'entourent de multiples précautions ou refusent de rompre le fragile équilibre difficilement reconstruit dans l'exil<sup>88</sup>.

Mais à l'appréhension de l'Algérie d'aujourd'hui, il faut ajouter la prise en compte de l'écart avec celle d'hier, la comparaison impossible somme toute entre celle-ci et celle d'hier qui appartient à un temps autre et qui a disparu avec une rapidité foudroyante. L'historien Daho Djerbal<sup>89</sup> décrit bien la manière dont ce pays est devenu spectaculairement différent en très peu de temps et insiste sur l'importance de prendre la mesure de la rupture qui s'est alors réalisée entre l'Algérie coloniale et l'Algérie indépendante. Appartenant à deux mondes, deux réalités inconciliables, l'Algérie du passé et l'Algérie du présent sont à appréhender l'une et l'autre séparément, ce qui conforte l'idée selon laquelle tout retour, tout revenir à un monde disparu, est impossible :

[c]ertes, l'Algérie a recouvré sa souveraineté le 5 juillet 1962, une autorité civile et militaire s'est emparée du pouvoir, mais l'État restait à construire. [...] Toute la société civile avait été absorbée par l'État naissant [...] Le pays comptait alors seulement 750 étudiants et environ

---

87. Éric Savarese, « "Amère patrie". Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *loc. cit.*, p. 77-90.

88. *Ibid.*, p. 85.

89. Daho Djerbal, « Critique de la subalternité », *Rue Descartes, la revue du Collège international de philosophie*, n° 58, novembre 2007, p. 94-95.

2 500 cadres de niveau universitaire pour une population de 10 millions d'habitants aux 75 % illettrés. La question de la terminologie n'est jamais innocente. C'est ainsi que quelque chose m'irrite quand j'entends parler depuis quelque temps de *postcolonie*. Tout se passe comme si les modalités de passage de la dépendance à l'indépendance n'avaient été en définitive que celles de la continuité des structures, des modes de gouvernement et des modes de pensée. Dans la période de l'indépendance, il y aurait poursuite sans discontinuité de ce qui était déjà là. Mais comment peut-on comprendre la si courte durée des « Accords d'Évian » et la fragilité des dispositifs mis en place par la France gaulliste ? Comment peut-on comprendre la radicalité des mesures de nationalisation des terres, des biens laissés vacants par les Français d'Algérie et des ressources du sol et du sous-sol ? Nous sommes dans une logique de rupture.

Tout au long des années 1960-1970, un immense mouvement de translation/ascension sociale s'empare de la société. Des centaines de milliers de personnes migrent des campagnes vers les villes « européennes », des centaines de milliers de personnes changent de statut social. Nous ne sommes plus dans la *postcolonie* mais dans une histoire du temps présent. De nouvelles catégories politiques et historiques sont nécessaires pour en rendre compte.

Assurément, lorsque Savarese estime que, si les conditions sont réunies pour une mémoire plus apaisée, le retour effectif est possible, il désigne un retour qui s'inscrirait dans « une dynamique de renouvellement des interactions franco-algériennes<sup>90</sup> ». Il stipule en effet que, parmi les diverses catégories de pieds-noirs nostalgiques distingués par Clarisse Buono<sup>91</sup>, c'est « l'animateur biculturel » qui milite en faveur de la fraternité avec les Algériens, qui serait le mieux à même d'envisager un retour en Algérie.

Pourtant, comme l'illustrent les conclusions auxquelles parvient Lucienne Martini en étudiant des auteurs (pourtant loin de l'idéologie des tenants de l'Algérie française) et de nombreux témoignages oraux, de la fraternité avec les Algériens à la haine contre les Arabes, le spectre du retour offre mille et un modes de nostalgies. Et il semble bien que ce soit dans la tension même de la contradiction entre le présent et le passé évoquée par Baussant, dans cette irréductibilité des temporalités du trauma et de l'exil face au présent dans la mémoire des pieds-noirs, que se pose la question de la possibilité du retour. Car ce dernier s'envisage, d'une part, à partir d'une géographie connue jadis mais aujourd'hui peut-être (sûrement) transformée, un territoire à soi désormais à l'autre et qu'il faut parcourir de nouveau, (re)fouler ; et, d'autre part, à partir d'une multitude de temporalités dont il faut repousser,

---

90. Éric Savarese, « "Amère patrie". Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *loc. cit.*, p. 82.

91. Clarisse Buono, dans son ouvrage *Pieds-noirs de pères en fils* (Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004), distingue aussi : le « nostalgique historien », nourri d'une bibliographie peu académique et qui milite contre l'histoire officielle, le « nostalgique exotisant », à la recherche de lieux et de rituels de sociabilité pieds-noirs, le « nostalgique politique », pour lequel l'OAS est une organisation de libération nationale, le « non-nostalgique politisé » qui soutient les valeurs républicaines contre l'exception coloniale et « l'indifférent au phénomène communautaire » qui refuse de revendiquer pour lui-même l'identité pieds-noirs.

refouler, celle appartenant à la réalité coloniale et parfois même celle appartenant à la guerre. Dans le retour doivent être surmontés par l'individu et l'irréparable du passé dans le présent et le fait qu'entre le présent et le passé rien ne peut être changé, ni corrigé.

C'est sans doute, et paradoxalement, par le biais des descendants de cette génération de pieds-noirs n'ayant pas connu cette Algérie que s'entrevoit le mieux la difficulté du retour et le hiatus entre passé et présent, doublement insurmontable pour eux, comme a pu l'étudier Clarisse Bueno<sup>92</sup> :

La nostalgie des descendants de pieds-noirs est singulière, très différente de celle des descendants d'immigrés, par exemple. Les enfants des migrants peuvent critiquer leur terre de naissance en la comparant à celle de leurs parents, dont ils ne connaissent pourtant que ce qu'ont pu leur raconter ces derniers. Dès que des difficultés obligent à modifier les prétentions ou les comportements, cette image peut apparaître et, avec elle, la nostalgie du pays disparu et inconnu. Pour les enfants de pieds-noirs, il n'y a aucune place pour une comparaison de ce type, et encore moins pour l'idée d'un retour au pays. En établissant une comparaison, les descendants auraient conscience de se fourvoyer : comparer l'Algérie de leurs parents avec la France où ils sont nés reviendrait à comparer une époque et une idéologie avec un pays. Pour ces descendants, l'attachement à l'Algérie relève, en conséquence, d'un lien symbolique, entraînant un sentiment de frustration parfois très difficile à vivre.

Ainsi, c'est plutôt et toujours d'une « Algérie comme terre symbolique » que cette génération va s'imprégner, partie intégrante d'une « mémoire acquise, transmise, apprise<sup>93</sup> ». Cette Algérie-là est aussi le point fondamental de la différenciation d'avec leurs parents. Elle est investie comme telle dans la constitution identitaire des enfants qui refusent pour la plupart, selon Bueno<sup>94</sup>, de choisir entre les deux vérités « d'être nés victimes pour leur famille » ou « d'être nés coupables pour la société ». Les descendants de pieds-noirs ne sont pas pieds-noirs et la transmission de la mémoire des parents a lieu dans des conditions difficiles, mais, paradoxalement, leur grande majorité est plutôt encline à « proposer des rectificatifs à "l'histoire officielle"<sup>95</sup> », une manière en quelque sorte de défendre la version de leurs parents :

Le descendant n'est, au mieux, que l'historien d'une expérience vécue par d'autres que lui. C'est cependant sur ce point qu'il pourra assurer et reprendre à son compte une des pièces constitutives de la mémoire collective pieds-noirs. Peu importe, en effet, d'avoir vécu en Algérie, d'avoir été rapatrié, ou bien même d'être né en Algérie pour posséder les cartes de

---

92. *Ibid.*, p. 142.

93. *Ibid.*, p. 143.

94. *Idem.*

95. *Ibid.*, p. 155.

l'histoire parallèle pieds-noirs. Être descendant permet en quelque sorte d'avoir été le « témoin direct » des événements et, de ce fait, de contrer en toute légitimité l'histoire officielle. Mais si, pour une fois, le discours du descendant acquiert une certaine légitimité (dans un cercle exclusivement non pieds-noirs, il est important de le spécifier), cela ne signifie en rien qu'il revêt pour autant des caractéristiques pieds-noirs. Il devient dépositaire de l'histoire pieds-noirs sans être pieds-noirs pour autant<sup>96</sup>.

Ce rôle que se donne le descendant de pieds-noirs est d'autant plus étonnant qu'il semble pallier le fait qu'« aucun élément de la mémoire collective pieds-noirs ne peut être repris tel quel par les enfants de pieds-noirs parce que cette mémoire a été structurée de telle manière que toute intrusion viendrait la déstabiliser, pour finalement la faire disparaître<sup>97</sup> ». Cette situation n'est pas sans provoquer « le trouble dans l'esprit des enfants » puisque, malgré tout, dans de nombreux cas, « insidieusement, les nostalgiques [leur] ont confié leurs souvenirs – et non leur mémoire – [...] De façon explicite ou non, à travers les lourds silences, les larmes, les discussions familiales, les avis politiques ou encore les références inédites<sup>98</sup> ».

Déclinée sous diverses formes (intellectuelle, matérielle, affective, sensorielle), cette quête complexe que figure le voyage en Algérie, possible, impossible, envisagé, refusé, accepté, réalisé, est une interrogation lancinante qui concerne non seulement l'individu mais aussi ses proches, sa famille, autant ses ancêtres que ses descendants : ceux qui là-bas sont enterrés, ceux qui ici héritent du lien à cette terre, y compris les générations actuelles, sans même y être nées. En effet, malgré le changement de génération et les difficultés de la transmission, quelque chose est légué de père en fils et fille, de mère en fils et fille, du lien à l'Algérie, d'une envie d'Algérie, d'un attachement à ce pays. Comme a pu le constater la sociologue Clarisse Buono<sup>99</sup> :

Nombre de descendants font état d'un attachement particulier à l'Algérie. Cet attachement à la terre ne possède pas les mêmes caractéristiques que celui des parents qui décrivent une terre perdue et déplorent la disparition d'une époque. Les enfants, eux, s'ils sont nombreux à avoir un jour rêvé de connaître « l'Algérie d'avant », sont nostalgiques d'un passé qu'ils n'ont jamais connu. Leur attachement se résume à s'intéresser aujourd'hui à ce qui se passe de l'autre côté de la Méditerranée, voire à créer des liens privilégiés avec les immigrés (le plus souvent des enfants d'immigrés) maghrébins qu'ils côtoient en France. Beaucoup signalent une tendance à sympathiser plus « facilement avec les Arabes » (les termes Algériens, Maghrébins, Arabes sont utilisés de manières indifférenciées) que d'autres.

---

96. *Ibid.*, p. 155-156.

97. *Ibid.*, p. 158.

98. *Idem.*, p. 158.

99. *Ibid.*, p. 152.



Clarisse Bueno repère d'ailleurs un déplacement, que nous pouvons qualifier de post-colonial, dans la nature même de cette relation qui passe de l'importance accordée à la terre par les parents à l'importance accordée aux individus issus de cette terre par les descendants : « Cette Algérie ne corrobore en rien la « nostalgie » revendiquée par la communauté pieds-noirs. [L]es parents sont nostalgiques d'une terre perdue qu'ils avaient construite et qui a été détruite. L'attachement de leurs enfants à l'Algérie contemporaine ou à ses ressortissants leur apparaît comme une hérésie<sup>100</sup> ». Plusieurs entretiens avec des descendants de pieds-noirs, recueillis par Bueno, montrent bien en ce sens le fossé d'incompréhension qui survient lorsque pour la première fois l'un d'eux invite chez lui, sans les prévenir, « son meilleur ami arabe » et que les parents (qui, avec force mots arabes et spécialités du pays l'ont pourtant élevé dans cette « algérianité ») réagissent avec révolte à une telle visite. Les descendants, tout en reconduisant de manière différente le lien avec l'Algérie, le font comme s'ils corrigeaient les travers de la relation entretenue avec ce pays par les parents : en s'intéressant avant tout aux êtres, attitude que la présence coloniale a écartée<sup>101</sup>.

---

100. *Ibid.*, p. 152-153.

101. *Ibid.*, p. 153.

# **Chapitre X**

## **Retour (im)possible**

## 1- Le retour comme événement et avènement dans *Exils* de Tony Gatlif

### a- La crise d'angoisse

« Les descendants de pieds-noirs ne sont pas les pieds-noirs : ce qui les distingue culturellement d'autres groupes tient à ce qu'ils sont à la fois culturellement différents de la collectivité dont ils sont issus et, de ce fait, culturellement distincts de la société dans laquelle ils sont nés<sup>102</sup>. » Mais cette différenciation n'en fait pas des individus particulièrement visibles dans la société française, ni par leur apparence physique, ni par leur patronyme, ni par le legs reçu des parents.

N'ayant aucune particularité ethnique, aucune difficulté d'adaptation linguistique ni même sociale relative à l'origine de leurs parents, les enfants n'ont souffert d'aucune discrimination. Contrairement aux fils de harkis, ils ne se trouvent pas en position de revendiquer le sacrifice de leurs aînés. Leurs parents n'ont pas choisi leur camp : ils étaient fatalement dans celui qui a « perdu ». Et eux, leurs descendants, n'ont en rien souffert de ce qu'ont pu vivre les rapatriés. Revendiquer sa « piénoiritude » reviendrait à nier la réussite de l'éducation parentale reçue. S'arroger la mémoire collective pied-noir consisterait à revêtir abusivement le manteau de victimes qu'ils n'ont pas<sup>103</sup>.

Et pourtant, il peut arriver qu'ils souffrent..., pourrait-on ajouter à ces conclusions tirées de l'enquête universitaire de la sociologue Clarisse Bueno, qu'il est troublant de retrouver, dans un registre plus intime, lors du débat offert en supplément du *making of* d'*Exils* de Tony Gatlif<sup>104</sup>. Bueno<sup>105</sup> y évoque en particulier sa situation personnelle, ce hiatus entre passé et présent irréductible pour les parents et responsable de son malaise en tant que descendante de pieds-noirs :

Le positif, le pont mémoriel est possible si nos parents – les adultes – , avant leur mort, font les efforts de travailler le deuil. Ça fait trente ans que je suis spectateur du drame de mes parents, ça fait trente ans qu'on m'assoit devant une table en me disant : « Regarde la vie merveilleuse que j'ai eue dans l'Algérie que tu ne connaîtras jamais. Regarde le drame que j'ai vécu dans cette guerre dont tu n'apprendras jamais les tenants et les aboutissants puisque tu es

---

102. Clarisse Bueno, *Pieds-noirs de pères en fils*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004, p. 149-150.

103. *Ibid.*, p. 160-161.

104. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris » dans *Exils*, France, Princes film, TF1 Vidéo, 26', 2004. Ce débat regroupe d'un côté, ensemble : Clarisse Bueno, sociologue, fille de pieds-noirs ; Marie Colonna, documentariste, fille de Français d'Algérie pro-FLN demeurés en Algérie après 1962, ayant grandi en Algérie et qui se dit être « le contraire d'une beur » (fille notamment de Fanny Colonna, anthropologue et sociologue spécialiste de l'Algérie et du Maghreb); Mohammed Idriss Janati, scénariste, fils d'immigrés marocains ; Frank Alba, musicien, fils de pieds-noirs. D'un autre côté, regardant le débat filmé, c'est ensemble que Tony Gatlif, le réalisateur et les acteurs Lubna Azabal et Romain Duris réagissent aux discussions et commentent aussi certaines scènes du film.

105. Voir l'introduction à la méthodologie de son enquête et l'explication de sa posture d'enquêtrice directement concernée : Clarisse Bueno, *op. cit.*, p. 12 à 14.

dans un pays qui te ment et qui ne te raconte pas la vraie histoire de la guerre d'Algérie. » Et ça, mine de rien, ça fait des identités perturbées, c'est le moins qu'on puisse dire, des gens qui ne savent absolument pas d'où ils viennent, qui ils sont.

Si on en croit Bueno, cette impasse psychologique dans laquelle se retrouve le descendant de pieds-noirs n'est pas rare : corroborée par nombre de cas dans les entretiens menés durant sa recherche, cette situation serait tributaire, en effet, de la capacité des parents à engager des « efforts de travailler le deuil » ou non. Les descendants de pieds-noirs auraient ainsi en commun un questionnement identitaire, une quête. Et, dans les situations les plus difficiles, certains prendraient « acte de l'immense distance<sup>106</sup> » qui les sépare de leur parents et souffriraient d'un malaise qui ne peut s'affronter et être vaincu qu'en puisant dans une grande volonté d'en sortir.

*Exils* de Tony Gatlif expose de manière assez fidèle, à travers la figure d'un jeune fils de pieds-noirs, les caractéristiques et les enjeux liés au retour en Algérie des personnes exilées de l'après 1962 qui n'ont pas connu l'Algérie d'avant et sont nées après le « rapatriement ». D'ailleurs, le fait de nommer les protagonistes de la table ronde tenue au sujet du film<sup>107</sup> « exilés », en dit long sur les questions de transmission, de perte et d'arrachement telles que les conçoit Gatlif. *Exils* est un film sur les « identités perturbées » ; un mal-être que Clarisse Bueno, fille de pieds-noirs partis en France en 1962 ou Marie Colonna, fille de pieds-noirs restés en Algérie après 1962, par exemple, reconnaissent vivre difficilement<sup>108</sup> lors de la discussion. Dans *Exils*, le personnage de Zano est l'exilé par excellence, selon le réalisateur.

---

106. Clarisse Bueno, *op. cit.*, p. 112.

107. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

108. « C'est notre pont commun la guerre d'Algérie. Enfin, je ne sais pas ce que vous en pensez de notre génération, mais c'est une guerre tellement atroce et tout ça qu'il y a eu tellement de *black out* général et nous, comme toutes les histoires traumatiques, nous on a pris ça dans la gueule, par tous les pores mais sans jamais verbaliser, etc. et je me demande si c'est pas pour ça que notre génération a un grand désir de mettre des mots sur cette guerre ». (Marie Colonna dans Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*)

Marie Colonna, dans ses interventions à ce débat, se pose aussi des questions sur ce qu'elle doit dire et laisser à son fils de son héritage algérien, de son appartenance à l'Algérie. Vivant en France aujourd'hui, elle porte un nom français et a un physique européen alors qu'elle se sent algérienne. Notons que, pour Marie Colonna, il serait pertinent de chercher à analyser la scénographie mémorielle de la rencontre qui s'esquisse dans son documentaire intitulé *Harki : un traître mot* (France, Playfilms, 52', 2000).

Fils d'exilés, il est « un exilé universel<sup>109</sup> » et aurait pu avoir pour origine n'importe quel autre pays que l'Algérie. Ce personnage qui correspond à ce signalement sociologique plutôt anonyme du descendant de pieds-noirs (« aucune particularité ethnique, aucune difficulté d'adaptation linguistique ni même sociale relative à l'origine<sup>110</sup> »), « a fait le pas. Il a retrouvé ses ancêtres<sup>111</sup> ». Mû par une douleur sourde liée à son passé, « l'immense distance<sup>112</sup> » qui le sépare de ses parents, décédés dans un accident de voiture, vient remplacer (ou doubler) celle dans laquelle ces derniers auraient pu le maintenir s'ils avaient été des nostalgiques inguérissables de l'Algérie. Qu'ils l'aient été, le scénario ne le dit pas, mais que le petit-fils veuille accomplir « le voyage des racines » pour se recueillir sur la tombe du grand-père paternel est significatif de sa trajectoire d'enfant de pieds-noirs travaillé par un attachement à l'Algérie.

Le film de Gatlif déploie une scénographie mémorielle du retour qui juxtapose deux générations et mêle l'angoisse du retour de l'une (extradiégétique) au malaise (intradiegétique) de l'autre : la génération de l'énonciateur, enfant durant la guerre, parti du pays en 1962 et revenu sur ses pas seulement en 2003, plus de quarante ans plus tard, pour y réaliser ce film ; la génération de descendants de protagonistes de la guerre d'Algérie, personnages descendants de pieds-noirs et d'Algériens qui réalisent un retour, un « voyage des racines », ensemble. La rencontre qui permet justement un tel récit est de l'ordre de celle décrite par Bueno<sup>113</sup>. Elle rapproche un fils de pieds-noirs, Zano (campé par Romain Duris) et une fille d'immigrés algériens ou de père harki en France, Naïma (joué par Lubna Azabal). Le couple de jeunes gens vivant dans la gigantesque urbanité parisienne des années 2000 décide de se rendre en Algérie avec pour seuls bagages la musique (leur *walkman*) et des souvenirs familiaux, imaginaires attachants (la vie des pieds-noirs avant 1962 pour Zano) ou repoussoirs (un passé algérien banni de la mémoire et de la parole pour Naïma). Traversant la France pour s'attarder

---

109. Tony Gatlif, « Entrevue 2. "Trilogie sur la quête des racines. Les libertaires. Le personnage de Zano" (8'16) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusée sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son2.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son2.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

110. Clarisse Bueno, *op. cit.*, p. 160-161.

111. Clarisse Bueno dans Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

112. Clarisse Bueno, *op. cit.*, p. 112.

113. *Ibid.*, p. 152-153.

dans l'Espagne andalouse et se rendre à Alger par la frontière marocaine, ils se déplacent à contre-courant des mouvements ordinaires d'immigration clandestins vers le Nord.

*Exils* pourrait tout à fait être classé parmi les œuvres qui, selon Siblot, s'ouvrent à « l'Algérie d'aujourd'hui<sup>114</sup> » : une Algérie des années 2000 dont les enfants deviennent des *harragas*<sup>115</sup>, comme ces frère et sœur croisés dans l'Espagne agricole des alentours d'Almeria et qui remettent à Zano et Naïma une missive en arabe pour leur famille restée au pays ; qui demeure sous l'emprise de la tradition mêlée au spectre islamiste de la décennie 1990, prégnante dans ce cri de femme prenant à partie Naïma et la sommant de se repentir et de se couvrir ou dans l'organisation clandestine du rituel de la transe... Mais ce retour<sup>116</sup> dans « l'Algérie vivante », n'écarte en rien l'introspection de ceux qui retournent à l'histoire (familiale, groupale par « le voyage des racines ») ou au pays natal : dès l'incipit, est mise en images et en musique la charge lancinante du *retour du refoulé*, visible sur le corps des personnages, leurs visages, leurs mouvements, prêts, semblent-ils, à « confronter les fantasmes hérités de leur passé [...] au présent<sup>117</sup> ».

La réalisation de ce film, selon Gatlif, n'est pas l'aboutissement d'un projet filmique anodin. Elle est significative d'un moment singulier qui est advenu dans son parcours à la fois comme issue d'un long processus intérieur, d'une maturation profonde et, sonnerait tout en même temps, puisque lié au retour en Algérie, comme impératif inexplicable :

Quarante-trois ans d'absence, c'était le moment où il fallait le faire. C'était un sujet impossible à faire il y a dix ans ou deux ans. Il fallait que je fasse mon temps. Mon temps sur moi-même. On se dit pas « je vais faire ce film ». C'est pas un film qu'on fait en prenant une décision. Ou avec une idée. C'est viscéral. C'est pour cela que j'arrive pas à vous expliquer. C'est viscéral, c'était le moment, quelque chose de viscéral qui arrive sans qu'on sache pourquoi [...] Il y aurait pu y avoir un déclic, un événement, mais le tremblement de terre a eu lieu pendant le tournage...

---

114. Paul, Siblot, « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 1984, vol. 37, n° 37, p. 162.

115. Les *harragas* sont littéralement, en langue arabe, « ceux qui grillent », ceux qui outrepassent les autorisations légales (pour s'embarquer en clandestin dans la cale d'un bateau, ou plus fréquemment ou récemment désormais, prennent place dans une petite embarcation pour tenter la traversée de la Méditerranée), dépassent les limites légales (par exemple la durée d'un séjour fixé par un visa). Sur ce phénomène des *harragas* et plus généralement sur les flux migratoires traditionnels et plus récents des Algériens vers la France, voir les articles de Marie-Thérèse Têtu, « Aller et venir : le rêve des Algériens » (*Plein droit*, revue du GISTI, vol. 4, n° 91, 2011, p. 27-30) et Pierrette et Gilbert Meynier, « L'immigration algérienne en France : histoire et actualité » (*Confluences Méditerranée*, vol. 2, n° 77, 2011, p. 219-234).

116. Gatlif et son équipe de tournage sont à Séville, en Espagne, lorsqu'a lieu l'important séisme de magnitude 6,7 qui frappe la zone côtière est, à quatre-vingt kilomètres d'Alger, le 21 mai 2003.

117. Paul Siblot, *loc. cit.*, p. 159.

Mais on sait pas pourquoi. Ça vient sans réflexion, sans calcul, sans intérêt et ça, ça fait peur. On se jette à l'eau. Mais c'est bien aussi qu'on se jette à l'eau avec les copains. Ce qui est formidable, c'est que j'avais besoin d'être entouré. Non, j'ai eu besoin de ne pas y retourner seul. En allant là-bas, j'ai entraîné toute mon équipe durant trois mois pour faire ce travail-là. Mais c'est un travail d'abord personnel. On va pas chercher l'extase, le bonheur. C'est douloureux, il y a quelque chose de douloureux qu'on va chercher. Retourner, c'est réveiller ses monstres, ses cicatrices. C'est le problème de tous les exilés, qui retournent longtemps après ou jamais. Ça fait peur. On n'a pas envie de réveiller les cicatrices<sup>118</sup>.

Gatlif dit qu'il ne peut expliquer ce retour inéluctable. Cela ne l'empêche pas pour autant de chercher à justifier ce à quoi a donné ce retour (un film) en livrant un discours « d'escorte » à son sujet dans le supplément DVD<sup>119</sup>. Ainsi d'autres voix sont-elles autorisées à évoquer le retour et la relation au pays natal par le biais d'un dispositif en champ contre-champ qui sépare un commentaire double. D'un côté, est donnée à entendre la parole vécue et informée d'« exilés », témoins (fils d'immigrés marocains, fils de gitans, filles de pieds-noirs restés en Algérie ou « expatriés ») et spécialistes (une sociologue, une documentariste) ; de l'autre, celle du réalisateur qui, en compagnie des deux acteurs, réagit aux propos tenus lors de cette table ronde filmée. La mise en scène de cette discussion sur le film valorise les sens que Gatlif veut donner au film et, en même temps, montre que ce qui est relaté dans le film trouve écho dans la réalité de plusieurs personnes. Dire qu'on ne peut parler de son retour tout en donnant la parole à d'autres pour parler du retour et de leur lien au pays natal conforte l'idée selon laquelle, c'est dans le film que pourra être éventuellement lu ce qu'a signifié ce retour pour Gatlif.

Sur le plateau<sup>120</sup>, Romain Duris reprend une scène plusieurs fois, en vain. Car c'est tout bonnement de ressentir ce qu'il ressent que Gatlif demande à celui qui joue à retourner sur les lieux de ses origines. Et qui, bien sûr, n'est pas celui qui revient. Gatlif<sup>121</sup> rend compte de la

---

118. Tony Gatlif, « Entrevue 1. "Retour en Algérie. L'exil" (4'08) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusée sur Radio libertaire le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son1.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son1.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

119. « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

120. *Making of* « Sur les traces d'*Exils* », France, Princes film, TF1 Vidéo, 25', 2004.

121. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

difficulté de ce qu'il exige alors de l'acteur et insiste sur ce coût émotif qui a si lourdement pesé lors du tournage.

Dans *Exils*, tel qu'on l'a pris, tout l'avant est douloureux. Pour moi, c'était très douloureux à faire. Des choses, pour les obtenir, il fallait vraiment travailler. Je me disais : « est-ce que je ne suis pas maso ? » Il y a des choses, ça faisait vraiment mal, intérieurement. Pour retourner sur les mêmes traces que ses origines, pour demander aux acteurs de ressentir ce que moi je ressentais, c'est très, très dur, refaire la même chose que ce que moi je ressentais.

Cette mention du « avant » et de sa puissante charge pathémique est intéressante puisque, pour Gatlif, le film aurait tout aussi bien pu commencer par la fin et, de là, revêtir une tonalité plus légère :

Est-ce que c'est le bon début ? Le bon début du film... Parce qu'il y a plein de films que je vois. Moi, j'ai envie de commencer là où les films finissent et dans ce film-là, je pense que j'aurais pu faire un autre film pareil, là où ils sont au cimetière, là où ils partagent l'orange et j'aurais pu le commencer à partir de là, parce que le film commencerait à être joyeux, plus festif et comme ça j'aurais été sûr qu'il aurait été comme ça<sup>122</sup>.

En fait, le choix de débiter par une crise, une tension, une mise en scène de l'angoisse comme « malaise physique<sup>123</sup> », montrant « une oppression et un état moral pénible<sup>124</sup> », mêlant « douleur et affliction<sup>125</sup> » sur le visage et le corps d'un Zano comme « resserré dans son cœur<sup>126</sup> », prédit l'avènement « du passage au stade de motilité » évoqué par Paul Siblot<sup>127</sup>. Pour Zano, c'est « ou partir et vivre ou rester et mourir<sup>128</sup> », tandis que le réalisateur est déjà pleinement parvenu à cette étape du partir (revenir) en s'engageant dans le tournage du film sur place. Avec Zano (dont Gatlif dit qu'il « aime bien le côté extrémiste<sup>129</sup> »), Duris renoue avec un type de personnage qu'il a déjà joué et que Gatlif affectionne. En ce sens, *Exils* complète une trilogie : les héros masculins campés par Duris dans *Gadjo dilo* et *Je suis né d'une cigogne* ressemblent à Zano : le premier est sur les traces du père, le second décide de jouir d'une liberté anarchiste de fin de (vingtième) siècle.

---

122. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

123. Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992, 1998], p. 142.

124. *Idem.*

125. *Idem.*

126. *Ibid.*, p. 143.

127. Paul Siblot, *loc. cit.*, p. 159.

128. Tony Gatlif, « Entretien 2. "Trilogie sur la quête des racines. Les libertaires. Le personnage de Zano" (8'16) », *loc. cit.*

129. *Idem.*



Cette crise nécessaire s'apparente à celle décrite par Bueno à la fin de son étude *Pieds-noirs de père en fils*, en citant René Kaës. La sociologue soutient que le descendant de pieds-noirs doit passer par cette crise, tout à la fois « rupture » et « désorganisation », s'il veut un jour se (re)constituer en individu équilibré :

Ce travail de deuil identitaire est une prise en charge de disparition (envisagée comme telle par le descendant) de l'identité de la communauté parentale [...] Ce moment crucial de désorganisation constitue une intense expérience de dépossession, de dépouillement et de perte. Cette expérience est mobilisatrice des énergies et des mécanismes du travail de deuil. Dans le cas du descendant de pieds-noirs, il demeure essentiel que, *via* un travail préalable de génération des parents, l'accès au travail de deuil identitaire par « l'expérience de la dépossession et de la perte » soit autorisé. L'objet mort une fois réparé, les parties de soi rétablies dans leur intégrité, le Moi peut alors espérer surmonter l'épreuve qu'est le deuil<sup>130</sup>.

Dans le film, il s'agit de cette sorte de rupture pour le personnage masculin. Cependant, comme il n'est pas le seul à être en proie à l'angoisse et que sa compagne semble souffrir d'un trouble similaire, la charge émotionnelle du début du film s'en trouve décuplée. Binaire, cette crise est constitutive de l'intrigue. Sa double tension mise en scène dès le départ à travers deux personnages ne donnera que plus de force aux moments de fusion ou d'affrontement entre les deux protagonistes.

### **b- Sens du retour**

Et ce qui est remarquable dans *Exils* est que « cette crise identitaire caractéristique du moment où l'individu se libère du poids de l'identité parentale intransmissible<sup>131</sup> » ne concerne pas seulement Zano mais aussi Naïma. S'il s'agit bien de libération et de personnages qui choisissent, ensemble, de s'en retourner au « pays des racines », il s'agit aussi d'un libre arbitre contraint par le besoin de rupture avec le présent et la recherche d'une continuité avec le passé. Le couple forme une dualité au sein de laquelle deux individus fusionnent et se combattent, s'influencent, se copient et se soutiennent tout au long du récit. Le couple effectue un retour, il repart pour l'endroit d'où il vient (une origine qui remonte à celle des parents et à plusieurs générations). Soulignons l'importance que revêt pour Gatlif le couple Zano et Naïma, conçu, d'après le réalisateur, comme une seule entité tant au sein de la diégèse qu'en son dehors. En évoquant la vie sur le plateau de tournage et sa direction des

---

130. Clarisse Bueno, *op. cit.*, p. 187-188.

131. *Ibid.*, p. 187.

acteurs, Gatlif<sup>132</sup> montre tout le bénéfice qu'un tel lien dans l'univers pro-filmique apporte à la force du récit : « je leur disais "vous", c'était le couple [...] je voulais avoir la complicité pour les deux en même temps, pour le couple ».

Le mouvement qui domine la diégèse relève de l'essence et de la performance du *road-movie* : « intense gestuelle<sup>133</sup> », « geste de libération qui dégage la voie vers l'espace ouvert<sup>134</sup> », « pure inchoativité, élan de démarrage : *to hit the road*<sup>135</sup> ». Et on pourrait voir dans la démarche du retour du couple une « expérience de la dépossession et de la perte » singulière à l'un et à l'autre, mais dans laquelle cette dépossession et cette perte ne seraient qu'une première étape. Non seulement le processus de l'expérience du retour impose ce moment de crise, mais il commande ensuite, sinon une prise de possession, au moins une envie de possession, une envie de rencontre. La sensualité par laquelle commence et se justifie la rencontre même entre Zano et Naïma, devient essentielle puisque éminemment liée aux sens du retour : le retour comme rencontre avec la terre algérienne, rencontre avec les Algériens, aujourd'hui. Tel est l'enjeu du retour pour ces personnages dans la diégèse, mais aussi pour Gatlif qui, du point de vue extradiégétique, marque le film de la performance de son propre retour et, au niveau pro-filmique, réalise son film en même temps qu'il se déplace avec son équipe, sans repérage préalable<sup>136</sup>. Le choix du genre du *road-movie* pour *Exils* est constitutif du cinéma de Gatlif, un cinéma de la marge et (des gens) du voyage, un cinéma de la quête, de la rencontre et du retour aux sources. Il est aussi tributaire des conditions mêmes dans lesquelles le réalisateur décide de revenir. Le tournage en Algérie coïncide avec l'entrée en contact avec ce pays, il se confond avec ce retour, y compris dans la progression vers Alger<sup>137</sup> (Espagne, Maroc, Algérie).

---

132. Tony Gatlif, « Entrevue 3. "Romain Duris et Lubna Azabal. Direction d'acteur" (5'36) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur Radio libertaire le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son3.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son3.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

133. Walter Moser, « Présentation. Le *road movie* : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de *mediamotion* » dans *Le road movie interculturel*, CINÉMAS, vol. 18, n° 2-3, printemps 2008, p. 14.

134. *Idem*.

135. *Idem*.

136. Tony Gatlif, « Entrevue 1 "Retour en Algérie. L'exil" (4'08) », *loc. cit.*

137. Fermée depuis plus d'une décennie lorsque l'équipe de tournage arrive d'Espagne, la frontière terrestre entre le Maroc et l'Algérie l'est encore aujourd'hui. Dans la diégèse, les personnages suivent un passeur marocain pour entrer clandestinement en Algérie ; l'équipe de tournage prendra l'avion jusqu'à Oran ou Alger.

Zano, Naïma, Gatlif ne viennent pas du même monde, des mêmes mondes : les séparent non seulement les frontières de la fiction mais aussi leur rapport à la fiction (comme personnages et auteur), le passage générationnel du lien à l'Algérie ou encore leur appartenance à des groupes de mémoire de la guerre d'Algérie différents et plus ou moins définis (pieds-noirs, Algériens de France, Algérien et Gitan...). Néanmoins, pour chacun d'eux, dans le retour représenté ou effectué, pointe un enjeu similaire : se confronter « à un regard dont dépend le retour à la paix intérieure, la réconciliation avec soi-même et avec son image pour une identité retrouvée<sup>138</sup> ». Et si les personnages sont montrés avec les sens en alerte, c'est que ce retour est aussi réalisation d'un désir d'Algérie. Gatlif rejoint là le langage amoureux et sensuel repérés, déjà en 1985 par Paul Siblot<sup>139</sup>, chez tous les écrivains qui ont rêvé du retour ou l'ont réalisé. Ce désir de rencontre et de possession charnelle tire sa singularité de se tenir, de se maintenir, sur une volonté de captation en éveil permanent, attentive, à fleur de peau, à distance minimale des objets (biologiques ou minéraux). Cette démarche qui travaille le rapport au retour et à l'Algérie a tout à voir avec l'intimité de celui qui retourne, comme le relate Gatlif<sup>140</sup> :

Pour *Exils*, il fallait que je me tienne au plus près de la matière. La matière humaine, animale. Mais aussi minérale et végétale. Le film cerne la sensualité des corps. Des corps qui s'explorent ou se fuient, s'effleurent ou s'agrippent. Des corps qui transpirent, tendus ou lascifs, qui se racontent par la peau et ses cicatrices. Les personnages sont inscrits dans des paysages mais aussi dans des hors champ. Depuis la vue sur le périph' de Paris du haut d'une tour HLM jusqu'au cimetière d'Alger, en passant par la place de Séville filmée à l'aube au ras du sol, cadres et séquences sont perpétuellement ouverts, attentifs, pour capter le réel.

« J'ai l'impression d'une Algérie fantasmée » dira Clarisse Buono<sup>141</sup> lors du débat. Le cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul<sup>142</sup>, en dialoguant avec Gatlif, évoquera, quant à lui,

---

138. Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, p. 161.

139. Paul Siblot, *loc. cit.*, p. 160.

140. Ces propos reprennent largement ceux tenus par Gatlif lors de l'entrevue donnée au journaliste de *Radio libertaire*, à ceci près qu'ils sont retranscrits de manière à ce que toute marque d'oralité en soit expurgée :

[<http://www.cinema.tv5monde.com/articles/tony-gatlif-ceux-qui-nous-quittent-nous-reviennent-toujours>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

141. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

142. Dialogue entre ce réalisateur et Gatlif, rapporté par Philippe Piazza, à Bangkok, en septembre 2005 : [<http://www.cinema.tv5monde.com/articles/echange-avec-a-weerasethakul>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

une Algérie montrée comme dans un rêve. Certains passages du film qui diffèrent de l'ensemble donnent une tonalité singulière à ce film que Weerasethakul retient pour sa gravité:

Ce qui m'a frappé dans *Exils* c'est ce sens de la liberté très grand, et rien ne peut y résister. Les acteurs sont obligés de se laisser aller. Leurs personnages mènent une quête, comme le film cherche sa forme et évolue. Quand le couple cueille des fruits, il y a la joie de la liberté, une explosion, et puis, plus ils se rapprochent de l'Algérie, plus on a l'impression d'entrer dans un rêve. Je dois dire que, pour moi, c'est un rêve dur, presque triste, qui reflète la difficulté de se retrouver face à son passé. C'est une sorte de petit désastre pour moi, un tremblement de terre émotionnel. C'est un très beau film qui me laisse dans un sentiment d'inconfort : quand ils atteignent leur but, ils doivent affronter une grande tristesse. C'est vraiment dur, et pourtant ils doivent le faire<sup>143</sup>.

Lorsque Weerasethakul parle de forme du film qui se cherche et évolue, on peut penser à certaines différences de traitement des personnages. Dans ce récit de retour aux origines et de remémoration d'un passé remontant à la guerre d'Algérie, les rencontres directes et individuelles entre les héros et les Algériens sont filmées avec soin, soit dans une esthétique cinématographique respectueuse des conventions (jeux de perspectives, cadrage soigné, etc.), soit de manière très intime en accompagnant au plus près les protagonistes (comme lors du plan-séquence d'une dizaine de minutes de transe musicale). Les images qui représentent la foule algérienne, quant à elles, ont en commun de montrer le *topos*<sup>144</sup> du regard vide et sont accompagnées d'une musique semblant dire autre chose que ce qui est donné à voir.

Une microlecture de l'incipit du film nous permettra de revenir sur les diverses formes de l'oubli<sup>145</sup> qu'esquisse la narration. Pour reprendre une image de Marc Augé<sup>146</sup>, « les souvenirs sont façonnés par l'oubli comme les contours du rivage par la mer [...]. L'oubli est [...] la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit ». *Exils* est ainsi un lieu où non

---

143. *Idem*.

144. Nous utilisons ce terme de *topos* comme synonyme de lieu commun parce que le regard vide des Algériens filmés en 2003 ne peut pas ne pas faire écho au regard vide des indigènes dans les photographies, les lithographies et le cinéma (documentaire ou fictionnel) de la période coloniale, mises en scène lors de la séquence dans l'ancien appartement familial. Afin d'ouvrir les réseaux de signification offerts par cette représentation du regard vide dans le film et de les problématiser, le terme *topos* renverra, dans une acception plus large, à celle qui confère au terme « une plausibilité inhérente, qui se communique aux discours dans lesquels [il entre], que le [topos soit] expressément [cité], qu'il y soit fait allusion ou [qu'il constitue] le schéma donnant sa cohérence au discours. » (Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 580).

145. Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot/Rivages, 1998, p. 76-78.

146. *Ibid.*, p. 29-30.

seulement « s’embraye<sup>147</sup> » le souvenir, mais aussi un lieu où le processus de l’anamnèse s’enraye, grince, « débraye », dans un sens littéral, arrête de travailler, arrête son travail pour rester en suspens. Ces images d’Algériens au regard vide seraient la symbolisation d’une représentation du pays des origines obsédante et inquiétante pour Zano et Naïma et ces mêmes images, pour le cinéaste, des « figures de l’absence<sup>148</sup> ». Pour Gatlif, ce serait une façon de dire comment ce retour en Algérie est difficile, voire impossible, tant la mémoire travaille encore sur ce souvenir du passé.

### **Métalepse et climax**

Dès l’ouverture du film, sur un écran sombre, la musique électronique est un discours premier composé d’un lourd battement régulier combiné à un bruitage évoquant le mouvement d’une pelle ou d’une truelle qui remue de la terre, racle, déterre ou enterre. *Exils* fonctionne comme un *road movie*, mais le mouvement physique et géographique qui montrera les personnages à pied, en train, en bateau, en autocar, marchant, courant ou en taxi commence bien avant ce départ. En fait, on ne saurait dire quand ce mouvement a commencé, juste qu’il est antérieur à la scène qui s’ouvre, qu’il est central pour l’histoire et dans la vie des personnages, dans leur intériorité comme dans leur paraître, et que, ce mouvement qui revêt diverses formes et différents rythmes, le film en prend le cours et se charge de le poursuivre. Mis en présence de ce mouvement, par un discours politique, le spectateur a les oreilles brusquement emplies d’une musique mécanique dominée par une voix qui hurle, s’essouffle, exhorte et répète en espagnol<sup>149</sup> :

---

147. Nous empruntons le terme « embrayer » à la linguistique puisqu’il renvoie aux embrayeurs de la langue, à « ces procédés linguistiques [...] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l’énoncé, s’inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui [...] », comme l’explique Catherine Kerbrat-Orecchioni (*L’énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002 [1999, 1980], p. 36). Mais ce terme « embrayer » peut tout à fait s’étendre aux marques, aux traces énonciatives comme celles qu’énumère Francesco Casetti et qui sont spécifiques au cinéma (*D’un regard l’autre. Le film et son spectateur*, préfacé par Christian Metz, trad. de l’italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 57).

148. Marc Vernet, *De l’invisible au cinéma. Figures de l’absence*, Paris, Éditions de l’Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais des Cahiers du cinéma », 1988, p. 6.

149. Tony Gatlif et Delphine Mantoulet, « Manifeste », piste 3 de la bande originale du film *Exils* (2004), Princes Films Pyramide/Naïve, 2004, 7’31.

Il est temps de parler aux absents  
Il est temps de parler de ceux qui ont tort  
Il est important d'interroger les absents  
Ceux qui vivent sans démocratie en général  
Il est urgent, c'est une urgence de parler des absents

La première image de l'écran fixe un creux de la peau, détail qui, en grossissant progressivement, s'éclaircit et laisse apparaître une épaule de Zano, parchemin sur lequel s'écrivent les marques de fabrication du film, surface d'un corps sur lequel s'inscrit le commencement de la diégèse. Debout, de dos, nu devant une large fenêtre ouverte dont les vitres reflètent des tours d'habitation, dans l'appartement d'un immeuble HLM surplombant un grand boulevard périphérique de Paris, il finit sa chope de bière et, le visage en gros plan fermé et dur, la laissera s'écraser spectaculairement dans le vide. Il se retourne pour, face à la caméra, regarder sa compagne Naïma, nue sur un lit, mangeant goulûment une glace, battant, de sa cuillère et de la tête, les yeux fermés, la mesure de la musique qui couvre tout.

Dans cette mise en scène qui rejoue la genèse, Adam et Ève sont nus. Sur eux, avec eux, par eux, pour eux naîtrait un monde nouveau (« il est temps », répète la voix), l'avènement d'un moment pressant, d'un présent qui dominerait et exigerait un temps nouveau : l'avènement imminent d'un temps apocalyptique, résurrectionnel, le commencement de quelque chose de vital, celui de la prise de parole et celui, implicite, de la remémoration, du souvenir des « absents ». Dans cette exhortation de la voix, l'individuel se mêle au collectif, le mouvement vers les absents à un retour vers eux, la mort à l'oppression, le silence de l'oubli à celui de la mort, l'ici au là-bas. Juxtaposée à l'impératif politique martelé par la chanson qui invoque l'urgence d'une prise de parole pour les morts et les vivants survient la question de Zano qui baisse le son brusquement pour demander : « Et si on allait en Algérie ? ». Le mot d'ordre politique chanté laisse ainsi la place à l'énonciation du lieu vers lequel est tourné l'injonction et le désir : l'Algérie. Cette énonciation poursuit le mouvement, commencé dans un hors-champ où le spectateur devine deux êtres qui sortent d'un intermède sexuel. Quand Naïma aura ri de sa proposition farfelue, « Mais qu'est-ce que tu veux aller foutre en Algérie ! », lui demandant ce qu'il fait comme musique, il répondra qu'il n'en fait plus et remettra le son de la chaîne stéréo à fond. Le regard dur et absorbé, le jeune homme se mettra à bouger la tête et le corps de l'avant vers l'arrière : Zano, porte en lui ce mouvement de balancement de l'autiste, tandis que Naïma vit ce mouvement enfermée dans un corps entre

sensualité et obscénité<sup>150</sup>. Les deux personnages souffrent, certes différemment, mais bel et bien d'un mal psychique qui les fait se mouvoir physiquement.

Dès le début du film, la gamme des notes jouées, le sens des paroles scandées et leur rythme contribuent à conduire à un climax qui s'installe lorsque Zano remet le son. La musique seule monte *crescendo* et encercle, répétitive, comme un leitmotiv, une obsession qui surgit dans une image panoramique éblouissante de lumière : une foule nombreuse composée d'hommes et de femmes de tous âges vêtus à l'occidentale ou portant *cheich* et *djellaba* convergent de toute part et marche au milieu d'une route. Cette image est recouverte en surimpression par le titre du film, *Exils*, couleur rouge sang. Cette métalepse<sup>151</sup> intégrée au sein du dispositif premier de mise en scène nécessaire au démarrage du film se confond avec le climax lui-même et suspend la diégèse.

Le retour au récit s'opère sans changement musical, lorsque Zano est montré en train de creuser un trou dans le mur d'une bâtisse pour y placer violon, archet et clés d'appartement. Alors, après un silence, sous un inquiétant hululement répété, le son de « l'enterré-déterré » ressurgit : armé d'une truelle, Zano mélange l'eau au ciment et emmure ces objets. Déterrants ses souvenirs en décidant de partir pour l'Algérie, Zano enfouit un objet mémoriel familial, le violon de son grand-père. L'avènement d'un re-commencement a bien lieu, le temps du fétichisme mémoriel est révolu : pour retrouver ses origines, recouvrer la mémoire familiale, Zano va agir, il va obéir au mouvement que son corps dessinait maladivement et réaliser ce départ au pays des parents. En fait, c'est la rencontre entre les deux jeunes gens qui met à vif le passé et rend ce voyage vers l'Algérie envisageable puis réalisable. Leur rencontre vient d'avoir lieu en hors-champ quand le film débute : c'est devant la caméra, en même temps que le spectateur, que chacun apprendra ou non les origines des cicatrices de l'autre et des bribes de son enfance tout comme l'un et l'autre se découvrent en tant qu'amants et partenaires de voyage au fil du périple.

---

150. Cette connotation de vulgarité émanant de la personnalité de Naïma disparaîtra peu à peu au fil de la progression de l'histoire. L'atténuation de ce caractère coïncidera avec la révélation de bribes du passé (sexuel) douloureux de la jeune femme.

151. La métalepse est « [l]e glissement qu'opère, d'un des quatre types de monde [diégétiques] à l'autre [monde réel, frontière entre monde réel et monde fictionnel, monde fictionnel, mondes intérieurs ou hétéro-univers ou mondes possibles comme les rêves, les cauchemars, etc.], une figure primitivement classée en X s'avérant appartenir à Y une fois certaines informations transmises. Tout passage d'un monde à l'autre [...] ». Cette définition de la métalepse de Laurent Jullier (*L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 21) vient de la littérature et s'inspire plus précisément de la définition de Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 243-250).

## 2- Le retour comme fabrication de l'oubli

### a- Croisement mémoriel : le retour-évidence de Zano

Mais les trajectoires de Zano et Naïma se croisent d'abord sur un arrière-fond mémoriel qui rejoue l'histoire de l'Algérie coloniale et de sa lutte pour l'indépendance : issus d'une première, voire d'une deuxième génération, d'enfants de protagonistes de cette guerre<sup>152</sup> forcés ou contraints au départ (de la fuite à l'émigration) et condamnés à rompre avec une terre et des racines, les deux jeunes gens sont à la fois le fruit d'une rencontre naturelle (ils vivent en France et ont le même âge) et celui d'une rencontre probable. Cette rencontre est aussi la résultante d'une double providence : les deux jeunes gens sont non seulement issus de groupe de mémoire différents, mais appartiennent aussi à un certain (bon) côté de l'histoire. Ils sont les descendants post-coloniaux de protagonistes qui, dans la colonie, ont soit œuvré pour aider les plus faibles, soit été eux-mêmes de statut subalterne, opprimés par le système colonial, colonisés.

Zano est le petit-fils d'un Français d'Algérie qui ressemble comme deux gouttes d'eau à Fernand Doukhan, à la différence près que le personnage de Ferdinand Boulanger n'est pas d'origine juive et n'a jamais quitté le pays. La petite fille de Fernand Doukhan, Nathalie Funès<sup>153</sup>, dans un ouvrage publié en 2010, retrace son parcours biographique et politique dans l'Algérie coloniale et en guerre : un instituteur militant anticolonialiste et anarchiste, incarcéré dans le camp de Lodi près de Médéa, comme de nombreux Français d'Algérie indépendantistes, expulsé de son pays natal vers la France en 1958, choisira de ne jamais repartir en Algérie. Le grand-père que choisit Gatlif pour Zano, en « hommage ému à son premier instituteur, un humaniste, qui lui a donné le goût du cinéma<sup>154</sup> », est d'origine

---

152. Gatlif, dans ses diverses entrevues au sujet du film, présente Zano et Naïma comme des « fils de pieds-noirs » et « fille d'immigrés », soit des enfants de parents nés en Algérie. La manière dont les intervenants du débat « Paroles d'exilés » acceptent l'âge des personnages et tendent à se comparer à eux montre la crédibilité de l'âge des héros (passés la mi-trentaine). En fait, le comportement des personnages et la musique techno du film pourraient les rajeunir quelque peu et les placer dans une tranche d'âge entre la fin vingtaine et la mi-trentaine. Mais la présence du *walkman*, non encore supplanté par un lecteur numérique, ajoute à l'idée qu'il s'agit d'enfants d'une première génération née en France après l'indépendance algérienne.

153. Nathalie Funès, *Mon oncle d'Algérie*, Paris, Stock, 2010, 162 p. Cette enquête qui débute au cimetière Saint-Eugène à Alger, où la petite fille retrouve la tombe de son aïeul et s'y recueille, puise dans la mémoire familiale jusqu'aux ancêtres du XIX<sup>e</sup> siècle (l'accès des Juifs à la citoyenneté française). C'est l'itinéraire d'un militant libertaire que tente de reconstituer la journaliste du *Nouvel Observateur*, auteure également de l'ouvrage *Le Camp de Lodi. Algérie, 1954-1962* (Paris, Stock, 2012, 216 p.).

154. Ces propos reprennent largement ceux tenus par Gatlif lors de l'entrevue donnée au journaliste de *Radio libertaire*, à ceci près qu'ils sont retranscrits de manière à ce que toute marque d'oralité en soit expurgée :



espagnole et meurt en héros dans un attentat à la bombe commis par des ultras. Naïma pourrait quant à elle être la fille d'un immigré algérien en France ou celle d'un harki. En fait, son récit familial fait état du refus de son père de parler de l'Algérie et la désigne davantage comme l'enfant d'un homme banni du pays d'origine et ostracisé par la France qu'une enfant de travailleur immigré, généralement – au moins pour la première, voire la seconde, génération post-indépendance – attaché aux valeurs de la culture du pays d'origine et à sa langue, et se faisant un devoir de les transmettre à ses enfants.

Zano et Naïma sont différents (leur prénom évoque pour l'un des origines espagnoles et pour l'autre, arabes). Ils ont chacun des cicatrices, stigmates de souffrances accidentelles pour l'un ou, au contraire, infligées intentionnellement pour l'autre. Ces aspérités de leur personnalité reconduiraient le rapport au passé de chacun selon le destin échu aux parents avant et après 1962. Zano, orphelin, se rattache à l'Algérie par amour filial (son père aurait aimé retourner en Algérie) et tout autant par fierté (son grand-père, instituteur de campagne et non colon, a appuyé la lutte du Front de libération nationale algérien (FLN)). Naïma récuse systématiquement devant les Algériens, et jusque dans la séance de la transe, son appartenance à l'Algérie. Elle entretient un rapport ambigu avec ses origines familiales (jetée adolescente à la rue, elle aurait eu à souffrir de sévices infligés par des hommes).

Ce croisement esquissé entre des mémoires de pieds-noirs et d'Algériens de France (harkis ou immigrés) est mis en scène par Gatlif en montrant une inégalité coloniale en quelque sorte reconduite dans le temps post-colonial mais à travers un déplacement. Autrement dit, une sorte de solde de tout compte du passé établi pour Zano, mais loin d'être achevé, voire même délimité, pour Naïma. En fait, de Zano à Naïma, rien n'est moins bien partagé que leur rapport au passé, aux leurs, à leurs parents, à leurs origines et tout compte fait à l'Algérie. Ils ne partagent pas non plus les significations et l'utilité, l'efficacité pourrait-on ajouter, de ce retour symbolique. Il est d'ailleurs intéressant d'entendre les commentaires des participants à la table ronde<sup>155</sup> organisée autour du film au sujet du personnage de Zano : « il a trop de repères », « il ne fait que suivre cette Naïma », « il est bien largué derrière cette Naïma

---

[<http://www.cinema.tv5monde.com/articles/tony-gatlif-ceux-qui-nous-quittent-nous-reviennent-toujours>].

155. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

qui l'entraîne bien plus loin que là où il voulait aller et la scène de la transe montre ça de façon magistrale, il suit encore une fois ».

D'une part, le retour de Zano, pour Gatlif, ne souffre d'aucune illusion ou ambiguïté : son « voyage des racines » est assez simple à saisir, le jeune homme n'est pas embarrassé par une attente démesurée, irréaliste ou par quelque autre ambition que ce voyage. Bien au contraire, Gatlif exprime les attentes de Zano avec son propre vocabulaire de cinéaste. Ainsi, ce que ne retrouve pas Zano finit pas se confondre avec ce que le réalisateur ne retrouvera jamais :

Alger, c'est un palmier. Un plan. Un palmier, des escaliers. Des escaliers qui descendent vers le port. C'est ça, Alger. Pas plus et Zano ne cherche que ça. Il ne cherche pas des gens qui ont connu ses parents. Il est loin de ça. Il va chercher les odeurs, la croix de son grand-père. Elle est chrétienne, la croix, c'est ça qu'il va chercher, c'est pas l'Algérie, c'est des petites bribes comme ça, c'est pas l'Algérie, évidemment il ne trouvera jamais l'Algérie<sup>156</sup>.

D'autre part, Zano a l'avantage décrit par Bueno lorsqu'elle évoque l'impossible victimisation des descendants de pieds-noirs : pas de « particularité ethnique », aucune « difficulté d'adaptation linguistique ni même sociale » relative à l'origine de ses parents. Il n'a en rien souffert « de ce qu'ont pu vivre les rapatriés », ne peut « s'arroger la mémoire collective pieds-noirs » en revêtant un « manteau de victime<sup>157</sup> ». Gatlif résume en ces termes le profil de ce personnage relativement peu complexe : « Zano, c'est un fils de pieds-noirs, c'est clair, il a ses photos, il a sa famille, il a sa mère et son père qui sont français, il les aime, il a failli mourir avec eux dans l'accident de voiture, il est musicien... C'est clair, son histoire<sup>158</sup> ».

Et son parcours de descendant revenu sur les traces du père et de l'ancêtre est balisé comme pour tous ceux qui effectuent un retour en Algérie, même si le jeune homme enjambe une génération et qu'il n'est jamais parti de ce pays : lieu de naissance et de vie du père avant le départ pour la France, lieu de vie des grands-parents, tombe de l'aïeul. Voyage effectué pour lui-même, le retour de Zano en Algérie est aussi un retour par procuration, un retour pour le père qui aurait voulu retourner en Algérie avant qu'un accident de la route ne lui ôte la vie et ne l'empêche de réaliser son rêve qui, forcément, serait passé par ce recueillement au cimetière. « Scène récurrente, moment fort de tous les récits, dans la méditation sur le lieu où

---

156. *Idem*.

157. Clarisse Bueno, *op. cit.*, p. 160-161

158. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

sont enterrés les proches, la relation du sujet à cette terre et au passé se délie ou se pétrifie. Cet acte capital est le but même du retour » explique Paul Siblot<sup>159</sup>, qui retrouve cette étape cruciale chez chaque auteur, de Roland Bacri à Marie Cardinal, pour ne citer que des classiques de cette littérature.

### **b- Les formes de l'oubli**

Le « Si on allait en Algérie ? » de Zano embraye le *road movie* et l'insère dans plusieurs temporalités vécues et projetées : il suggère le départ au présent, pour une rencontre au futur avec un passé révolu mais dont les plaies ne se sont pas refermées. Il brave au moins deux interdits déclinés sous la forme du trauma et de la hantise du passé : les parents du jeune homme étant morts et l'ayant laissé seul au monde, le père est disparu avant d'avoir pu effectuer ce retour désiré à Alger pour lui montrer d'où il vient ; la jeune fille, quant à elle, souffre autant des blessures physiques et psychologiques enfouies en elle que d'un malaise identitaire lié à ses origines. Naïma, contrairement à Zano, est travaillée par un mal plus complexe. Pour ce dernier, la question du voyage en Algérie, des origines et du passé est relativement dénouable (pour son cas, « c'est clair<sup>160</sup> » dit Gatlif), son aspiration à la liberté lui est « naturelle » (il est musicien, « exilé universel<sup>161</sup> », libre). Dans la situation de l'autre, il n'en va pas de même. Selon le réalisateur<sup>162</sup>, pour « Naïma, c'est pas clair » :

Pourquoi c'est pas clair ? Parce qu'elle est d'origine maghrébine, c'est pour ça que c'est pas clair. Elle est algérienne, elle est pas française, elle n'est pas pieds-noirs. Par contre j'ai envie qu'elle soit dans mon film, qui est un film nomade, qui est un film gitan, qui est un film de voyageur. C'est un film international, c'est un film qui a plusieurs origines, un film de toute la Méditerranée...

Le personnage de Naïma, que Gatlif définit à partir de plusieurs négations identitaires à la fois infligées et intériorisées, est la partie du couple Zano-Naïma la plus ambiguë ; celle qui donnera au film sa part la plus déstabilisatrice (le plan-séquence d'une durée de onze minutes qui la montre en transe) ; celle, peut-être, qui donne envie à Zano, après l'avoir trouvée en

---

159. Paul Siblot, *loc. cit.*, p. 160.

160. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

161. Tony Gatlif, « Entrevue 2. "Trilogie sur la quête des racines. Les libertaires. Le personnage de Zano" (8'16) », *loc. cit.*

162. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

elle, de retrouver la part d'Algérie qu'il porte en lui, en proposant de partir ensemble pour ce pays.

Dans *Exils*, l'embrayage de la rencontre se superpose à l'embrayage de la mémoire, la première est la condition de la seconde, on se souvient parce qu'on est au moins deux. Se trouve ainsi reconduit de façon performative le dialogisme mémoriel qui veut, selon Halbwachs, que l'on ne se souvienne pas tout seul. Pour reprendre Henry Rousso<sup>163</sup>, on se souvient toujours « avec » et « d'expériences qui ont toutes, peu ou prou, une dimension sociale partagée ». Dans la couleur rouge sang du titre *Exils* se trouve le sang de la filiation : celui de la violence (« dictature/terrorisme/séisme » répèteront plus tard les paroles d'une chanson<sup>164</sup> – qui renvoie autant à l'Algérie meurtrie par le terrorisme des années 1990 qu'à celle dévastée dans sa région de Boumerdès par un terrible séisme le 21 mai 2003) ; celui du trauma alors qu'au fur et à mesure qu'ils approchent du pays, Naïma raconte ses rêves hantés par le sang et que son angoisse grandit visiblement (elle se ronge les ongles, elle dit qu'elle se sent « étrangère de partout »).

### **Le commencement et le retour**

Dès les premières minutes d'*Exil* se dessinent trois « figures de l'oubli » telles que Marc Augé les définit en recourant à des questionnements ethnologiques dans son ouvrage *Les formes de l'oubli*. L'auteur, prenant pour exemple le fonctionnement de la plupart des grands rites africains ordonnés par « la mémoire du passé, l'attente du futur et l'attention au présent »<sup>165</sup>, distingue trois figures de l'oubli : le commencement, le retour et le suspens. La première<sup>166</sup>, celle du

[...] commencement ou dirons-nous du re-commencement (étant bien entendu que ce dernier terme désigne tout le contraire de la répétition : une inauguration radicale, le préfixe *re-* impliquant qu'une même vie peut connaître plusieurs commencements) [a pour ] ambition [...] de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance qui, par définition, ouvre à tous les avenir possibles sans en privilégier aucun.

---

163. Henry Rousso, *La hantise du passé*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1998, p. 21.

164. Tony Gatlif et Delphine Mantoulet, « 1, 2, 3 nada más », piste 2 de la bande originale du film *Exils* (2004), Princes Films Pyramide/Naïve, 2004, 3'12.

165. Marc Augé, *op. cit.*, p. 75.

166. *Ibid.*, p. 78.

Ainsi, l'incipit du film est tout entier voué à la mise en scène d'une genèse qui se rejoue. Les héros, nus, sous l'influence d'une voix qui annonce et exhorte l'avènement d'un jour nouveau, s'apprêtent à re-commencer à vivre ; le voyage qu'ils s'apprêtent à entreprendre est une initiation à connaître leur propre existence afin de leur permettre une nouvelle naissance.

La seconde figure de l'oubli<sup>167</sup> est celle du

[...] *retour* dont l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent – et le passé immédiat avec lequel il tend à se confondre – pour établir une continuité avec le passé plus ancien, éliminer le passé « composé » au profit d'un passé « simple ».

En plus du retour vers le pays des origines qu'entament Zano et Naïma, c'est d'un retour sur soi qu'il s'agit pour les deux protagonistes. Les personnages sont donnés à voir, dès l'incipit du film, dans ce qui transparaît comme un mal-être intérieur de l'ordre de la possession : directement, avec le gros plan du visage de Zano et son mouvement d'autiste ; indirectement, avec le rire et l'attitude obscènes de Naïma et son mouvement de la tête qui sera repris lors de la séance de transe qui lui permettra d'exorciser, à la fin du récit, le mal qui l'habite. Marc Augé<sup>168</sup> mentionne que « la possession est l'institution emblématique du retour » et que le « possédé, quant à lui, "rentre en lui-même" ou "retrouve ses esprits" – toutes expressions de notre langage courant qui s'appliquent littéralement à la description du "retour" du possédé ».

Ce retour, dont l'idée est introduite et préparée dès l'incipit, est expression du corps et symptôme d'une torture endurée psychiquement mais surtout de façon solitaire, individuelle. Le mouvement du corps dit l'intérieur, et le plan-séquence d'une durée de onze minutes, point d'orgue du film, pourrait être vu comme un moment où le « retour du possédé » est mis en scène, joué et ostensiblement représenté par un dispositif narratif incluant la performance et son intensité. En effet, ce plan-séquence introduit une part proprement documentaire dans la fiction comme il y fait en même temps coïncider la fiction avec le documentaire. Il met en scène des personnages qui ne sont pas des acteurs professionnels et qui prennent part à la *lila* (« nuit » en arabe), un rituel d'origine soufie composé de plusieurs séances de transe, où le « mal », les maux intérieurs peuvent être exorcisés, matérialisés, guéris : les participants se laissent emporter physiquement et psychiquement par les rythmes joués et chantés par les musiciens et chanteurs. Naïma, personnage souffrant d'un mal enfoui dans une mémoire de

---

167. *Ibid.*, p. 76.

168. *Idem.*

l'enfance, visible à la caméra par symptômes interposés (mouvements torturés du corps, rictus, cicatrices, ongles rongés, cauchemars de sang, etc.), est invitée à s'abandonner durant la séance : auparavant, une femme l'exhorte à dire ce qui lui est arrivée puis à se laisser aller pour « se retrouver ». Cette scène, troublante pour le spectateur, et à laquelle nous reviendrons plus ultérieurement, est la scène de la dépossession. C'est la scène des dépossessions : Naïma, durant la transe, est Naïma, mais cesse de l'être, car elle est en transe, elle est autre ; Naïma est aussi Loubna Azabal, actrice, car elle entre vraiment en transe ; mais Loubna Azabal n'est plus Loubna Azabal puisque en transe, Loubna Azabal est autre. Aussi, ce passage de la possession dépossède-t-il autant l'actrice que le personnage qui perd le jeu scénique en jouant le jeu du rite. Cette altérité, permise par la transe, est nécessaire à l'avènement du retour de soi. C'est une altérité qui s'apparente à celle que décrit Jean Rouch<sup>169</sup> lorsqu'il évoque son ciné-transe : « [d]ans la transe, quel que soit le contexte, il y a une technique du corps, par laquelle le sujet partage la subjectivité de l'autre au moyen, justement de la transe. Transe où entrent en jeu la musique, la danse, etc., qui permet au sujet d'être un autre. »

Au terme de ce retour vers des lieux de mémoire familiale (appartement fui en 1962, tombe du grand-père) et de cette séance d'exorcisme, les deux héros auront finalement parcouru autant de distance intérieure que de kilomètres pour accéder à une connaissance d'eux-mêmes qui leur révèle aussi le rapport à l'autre, aux autres. Et Zano, fils d'un pieds-noirs originaire d'Alger, fait halte comme tous les pieds-noirs d'origine algéroise de retour au cimetière Saint-Eugène sur les hauteurs de la capitale :

Carrefour où se croisent tous les itinéraires, le cimetière de Saint-Eugène est le lieu qui dénoue son drame en lui donnant l'issue que ses fantasmes requièrent. Il se donne par là une représentation tolérable, enfin vivable, du passé et du présent. Réinséré dans le temps, le sujet se resitue spatialement et se retrouve en trouvant son « chez-soi ». Ce leitmotiv en filigrane de toutes les descriptions, sous-jacent à chaque commentaire, finalement explicite, dessine « sur la toile de fond de l'Algérie de maintenant » [Roland Bacri<sup>170</sup>] un lieu psychique bien plus que l'espace objectif. En témoignent les fluctuations extrêmes des fables et du réel<sup>171</sup>.

Le film se clôt sur ce jeune homme debout devant la tombe du grand-père, qui renoue avec le passé, son malaise dénoué. Alors que sa compagne épluche une orange, il parachève le lien entre passé et présent, comme un point final à cette histoire de quête des origines, avec un

---

169. Jean Rouch, « La caméra comme lien social : cinéma direct et ciné-transe », dans *Cinéma et psychanalyse*, *CinémaAction*, n° 50, 1989, p. 119.

170. Roland Bacri, *Le beau temps perdu. Bab-El-Oued retrouvé*, Paris, Lanzmann-Seghers, 1978, p. 12.

171. Paul Siblot, *loc. cit.*, p. 161.

geste anachronique : il pose ses écouteurs sur la croix de la tombe et une voix andalouse s'élève chantant combien la séparation a été longue et comment l'oubli a fait jusqu'à oublier la langue pour évoquer ce mal. Un « espace objectif », pour reprendre les termes de Siblot, se creuse entre le jeune homme qui s'éloigne de la tombe et ce « lieu psychique » délimité par les écouteurs et la plainte triste qui monte. Les personnages demeurent un moment en hors-champ, laissant la tombe seule à l'image. Puis réapparaît Naïma partageant son orange avec Zano. La poésie des gestes décline les diverses temporalités du retour achevé : « un temps hors le temps, immobile, temps des "ancêtres"<sup>172</sup> » ; « un temps des exils et des migrations<sup>173</sup> », le temps des parents ; « un temps accéléré du mouvement contemporain<sup>174</sup> » que vivent ces deux visiteurs de l'Algérie. Ce retour, permis par un oubli du présent, a mis au jour une continuité avec le passé, a rendu ce passé « simple », pour reprendre le mot d'Augé. C'est un retour effectif au pays des racines et un retour synecdochique d'un retour sur soi, une figure de l'oubli qui imprègne autant les personnages que la démarche du réalisateur pour la première fois de retour en Algérie depuis 1962.

### **Le suspens**

Enfin, des trois figures de l'oubli, la figure du suspens est celle où apparaît le mieux le « débrayage de la mémoire ». Un débrayage qui se cristalliserait dans ces images d'Algériens au regard vide. Cette troisième figure<sup>175</sup>, le suspens, a pour « [...] ambition première [...] de retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur et, plus précisément, en oubliant le futur, pour autant que celui-ci s'identifie au retour au passé ». Dès l'incipit, la matérialisation de la suspension du temps passe par cette métalepse qui montre ce déferlement d'une multitude face à l'écran et qui correspond à un temps du présent : les vêtements des individus sont contemporains, mais cette foule ne donne aucun indice de contemporanéité de par son attitude et son mouvement dans un lieu qui est un ailleurs et un nulle part où

---

172. Antonela Capelle-Pogăcean, « Imaginaires, pratiques et politiques du revenir », *Critique internationale*, vol. 2, n° 47, 2010, p. 15.

173. *Idem.*

174. *Idem.*

175. Marc Augé, *op. cit.*, p. 77.

convergent (mais pourquoi ? pour où ?) des chemins vers une large route centrale (au milieu de l'écran).

Cette métalepse a son importance dans cette intégration au générique du film puisqu'elle renvoie dès le début à des réseaux de sens marqués par l'énonciateur qui trouveront des ramifications au cours du récit, y compris lorsque d'autres suspens seront à l'œuvre, que le regard vide des foules deviendra trop fréquent pour n'être qu'accessoire et que ces images se complexifieront par une trame sonore semblant dire autre chose que ce que les images montrent. Cette métalepse est en fait l'extrait d'un autre glissement d'un niveau narratif à un autre qui ne brise pas le monde diégétique (comme le fait sciemment l'inscription du titre sur les images du générique), mais oblige plutôt « à le redéfinir, à l'agrandir<sup>176</sup> ». Ainsi l'extrait vient-il d'une longue séquence qui survient plus tard dans le film au moment où Naïma, la tête sur l'épaule de son ami, s'endort dans le train qui les mène à Alger. Ses yeux se ferment et un silence tombe sur des images fugitives alors que le train pénètre dans un tunnel et entame un virage : brusquement des silhouettes inquiétantes d'hommes envahissent la voie ferrée derrière le train qui s'éloigne. Balayée par un volet au noir et disparaissant sous une fermeture à l'iris, ces images, sous un bruit de porte qui se referme, laissent place au surgissement, dans un plan panoramique chargé d'une lumière éblouissante, de cette multitude d'hommes et de femmes d'âges différents : ceux-ci sont d'abord montrés dans leurs pas rythmés par une marche collective, ensuite par leurs corps laissant voir leur mains, dont celles d'un vieil homme tenant un petit drapeau algérien, enfin, le visage au regard vide, en train de converger tous dans une même direction qui correspond, pour le spectateur, au centre de l'écran cinématographique.

Dans un silence pesant, cette importante foule croise Zano et Naïma, à contre-courant, et semble aveugle à leur présence même si les héros s'évertuent à la regarder et à la toucher en vain. Cette métalepse suspend le temps en représentant une multitude soudée par un même mouvement, une entité constituée nationalement par un drapeau, à comprendre peut-être comme la représentation de l'Algérie post-indépendance. C'est dans cette immensité de la rencontre impossible, sortie du rêve (ou du cauchemar) de Naïma que montent, progressivement et de plus en plus fort, des voix andalouses masculines évoquant le *cante*

---

176. Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 21.



*jondo*, ce chant gitan dont les racines s'abreuvent de l'Espagne héritière de l'âge d'or musulman<sup>177</sup>.

### **Le discours de la musique**

Ces voix pénétrantes, accompagnées de sons de guitares sèches, exaltent, crient l'unique mot « Algeria », comme un hymne, un cri du cœur, un cri de douleur, un cri du corps de l'ordre de l'incantation, qui rompt complètement avec ce que donnent à voir des images qui n'ont rien de la célébration et tout de l'étrangeté. Le suspens représenté par l'image se téléscopie à celui du son, le présent se heurte à l'évocation d'un passé lointain, d'un passé qui renverrait à un temps bien antérieur à celui que portent Zano et Naïma. Le suspens se juxtapose au présent, un présent de l'Algérie d'aujourd'hui à rencontrer pour des héros anxieux. L'Algérie, telle que figurée dans ces images symboliserait la difficulté qu'il y aurait à l'atteindre dans son passé et son hétérogénéité passée (celle d'avant la guerre d'indépendance), comme le voudraient de tout leur soûl la posséder ces voix qui la célèbrent. Zano et Naïma l'appréhendent symboliquement à travers la multitude qui, comme un fleuve intarissable, serait impossible à fixer, avec pour seule solution pour la comprendre, la connaître, l'aimer, celle de la confronter dans son présent irréductible, d'en remonter le courant pour en atteindre la source, le passé, en tentant d'aller là d'où elle vient.

Aussi spectaculaire et éloquente que cette multitude convergeant sur une route commune au cœur de l'image panoramique – Gatlif filme avec un très grand angle, ce qui surdimensionne les visages et rend au paysage une totalité que l'œil ne peut appréhender naturellement – est cette séquence où le centre de la ville d'Alger est vidé de ses voitures et où, sur les trottoirs, des dizaines d'Algériens, le corps figé et le regard vide sont filmés en plans rapprochés. Sur ces hommes et ces femmes, impassibles, attendant docilement debout dans une file interminable un hypothétique taxi, un vieux standard festif, joué depuis des décennies dans les mariages de l'Est algérien (Sétif), monte *crescendo* chantant la joie de prendre un taxi et ensuite le regret de sa vitesse périlleuse<sup>178</sup> : le temps de l'Algérie post-

---

177. Une Andalousie médiévale occupée pendant plus de sept siècles (de 711 à 1492) par une civilisation musulmane alors à son apogée.

178. Tony Gatlif et Gacem Zouhir, « Willy le taxi », piste 14 de la bande originale du film *Exils* (2004), Princes Films Pyramide/Naïve, 2004, 5'22.

indépendance est suspendu dans le présent, tandis que la chanson égrène des souvenirs lointains remontant peut-être à un souvenir d'enfance provenant d'un moment heureux...

### **Les absences de la photographie**

Enfin, évoquons, comme autre exemple de suspens, les photographies en noir et blanc que Zano fait une à une défiler sous ses doigts, lors de sa visite dans l'ex-appartement de ses grands-parents. Une fois l'émotion passée à la vue des photos de son père enfant, de son grand-père tenant son violon, ses sanglots étouffés dans les bras hospitaliers de la maternelle hôtesse de la maison, le jeune homme continue à fouiller dans la boîte soigneusement conservée par la famille algérienne ayant pris possession des lieux au départ des pieds-noirs. Alors qu'une musique lointaine égrène des notes d'un piano, en gros plan se succèdent des clichés jaunis d'indigènes (ou de Musulmans ou d'Arabes comme les appelaient les Français de métropole et les pieds-noirs) : une dizaine de visages de femmes, d'hommes, d'enfants et de vieillards, le regard éteint, fixent l'objectif de l'appareil photographique colonial. Comme si, alors qu'un présent-passé révolu, celui de la colonisation, se déroulait il y a bien longtemps, un enfant suivait paisiblement, dans le confort du foyer, sa leçon de piano...

« Que l'on puisse croire à un suspens du temps naît [...] de l'écart entre le commentaire sur les images<sup>179</sup> », quelques notes de piano et les images troublantes que l'on observe. Ces photographies d'identité de personnages au regard vide ou au « regard retourné vers l'intérieur<sup>180</sup> » font hésiter le spectateur sur l'étrange statut qu'elles peuvent revêtir au sein de la diégèse, mais aussi par rapport à l'ensemble du dispositif cinématographique : un léger arrêt sur image accompagne en effet leur défilement, inscrivant physiquement un médium qui fige l'image, la photographie, dans un autre médium, le film, qui repose sur le mouvement des images. Comme le constate Nicole Gingras dans sa réflexion sur les « absences de la photographie » et en particulier sur la manière dont les médiums du mouvement (cinéma et vidéo) n'ont de cesse « de retourner à la photographie, de se retourner vers la photographie pour se définir<sup>181</sup> », les images sur lesquelles Gatlif s'attarde à ce moment

---

179. Nicole Gingras, *Les absences de la photographie*, Montréal, Cinéma libre, 1994, p. 13.

180. *Ibid.*, p. 7.

181. *Ibid.*, p. 9.

du film permettent en quelque sorte de recomposer le rythme du *road movie* en donnant l'illusion d'une pause dans le retour en Algérie. Nicole Gingras<sup>182</sup> rappelle ainsi

[qu'un] plan fixe est souvent interprété comme une photo filmée jusqu'à l'annulation de cette illusion. Un arrêt sur image interpelle la photographie par le suspens d'un mouvement et par le suspens illusoire du temps, car cette image n'existe que parce que le temps défile. À chaque fois, il y est question de transformation : transformation de l'image, de son statut, de sa présence.

Manifestation de la fixité, ces photographies frappent par la halte inattendue (ou le brusque ralenti) qu'elles imposent aux personnages jusqu'alors sans cesse en mouvement. Le défilement lent de ces photographies sur l'écran offre au spectateur du *road movie* un moment de répit sinon inquiétant, du moins fascinant puisque ces clichés bousculent la compréhension du temps et de l'espace dans la diégèse et qu'ils imposent finalement un questionnement sur une résistance matérielle et symbolique.

Chaque photographie « qui résiste, qui demeure à l'écran, animée sous l'action de l'appareil cinématographique<sup>183</sup> » n'est pas « mise en mouvement, mais se retrouve plutôt dans un mouvement. Ce dernier ne l'anime pas, mais la fait plutôt durer à l'écran. Le mouvement la retient en suspens<sup>184</sup> », révélant une présence métaphorique liée à la mémoire des Algériens dans la guerre. Ces images vieillies qui ont résisté au temps reviennent dans le présent de ceux qui s'en souviennent ou non et les regardent. Les regards qui sont absents de ces images sont ceux d'individus qui ont résisté, en quelque sorte à leur regard défendant, à la violence (coloniale) de la photographie obligatoire. Cette dernière, relevant de la toute-puissance militaire et coloniale durant la guerre d'Algérie (et systématique dans les innombrables camps de regroupement<sup>185</sup>), prend certes de force l'image du colonisé, en visant à le contrôler, à le soumettre et à l'humilier, mais ne réussit pas à prendre son regard, c'est-à-dire ni son intériorité, ni sa dignité<sup>186</sup>.

---

182. *Ibid.*, p. 13.

183. *Ibid.*, p. 9.

184. *Idem.*

185. Sur ces camps, lire le rapport rédigé par Michel Rocard en 1959 et publié en 2003 : *Rapport sur les centres de regroupement et autres textes sur la guerre d'Algérie* (Paris, Mille et une nuits), édition critique établie sous la direction de Vincent Duclert et Pierre Encrevé, avec la collaboration de Claire Andrieu, Gilles Morin et Sylvie Thénault.

186. On peut se rapporter à ce sujet à l'expérience du photographe militaire Marc Garanger, qui, simple recrue obéissant aux ordres de fichier les pensionnaires des camps, a littéralement détourné les clichés de leur objectif en travaillant notamment sur des portraits de femmes algériennes. Lire en particulier la postface de son

Ces photographies que Zano fait défiler imposent leur présence au spectateur : elles produisent de la mémoire tout en figurant l'oubli (elles étaient confinées dans une boîte à souvenirs), elles « produisent du temps à l'écran<sup>187</sup> » ; répétitives, elles produisent aussi de la différence. Elles tranchent en effet avec toutes les autres images du film, mais surtout avec les photographies des pieds-noirs qui les précédaient à l'écran et qui montraient des vies heureuses et insouciantes. Elles arrivent à l'écran après la scène pathétique qui montre Zano éclater en sanglots à la vue de traces du paisible quotidien familial d'antan... Cependant, si ces images engendrent chez le spectateur un certain malaise, c'est parce qu'elles l' « interpelle[nt] directement. [...Elles] offrent un espace à l'expression des affects [...] déclenchés par la trame narrative<sup>188</sup> », elles sont l'expression de la présence spectrale du passé, de la présence des absents, partie de cette mémoire que sont aussi venus chercher les deux héros – « ils sont venus chercher les souvenirs » dit une voisine à celle qui vit dans l'ex-appartement des pieds-noirs. Elles sont la manifestation de l'apparition (fantôme) de ces absents que haranguait violemment dans l'incipit du film la voix orageuse qui chantait.

### **La figure de l'absence, le regard à la caméra**

À travers ces exemples de mise en scène de cette troisième figure de l'oubli, le suspens, il émerge comme une dissonance entre ce qui est donné à voir et ce qui est donné à entendre (comprendre) : les images d'Algériens qui ne regardent ni les personnages, ni les actions de ces personnages, ni la caméra, ni même le film en train de se faire, représenteraient un présent impossible à dépasser, à remonter, irréductible aux sentiments, à la volonté de se souvenir, à celle d'oublier. L'association, à ces images, d'une musique chaque fois singulière complexifie le suspens et lui donne les caractéristiques déclinées par Marc Vernet<sup>189</sup> pour définir la « figure de l'absence », soit « la représentation, dans l'image, de l'invisible, lorsque le cinéma cherche à rendre sensible par ses propres moyens une existence qui ne peut se matérialiser sous une forme réaliste [...] ».

---

ouvrage de photographies : *Femmes algériennes 1960*, Paris, Atlantica, 2002 [Contrejour, 1982], 124 p. Voir aussi ces deux autres livres : *La guerre d'Algérie vue par un appelé du contingent*, Paris, Seuil, 1984, 133 p.; *Femmes des hauts-plateaux. Algérie 1960*, Paris, La Boîte à documents, 1990, 75 p.

187. Nicole Gingras, *op. cit.*, p. 14.

188. Nicole Gingras, *op. cit.*, p. 9.

189. Marc Vernet, *op. cit.*, p. 6.

Le regard caméra est l'une des figures de l'absence que Marc Vernet retient pour ses analyses cinématographiques. Si le critique insiste, dans ses démonstrations, sur la force du regard à la caméra en tant qu'adresse à la caméra (qu'on peut interpréter, comme il le souligne, comme adresse au spectateur), il élargit la compréhension de cette figure à l'exigence des conditions à réunir pour son élaboration<sup>190</sup> : « Le modèle du regard à la caméra pourrait être le suivant : un acteur, faisant face à la caméra et proche d'elle, fixe un point au lieu de celle-ci. À priori, il suffirait qu'une de ces conditions ne soit pas remplies pour que le statut du regard à la caméra soit remis en cause. Inversement, il pourrait suffire qu'une ou plusieurs (mais pas toutes) de ces conditions existent pour qu'apparaisse au spectateur la possibilité d'un tel regard ou la mise en évidence de la présence de la caméra ».

Dans le cas des images qui nous occupent, notamment celles de la foule, le regard des personnages apparaît « vide, sans destinataire ou sans objet, perdu dans le vague, noyé dans le rien<sup>191</sup> ». Ce regard vide, ce regard centripète (mise en scène répétée par le cinéaste à plusieurs reprises, y compris par le truchement des photographies de la période coloniale), s'apparente et s'oppose en même temps au regard de la caméra, centrifuge, que Tony Gatlif sait très bien utiliser par ailleurs, comme dans la scène où Naïma interpelle un moustique dans l'œil de la caméra. Cependant, si l'on se reporte à cette définition du regard à la caméra élaborée par Marc Vernet<sup>192</sup>, selon laquelle ce regard « donne l'impression de fixer, de viser avec attention quelque chose ou quelqu'un » ou ne vise rien du tout, l'important, pour nous, est dans ce qu'il introduit comme présence : la présence de la caméra et donc du cinéaste. En cela, cette figure de l'oubli, et en même temps figure de l'absence, élaborée pour tenter d'exprimer de l'invisible au regard des personnages, permettrait de déceler une trace de l'énonciation filmique.

Le *suspens*, figure de l'oubli, est paradoxalement composé à la fois de partitions musicales évocatrices qui manifestent l'impossibilité d'oublier un passé qui continue à travailler et des images où transparaît l'impossibilité de se remémorer un passé hors de portée. Les personnages se heurtent toujours au regard vide des Algériens, ils se heurtent à un présent irréductible qui empêche, justement, de regarder dans les yeux l'Algérie en tant qu'entité actuelle et en tant que passé. L'entité d'autrefois ayant disparu à jamais de l'évocation

---

190. *Ibid.*, p. 11.

191. *Idem.*

192. *Idem.*

iconique ou du moins de l'évocation cinématographique telle que l'a décidée Gatlif, l'évocation musicale persiste à exister dans la tête, le cœur et les oreilles abritant des souvenirs adorés, célébrés, jouissifs, paisibles... Le regard vide serait le trop de présence du présent qui empêche de recouvrer le passé, mais aussi ce qui mettrait à vif son souvenir, un souvenir vague fait de sensations lointaines ou très lointaines, heureuses (le mélange des communautés lors des fêtes c'est de ce vivre ensemble que se souviennent le plus les enfants de pieds-noirs), exaltantes (une Algérie mythique remontant au temps de l'Alhambra), enfantines (la leçon de piano ou l'évanescence du souvenir d'un temps où il faisait bon vivre dans un présent-passé qui cachait le regard vivant des Algériens, un présent colonial qui ne voulait, ne pouvait, voir dans ce regard que du vide)...

Le discours contradictoire de la musique contribuerait ainsi à faire entendre la voix auctoriale pour qui ce retour en l'Algérie serait une impossibilité. Tandis que ses héros Zano et Naïma finissent, apaisés, leur périple après la scène de transe dans le cimetière où repose l'aïeul, l'énonciateur aurait échoué à revenir, car, selon Marc Augé<sup>193</sup>, « rien n'est plus difficile à réussir qu'un retour ; il faut une grande force de l'oubli ». Peut-être Gatlif ne peut-il oublier. Peut-être que ce retour en Algérie ne déloge en lui, et contrairement à ses personnages, ni la douleur, ni le tragique qui sont liés à ce pays, à son passé, à une déchirure lointaine qui a eu lieu en 1962. Ces images qui recourent au *topos* du regard vide, couplées à une musique qui entretient un discours parallèle, feraient écran dans son film, non dans le sens où elles dissimuleraient quelque chose, mais dans celui où elles serviraient d'écran à des traces mnésiques<sup>194</sup>.

Ces traces laisseraient « deviner un visible dans l'invisible. Non pas un irréel, mais un réel qui excède le visible lui-même », pour reprendre les termes de François Chirpaz<sup>195</sup> lorsqu'il tente de cerner l'expression du tragique. Car même si Gatlif est « le cinéaste des Gitans », la musique de ses films, toujours constitutive de ses scénarios, le choix du *cante jondo* ajoute à la dimension émotionnelle d'un dire impossible sur l'Algérie. Gatlif est revenu en Algérie, mais il ne peut revenir sur l'Algérie ; sa parole (de cinéaste) emprunte un langage

---

193. Marc Augé, *op. cit.*, p. 84.

194. Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas* suivi de *Le compartiment de chemin de fer*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 101.

195. François Chirpaz, « Dire le tragique » dans Corinne Hoogaert (dir.), *Rhétorique de la tragédie*, Paris, PUF, 2003, p. 27.

singulier pour témoigner de lui-même « aux confins de son expérience<sup>196</sup> ». Il passe par ce processus que décrit François Chirpaz<sup>197</sup> : « [e]xprimer le tragique dans sa contradiction qui excède les mots de la langue est parler sur le mode du chant comme le font tous les chants de la nostalgie, ceux qui prennent forme de *fado*, de *blues*, de *cante jondo*. » Gatlif parle sur le mode du chant (de façon performative ou non) pour surmonter la difficulté de dire et pour approcher au plus près cette déchirure qui, dans le processus d'anamnèse, n'a pas encore été érodée par l'oubli.

---

196. *Idem*.

197. *Idem*.

# **Chapitre XI**

## **Retour (dé)liaison**



## 1- La série des allers-retours de la revenance

### a- Les liens des sens

*Exils* dit en même temps, pour les personnages et le réalisateur, l'arrachement et l'attachement à un lieu, qu'il soit legs assumé, reliquat d'une transmission ambiguë ou expérience vécue. La douleur lancinante de l'arrachement commande un mouvement de retour au passé et vers l'Algérie ; l'impératif de la rupture avec un présent intenable exige un mouvement de départ de soi, pour se retrouver et rencontrer l'autre. Moment de crise et de basculement, le départ éveille les sens (sensualité et significations) de l'attachement enfoui ou transmis à la terre. La rencontre avec l'Algérie, tant pour les personnages que pour le réalisateur, questionne d'abord la relation au présent de ce pays, à sa population et au temps écoulé. Dans cette fiction de retour au pays natal, Gatlif reconduit l'exaltation de la liberté d'un peuple, toujours présente dans ses films. Le procès du retour (épreuve initiatique du *road movie*), cependant, rend de manière inédite, audible, visible, sensuelle, onirique, dans la tension et les rythmes, sa part intérieure d'exilé d'Algérie.

*Exils* fait ainsi entrer Gatlif, qui réalise un cinéma si singulier, dans un commun propre à un même ancrage sociohistorique, source d'une fabrication mémorielle de l'exil à l'œuvre depuis 1962. Mais si, dans ce grand ensemble de productions très diverses des pieds-noirs d'Algérie, la scénographie mémorielle du retour se montre à chaque fois singulière, à l'échelle d'une expérience individuelle intime et unique, elle se caractérise aussi par des constantes qui font apparaître l'expérience du retour en Algérie comme une épreuve partagée. Les impulsions qui travaillent le départ, les attentes qui le sous-tendent, les peurs qui l'accompagnent, les lieux qui balisent le parcours en territoire algérien, la mémoire qui s'y exerce ou non et la rencontre avec les Algériens présentent de grandes similitudes d'un auteur à l'autre. Paul Siblot, en 1985, donnait à la démarche du retour (depuis enrichie par nombre d'autres livres, de films et de webfilms) une première configuration générale qui semble ne présenter que peu de variations d'un récit du retour à l'autre :

Migration dans le temps et les territoires de l'enfance, pèlerinage aux origines, quête d'identité, de vérité, difficile marche vers soi dans les limbes des réminiscences jusqu'au seuil du présent, ce voyage n'est pas à Cythère. Le récit des moments douloureux ou extasiés, de ces

parcours en terre algérienne et dans les terres intérieures fournit la matière renouvelée d'un ensemble de textes<sup>198</sup>.

Raconter son retour, le mettre en scène, le réaliser de manière effective, ou par la fiction ou en empruntant aux deux voies, vivre le retour par procuration pour un proche<sup>199</sup> ou grâce à un proche, montre combien le retour a une fonction à la fois très intime, dans un processus de « guérison » du trauma de l'exil, et une fonction publique, en tant que récit textuel ou audiovisuel participant à la construction d'une mémoire collective, voire communautaire. Ceux dont l'identité commune, aux facettes diverses, reposait exclusivement sur le statut privilégié de Français d'Algérie qui les distinguait des indigènes dans le temps colonial, ceux qui, tout en ayant été des « rapatriés » au sens légal du terme mais dont la patrie (au sens plus étymologique que juridique) est « indissociablement terre des pères et terre des morts<sup>200</sup> », ceux qui, « rapatriés-expatriés<sup>201</sup> », ne partagent ni la même histoire ni le même sentiment d'exil, ceux-là sont réunis par la même entreprise mémorielle du retour. La scénographie mémorielle du retour se montre dans leur œuvre, qu'elle soit film de fiction, œuvre littéraire, documentaire, portrait audiovisuel ou encore webfilm amateur. Chaque fois, bien qu'elle renvoie l'énonciateur à son destin individuel pris dans sa singularité, cette manière de se souvenir qui se confond avec la question du retour en Algérie construit du commun : le vécu traumatique et le travail de deuil, certes tout ce qu'il y a de plus individuels et personnels, n'ont de cesse de se dire en s'adressant à l'autre. Faisant naître un « nous », la quête de lien s'apaise par le texte écrit et dédié, l'image prise, conservée, donnée, l'inscription fragile d'un avoir lieu du lien qui ne se tient que par la foi. Les traces de cette quête et de cette

---

198. Paul Siblot, « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie », dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil*, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, ÉdiSud, 1985, p. 160.

199. Quelques fois le retour pour le parent est une allégorie, voire une fiction dans la fiction. Ainsi, dans son roman *Bleu-Figuiers* (Paris, Grasset, 1999), Anne Sibran « fait le récit de la mort du père au moment de son départ d'Algérie, de la descente de l'enfant vivant dans le monde des morts, c'est-à-dire de l'accomplissement d'un retour imaginaire, fictionnel en Algérie, pour permettre à l'ascendant de sortir de l'enfer, tel qu'il était avant la naissance même de l'enfant, avant le départ de sa terre [...] L'œuvre consiste à récupérer celui qui est resté "là-bas" et ensuite, de l'y abandonner ; l'œuvre de fiction est à la fois cette opération de récupération et une renonciation, toutes deux indispensables à la possibilité du retour. » (Catherine Dana, « Sans retour : de Paris à Alger, Bleu-Figuiers d'Anne Sibran », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Mikovitch-Rioux (études réunies par), *Regards croisés sur la Guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 223 et 229)

200. Alain Vircondelet, *Alger l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, p. 224-225.

201. Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, Paris, Non Lieu, 2007, p. 103.

adresse à l'autre se laissent repérer à chaque étape du retour : dans la reconnaissance des lieux ; lors de l'activation du corps comme archive corporelle ; avec la visite du cimetière ; quand la narration a lieu devant témoin ; ou encore lorsque, revenu du retour, on en partage le souvenir avec autrui.

Le retour en Algérie se présente comme un rituel qui passe obligatoirement par la reconnaissance des lieux où l'on a vécu. Celui ou celle qui revient en Algérie suit un parcours balisé qui passe par la maison et le quartier d'enfance, l'école, le lycée, le lieu de travail et de loisir : mais la reconnaissance y est plus ou moins laborieuse. La réalité vivante de l'Algérie fait écran au souvenir, dès le premier contact, derrière les vitres de l'autobus ou de la voiture. Le souvenir ne semble avoir aucune prise sur le présent. Celui qui revient hésite, doute, s'interroge, tel Gérard Roignant<sup>202</sup> dans le webfilm *Retour aux Sources* : il ne peut que répéter le nom des lieux pour tenter de conjurer, en fait, sa propre absence, figurée par la prise de vue, à savoir un *travelling* filé réalisé derrière une vitre qui l'exclut de ce qu'il filme. Hors de la voiture et dans les lieux mêmes, l'obstacle principal de l'anamnèse est le changement dans la configuration du quartier ou dans l'agencement et la décoration des pièces de la maison. Roignant jubile lorsque, dans son webfilm, il reprend symboliquement possession des lieux en faisant l'inventaire des choses demeurées intactes (« la pergola » où grimpaient son frère) et des changements : son intrusion renforce une caméra subjective, braquée sur les choses reconnues et éliminant du champ ses hôtes.

Le doute ne quitte cependant pas le revenant (qui revient ou non physiquement et figure aussi une certaine hantise) : « Qu'est-ce que tu vas trouver comme traces ?, dit ma mère, il n'y a pas de traces<sup>203</sup> ». Hélène Cixous ne sait que répondre à sa mère et s'interroge elle-même. Et si, au contraire, les lieux revisités effaçaient ce qui lui restait ? Les seules images qui lui faisaient encore croire à son lien ?

Voulais-je vraiment retrouver des traces ? me dis-je. J'étais prise d'un doute épouvantable : et si on ne pouvait pas retrouver des traces ? Si, croyant par exemple que j'allais retrouver les arbres sur les places d'Alger – ce dont je me « souviens » le plus clairement – si je me rendais à Alger porteuse d'arbres conservés vivants depuis trente-cinq ans traduits dans cette vie

---

202. Dans la première vidéo, alors que Roignant filme du véhicule qui entre dans la ville de Sidi Bel Abbes, sont nommés par son « guide » tous les lieux clefs de la ville. Roignant répète à satiété les noms, comme hébété, car il ne « reconnaît rien ». Dans la seconde vidéo, pendant qu'il filme et commente son arrivée dans le quartier de son enfance, il répète les noms des rues et des lieux jusque devant la maison où il est né :

[<http://www.youtube.com/watch?v=KlhfUkh6bww&feature=related>] (dernier accès le 29 octobre 2012)

203. Hélène Cixous, *Si près*, Paris, Galilée, 2007, p. 81.

mystérieuse qui s'allume, s'éteint et peut être rallumée à volonté dans la mémoire, si cette végétation, au moment où je l'approcherais en réalité, disparaissait d'une seconde à l'autre, annulée, effacée – remplacée par des arbres non traduits<sup>204</sup>...

À ces souvenirs sans support matériel, ou que le lieu de leur origine menace même d'anéantissement, Cixous oppose la vibration du corps. On peut certes se souvenir intensément sans passer par le retour. Mais le souvenir seul ne permet pas d'attester d'une appartenance :

[a]ller malgré moi au Clos-Salembier voir une maison qui n'existait déjà plus il y a bien longtemps [...]. Ce n'est pas moi, c'est mon corps. Je suis mon corps. [...] Celui qui mène, c'est ce corps primitif, l'être du contact, celui qui prend le commandement après le couvre-feu, qui fait les ascensions des montagnes devant lesquelles je suis paralysée, qui a un pacte immémorial avec les lignes de la terre<sup>205</sup> [...]

À travers le corps, le revenant retrouve, au-delà du doute, son appartenance. Par-delà l'impasse politique, l'identité ethnique, religieuse ou linguistique assignée par l'autre, héritée, subie ou revendiquée, nul ne peut contester l'appartenance à la terre qui fait vibrer le corps<sup>206</sup>. La reconnaissance est alors confiée aux sens haptiques plutôt qu'optiques ou acoustiques. Seuls les sens haptiques peuvent attester d'un contact passé et construire, par le biais phantasmatique de l'impression corporelle indélébile, une archive personnelle de son droit d'en être « sans en être », de ce lien sourd qui perdure sous la déliaison. Cette appartenance qui échappe au discours de justification – historique, politique, culturelle ou mythographique – que porte le corps dans son exil et dont il est l'archive quand, sur la scène de l'histoire, tout s'effondre ou se radicalise<sup>207</sup> est un dénominateur commun aux revenants, qu'ils fassent ou non le voyage ; mais quand ils le font, le corps est aux aguets, comme pour éviter qu'il ne défaille. Le revenant guette les moindres signes (de connaissance ou de reconnaissance) à fleur de peau et, souvent, fait confiance à ce qui tout simplement va l'éveiller et l'émerveiller et qui ne dépend que de sa propre capacité à sentir et à ressentir ce qui l'entoure :

En fait, ce n'est pas dans ce que les hommes ont laissé, détruit ou construit qu'ils peuvent retrouver, réellement, le pays de leur amour, le temps y a laissé sa marque de changements trop

---

204. *Ibid.*, p. 84.

205. *Ibid.*, p. 145.

206. Marie Cardinal (*Au pays de mes racines*, Paris, Grasset, 1980), Alain Vircondelet (*Alger, l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982) et de nombreux écrits et témoignages oraux du retour relatent ce moment de réminiscence sensuelle qui valide l'appartenance à la terre.

207. Évoquant l'histoire algérienne depuis l'occupation coloniale établie en 1830 jusqu'aux années noires du terrorisme des années 1990, Hélène Cixous écrit : « je ne sais pas pour qui, en ce siècle, l'Algérie n'a pas été une terrible aporie » (« Celle qui ne se ferme pas », dans Mustapha Chérif (dir.), *Derrida à Alger : un regard sur le monde*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 54).

lourds de significations humaines, ils ne peuvent le trouver que dans ce qui échappe à la durée et aux hommes, dans les couleurs, les odeurs, le ciel, la mer, une aube rosie de lumière, un soir enflammé du soleil couchant, des instants privilégiés et intacts<sup>208</sup>.

C'est d'ailleurs cette défaillance du corps qui est parfois anticipée par ceux qui se refusent à faire le voyage et qui ne supporteraient pas de ne pas ressentir cette attestation, dans une Algérie à présent désormais étrangère.

Ceux qui font le voyage pour leurs parents, à leur place, sans avoir jamais vécu en Algérie, s'attendent également à cette réminiscence corporelle qu'en tant qu'enfants ils sont censés porter avec eux : la mise en scène sensuelle de Gatlif, dans *Exils*, exprime au mieux le rôle primordial du corps comme archive dès l'ouverture du film par les pores de la peau de Zano. Le corps de Naïma se chargera pour elle de tisser du lien : tout commence, le premier jour de son arrivée en Algérie, avec la goutte de sueur d'une voisine de train, qui lui tombe sur l'épaule avec l'acuité d'un éclat de verre, qui marque-éveille-signale le corps de la jeune fille, et tout s'achève dans la transe finale du rituel soufi, par lequel Naïma renoue avec ses origines.

#### **b- Les lieux communs du retour**

Qu'est-ce que le revenant trouve au cimetière ? Un parent enterré qui a réalisé cette union avec la terre qui lui est refusée, depuis l'exil, et dont l'exil a surtout construit le mythe. Le délabrement du cimetière qui rappelle « l'être séparé » de l'exilé contraste fortement avec l'impression que laisse cette union indestructible (et pour cause) du mort à la terre. Le cimetière offre un moment de communion : non pas avec les vivants, les Algériens qui ont guidé les revenants jusqu'au cimetière, mais bien avec les morts. La communauté des morts l'emporte sur celle des vivants : c'est le sens du périple à travers l'Algérie du militant communiste anticolonialiste Henri Alleg dans le documentaire de Lledo<sup>209</sup> *Un rêve algérien* : retrouver les Algériens qui furent ses compagnons d'armes, évoquer avec eux le passé, pour mieux communier, à la fin, avec les fantômes de ses compagnons morts dans les anciennes geôles françaises où l'on pratiquait la torture – et affirmer, sur la tombe des résistants français à l'occupation coloniale, sa fidélité à la « communauté » de combat pour une « Algérie

---

208. Lucienne Martini, *Racines de papier : essai sur l'expression littéraire et l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, p. 166.

209. Jean-Pierre Lledo, *Un rêve Algérien*, France-Algérie-Belgique, Maha Production-Naouel Films-Tarantula, 2003, 110 min.

indépendante et fraternelle » (d'après l'épithète de la tombe d'Henri Maillot sur laquelle Henri Alleg vient se recueillir).

Si le vivant revient communier avec les morts, c'est qu'une partie de lui est morte dans l'exil : seule cette partie peut encore communier. Mais la partie vivante fait bien de lui un revenant : quelqu'un qui n'est pas tout à fait « mort », qui n'entend pas mourir, parce qu'il est en dette avec les vivants, à qui il adresse une requête, de qui il attend une réponse. C'est aussi précisément ce que dit ce retour du revenant, dont le premier interlocuteur, désiré et craint à la fois, est algérien : mais cet Algérien, avant d'être cette personne réelle rencontrée sur le parcours du retour, est ce fantôme qui hante la mémoire du revenant.

Quand j'y étais, je me sentais environnée de frôlements, vols invisibles de livres, de chauves-souris, de morts qui ne me quittent jamais, de millions d'Algériens passés mêlés aux passants souriants dans la rue Ben M'hidi Larbi, dans la rue d'Arzew. Ce sont les êtres humains surtout qui à mon contact et sur mon passage prenaient tout à coup éternité, allant et venant avec moi dans l'air de ce temps algérien qui étend sans interruption ses millénaires lavés à l'eau salée de notre mer<sup>210</sup>.

C'est bien sur le mode de la « revenance » que Cixous et Gatlif (avec ses images troublantes de la foule algérienne) se rejoignent. Ils partagent la vision d'une rencontre avec le peuple d'Alger qui est à la fois hallucinée et immémoriale. Cette vision tient de la hantise du présent. Elle recouvre une sorte de transposition en dehors du temps, temps suspendu dans un entre-deux troublant. Cette rencontre avec ce peuple s'interposait entre Cixous et l'Algérie quand elle était enfant. Chez Gatlif, un peuple est en marche et, en son milieu, les héros marchent à « contre-courant » et menacent de s'égarer. Hélène Cixous précise : « L'Algérie, nous ne savons pas si elle est devant nous ou de face ou de côté, si nous lui tournons le dos ou si elle nous le tourne, ou si nous allons un jour au réveil lever la tête et la voir nous regarder nous la regardant en face, en souriant<sup>211</sup>. » Cette rencontre du peuple algérien, c'est en fait le point aveugle, dénié, refoulé du retour. Elle est aussi le face-à-face qui inflige la réalité du présent : « J'ai retrouvé, écrit J. Fieschi, tous les circuits de la ville et je pourrais y marcher les yeux fermés, mais pour les rouvrir sur une autre foule [qui] me signifie ma dépossession<sup>212</sup> ».

---

210. Hélène Cixous, *Si près*, *op. cit.*, p. 142.

211. Hélène Cixous, « Celle qui ne se ferme pas », *loc. cit.*, p. 30-31.

212. Jacques Fieschi, *L'homme à la mer*, Paris, Lattès, 1990, p. 49.

C'est lorsque les revenants pénètrent dans leur ancienne maison qu'ils rencontrent leurs habitants actuels : c'est dans l'échange avec eux que la trace tant recherchée, la preuve de leur vécu, se constitue et apparaît. Il a d'abord fallu que les Algériens gardent des vestiges, les conservent (le piano, les tableaux des grands-parents dans le film de Gatlif). L'effort d'anamnèse peut s'appuyer désormais sur leur témoignage qui atteste leur souvenir. Le revenant a besoin de l'Algérien qui est le seul à pouvoir corroborer sa mémoire, voire à le raconter, lui : « je me souviens, vous habitiez là, vous faisiez ceci, votre père travaillait là », etc. Lledo<sup>213</sup>, réalisateur d'*Un rêve algérien*, se montre à l'image dans la dernière partie de son film, il retourne dans le quartier où il habitait enfant avec ses parents, récolte les témoignages de voisins sur son père et paraît tout heureux qu'on énumère ces faits (anecdotes du quotidien, qualités humaines) devant Henri Alleg. Ce dernier apparaît singulièrement en retrait dans cette partie du documentaire qui ne lui est pas consacrée. La mémoire se scelle dans ce triangle qui réunit le revenant, son témoin et cette figure du tiers à l'écoute que joue Alleg et qui ne manque pas de renvoyer au spectateur.

L'échange amène enfin la jubilation d'une coïncidence refusée par l'histoire (c'est le miracle du retour), une histoire de la décolonisation qui fait encore peur aux revenants. En fait, le retour sur les lieux n'est pas l'essentiel : l'exil du revenant est construit sur un ébranlement identitaire et sur une double brisure et même ceux qui étaient du côté des Algériens apprécient ces moments d'attestation, car ils savent qu'ils participaient d'une société coloniale inégalitaire et que leur innocence ne peut être proférée que par l'Autre. La rencontre de l'Algérien sur le lieu de l'enfance, rencontre ratée du temps de la colonie, peut faire entrevoir cette réconciliation, que le temps qui passe profile au moins comme une promesse :

[t]out à coup, j'éprouve un souci aigu rétrospectif pour Z[orha Drif] et H[elène Cixous], ces deux êtres bannies qu'elles étaient à Fromentin, ces déguisées nourries de rage, bannies dans deux bannissements si dissemblables, séparées dans deux séparations séparées si différentes, enfermées dans deux enfermements de nature si différente à l'idée qu'elles auraient pu mourir avant d'avoir fini de se faire leur récit. Aujourd'hui, les séparations sont encore vivantes, me dis-je, les enfermements soufflent encore leurs souffles suffocants sur nos lèvres, la peur et la colère couvent encore sous le temps, différemment, semblablement. Mais demain, dans

---

213. Jean-Pierre Lledo, documentariste algérien de parents français d'Algérie, d'origine juive espagnole, vivant à Oran, militants communistes et anti-colonialistes restés en Algérie après l'accès à l'indépendance du pays, vit en France depuis les années 1990. De cet exil forcé dû au terrorisme en Algérie, il entreprend une série de documentaires sur les mémoires de la guerre d'indépendance. *Un rêve algérien* est le premier de la trilogie, suivront *Algéries, mes fantômes* en 2004 et *Algérie, histoires à ne pas dire* en 2007 (censuré en Algérie).

cinquante ans, elle sera devenue légère et négligeable la gravité qui nous donne envie de boire ensemble du thé<sup>214</sup>.

### c- Retourner, (dé)lier

Étudiant de nombreux témoignages écrits et oraux de pieds-noirs, Anne Roche relève l'importance de l'échange pour un dire qui « apparaît non comme une alternative à la perte, mais comme une manière de "travailler" celle-ci, et peut-être de la rendre vivable, sinon pour celui qui parle, du moins pour celui auquel cette parole est destinée<sup>215</sup>. » Paul Siblot, en s'attardant sur le passage à l'écriture des pieds-noirs, souligne qu'à la fois, « matière et instrument », elle « offre au sujet le moyen de se délier dans la théâtralisation, l'objectivation de son drame intérieur<sup>216</sup> ». En examinant de nombreux récits textuels et filmiques du retour, force est de constater que l'écriture et l'image du retour trouvent leur raison d'être dans le partage de l'expérience de ce voyage particulier qui permet tout autant de se délier d'un passé traumatique que de se lier aux siens et, parfois, à l'autre. Le caractère intime de la trajectoire des revenants demeure vif, son inscription dans une œuvre relève d'une extimité qui vise à créer un lien privilégié avec celui à qui on l'expose, un énonciataire, lecteur, spectateur idéal, un proche qui n'a pu faire le voyage et pour lequel on retourne aussi. Cette inscription peut viser également et tout bonnement à la constitution d'une « communauté » fondée sur un sentiment d'appartenance renforcé par le récit du retour, contribuant au « nous » communautaire pieds-noirs, telle l'édition DVD de *Saïda . . . On revient! sur les pas de notre enfance* qui en est l'exemple abouti<sup>217</sup>.

Cixous se méfie quant à elle de ce que pourrait devenir son écriture du retour. D'aucuns, songe-t-elle avec horreur, pourraient y voir l'occasion d'un colloque : « J'eus la

---

214. Hélène Cixous, *Si près, op. cit.*, p. 132.

215. Anne Roche, « La perte et la parole : témoignages oraux de Pieds-noirs », dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 537.

216. Paul Siblot, « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie », *loc. cit.*, p. 158.

217. « In May 2007, 500 pieds-noirs and their families originally from Saïda, Algeria, met in Toulouse, France, to commemorate the 45<sup>th</sup> anniversary of their exile. During their 18<sup>th</sup> biannual reunion, the group viewed the film *Saïda . . . On revient! sur les pas de notre enfance* (2006) which chronicles the 2006 return voyage of 80-some members of the community and their encounters with the places of their Algerian past. This amateur film produced by two participants in the trip, Amicie and Bernard Allène, is the composite of multiple travellers' cameras and its goal is to provide a return to Algeria for the pieds-noirs from Saïda who could not physically make the journey ». (Amy L. Hubbel, « (Re)turning to Ruins: Pied-Noir Visual Returns to Algeria », *Modern & Contemporary France*, 19: 2, 2011, p. 148)



vision d'un colloque grotesque dont le sujet est *Retour à Alger*, je suis coincée entre des "Gens" [...], je veux m'éloigner, être émue [...] si Alger devait me conduire à un colloque au lieu de me conduire dans les zones d'indétermination de ma vie intérieure, je n'irais pas<sup>218</sup> ». Ironiquement, comme pour conjurer de manière performative une telle aberration, c'est justement un colloque qui se chargera de démontrer que le retour de Cixous n'en est pas un « vrai » et qu'il ne faut surtout pas le lire « mal », c'est-à-dire comme un retour simple (et fondamental, comme pour tous ceux qui retournent) au premier degré<sup>219</sup>.

Le retour en Algérie n'épuise pas l'écriture de Cixous. Son écriture ne vient pas à bout d'une fiction du retour. Elle donne à la parole et à l'anamnèse une circularité obsédante. En témoigne la structure de *Si près*, texte qui se love sur lui-même et résiste au lecteur. Cixous n'échappe pas à la mention commune du carrelage de l'enfance. Figure de la disjonction pour Derrida, embrayeur de la mémoire et de la réflexion philosophique, ce carreau de carrelage (ou de mosaïque), rarement à l'envers, il va de soi, est récurrent dans de très nombreux films du retour. Dans le webfilm *Retour aux sources*, Gérard Roignant<sup>220</sup> songe à envoyer l'image du carrelage retrouvé à son frère. Hélène Cixous<sup>221</sup> le décrit au sien : « Quand je raconte à mon frère le 54, rue Philippe, au moment où j'embrasse Linda Benaouf dans la salle à manger et où je vois en même temps le sol de mosaïque en toile tuterappelles, il a les larmes aux yeux ». Et dans un geste analytique qui lui est propre, Cixous enchaîne sur les impressions que lui laissent ses retrouvailles avec son enfance et le sentiment de manque qui l'a poussée à parler du carrelage à son frère : c'est son lien à lui qui lui revient d'un coup, imprégné, encore une fois, de sensations haptiques que ressuscite son corps.

---

218. *Si près*, *op. cit.*, p. 90-91.

219. Le colloque « *Hélène Cixous. Croire Rêver, Arts de Pensée* », organisé par le Collège international de Philosophie et le Centre Dona i literatura de l'Université de Barcelone, s'est tenu à Paris en juin 2008. Plusieurs textes publiés dans l'ouvrage collectif qui en est issu vont s'appliquer à lire *Si près* : quelques contributions, mal à l'aise avec la question du retour, vont expulser l'Algérie de leur exploration du livre, déployer un immense effort pour le traverser en passant à côté du retour en Algérie et de la rencontre avec Zohra Drif ; ou encore s'attacher à démontrer comment il importe de « bien lire » ce retour en Algérie en comprenant qu'il n'en est pas un. (Bruno Clément, Marta Segarra (dir.), *Hélène Cixous. Croire Rêver, Arts de Pensée* », Paris, Campagne Première, octobre 2010)

220. Gérard Roignant, *Retour aux sources* : [<http://www.youtube.com/watch?v=gEOwrkYBIGk>].

On peut retrouver aussi cette série sur son blog depuis décembre 2009 :

[<http://lebelabesien.travelblog.fr/520576/Mon-film-sur-l-Algerie-en-quinze-sequences-Retour-aux-sources/>] (sites consultés le 29 octobre 2012)

221. *Si près*, *op. cit.*, p. 154.

Quant à l'idée d'être en Al-[gérie] sans mon frère, elle n'était pas inacceptable puisqu'elle n'a jamais été envisagée, il m'eût été impossible de me tourner d'une manière ou d'une autre vers l'Algérie avec un sans-mon-frère inconcevable, je n'ai jamais touché Algérie, humé, cherché, souffert, sans qu'il fût moitié moi, à humer, chercher, souffrir les mêmes parfums, les soifs et leurs limonades, perchés dans le même néflier hermaphrodite, tenus ensemble par une greffe à laquelle nous avons toujours fait soumission<sup>222</sup>.

Cixous peut bien déplorer que sa caméra ne filme pas l'essentiel et rêver de prendre à bras-le-corps son livre-tombeau, *Si près*<sup>223</sup> est le livre du deuil de l'impossible retour et le livre du retour d'une mémoire impossible du deuil. Même si elle tente, en vain, de revenir au temps de l'enfance pour se souvenir de la mort du père, ce retour en Algérie la libère de l'Algérie comme l'apaise le fait de s'être retrouvée et recueillie *si près* de la tombe du père : climax d'une ascension-communion, où les univers pathémiques de la douleur et de l'extase se rejoignent. Son propre voyage, elle ne le conçoit pas sans des destinataires privilégiés (son frère, sa mère, J. D., Z.D.) à qui elle écrit (à titre posthume ou non), téléphone, et pour qui elle filme aussi. Lors de son retour, Cixous ne manque pas d'ailleurs d'inscrire dans son parcours les lieux de sépulture de la famille de Jacques Derrida, « pour J.D. », au cimetière de Saint-Eugène ainsi que sa maison d'enfance d'El Biar ou encore une halte au Jardin d'Essai, un des lieux communs du lien entre H.C. et J.D.

Quelques années plus tôt, Safaa Fathy, dans *D'ailleurs Derrida*<sup>224</sup>, réalise quant à elle ce voyage pour Derrida, à la place de Derrida, et pénètre dans sa maison pour y chercher le fameux carreau au défaut, le carreau inversé. Sa caméra, subjective, monte les escaliers, pénètre dans la demeure, comme un fantôme qui ne s'intéresserait pas aux vivants qui y habitent, ou comme un double imaginaire qu'elle veut être pour Derrida. Puis, au montage, elle glisse subrepticement l'image de ce carreau, alors que Derrida parle en voix *off* de tout autre chose. L'image est manifestement là pour lui – le Derrida spectateur du film qu'elle lui consacre –, celui qui n'écoute plus son propre discours, mais peut alors entamer une méditation sur la mémoire et la faille à partir de ce carreau, qu'il ne manquera pas d'écrire

---

222. *Ibid.*, p. 156-157.

223. Ce retour à l'Algérie pour Cixous est disséminé dans nombre de ces écrits, mais il devient ouvert et pleinement visible dans certaines nouvelles récentes parues dans des ouvrages collectifs et surtout dans sa « Lettre à Zohra Drif » (*Leggendaria*, n° 14) en 1999 et, magistralement, en 2000 avec *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives* (Paris, Galilée).

224. Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, France, 2000, 68 min.

ultérieurement dans *Tourner les mots*<sup>225</sup>. Une telle méditation n'aurait pas eu lieu sans ce souci de l'autre, à l'origine de ce geste posé par Fathy pour Derrida, qui offre à son tour sa méditation sur la mémoire à son lecteur, en s'excusant de « prendre la parole ».

De cette série des revenances reste un trajet qui recouvre l'expérience de la déliaison, qu'elle eût été vécue pendant ou après la guerre, dans le système colonial ou le « rapatriement ». Certains éléments constitutifs d'*Exils* de Tony Gatlif peuvent être mis en relation avec ce large ensemble d'œuvres qui, toutes à leur façon, disent la douleur du trauma et de l'exil en se souvenant du passé lors du récit du voyage au pays natal. Narré par des pieds-noirs depuis nombre d'années au sein des associations, publiés à compte d'auteur, ces récits dans lesquels se déploie une scénographie mémorielle du retour entrent en écho avec d'autres textes parfois aussi singuliers, inclassables et déconstructeurs que ceux de Cixous. À la croisée de fabrications mémorielles actives dans le cloisonnement ou le dialogue, partageant à travers le rituel du retour certaines topiques avec d'autres œuvres inattendues d'auteurs issus de milieux politiques fort différents, les œuvres de ce corpus se lisent avec leurs ambivalences, leurs apories, leurs ambiguïtés et leurs discours sur l'Algérie, les Algériens, la France, l'exil, la perte, le trauma, la blessure originelle. Pour les revenants, l'adresse est de fait double dans la mesure où ce retour obéit à une injonction paradoxale : intime et groupale, personnelle (le travail d'anamnèse et de quête de lien relève d'une démarche intérieure) et doxique (pour un « nous » qui se reconnaîtra dans le « nous » que l'œuvre projettera).

## **2- Contrepoint du retour du lien**

### **a- Gérard Roignant, pieds-noirs, posteur, blogueur, espagnol, humaniste, etc.**

De la première traversée de ville en voiture, en passant par le cimetière, la rencontre et le carreau, c'est paradoxalement un mouvement vers l'autre que ces parcours du retour vers soi (son passé, son traumatisme, son exil) mettent en scène. Mais est-ce une (la) manière d'échapper à l'emprise de l'histoire, une façon de cicatriser « la blessure algérienne restée vive par manque d'ouverture aux raisons de l'*Autre* et à ses propres déchirements<sup>226</sup> » ? Dans ces nombreux échos au film de Gatlif, l'autre vers lequel se dirige le mouvement est plutôt proche,

---

225. Safaa Fathy et Jacques Derrida, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Éditions Galilée-Arte Éditions, 2000, 176 p.

226. Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre : Algérie, Viêt-Nam, en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1997, p. 190.

il appartient au groupe familial, aux amis, à ceux restés en France, il fait partie du cercle restreint des Algériens connus en Algérie lorsqu'on était enfant. Quel type d'altérité toucherait une démarche qui, au contraire, s'appuie sur une ouverture de son récit du retour en Algérie à une très grande diversité de destinataires ? Le webfilm *Retour aux sources*<sup>227</sup> de Gérard Roignant, internaute, blogueur, posteur sur Youtube, appartient à cet ensemble large de récits du retour, mais sa manière spécifique d'engager des liens l'en distingue. Exploitant fortement les propriétés du médium et les spécificités de la plateforme d'échange et de partage de vidéos autant que celles du blog, ce webfilm amateur livre en contrepoint une autre manière de partager son expérience du retour avec des tiers aux qualités et identités autrement plus problématiques, ouvrant encore (pour mieux le refermer parfois) le spectre de l'altérité et des possibilités de dialogue.

Un webfilm, qui contient par essence sa charge d'un pathos individuel, incorpore dès le départ un pathos collectif ou s'en double au fur et à mesure de sa circulation. Dans *Retour aux sources*, Gérard Roignant filme son premier voyage de retour en Algérie depuis son exil forcé à l'issue de la guerre quarante-sept ans plus tôt. Comme il s'agit d'un voyage de groupe, Roignant ne manque pas non plus de filmer ses compagnons de route, tous pieds-noirs exilés en France, tous effectuant leur premier « retour aux sources ». L'incipit du webfilm recycle toute la nostalgie des ultras de l'Algérie française avec son discours sur le paradis perdu et la malédiction ayant injustement frappé un peuple. Toutefois, il n'exclut pas de la démarche de la vidéo (et du retour en Algérie), une aspiration à la fraternité possible en arborant une naïve et populaire (si on tient compte des commentaires) inscription de principe sur le texte de présentation du *post* sur Youtube : « nous devons apprendre à vivre ensemble comme des frères, sinon nous allons mourir tous ensemble comme des idiots ».

---

227. Gérard Roignant, dit « le Loupe », diffuse en avril 2009 sur Youtube le premier webfilm d'une série de 15 intitulée *Retour aux sources*, extraits autonomisés selon les exigences de formatage de la plateforme : ajouts d'éléments introductifs qui vont de l'image fixe au texte sur-imprimé en passant par l'insert sonore (générique de début et de fin de série, chansons, musiques, textes déclamés pour accompagner certaines séquences, images fixes, titres, surtitres, sous-titres, dates, etc.). Ces webfilms sont tirés du film que le posteur a réalisé lors d'un retour en 2007 en Algérie, voyage qu'il a effectué avec un groupe de pieds-noirs originaires de l'Oranie et plus précisément de la ville de Sidi Bel Abbas. On peut consulter sa fiche de posteur sur Youtube : [<http://www.youtube.com/user/leloupe>] ainsi que sa première vidéo : [<http://www.youtube.com/watch?v=gEOwrkYBIGk>]. On peut retrouver aussi cette série sur son blog depuis décembre 2009 : [<http://lebelabesien.travelblog.fr/520576/Mon-film-sur-l-Algerie-en-quinze-sequences-Retour-aux-sources/>]. (Dernier accès le 29 octobre 2012)

Le premier webfilm de la série donne le ton et la clé pour un partage collectif des émois personnels de Roignant et de ses compagnons, un partage qui, certes, dépend du degré d'implication du spectateur internaute par rapport à l'histoire de cette guerre et de cet exil, mais ne s'y limite pas. La première image du webfilm est fixe, colorée et montre une icône de la vierge Notre-Dame de Santa Cruz auréolée d'une lumière sur laquelle défile le générique détaillant les circonstances du voyage en Algérie : la voix de Jean-Pax Méfret, ex-militant de l'OAS, entonne gravement « Santa Cruz », une chanson dans laquelle il rappelle l'arrivée d'Oran à Nîmes de la statue de la vierge en 1965 et l'accueil dans le recueillement que lui ont réservé ses fidèles. La voix masculine raconte la douleur de ces exilés, arrachés trois années plus tôt de la même terre natale que leur symbole de piété vient de quitter pour les rejoindre, tandis qu'une seconde voix, féminine, entre spiritualité langoureuse et ferveur sensualisée, porte lentement d'un seul souffle le refrain « Santa, Santa, Notre-Dame de Santa Cruz ». Alors que les voix de cette chanson célébration d'une arrivée venant adoucir la violence du départ semblent s'éloigner, l'image devient mouvement et présente l'affairement du groupe en partance pour l'aéroport. La voix de Méfret se fera à nouveau entendre sur des images prises durant le vol : la déclamation sentencieuse sur les conditions tragiques de l'exode d'Algérie d'un peuple fier et maudit frappé d'incompréhension par l'injustice du calvaire que lui inflige son Dieu et certifiant une colère du pieds-noirs à venir s'arrêtera à l'atterrissage à l'aéroport Es-Senia d'Oran. Les premiers mots du filmeur quant à eux sont des questions-exclamations qu'il cherche à faire répéter aux filmés du groupe : « Est-ce que vous êtes contents d'être arrivés à Oran !? ... Eh oui, hein, on est heureux ?! On est au pays ! Eh oui... »

Et ce retour en Algérie, même en groupe, même pour y chanter en chœur (et en canard) hilare *Le chant des Africains*, ne contredira pas cette exclamation, mais la maintiendra dans son questionnement. Gérard Roignant se « sent algérien », cherche à parler arabe au marché, dans la rue, sur des lieux du passé, les lieux de l'enfance (maison, quartier, école, cinéma, etc.). Il multiplie les interactions avec des Algériens qui avaient le même âge que lui en 1962. Dans ce webfilm, au fil des quinze épisodes de la progression du voyage, au fur et à mesure que sont scandées ses étapes incontournables qui vont du lieu de naissance du posteur (mais aussi de celui de certains des membres du groupe) à celui de la sépulture des membres de sa famille, les affects sont au cœur de ce qui accélère la mémoire. Et l'effort de rappel est parfois violent, créant des moments de forte tension : un personnage pleure, car il ne reconnaît rien,

un autre parce qu'il reconnaît tout, y compris l'endroit exact où ses parents sont morts dans la rue. Le webfilm imprime triplement cette tension vécue en filmant ceux qui la vivent : en rendant compte de son instantanéité, de son immédiateté, de son impulsivité ; en reconstituant ce moment, par son montage (maladroit et grossier), son découpage pour la mise au format dans la plateforme d'échange et de partage des webfilms et sa mise en scène (rajout de commentaires écrits et de légendes sur les images, choix de musiques et de chansons contextualisant ou dramatisant certains moments, etc.) ; enfin, en mettant en circulation ce moment filmé est signifié un désir de partage, de transmission et de sauvegarde de ce souvenir du souvenir. Le sujet témoigne ainsi de son identité, de sa mémoire de pieds-noirs, de son expérience du retour, il témoigne pour lui mais aussi pour les autres, ceux qui n'ont jamais quitté le pays et dont la tombe a été ou non retrouvée, ceux qui ont fait partie du voyage et figurent sur les images. Il témoigne aussi pour ceux qui n'ont pu faire ce retour (car décédés ou n'ayant pas le courage de l'accomplir).

En fait, dès lors que l'énonciateur crée son webfilm et le diffuse sur une plateforme d'échange et de partage et qu'un énonciataire le reçoit (de façon effective ou projetée, désirée), un espace extime se crée, redéfinissant les rapports de complicité et d'antinomies entre espaces publics et espaces privés, mêlant expériences privées et expériences publiques, favorisant ou brouillant les échanges. Cet espace est celui d'une potentielle « mésentente » et d'un potentiel dialogisme dont le registre de discours revêt deux principales caractéristiques : une expression et une émotion qui favorisent, lorsque l'audience est à priori restreinte, le récit personnel<sup>228</sup> ; une multiplication « des points de vue souvent contradictoires<sup>229</sup> » qui s'y agrègent en tant que commentaires et qui font écho ou non à ce qui se dit et se montre dans le webfilm. Ces composantes participent de la création d'un morcellement d'espaces extimes qui « se juxtaposent sans jamais se rencontrer » et permettent de mieux comprendre la grande parataxe décrite par Louize Merzeau<sup>230</sup> : une multitude de réseaux qui ne sont que des ryzhomes qui s'auto-ligaturent sans se nourrir ni fusionner ou se croiser.

---

228. Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010, p. 50.

229. *Idem*.

230. « Guerres des mémoires *on line* : un nouvel enjeu stratégique ? », dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.) *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 287-298.

Car le web est justement « juxtaposition de réseaux qui s'ignorent<sup>231</sup> », dispositif qui intègre « un principe de connexion et d'agrégation par affinités qui renforce les clôtures au lieu de les faire tomber<sup>232</sup> » : chacun peut, dans sa blogosphère par exemple, « tisser sa propre toile, par ligature, emprunts et enchâssements sans jamais croiser celle des autres<sup>233</sup> ». La « logique de syndication [du web] produit ainsi moins une syntaxe, où pourraient s'articuler adhésions et confrontations, qu'une parataxe, où tout est compatible<sup>234</sup> ». Et le geste du posteur s'inscrit d'emblée dans ce cadre relationnel dont il est partie prenante – geste constitutif – d'autant plus qu'il contribue à le construire – geste participatif. La requête du webfilm implique alors un calcul pragmatique (dans le sens de recherche concrète d'un auditoire et travail d'une mise en discours) sur l'autre ou le groupe. Le webfilm porte une image de l'autre et du groupe, image même à laquelle l'autre ou le groupe vont réagir : image de l'autre avec qui on veut socialiser, image du groupe dont on veut être membre, image du groupe dont on est déjà membre. En fait, l'espace extime se déploie par définition à travers le surgissement de ces tiers – instances groupales – qui n'existent aussi qu'en fonction du contenu et des lieux (environnement, contextes) où est publié le webfilm (Youtube, le blog du posteur/filmeur, etc.).

L'internaute qui filme le fait pour une communauté – du plus petit groupe réel auquel il appartient à celui projeté, imaginaire, dont il se veut membre, comme celui que sollicite le webfilm de Roignant, à savoir le million de Français pieds-noirs (auquel s'ajoutent les enfants, voire les petits-enfants) potentiellement concernés par la question du retour en Algérie. Mais il cherche tout autant à fédérer des tiers plus éloignés encore par la publication de son « travail<sup>235</sup> » sur une plateforme d'échange et de partage de webfilms et par son blog personnel. La démarche de ce posteur illustre la manière dont un geste circonscrit à une seule

---

231. *Ibid.*, p. 289-290.

232. *Idem.*

233. *Idem.*

234. *Idem.*

235. Il faudrait mesurer là ce « travail » qui est à la fois un geste contraint (par sa forme, le temps pris pour l'exécuter, les efforts fournis pour en faire un produit aisément consultable et disponible pour tous et en particulier pour ceux auxquels il s'adresse en premier, un présent offert aussi à ceux qui ont été du voyage et à ceux qui n'ont pu faire le voyage, etc.), un geste obligé (dans le sens de « devoir » en lien ou non avec le mémoriel, geste « d'obligé », de celui qui redonne pour solder une dette, un dû, de celui qui donne car il doit donner, etc.), et enfin le geste passe-temps, *hobby* présenté aussi avec son lot de jouissance et de plaisir qu'il exprime (voir la présentation, déjà citée, qu'en fait son auteur sur son blog ou sur sa page de posteur sur Youtube).

personne peut tout à fait s'inscrire d'emblée dans une multitude d'ensembles et de sous-ensembles communautaires. Les saisir nous permet de repérer les divers plis et replis de l'espace extime :

- un groupe restreint de voyageurs (rassemblés par une agence de voyage mais auparavant aussi par un groupement ou un réseau associatif à l'origine de ce « retour aux sources », ou encore de ce pèlerinage) ;
- un groupe constitué pour partir mais aussi revenu (plus ou moins émotionnellement) de son « retour » en Algérie et donc sous-constitué de ceux plus ou moins attachés à continuer à se souvenir de ce voyage du souvenir ;
- un groupe plus ou moins restreint des natifs de Sidi Bel Abbes (re)partis ou non lors d'un autre voyage (famille immédiate, le frère qui n'a pu faire le voyage par exemple, pour Roignant) ;
- un ensemble plus large, un « groupe circonstanciel<sup>236</sup> » que constituent les pieds-noirs (qui existe bel et bien en dehors du web à travers divers réseaux de sociabilités, associations culturelles, groupements politiques, etc.) ;
- un groupe qui recoupe ce dernier mais de façon désormais marginale dans la société française des années 2000 et qui se compose de militants « activistes mémoriels » (qui sont présents en dehors du web et que le web permet de rendre encore plus visibles) ;
- enfin, non moins influent dans la mise en circulation du « travail » de Gérard Roignant, des réseaux d'internautes de toutes sortes dont des réseaux politiques (quelquefois appartenant à l'extrême droite) et des réseaux d'« amoureux de l'Algérie » qui, de manière générale, appartiennent à des générations (plus précisément des groupes d'âges) et des aires géographiques extrêmement hétérogènes (des internautes se disant Algériens d'Oran ou de Sidi Bel Abbes qui disent combien le blog est admirable, etc.). Ces groupes se connectent au blog de Gérard Roignant et établissent des liens avec lui en reliant ses webfilms, en participant à leur diffusion, en inscrivant à leur tour les liens vers ses webfilms dans leurs propres sites web et blogs.

L'exemple de ce webfilm est celui d'une expérience personnelle et groupale (soi avec le groupe, dans le groupe), datée et très précise (2007, Oran, Sidi Bel Abbes). Ce retour vécu s'insère dans un rite plus généralisé et propre à un groupe de mémoire (les voyages organisés

---

236. Éric Savarèse, *Algérie, la guerre des mémoires*, op. cit., p. 109-110.



dans la ville d'enfance algérienne quittée plusieurs décennies auparavant). Diffusé pour soi, pour le groupe concerné (de voyageurs), le groupe constitué (association) et le groupe imaginé (la « communauté de tous les pieds-noirs »), ce webfilm contribue à fabriquer une mémoire du retour. Les effets de pathémisation qu'on y retrouve, reposent en grande partie sur un syncrétisme d'images, de couleurs, de musiques, de mots et de lieux communs (certains restent doxiques du « monde » pieds-noirs tel qu'il se déploie depuis des années dans la littérature et au cinéma). Ils sont, en effet, susceptibles de rallier un grand nombre d'internautes parce qu'on y fait appel à l'innocence, à la vulnérabilité, voire la victimisation, et à l'expression d'une confiance en celui auquel Gérard Roignant s'adresse (ce qu'il dit et montre est touchant, personnel et, en même temps, dans la « vérité » de la douleur de ce qui est vécu et, de fait, partageable). Les chansons choisies pour accompagner, par exemple, le premier épisode disent la colère, le trauma du départ et de l'exil, la volonté de fraternisation et de pacifisme, la croyance en une justice divine malgré un destin tragique infligé à tout un groupe sans distinction, etc.

### **b- Tiers (dé)liés au retour**

Le « retour » rendu par Roignant fait le plein d'émotions exprimées et présuppose des effets symétriques (qui s'expriment dans les commentaires des internautes d'ailleurs). « L'Algérie sera toujours notre pays, car nous n'avons jamais cessé de l'aimer malgré l'adversité, l'injustice, le temps écoulé » dit en gros sa série de vidéos. Le pathos exprimé peut se faire collectif, partageable, dès lors que se manifeste la volonté d'en transmettre le poids en donnant un sens collectif à ce « retour aux sources » : en se mettant en scène, cette adresse au tiers passe par la sincérité avancée à la fois comme condition et attestation de la légitimité de celui qui énonce. L'énonciateur, appartenant au groupe filmé et tout en même temps à une multitude de groupes, met en avant son histoire personnelle. Par effet de miroir et de comparaison des expériences, ceux qui regardent les filmés et entendent le filmeur attestent aussi de son degré d'investissement qui influence à son tour une réception plus ou moins sensible (et sensibilisée).

De l'internaute *lambda* peu au fait de la guerre d'Algérie, de ses séquelles et de ses reliquats à l'internaute porteur d'un autre groupe de mémoire de la guerre d'Algérie (Algériens d'Algérie, Algériens de France, etc.), la dynamique relationnelle instaurée par les

divers espaces extimes générés par le geste du posteur devient une dynamique mémorielle. Il est crucial de souligner que du tiers « se fabrique » autant lorsqu'une certaine intentionnalité de l'énonciateur est explicite, que lorsqu'elle est difficilement détectable. Le tiers est aussi cette attention spectatorielle permanente qui peut se faire pesante, menaçante, apparaître oblique, attentiste, ou devenir intempestive, voire productive. Elle se manifeste par les différentes formes de « commentaires » qui s'inscrivent sur la page web. Et si le commentaire vient souvent interférer dans les relations interpersonnelles ou dans celles des groupes constitués, c'est qu'il surgit souvent sur le mode de l'intervention polémique. Selon Flichy<sup>237</sup>, non seulement cela est dû à l'anonymat des participants « qui peut exacerber la charge conflictuelle des propos », mais également au mode d'expression particulier qui caractérise Internet, à une écriture empreinte de spontanéité. Flichy estime d'ailleurs que dans ce domaine

[o]n a souvent disqualifié ces discussions polémiques qui ne correspondent pas aux règles traditionnelles de l'argumentation ni aux canons de l'espace public théorisé par Habermas ; mais il n'est pas illégitime de réhabiliter le conflit comme forme d'argumentation politique<sup>238</sup>.

Et parce que quelques fois la discussion est un « révélateur de conflit », Flichy analyse le web comme un espace public totalement différent des autres espaces traditionnels : selon lui, « le consensus n'est pas forcément l'objectif de la discussion, et certaines confrontations restent indépassables<sup>239</sup>. »

Les tiers – instances groupales – fabriqués et convoqués par les webfilms de Gérard Roignant se retrouvent dans deux espaces extimes différents : son réseau se développe à travers Youtube mais surtout à travers son blog ; ses « amis » appartiennent par ailleurs en majorité à des réseaux qui se reconnaissent dans le groupe de mémoire pieds-noirs d'Algérie (de l'Ouest de l'Algérie, Oran et Sidi Bel Abbes plus précisément, et s'étend à tous les pieds-noirs d'Algérie, voire à ceux originaires de Tunisie et du Maroc, bref à tous les « rapatriés »). Le réseau se développe aussi à travers ce qui est compris de la démarche même du posteur et les commentaires qu'elle suscite. Deux sortes de tiers se distinguent alors : l'un apparaît dans la relation qui le lie aux proches effectifs ou potentiels ; l'autre apparaît dans le(s) groupe(s) et

---

237. Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur*, op. cit., p. 52.

238. *Idem*.

239. *Idem*.

la communauté globale. En fait, les espaces extimes différents que sont Youtube et le blog<sup>240</sup> de Roignant induisent deux manières différentes de générer du tiers et de le « gérer ».

Dans le premier espace extime (Youtube) émerge une agora sauvage : la guerre des mémoires y bat son plein, les insultes, le dialogue et le non-dialogue avec d'autres porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie dominant (les Algériens d'Algérie, les Algériens de France, les Français de France, déclarés comme tels, etc.) ; l'évocation de la guerre a lieu au présent et selon les positions et les « identités » affichées par les uns et les autres. Dans l'autre espace (le blog de Roignant), tout est plus feutré, harmonieux, et pour cause, car contrairement à ce qu'il ne peut pas vraiment faire sur Youtube, Roignant est en mesure de filtrer les réactions à son film et de les faire apparaître ainsi beaucoup plus positives. Transparaissent dans cet espace extime des croisements « contrôlés » des mémoires, le blog finissant par revêtir quelque chose du « site compassionnel » décrit et analysé par Flichy<sup>241</sup> : « les messages relèvent à la fois de l'information, du conseil et de la compassion. Ils permettent aux [malades] d'exprimer leurs inquiétudes, leurs angoisses et de recevoir soutien et réconfort de personnes non pas proches, mais qui vivent des expériences similaires ».

Dans le cas de ce blog, il s'agit non pas de malades, mais plutôt de personnes affectées par la perte d'un pays rêvé et, si on veut, malades d'être (encore) sensibles à un passé douloureux au cœur duquel se trouve l'exil, malades parce qu'atteintes de nostalgie. L'expérience de posteur porteur de mémoire se partage, les marques de sympathies, d'empathie et de solidarité se multiplient, des inconnus, en raison du partage « d'un même passé », d'une même mémoire, deviennent des « proches », ceux qui comprennent la douleur ressentie montrent leur sensibilité. L'échange de mots d'encouragement et de réconfort va son train : un parallèle, une comparaison peuvent être opérés avec la nature affective de la relation qui s'exprime et, au fur et à mesure des échanges, le « je » finit par recouvrir un « nous ». Bref, le blog et son système de réseautage permettent à cet espace extime d'être un espace où travaille le mémoriel<sup>242</sup> en lien avec la construction d'une communauté d'expérience affective, sur fond de traumatisme historique.

---

240. [<http://lebelabesien.travelblog.fr/p/profil/>] (dernier accès, le 29 octobre 2012).

241. Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur*, loc. cit., p. 75.

242. Tout un réseau de socialités pieds-noirs se déploie à partir du blog de Roignant. Nous citerons pour exemples les liens suivants vers d'autres sites et blogs de natures très diverses : listes d'amis [<http://lasenia.rmc.fr/a/amis/>], blog d'ami [<http://francine.rmc.fr/>], lien vers un site de musique

### 3- L'exemplaire du retour en Algérie d'*Exils*

#### a- Le retour-ambiguïté de Naïma

[Un] cas n'est pas seulement un fait exceptionnel et dont on se contenterait qu'il le reste : il fait problème ; il appelle une solution, c'est-à-dire l'instauration d'un cadre nouveau du raisonnement, où le sens de l'exception puisse être, sinon défini par rapport aux règles établies auxquelles il déroge, du moins mis en relation avec d'autres cas, réels ou fictifs, susceptibles de redéfinir avec lui une autre formulation de la normalité et de ses exceptions<sup>243</sup>.

En faisant fond sur les diverses contextualisations sociohistoriques et auctoriales qu'impose l'analyse d'*Exils*, ce film, mis en relation avec cet ensemble très large de démarches qui traitent du retour en Algérie, « fait problème ». Certes, la scénographie mémorielle du retour telle que nous l'avons arrêtée comme configuration singulière (se souvenir en retournant, dans l'œuvre et en réalisant l'œuvre) recouvre une définition assez large pour qu'à « partir de cas, c'est-à-dire à partir de descriptions<sup>244</sup> », nous acceptions « d'emblée que la liste des traits descriptifs<sup>245</sup> » retenus « comme pertinents puisse être indéfiniment allongée<sup>246</sup> » pour mieux l'identifier. Et cette souplesse définitoire montre bien que chacun des récits du retour, en dépit de constantes aisément repérables d'un auteur à l'autre et d'un médium à l'autre, valoriserait, à la lumière d'une microlecture, sa propre particularité irréductible dans la série. L'un des sens communs du retour en Algérie repose sur la nature complexe du mouvement qui fait coïncider rapport à l'Algérie et lien avec l'autre. Comme l'illustre en contrepoint le webfilm de Gérard Roignant, la multiplicité des adresses dont peut être investi le récit du retour alimente une manière de se souvenir caractéristique de ce qu'édifient depuis nombre d'années les entrepreneurs de la mémoire au sein des associations pieds-noirs. Cette démarche échappe toutefois à cette emprise en ouvrant cette mémoire groupale, à une universalité de la douleur de l'exil que tout le monde peut partager.

---

[<http://tinalamartina.musicblog.fr/>]. Le blog [<http://lebelabesien.travelblog.fr/a/amis/>] permet d'accéder à des webfilms sur le pèlerinage annuel de Nîmes, des webfilms dédiés aux harkis et à leurs sacrifices durant la guerre, etc. Il offre aussi des liens qui ouvrent sur un activisme mémoriel pieds-noirs de plusieurs natures, comme le désir de recouvrer le souvenir d'une ville [<http://www.mekerra.fr/>] ou de recouvrer le souvenir des membres de la communauté grâce à un annuaire [<http://annuairepn.gsinfo.ch/>].

243. Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularité » dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 10-11.

244. *Ibid.*, p. 13.

245. *Idem.*

246. *Idem.*

Dans *Exils cependant*, justement sur ce lieu commun du lien à l'autre, la scénographie mémorielle du retour déployée se distingue de manière remarquable de cette série de récits du retour en Algérie de Français anciennement Français d'Algérie ou de leurs descendants. Dans ce film, c'est de l'autre, qui n'est pas pieds-noirs ou descendant de pieds-noirs qu'il s'agit, et tout autant de son retour dont il est question. Gatlif, ancien Français d'Algérie (par sa mère) retourne en Algérie : le film raconte un retour « au premier degré », le retour-évidence de Zano. Cependant, il maintient ce retour au second plan pour mieux valoriser le retour de Naïma, descendante d'immigré algérien en France (ou de harki). Le retour-ambiguïté de ce personnage est déplié par le plan-séquence de la transe tant dans sa performance que dans sa symbolique, au niveau diégétique et extradiégétique. Pilier de la diégèse du film et socle de sa mise en scène, la transe de Naïma, jouée sans l'être par Lubna Azabal (qui entre en transe), justifie le voyage du Gatlif cinéaste et pousse vers des limites extrêmes la quête d'Algérie du Gatlif natif d'Algérie.

La démarche du réalisateur qui retourne en Algérie et produit une fiction sur ce retour épouse celle du revenant qui cherche à valider son appartenance à la terre par le corporel, comme le font les autres revenants des divers récits du retour. Néanmoins, chez Gatlif, cette validation s'effectue de manière oblique et en associant le spectateur. Elle passe par des images étranges, au statut ambigu, par une mise en scène de la sensualité (où les sens des personnages et du spectateur sont convoqués) et, paradoxalement, elle est médiée par l'autre. Cet autre a d'ailleurs pour spécificité d'être double : une figure féminine et une figure post-coloniale française de la mémoire de la guerre d'Algérie et de l'Algérie coloniale. Tout au long du film, plusieurs images montrent une quête « d'authenticité »<sup>247</sup>, la recherche « d'une âme des choses dans leur pureté<sup>248</sup> », leur isolement, leur brutalité : vieille femme au regard vide, pierres et végétaux mis en exergue à plusieurs reprises dans un premier plan et donnant, un moment, un statut flou aux héros qui déambulent en fond ou en arrière-fond. *Exils* assigne d'ailleurs à l'énonciataire la place de celui qui assiste à cette recherche d'un versant insaisissable des objets et des êtres. Il le place dans une situation de réception, de

---

247. Tony Gatlif, « Entrevue 5. "Cadrage" (2'22) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son5.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son5.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

248. *Idem*.

compréhension et d'appréhension qui convoque d'abord et avant tout la perception des sens de celui qui regarde et écoute le film. L'énonciataire est un réceptacle de sensations et d'émotions qui atteint de temps à autre une sorte de trop-plein. Et ces mêmes séquences qui évoquent la recherche d'une vérité semblent aussi dévolues à canaliser ou à vider cet excès de sens (sensualités) qui parasite tout sens (signification).

Cette tentative d'atteindre une vérité, peut-être de recouvrir laborieusement la mémoire, incorpore de la jouissance et du malaise. Elle prend le risque aussi d'y exposer un énonciataire, là pour recevoir les images et les sons, dans le vertige ou l'équilibre précaire. Car dans le film, combinant l'ouïe par la musique, le visuel par les panoramiques, le toucher et jusqu'au gustatif par les gestes et postures des protagonistes, le sensuel domine. Les images et les sons, dans des rythmes qui ralentissent et s'accélèrent, s'associent ou se dissocient pour dire un tragique qui culmine par moments en tension extrême, par séquences ; la ritournelle insouciantes ouvre une récréation avant que la folie, la passion et les égarements des sens ne s'emparent d'un personnage ; le charnel abandonne la partie du tangible lorsque l'invisible prend possession des corps pour transformer personnages, filmeur, spectateurs. Pour Gatlif, « la musique fait partie du voyage<sup>249</sup> » :

le film est construit comme une transe, une montée vers la scène finale : une transe soufie thérapeutique. Les paroles des chansons sont le prolongement des dialogues. La musique a son cheminement propre. Elle aussi fait route aux côtés de Zano et Naïma pour revenir vers ses origines traditionnelles. La musique commence dans la peau de Zano. Elle est urbaine, électronique, soutient un rythme tachycardique. Zano l'écoute fort, l'oreille collée à son HP. En Andalousie, elle flirte avec le Flamenco de la Macanita. Les jeunes gitans de la cité des Tres Mil Viviendas déchainent la Carboneria, lieu mythique de Séville, où les jeunes du monde entier viennent à la fin de la nuit se saouler au flamenco<sup>250</sup>.

Provenant de toute part, les flux d'informations et de sensations dans le mouvement qui domine la diégèse relèvent de l'essence et de la performance du *roadmovie*. Le noyau générique<sup>251</sup> du *road movie* est bel et bien constitué : images de véhicules en mouvement (train, bateau), paysages ouverts à dominante horizontale, protagonistes en rupture de ban,

---

249. Tony Gatlif, « Note d'intention », Paris, Pyramide Films, 2004. Document présentant le film avant son lancement disponible sur le site : [<http://www.metropolefilms.com/data/ftp/Exils/EXILS%20-%20French%20Press%20Kit.pdf>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

250. *Idem*.

251. Selon la typologie proposée par Walter Moser (« Présentation. Le *road movie* : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de *mediamotion* » dans *Le road movie interculturel*, CINÉMAS, vol. 18, n° 2 et 3, printemps 2008, p. 21-22).

séquence narrative de trois moments d'intensité (*to hit the road, to be on the road, to hit the road again*), modalité narrative de l'événement qui exprime la condition contingente des protagonistes, une intermédialité minimale qui met en scène, dans le film et en plus du film, un second média (baladeur, chants et musique des musiciens rencontrés).

La topique de l'angoisse<sup>252</sup> accompagne tout au long de la diégèse l'énonciataire, et au niveau des marques de fabrication du film, cette topique ne cesse d'être prégnante. Les images et la musique donnent à voir et à entendre cette angoisse, tandis que s'immisce dans les interstices des étapes du *road movie* qui n'est pas errance mais retour, trajectoire vers une origine, la compréhension de l'imminence d'un événement, celle de l'avènement imminent d'un grand moment de peur, une fois le point de (non-)retour atteint. En fait, dans *Exils*, si la démarche d'anamnèse des personnages est essentialisée dans du ressenti, de la sensualité, du malaise, l'effort d'anamnèse auctoriale n'apparaît pas d'emblée : l'exercice de la mémoire s'effectue par le truchement d'un trop-plein sonore où « la musique est un personnage<sup>253</sup> » et joue en tant que tel un rôle crucial tant dans la diégèse que comme trace d'énonciation :

J'ai une relation d'égal à la musique, je n'ai pas peur de la musique, j'ai plus peur de l'écriture. Et donc je laisse faire, je donne à la musique des choses à la limite casse-gueule et c'est là où ça devient génial. Là ça vient de la musique gitane qui se joue : la guitare est là, on joue et la repose et on la reprend pour jouer. On n'a pas le temps d'accorder, y'a que les grands qui le font, qui veulent faire du classique, mais lors des fêtes on n'accorde pas, dans la musique tzigane encore moins, ils n'accordent pas leurs violons de toute la soirée, une fois par mois et encore. Et ça sonne faux et c'est ce que j'aime. Quand c'est pas accordé, pas du tout, un ou deux instruments, les Tsiganes n'ont pas peur de la musique, la guitare, ils en font ce qu'ils veulent, ils tapent dessus, ils font des tas de choses, la musique, c'est comme un cheval indompté dans un rodéo. Et dans mes films, la musique est aussi héroïne, elle est film, scénario et dialogue, personnage, elle devient continuité, elle s'exprime comme l'image, exactement pareil, elle ne bouffe pas l'image mais l'image ne la bouffe pas non plus<sup>254</sup>.

Le tragique est dès l'ouverture du film inscrit dans une urgence, une exhortation à agir, par la trame sonore qui s'emballe et le mouvement des corps des personnages. Le film

---

252. Patrick Charaudeau, « Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision » dans Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 150.

253. Écouter l'entrevue accordée à Benjamin MiNiMuM sur l'importance de la musique dans le cinéma de Gatlif : [<http://www.mondomix.com/fr/news/la-musique-dans-le-cinema-de-tony-gatlif>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

254. Tony Gatlif, « Entrevue 6. "La musique. les tziganes" (4'07) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son6.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son6.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

commence par installer un climax qui ne fera qu'être repris en rythme, en balancement des corps et en perte de connaissance dans la scène de la transe de la fin du film. Ces flux d'informations et de sensations submergent l'énonciataire qui ne parvient pas à repérer d'emblée de parole isolée qui surplomberait toutes les autres, instaurerait une hiérarchie dans ce qui lui est transmis. Il se retrouve face à un tout qui, paradoxalement, l'enveloppe et lui masque si bien l'instance d'énonciation que ce qui est montré semble un donné, un ensemble indiscutable doté d'une cohérence sur laquelle il n'a aucune prise sinon celle de faire corps avec elle, un ensemble d'une certaine façon objectif qui objective la présence du spectateur en l'absorbant. Mené au gré des intensités de ce qui lui est dit, montré, fait sentir et ressentir, l'énonciataire se retrouve dans ce que Casetti<sup>255</sup> décrit comme une « configuration objective » de l'espace d'énonciation :

[F]ace au spectateur témoin effectif [...] se déploie un espace qui, dans l'ensemble, refuse les termes marqués : un espace neutre, dans la configuration objective irréaliste, face à un spectateur qui fait corps avec la caméra (et donc mobile), se déploie un espace parcourable dans tous les sens, même les plus extrêmes : un espace authentiquement modulable.

### **b- Gatlif et ses doubles**

Et c'est en effet au spectateur qu'il revient de moduler et d'interpréter ce qu'il reçoit du plan-séquence de la transe, passage vers lequel tend toute la diégèse ; point critique du retour qui met en scène le danger d'un possible non-retour. Dans *Exils*, le tragique s'exprime à la fin du film avec la montée du *cante jondo* qui donne aussi à entendre l'expérience douloureuse de l'énonciateur à l'énonciataire. Durant la transe, c'est la tragédie à l'écran qui se joue tout en ne se jouant pas puisqu'elle n'est plus un jeu d'acteur qui indispose le spectateur : la tension, entre angoisse, voyeurisme et malaise, monte pour celui-ci au fur et à mesure que la séquence s'allonge et qu'il regarde ce que vit le personnage passer dans ce que vit l'actrice ; alors que, progressivement, ce qui travaillait et rongait Naïma devient manifeste dans le corps de Lubna Azabal qui, à son tour, devient une énigme, possédée par de l'invisible. Gatlif explique ainsi le rituel filmé et la manière dont il a été adapté pour deux protagonistes qui ne sont pas d'Algérie :

---

255. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, préfacé par Christian Metz, trad. de l'italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 107.



« [t]ranse » n'est pas synonyme d'exorcisme, d'une possession diabolique. Il s'agit au contraire de créer les conditions d'un approfondissement de sa relation avec le monde invisible, les forces incontrôlables de la nature, le sacré immanent à l'univers. Pendant une transe, l'individu s'échappe de lui-même. Il puise la force de dépasser ses inhibitions, ses peurs, ses frustrations. Dans le film, la transe a été organisée autour d'une véritable cérémonie. Les musiciens de tous horizons ont joué sur un rythme binaire et non pas ternaire, comme c'est le cas dans leur culture musicale. Ce rythme binaire est celui de l'Occident. Il était plus adapté à Zano et Naïma, pour entrer dans la transe<sup>256</sup>.

Si « le mode de pensée ambigu<sup>257</sup> » est propre à la tragédie et que l'ambiguïté ne cesse de suivre le personnage de Naïma depuis le début d'*Exils*, c'est à l'actrice Lubna Azabal que revient l'acte symbolique de la tragédie : le sacrifice. Ce don d'elle-même dépossédée, possédée, dépossédée dans ce plan-séquence que lui impose Gatlif s'apparente à un rite de passage mais aussi à un rituel sacrificiel. Dans cette partie du film, symboliquement, la toute-puissance du réalisateur domine le destin scénique de l'actrice abandonnée à un elle-même qu'elle ne contrôle plus. Naïma entre en transe dans la diégèse pour « se retrouver » ; Azabal, en doublant littéralement le personnage, se perd. Elle se trouve en quelque sorte sacrifiée du point de vue extradiégétique sur l'autel de la revenance du cinéaste. Et ce plan-séquence, objet d'une minutieuse préparation qui table sur la plus totale des improvisations pour réussir à saisir ce qui ne se prépare pas – le moment unique et imprévisible de la transe – a été orchestré par Gatlif<sup>258</sup> dans ses moindres détails :

Cette scène-là, on l'a travaillée six mois avant. J'ai d'abord été, seul, dans une cérémonie de transe au Maroc et j'ai filmé, en vidéo. C'est pratiquement la même chose que l'on voit dans *E*. J'ai donné cette cassette à Céline Bozon, la jeune fille qui a fait la photo du film en lui expliquant que je voulais que l'on arrive à un résultat identique. Elle a travaillé là-dessus très longtemps. Ce n'était pas du tout de l'impro ! Je lui ai dit dans quel ordre on allait filmer les gens ; on a déterminé la mesure des plans : tout était contrôlé. Pendant qu'elle filmait, avec l'aide de la cadreuse, moi j'étais derrière et je faisais partir la musique, et je donnais le tempo pour accélérer ou ralentir, mais avec l'idée que la transe devait aussi se dérouler de la façon la plus naturelle possible<sup>259</sup>...

---

256. Tony Gatlif, « Note d'intention », *loc. cit.*

257. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions Complexe, 1988 [Découverte, 1986], p. 32.

258. Voir Gatlif en chef d'orchestre dans le *making of* « Sur les traces d'*Exils* » (France, Princes Films, TF1 Vidéo, 25', 2004).

259. Dialogue entre ce réalisateur et Gatlif, rapporté par Philippe Piazza, à Bangkok, en septembre 2005 : [<http://www.cinema.tv5monde.com/articles/echange-avec-a-weerasethakul>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

Loubna Azabal dit la difficulté que présentait pour elle cette séquence sous contrôle qui, paradoxalement, misait essentiellement sur l'abandon total de l'actrice pour faire advenir le personnage en transe :

Tony m'avait montré en vidéo une transe qu'il avait filmée et c'est impressionnant de se dire « il va falloir se lancer et il va y avoir ce même laisser-aller à 100 % » et j'ai regardé leur gestuelle et tout mais je me suis dit je vais pas je ne pouvais pas faire la même chose, c'était faire le perroquet, ça allait être ridicule, il fallait se lancer et peu importe...voilà<sup>260</sup>.

Gatlif soutient dans plusieurs entrevues qu'il a fait *Exils* pour pouvoir réaliser cette séquence, point d'orgue du film. L'élimination d'une scène de *rave party* comme premier incipit du film où Zano « s'assomme de musique<sup>261</sup> » et le remplacement de celle-ci par l'amplificateur de la chaîne stéréo montrent l'option radicale prise par le réalisateur pour donner à la *lila* sa dimension spectaculaire diégétique et documentaire. L'importance accordée à la dimension culturelle du rite de la *lila* montre l'itinéraire singulier que Gatlif emprunte pour son retour en Algérie. Les motivations qui le nourrissent plongent leurs racines dans les profondeurs de pratiques ancestrales et populaires que le cinéaste aime fréquenter et filmer<sup>262</sup> :

[c']est au soufisme que le film veut en venir, la musique qui soigne les âmes blessées. [...] L'Afrique du Nord est une terre de haute spiritualité où le rapport à l'invisible, à l'enchantement du monde et l'existence d'une transcendance sont ancrés dans les convictions et les croyances populaires : l'univers serait peuplé d'esprits qu'il s'agirait d'apprivoiser ou d'apaiser par des offrandes et des témoignages de respect. On assiste depuis peu à une recrudescence du phénomène des confréries soufies, leurs pratiques n'ont strictement rien à voir avec les tentations islamistes radicales qui leur sont profondément étrangères. La présence de ces confréries en Algérie est surtout dans les banlieues pauvres où elles traitent de nombreuses affections socio-psychanalytiques. La confrérie soufie est à la fois spirituelle et thérapeutique. Elle pratique des rituels de guérison fondés sur l'apaisement des relations entre les entités secrètes et les humains possédés<sup>263</sup>.

Ce retour en Algérie de Gatlif s'accompagne de la nécessité d'un retour au terroir, aux origines de certaines pratiques rituelles et de musiques que le cinéaste et compositeur connaît bien. Ce retour n'est donc pas celui d'un étranger, d'un touriste, mais celui d'un (re)connaisseur en quelque sorte, sinon d'un proche de cette culture méditerranéenne aux racines africaines. En évoquant le profil de ses personnages, Gatlif a une façon binaire de les opposer, comme si, en dépit de leur rencontre, malgré leur âge et leur vie française, les deux

---

260. « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris » dans *Exils*, Paris, Princes Films, TF1 Vidéo, 26', 2004.

261. *Idem*.

262. V. *Latcho drom* en 1995 ou *Vengo* en 2000.

263. Tony Gatlif, « Note d'intention », *loc. cit.*

mondes dont ils sont issus n'ont pas grand-chose à voir l'un avec l'autre. Zano, « c'est clair son histoire [...] Naïma, c'est pas clair<sup>264</sup> ». S'il semble logique que le poids du film finisse par peser sur le personnage le plus complexe, pour un cinéaste comme Gatlif, le choix demeure toutefois inédit puisque les *gadgés* (ceux qui ne sont pas gitans) sont souvent en minorité dans son cinéma (mais campent fréquemment des personnages principaux), alors que les personnages d'origine arabe sont quant à eux plutôt rares. Pour Gatlif d'ailleurs, il est impératif que ses personnages ressemblent à ceux qui jouent leur rôle, acteurs ou musiciens, il faut qu'ils aient « les mêmes origines<sup>265</sup> ». Lubna Azabal joue une jeune fille arabe et décrit ainsi son personnage :

Des Naïma, y'en a plein qui savent pas la langue arabe, qui ont une rupture brutale avec leur famille, leurs origines. Y'a une énorme douleur. Et ben moi, ça, j'en vois partout tous les jours et c'est un personnage qui, par ce voyage initiatique, va se retrouver au fur et à mesure une colonne vertébrale. Et elle ne va pas connaître ses origines, mais inconsciemment, c'est ses origines qui vont la happer et effectivement, si on connaît pas son passé, on peut pas aller vers le futur, c'est comme les fondations d'une maison. Et elle va chercher ses bases, et elle est paumée là-dedans et c'est où elle se considère qu'elle est étrangère de partout<sup>266</sup>.

Gatlif, quant à lui, évoque ce personnage avec une note d'admiration :

Naïma devait être une Arabe non musulmane d'aujourd'hui. Elle n'a pas de père, ne veut pas qu'on lui dise quoi faire, ne veut pas faire le carême, n'a pas besoin d'un homme. Elle sort d'un milieu arabe avec sa religion quand même [...] Elle est libre. Elle est laïque. Dans les années soixante, ce personnage était une prostituée. Elle ne veut pas tricher. Elle le paie, et donc fait beaucoup d'erreurs, elle souffre<sup>267</sup>.

À travers la personnalité et le parcours de Naïma, sa manière de la filmer et de raconter son histoire du retour, Gatlif se montre aussi sensible à son exil à elle qu'il est séduit par « l'exilé universel » que représente Zano dont il aime le côté libertaire, marginal. Gatlif, en donnant à Naïma cette place dans la diégèse, ne valorise pourtant pas seulement une altérité radicale. Il parle aussi de lui-même. Comme il parle de lui-même en affectionnant Zano. En fait, le choix de montrer l'autre pour parler de l'Algérie n'en est pas vraiment un pour Gatlif.

---

264. Tony Gatlif, « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

265. Tony Gatlif, « Entrevue 3. "Romain Duris et Lubna Azabal. Direction d'acteur" (5'36) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur Radio libertaire le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son3.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son3.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

266. « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris », *loc. cit.*

267. Tony Gatlif, « Entrevue 3. "Romain Duris et Lubna Azabal. Direction d'acteur" (5'36) », *loc. cit.*

En parlant de Naïma, il évoque aussi sa situation d'exilé puisque lui aussi est d'origine algérienne (kabyle par son père). Pour Gatlif, en fait, la véritable souffrance de l'être est celle que ressent celui qui est exilé. D'origine algérienne et gitane, arrivé en France dans le flux des « rapatriés » d'Algérie en 1962, Gatlif est membre de deux groupes porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie. Ayant vécu la majeure partie de son enfance dans un milieu gitan, ce sont des Gitans qu'il choisit de filmer dans la plupart de ses films pour lesquels il s'engage politiquement<sup>268</sup>.

Et lorsqu'il s'agit de départager avec précision les frontières entre marginalité et immigration, Gatlif avance que l'un et l'autre n'ont en effet ni les mêmes ressorts ni le même coût :

[q]uand on parle de marginalité, celle de l'immigration par exemple, elle n'est qu'économique, rien à voir avec les Gitans. Le vrai problème de l'émigration, c'est l'exil. Et l'exil, c'est quelque chose de très douloureux. Les Gitans, en fait, ne sont pas dans l'exil ou plutôt ils le sont depuis leur origine, mais la différence, c'est qu'ils ne partent pas. Ils ne peuvent pas véritablement s'intégrer, devenir Bretons par exemple, contrairement aux immigrés qui travaillent ici. Et pour moi, c'est cela la vraie marginalité, un choix philosophique de vie. Jamais les Gitans n'ont vendu leur âme, même en temps de guerre, ils ont continué à rester ce qu'ils étaient, Gitans, Tsiganes ou Manouches<sup>269</sup>.

Appartenant à la fois à l'Algérie par son père et par son lieu de naissance, au monde gitan par sa mère, Gatlif est un exilé et un marginal. Mais dans son cinéma et dans ses discours, il a opté pour cette situation où posséder une philosophie de la liberté doit équivaloir « naturellement » à être, à se poser dans un ailleurs, une paratopie, sans souffrir de ce mal de l'exil. En fait, ce choix touche à l'intime de l'homme, à ses origines, à ses choix d'appartenance, à ses attachements familiaux, voire à ses positionnements politiques médiatiques. Car le cinéaste, quant à lui, évacue rapidement tout malentendu :

Non, je ne suis pas en marge. C'est là que réside l'ambiguïté : je suis dans la production française. En fait, il n'y a pas de différence entre mes films et ceux de Besson par exemple, absolument pas, c'est le même argent. Il n'y a pas non plus de différence entre Philippe Garrel et moi. Nous faisons les mêmes démarches auprès de l'avance sur recettes, Canal+, etc. Je

---

268. V. *Princes* (1982) et *Liberté* (2010). Écouter l'entrevue de Tony Gatlif, « Les Roms sont des parias dont on veut se débarrasser ! », accordée au magazine Télérama le 16 septembre 2010 :

[<http://www.telerama.fr/cinema/le-realisateur-tony-gatlif-les-roms-sont-des-parias-dont-on-veut-se-debarrasser,60292.php>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

269. « Jamais les Gitans ne peuvent s'intégrer, c'est la vraie marginalité », entretien de Tony Gatlif accordé à Françoise Puaux, *CinémAction*, n° 91, 2<sup>e</sup> trimestre 1999, p. 117.

serais en marge si j'étais comme Straub. Voilà quelqu'un en marge que j'aime beaucoup. Par rapport à son cinéma, je suis Lelouch, moi<sup>270</sup> ... !

Gatlif est français, et son cinéma, s'il n'est pas totalement libre puisqu'il obéit aux contraintes financières des circuits de production et de diffusion cinématographique institutionnels, peut être interprété comme un cinéma sur la marge, sur la marginalité, un cinéma qui l'intègre dans une marge thématique dont il s'écarte rarement. Cinéaste des gens du voyage, ses histoires mettent habituellement en scène des départs et des rencontres entre des personnages en perpétuelle quête de soi ou de l'autre. En nous référant seulement à la trilogie *Gadjo dilo*, *Je suis né d'une cigogne* et *Exils*, qui confie à Romain Duris le premier rôle masculin, c'est à travers le deuil, la recherche d'une légende ou la volonté ludique, fantaisiste, anarchiste d'aider pour rendre justice, que la pulsion du départ se déclenche, associée à l'abandon du matériel, dirigée vers une destination à priori loufoque, insensée : la Roumanie pour la musique et la voix d'une chanteuse dans *Gadjo dilo*, l'Allemagne pour une cigogne prénommée Mohammed dans *Je suis né d'une cigogne*, l'Algérie parce que le grand-père y est enterré dans *Exils*. Mais *Exils* est, des trois *road movies*, le seul dans lequel Gatlif évoque l'arrachement et l'attachement à un lieu.

Derrière l'apparente démarche d'anamnèse de Gatlif qui fait un film sur son retour, mais parlerait d'autres retours qui ne seraient pas siens, se trouve en fait une prise de parole mémorielle qui se dit en creux, masquée par une résistance, une difficulté, une pudeur, mais aussi une impuissance de l'auteur à reconnaître, à se souvenir. Ce n'est pas lui qui a oublié l'Algérie, mais l'Algérie qui l'a oublié, relève-t-il dans une entrevue<sup>271</sup>. « *Exils* est un film, souligne le cinéaste, dont les individus portent l'histoire entière de l'Algérie et de la France. Les souffrances de Naïma, ce sont les souffrances qu'il y a entre la France et l'Algérie : si on veut les chercher, on n'a qu'à chercher "guerre d'Algérie" ; si on veut chercher, on n'a qu'à chercher "racisme"<sup>272</sup> ». Le film de Gatlif montre les trajectoires individuelles de personnages

---

270. *Ibid.*, p. 118.

271. Tony Gatlif, « Entrevue 1 "Retour en Algérie. L'exil" (4'08) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur Radio libertaire le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* :

[[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son1.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son1.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

272. « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission de l'identité », *loc. cit.*, avec Tony Gatlif, les acteurs Romain Duris et Loubna Azabal, des enfants de pieds-noirs ayant quitté l'Algérie en 1962 (Clarisse Buono, sociologue, auteure de *Pieds-noirs de père en fils* [Paris, Balland, « Voix et regards »,

qui, une génération après la sienne, portent toujours les marques de la mémoire et de l'histoire de la guerre d'Algérie. Cette Naïma, alter ego de ce Zano, ce couple fusionnel du retour sont aussi un double de Gatlif, un Gatlif double, à la fois fils d'exilé algérien et fils d'exilé pieds-noirs en France, qui, témoin postcolonial, a fait le choix d'être un « exilé universel » libre.

---

2004], et Franck Alba, musicien) ou ayant choisi d'y rester (Marie Colonna, auteure du film *D'une rive à l'autre* en 1999 et du documentaire *Harki : un traître mot* en 2003) et un enfant d'immigrés marocains en France (Mohamed Idriss, documentariste). (V. *Exils*, TF1 Vidéo, 2005 [Princes Films 2004])

# Conclusion

Ce travail a tenté de rendre visible et intelligible, en les recoupant, plusieurs manières de se souvenir de la guerre d'Algérie. Notre objectif était de parvenir à isoler des séries aux contours flous, grandes configurations partagées par les trois groupes de mémoire auxquels sont liés les trois auteurs qui ont servi de cas d'étude. Le postulat de départ posait qu'en ouvrant les corpus étudiés à des auteurs, des médiums et des genres différents, le cloisonnement apparent des œuvres de ces auteurs – et, par analogie, des mémoires individuelles et groupales – pourrait être dépassé et permettrait d'autres visions des rapports entre mémoires collectives qui ne soient pas forcément concurrentiels.

Ce parcours systématique du cas par cas n'a pu être élaboré qu'à partir du moment où, dans la première partie de cette thèse, nous nous sommes attachée à nous frayer notre propre chemin dans la gigantesque production culturelle sur la guerre d'Algérie et son étude, sa mémoire, son histoire, la critique universitaire qui s'y intéresse et les divers débats sur la France « en situation post-coloniale ». Notre parcours a consisté dans un premier temps à réévaluer les notions d'histoire et de mémoire. Nous les avons confrontées aux situations françaises du présent, à un « devenir post-colonial » qui, longtemps demeuré « impensé » dans les institutions politiques françaises, a révélé un malaise dans des entreprises de revigoration du grand récit national, comme par exemple celui dirigé par Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. Les « accélérations de la mémoire » durant la fin des années 1990 et le début des années 2000, les diverses prises de parole sur la guerre par des auteurs porteurs de mémoire issus des populations de l'ex-empire colonial, nous ont amenée à décider de privilégier l'étude de leur voix trop souvent minorée par la critique universitaire. En effet, il nous a semblé qu'étudier les œuvres de ces auteurs, comme des témoins post-coloniaux qui se souviennent en réalisant un film ou en écrivant un livre, était la meilleure façon d'observer la fabrication de mémoires individuelles rattachables, éventuellement, à une mémoire groupale. En forgeant, à partir des catégories de Dominique Maingueneau, le concept de « scénographie mémorielle » et en le rendant opératoire, nous avons pu non seulement repérer trois types de scénographies propres à la guerre d'Algérie, mais aussi relever des traits qui leur sont constitutifs.

La seconde partie de cette réflexion a examiné *Moze* de Zahia Rahmani. La manière dont la scénographie du procès s'y déploie et se décline en *procès du père*, puis en *procès du père contre le colonialisme* pour mener plus généralement au *procès pour le père*, a permis de rendre compte, en écho à sa démarche de fille de harki, de très nombreuses entreprises de



recouvrement des circonstances « d'engagement » du père durant la guerre du côté de l'armée française. Les œuvres, ainsi visibles dans une série, montrent toutes des préoccupations similaires qui questionnent la relation à l'Algérie. Elles demeurent cependant plus généralement riviées à des préoccupations propres au groupe de mémoire. Si Rahmani maintient ses distances par rapport aux entrepreneurs de mémoire harkis (sur la scène médiatique et politique), il est indéniable dans *Moze* que sa prise de parole au nom de son père finit par englober les autres pères, puis les autres enfants de harkis. Le remarquable de la démarche de Rahmani est qu'elle établit un lien avec un autre groupe de mémoire (les Juifs d'Algérie) et exprime sa solidarité pour les Algériens qui mènent des luttes politiques dans leur pays. Enfin, plus généralement, il est apparu que, si Rahmani inscrit sa prise de parole dans une démarche pour parler de son père, c'est un geste politique plus universel et plus large qui guide cette auteure.

La troisième partie de ce travail étudie le tryptique de Charef. La scénographie mémorielle qui s'y déploie est une *rencontre ratée*, une *rencontre possible*, puis une *rencontre (im)probable* mise en scène pour ouvrir à une *possibilité de rencontre* qu'il faut rattraper au présent. La série avec laquelle les œuvres de Charef entretiennent un rapport comporte de nombreux éléments qui, dans la plupart des cas, figurent une rencontre avec d'ex-Français d'Algérie. En contrepoint, nous avons vu la manière dont l'inscription biographique singulière d'un auteur (Boudjellal) le pousse à esquisser une scénographie mémorielle d'une rencontre intergénérationnelle qui dépasse l'Algérie et l'histoire de sa guerre d'indépendance. L'étonnant dans le cas de Boudjellal est ce dialogue qui s'embraye facilement entre sa démarche de bédéiste et celui d'une auteure (Altounian) sensible à la question du trauma et de sa transmission. Charef, avec son tryptique et surtout sa pièce de théâtre, montre magistralement comment par solidarité d'exilés, une main est tendue par une génération de fils d'immigrés algériens à un groupe de mémoire, et ce, non sans montrer la complexité de la guerre et évoquer les harkis. De son premier film sur la banlieue française à son dernier film sur la guerre d'Algérie, Charef comble le trou de mémoire relevé par de nombreux sociologues concernant les modes de remémoration de la guerre d'Algérie dans la population immigrée algérienne vivant en France et chez ses descendants. Il établit une continuité entre le passé colonial et le présent post-colonial, posant les conditions non plus d'une reconnaissance, mais d'une affirmation identitaire qui n'est plus seulement liée à l'arrivée en France dans les

années 1960 mais bien au passé de colonisés des siens (tribu de son reg natal algérien et tribu de sa banlieue française).

Dans la quatrième partie de cette thèse, nous nous sommes penchée sur le retour effectif et performé dans *Exils* de Gatlif. Animant la diégèse, ce retour se confond avec celui du réalisateur qui juxtapose à la narration d'un retour sa propre expérience d'exilé de l'après-1962. Le film de Gatlif se distingue magistralement en racontant obliquement un autre retour que celui des pieds-noirs et montre une série d'œuvres qui, depuis de très nombreuses années déploient leur scénographie mémorielle du retour en reproduisant les mêmes questionnements, les mêmes gestes, les mêmes tentatives de se lier à l'Algérie (et à ses habitants) ou de se détacher de ce pays et de son passé. En contrepoint, le webfilm amateur de Roignant montre de manière édifiante, par son syncrétisme et sa fonction sur la plate-forme d'échanges et de partages, la manière dont une mémoire individuelle, insérée dans celle d'un groupe plus ou moins large, fabrique du tiers de tout acabit et participe à la création de plusieurs sous-ensembles communautaires cherchant à partager leur mémoire. Tony Gatlif est apparu exemplaire par rapport à la série à laquelle il est lié. Contrairement à l'ensemble des démarches de retour qui, même par procuration, visent soi ou ses proches, Gatlif, en retournant lui-même en Algérie, a cherché à dépasser son propre propos de départ (le retour d'un fils de pieds-noirs). *Exils* ouvre le dialogue entre pieds-noirs et immigration algérienne (ou harkis) en abordant précisément la douleur de l'exil, la plus douloureuse des souffrances pour Gatlif (puisque'elle lui est familière).

Notre démarche a fait appel à des contextualisations socio-historiques et médiatiques touchant à la fois à la période coloniale, à l'événement de la guerre et à la situation post-coloniale. Elle a prêté une grande attention aux traces d'énonciation dans les œuvres et à divers péri-textes. Elle a pris en compte le médium au sein duquel l'anamnèse est mise en scène. Chaque étude de cas a reproduit la même opération en quatre étapes : une micro-lecture de l'œuvre de l'auteur qui en a valorisé la singularité et tout en même temps rendu des connexions possibles avec d'autres auteurs ; des mises en relations avec d'autres auteurs qui ont pointé la construction de lieux communs ; en contrepoint, le cas d'un auteur ou deux qui, tout en montrant son intégration dans la série, s'en distinguait magistralement ; enfin, chaque fois, la réflexion est revenue sur l'étude du cas de départ qui, en questionnant un aspect remarquable de l'œuvre dans son texte (aporie, évidence, écart), a permis de montrer comment

chaque cas a finalement servi non à poser une règle de fonctionnement des mémoires, mais bien plutôt à donner à voir une disjonction, désignant par là même, par contraste, l'uniformité (relative) qu'entretient la série.

Notre démarche, avant d'adopter cette structure assez méthodique, a longtemps cherché à saisir la meilleure façon d'appréhender la question de la fabrication des mémoires. Dans le cas français concernant la guerre d'Algérie, ce qui parasite le plus les possibilités de vision d'ensemble tient à deux éléments : la quantité colossale du « matériau » mémoriel produit régulièrement et sa dissémination extrême en toutes sortes d'éléments hétéroclites. C'est le choix de « penser par cas » qui nous a permis de nous apercevoir que nous ne faisons que pousser très loin la logique de tout chercheur en sciences humaines qui, pour mener une étude, constitue toujours de manière arbitraire son corpus et, ensuite, creuse son exemplarité pour le justifier. Cependant, dans ce cas précis des scénographies mémorielles, il nous semble que la spécificité de la mémoire de la guerre d'Algérie est double. Avant d'être une représentation dans un livre, un film, une fiction, un documentaire ou une pièce de théâtre, elle est une réalité vécue, une expérience humaine, par définition généralisable et tout en même temps unique. Elle fait aussi partie des « événements-catastrophe », comme les nomme Stora, comme il peut en exister dans l'histoire de chaque pays. Pour ces deux raisons, le procès, la rencontre et le retour, si nous devons parler seulement de situation post-coloniale, sont des processus que des individus peuvent investir, subjectivement, seuls ou en groupe, dans n'importe quelle autre aire géographique du monde. De fait, pour les artistes, les auteurs et les cinéastes, de telles scénographies sont possibles à déployer selon d'autres référents que la situation franco-algérienne. C'est sans doute la part généralisable de notre propre travail.

Enfin, pour en revenir aux scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie et à leur côté « vivant », ce qui frappe est leur « bougé » toujours possible. En effet, il semble par exemple que, si le retour est aujourd'hui la scénographie mémorielle qui domine chez les auteurs issus d'une série pieds-noirs, cela n'a sans doute pas toujours été le cas puisque le procès (celui de De Gaulle, celui de la France, etc.) a longtemps dominé les écrits et les discours pieds-noirs. Pour ce qui est de la rencontre, une sociologue comme Clarisse Buono détecte bien dans ses travaux cette propension des descendants de pieds-noirs à rechercher la compagnie d'enfants d'Algériens, et par extension de Maghrébins (le film de Gatlif montre en ce sens une belle histoire de rencontre, la sienne et celle de Zano avec Naïma). Pour les harkis,

il s'agirait plutôt, en ce qui concerne le procès et étant donné la nouveauté des prises de parole des descendants, d'un début qui devrait très vite être rejoint par des nécessités de rencontres et de retour (mais cela a déjà commencé, comme le montre de manière singulière Rahmani). Pour ce qui est des descendants de l'immigration algérienne en France, le retour est certainement une affaire classée (puisque les parents l'ont mythifié et y ont renoncé) et, si la rencontre semble dominer, il s'annonce bien que c'est le procès qui émerge (pensons au discours du mouvement des Indigènes de la République, même si le cas de Charef, sans véhémence s'oriente aussi dans cette direction).

En dernière instance, et avec une touche plus anthropologique (et profane), ce qui étonne dans l'étude des scénographies mémorielles de la guerre d'Algérie c'est leur aspect immédiatement transposable d'une œuvre littéraire ou filmique à un porteur de mémoire qui n'a rien à voir avec l'université et la critique littéraire ou cinématographique. De nombreux porteurs de mémoire de la guerre d'Algérie rencontrés (par hasard à Montréal) durant cette recherche et à qui nous tentions, bien laborieusement, d'expliquer notre travail, se sont très vite approprié les trois termes de « procès, rencontre, retour » en les assimilant à des processus dans lesquels ils étaient plus ou moins engagés. Très souvent, il s'agissait de procès du père (harkis, pieds-noirs), de rencontre (avec des descendants, des juifs d'Algérie recherchant la compagnie de descendants d'immigrés algériens) et de retour au pays (une petite-fille d'ex-Français d'Algérie dont les parents ont toujours refusé de parler de la guerre, de l'exode et de l'Algérie insistait sur le mot « retour » en évoquant son voyage en Algérie qu'elle préparait depuis des années). Sans forcément prendre son cas pour une généralité (selon l'expression consacrée), mettre des mots sur des expériences personnelles est une façon de rendre visible et compréhensible pour soi et pour tous des bribes, que l'on juge importantes, de nos vies.

**Bibliographie,  
filmographie et webographie**

## LIVRES

- ABDELLAH, Moghniss. *J'y suis, j'y reste !: les luttes de l'immigration en France depuis les années soixante*, Paris, Reflex, 2000, 158 p.
- ABDELLAH, Moghniss. « Les jardiniers de la mémoire », *Revue Hommes et Migrations*, n° 1243, mai-juin 2003, p. 130-131.
- ABRIAL, Stéphanie. *Les enfants de harkis. De la révolte à l'intégration*, Paris, L'Harmattan, 2002, 356 p.
- ACHOUR, Christiane. *Anthologie de la littérature algérienne d'expression française*, Paris, ÉNAL/Bordas, coll. « Francophonie », 1990, 319 p.
- ACHOUR, Christiane. *Pères en textes : médias et littérature*, Éditions Le Manuscrit, 2006, 177 p.
- ADAMOV, Arthur. *Je ne suis pas français*, s.l., s.é., 1958, s.p.
- AFFERGAN, Francis. « Altérité » dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 24.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages poche, coll. « Petite Bibliothèque », 2003, 192 p.
- AGERON, Charles-Robert. *Histoire de l'Algérie contemporaine. Tome II : De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération 1871-1954*, Paris, PUF, 1979, 643 p.
- AGERON, Charles-Robert. « L'exposition coloniale de 1931 : mythe républicain ou mythe impérial ? » dans *Les lieux de mémoire. T. I : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. 561-591.
- AGERON, Charles-Robert. « Le "drame des harkis". Histoire ou mémoire ? », *Vingtième siècle*, n° 68, octobre-décembre 2000, p. 3-16.
- AGERON, Charles-Robert. *Les Algériens musulmans et la France, 1871-1919*, Paris, PUF, 1968, 2 vol., 704 et 624 p.
- AGERON, Charles-Robert. « Les supplétifs algériens dans l'armée française pendant la guerre d'Algérie », *Vingtième siècle*, n° 48, octobre-décembre 1995, p. 3-20.
- AÏT SAADI, Lydia. « Les harkis dans les manuels scolaires d'histoire algériens » dans Fatima Besnaci-Lancou, Benoît Falaize et Gilles Manceron (dir.), *Les harkis. Histoire, mémoire et transmission*, Ivry-sur-Seine, Éditions de L'Atelier, 2010, p. 202-209.
- ALLEG, Henri avec Henri DOUZON, *La guerre d'Algérie. De l'Algérie des origines à l'insurrection*, Paris, Temps actuels, 1982, 609 p.
- ALLEG, Henri. *La question*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 95 p.
- ALTOUNIAN, Janine. *L'intraduisible*, Paris, Dunod, 2005, 206 p.
- ALTOUNIAN, Janine. *La Survivance/Traduire le trauma collectif*, préface de Pierre Fédida, postface de René Kaës, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et Culture », 2003 [2000], 194 p.

- ALTOUNIAN, Janine. « Le "soi" des survivants dans l'écriture des descendants » dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2002, p. 57-70, aussi disponible sur le site : [<http://www.aircrigeweb.free.fr/ressources/negationnisme/diversAltouSoiSurvi.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- ALTOUNIAN, Janine. « Ni ressentiment, ni pardon, mais des conditions pour échapper à cette alternative », *Plurielles*, n° 13, 2007, p. 40-48.
- ALTOUNIAN, Janine. « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » *Un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990, 246 p.
- ALTOUNIAN, Janine. « Quand Aznavour va chanter *Les disparus...* », *Amnis* [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> septembre 2006 : [<http://www.amnis.revues.org/907>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- ALTOUNIAN, Janine. « Reprise du dialogue avec les discutants » dans Collectif, *Avec Janine Altounian autour de son livre L'intraduisible*, Paris, Dunod, 2005, p. 38-45, aussi disponible sur le site : [[http://www.quatrieme-groupe.org/pdf/pdf\\_01078LINTR.pdf](http://www.quatrieme-groupe.org/pdf/pdf_01078LINTR.pdf)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- ALTOUNIAN, Janine. « Une catégorie particulière d'étranger : l'héritier de survivants » dans Rajaa Stitou (dir.), avec Gérard Laniez (collab.), *L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social*, Nantes, Pleins Feux, 2007.
- AMIRI, Linda. *La bataille de France : la guerre d'Algérie en métropole*, Paris, Robert Laffont, 2004, 235 p.
- AMROUCHE, Jean. *Un Algérien s'adresse aux Français ou L'histoire de l'Algérie par les textes (1943-1961)*, édition établie par Tassadit Yacine, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, 380 p.
- AMSELLE, Jean-Loup. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008, 320 p.
- ANDERSON, Perry. *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, trad. par William Olivier Desmond, suivi de *La Pensée réchauffée*, Paris, Seuil, 2005, 136 p.
- ANDERSSON, Nils. « Reconstruction et déconstruction de soi : pour une « communication » entre deux mondes » dans Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, L'Atalante, 2008, p. 211-220.
- ANIDJAR, Gil. « Derrida, le Juif, l'Arabe » dans Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly (dir.), *Judéités. Questions à Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 2003, p. 219-242.
- ARISTOTE. *Rhétorique*, trad. Mérédic Dufour, Paris, coll. « Les Belles Lettres », 1967, vol. II, tome 2, p. 1378a30, cité par Éric Méchoulan, « Éléments pour une topique de la vengeance » dans Éric Méchoulan (dir.), *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », 2000, p. 169-189.
- ARNAUD, Jacques et Jacques VERGÈS. *Pour Djamila Bouhired*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, 85 p.
- ARON, Raymond. *La tragédie algérienne*, Paris, Plon, 1957, 76 p.

- AUGAIS, Thomas, Mireille HILSUM et Chantal MICHEL, *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, coll. « Les cahiers de marge », n° 7, 2011, 343 p.
- AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot/Rivages, 1998, 121 p.
- AUSSARESSSES, Paul. *Services spéciaux, Algérie 1955-1957 : Mon témoignage sur la torture*, Paris, Perrin, 2001, 197 p.
- AYOUN, Richard et Bernard COHEN, *Les Juifs d'Algérie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1982, 261 p.
- AZNI, Boussad. *Harkis, crime d'État*, Paris, Ramsay, 2002, 206 p.
- BACRI, Roland. *Le beau temps perdu. Bab-El-Oued retrouvé*, Paris, Lanzmann-Seghers, 1978, 60 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001 [1975, 1978], 488 p. (dans l'édition 78).
- BANCEL, Nicolas. Éditorial, *Mouvements des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 7-8.
- BANCEL, Nicolas. « La brèche. Vers la radicalisation des discours publics », *Mouvements des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 13-28.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* dans Roland Barthes, *Œuvres complètes, T. 1 : 1942-1965*, Paris, Seuil, 1993 [1953], p. 137-187.
- BAUDORRE, Philippe (éd.). *La plume dans la plaie. Les écrivains journalistes et la guerre d'Algérie*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2003, 304 p.
- BAUSSANT, Michèle. « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des pieds-noirs », *Pôle Sud*, n° 24, 2006, p. 29-44.
- BAUSSANT, Michèle. « Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis » dans Michèle Baussant (dir.), *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 165-197.
- BAUSSANT, Michèle. *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Paris, Stock, 2002, 468 p.
- BAYART, Jean-François. *Les études postcoloniales, un carnaval académique*, Paris, Khartala, 2010, 132 p.
- BEAUGÉ, Florence et Jean PLANCHAIS. « Jacques Massu le général repent », *Le Monde* (Paris), 22 octobre 2002, p. 14.
- BEAUGE, Florence. « Le tabou du viol des femmes pendant la guerre d'Algérie commence à être levé », *Le Monde* (Paris), 20 juin 2000.
- BEGAG, Azouz. *Le gone du Chaâba*, Paris, Seuil, 1985, 243 p.
- BELHADJ, Abdelkader, Bachir BOUMAZA, Mustapha FRANCIS, Moussa KHEBAÏLI et Benaïssa SOUAMI. *La gangrène*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, 112 p.
- BEN JELLOUN, Tahar. « Les mots ne sont jamais innocents », *Le Monde* (Paris), 14-15 janvier 1979.



- BENAÏCHA, Brahim. *Vivre au paradis : d'une oasis au bidonville*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992, 304 p.
- BENALI, Abdelkader. *Le cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> Art », 1998, 371 p.
- BENASCI-LANCOU, Fatima, Benoît FALAIZE et Gilles MANCERON (dir.). *Les harkis. Histoire, mémoire et transmission*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2010, 224 p.
- BENASCI-LANCOU, Fatima. *Fille de harki. « Le bouleversant témoignage d'une enfant de la guerre d'Algérie »*, préfacé par Jean Daniel et Jean Lacouture, postfacé par Michel Tubiana, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2005, 128 p.
- BENBASSA, Esther (coord.). « Éditorial. Censure, signe des temps », *Mouvements des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 7.
- BENBASSA, Esther. *Histoire des Juifs de France*, Paris, Seuil, 2000 [1997], 396 p.
- BENBASSA, Esther. *La souffrance comme identité*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2010 [2007], 305 p.
- BENSMAÏA, Reda. « Alger est-il un "lieu de mémoire" ? En partant de *Salut cousin !* de Merzak Allouache », *L'esprit créateur*, vol. XLI, n° 3, 2001, p. 114-124.
- BERNAULT, Florence, Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD, Ahmed BOUBEKER, Achille MBEMBE et Françoise VERGÈS (dir.). *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, 540 p.
- BERQUE, Augustin. « Notes de politique indigène [1933 inédit] » dans *Écrits sur l'Algérie*, textes recueillis et présentés par Jacques Berque, Aix-en-Provence, Éditions Édisud, 1986, p. 199-202.
- BERRAH, Mouny. « Histoire et idéologie du cinéma algérien sur la guerre » dans Guy Hennebelle (dir.), avec le concours de Mouny Berrah et de Benjamin Stora, *La guerre d'Algérie à l'écran, CinémAction*, n° 85, Paris, Corlet/Télérama, 1997, p. 142-183.
- BERSTEIN, Serge et collab. « De Gaulle, l'Algérie et les élites impossibles » dans Serge Berstein et collab., *De Gaulle et les élites*, La Découverte, coll. « Hors collection sciences humaines », 2008, p. 145-169.
- BESNACI-LANCOU, Fatima et Gilles MANCERON. *Les harkis dans la colonisation et ses suites*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2008, 223 p.
- BIETTE, Jean-Claude. *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Écrits », 1988, 160 p.
- BLANCHARD, Emmanuel. *La police parisienne et les Algériens (1944-1962)*, Paris, Nouveau monde, 2011, 447 p.
- BLANCHARD, Pascal et Nicolas BANCEL. « Mémoire coloniale : résistances à l'émergence d'un débat » dans Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture post-coloniale. 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2011, p. 187-194.
- BONN, Charles. *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaires et discours d'idées*, Ottawa, Éditions Naamane, 1974, 251 p.

- BONNET, Valérie (dir.) avec la collaboration de Christophe PRADEAU et Françoise SIMONET, *Conflicts de mémoire*, Paris, Khartala, 2004, 365 p.
- BORDES-BENAYOUN, Chantal. « Juifs, pieds-noirs, séfarades ou les trois termes d'une citoyenneté » dans Jean-Jacques Jordi et Émile Temime (dir.), *Marseille et le choc des décolonisations*, Aix-en-Provence, Édisud, 1996, p. 125-132.
- BOUAMAMA, Saïd. « Le mode de génération des générations immigrées » dans Nacira Guénif-Souilamas (dir.), *La République mise à nue par son immigration*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 196-218.
- BOUBEKER, Ahmed et Abdellali HAJJAT. *Histoire politique des immigrations (post)coloniales. France 1920-2008*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 320 p.
- BOUBEKER, Ahmed. « L'immigration : enjeux d'histoire et de mémoire à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 165-173.
- BOUBEKER, Ahmed. *Les mondes de l'ethnicité. La communauté d'expérience des héritiers de l'immigration maghrébine en France*, Paris, Balland, 2003, 361 p.
- BOUDJELLAL, Farid. *Petit Polio, tome I*, Éditions Soleil, 1998, 55 p. ; *Petit Polio, tome II*, Éditions Soleil, 1999 (les deux tomes sont publiés chez Futuropolis en un seul album en 2006, *Les années 1958-1959*), 62 p ; *Mémé d'Arménie. Petit Polio, tome III*, Éditions Soleil, 2002 (édition augmentée chez Futuropolis en 2006), 62 p.
- BOULBINA, Seloua Luste. « Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence », *Rue Descartes*, n° 58, 2007, p. 8-25.
- BOULBINA, Seloua Luste. *Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, Lyon, Parangon, coll. « Sens public », 2008, 167 p.
- BOULBINA, Seloua Luste. « Les colonies : une réalité fantôme », *Les Temps Modernes*, n° 635-636, novembre-décembre 2005/janvier 2006, p. 190-206.
- BOURDIEU, Pierre et Abdelmalek SAYAD. *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977 [1964], 224 p.
- BOURGEAT, François. *Djurdjura*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 1991, 57 p.
- BRANCHE, Raphaëlle. « 1963-1977 : quinze ans et dix-sept films. Douloureuses mémoires » dans *La guerre d'Algérie à l'écran*, *CinémaAction*, n° 85, Paris, Corlet/Télérama, 1997, p. 57-68.
- BRANCHE, Raphaëlle. *La torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Gallimard, 2001, 474 p.
- BRAZI, Karim. *Le vilain petit berbère*, Paris, Société des Écrivains, 2007, 154 p.
- BRUNE, Jean. *Interdit aux chiens et aux Français*, s.l., Éditions Atlantis, 1967, 158 p.
- BUONO, Clarisse. *Pieds-noirs de père en fils*, Paris, Balland, coll. « Voix et regards », 2004, 204 p.
- CABRIDENS, Valérie. « "Algérie perdue" – Analyse de titres. Écrits de Français sur l'Algérie, publiés après 1962 » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 37, n° 37, 1984, p. 175-189.

- CALLE-GRÜBER, Mireille et Hélène CIXOUS. *Photos de racines*, Paris, Éditions Des femmes, 1994, 212 p.
- CAMUS, Albert. *Actuelles III : Chroniques algériennes. 1939-1958*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003 [1958], 224 p.
- CANDAU, Joël. *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, 201 p.
- CANDAU, Joël. *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998, 232 p.
- CANTIER, Jacques et Éric JENNINGS. *L'empire colonial sous Vichy*, Paris, Odile Jacob, 2004, 398 p.
- CAPELLE-POGĂCEAN, Antonela. « Imaginaires, pratiques et politiques du revenir », *Critique internationale*, vol. 2, n° 47, 2010, p. 9-17.
- CARDINAL, Maire. *La mule de corbillard*, Paris, R. Julliard, 1963, 158 p.
- CASETTI, Francesco. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, préfacé par Christian Metz, trad. de l'italien par Jean Châteauvert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 205 p.
- CASSIN, Barbara. « Amnistie et pardon : pour une ligne de partage entre éthique et politique » dans Barbara Cassin, Olivier Cayla et Philippe-Joseph Salazar (dir.), *Vérité, réconciliation, réparation*, Paris, Seuil, coll. « Genre humain », 2004, p. 37-57.
- CÉLIK, Olivier. « Kader Boukhanef et Azize Kabouche, les metteurs en scène » dans *1962, le dernier voyage*, L'avant-scène théâtre, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 7-8.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien, tome I*, Paris, Gallimard, 1999 [1994], 416 p.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 661 p.
- CHARAUDEAU, Patrick. « Une problématisation discursive de l'émotion. À propos des effets de pathémisation à la télévision » dans Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 125-155.
- CHARBIT, Tom. *Les harkis*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006, 128 p.
- CHARBY, Jacques. *Les porteurs d'espoir. Les réseaux de soutien au FLN pendant la guerre d'Algérie : les acteurs parlent*, Paris, La Découverte, 2004, 298 p.
- CHAREF, Mehdi. *1962, le dernier voyage*, L'avant-scène théâtre, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 18-58.
- CHAREF, Mehdi. *À-bras-le-cœur*, Paris, Mercure de France, 2006, 186 p.
- CHAREF, Mehdi. *La maison d'Alexina*, Paris, Gallimard, 2000 [Mercure de France, 1999], 138 p.
- CHAREF, Mehdi. *Le harki de Meriem*, Paris, Mercure de France, 1989, 205 p.
- CHAREF, Mehdi. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, 182 p.

- CHAREF, Mehdi. « Les thèmes du cinéma beur », entretien accordé à Hedi Dhoukar dans *Cinemas métis : de Hollywood aux films beurs*, CinémAction, n° 56, Paris, Corlet/Télérama, 1990, p. 152-160.
- CHAREF, Mehdi. « Parler de l'Algérie. Rencontre avec Mehdi Charef », propos recueillis par Olivier CÉLIK dans *L'avant-scène théâtre*, n° 1187, 1<sup>er</sup> août 2005, p. 65-68.
- CHEVALLIER, Jacques. *Nous, Algériens...*, Paris, Calmann-Lévy, 1958, 187 p.
- CHIANTARETTO, Jean-François et Régine ROBIN (dir.). *Témoignage et écriture de l'histoire : Décade de Cerisy 21-31 juillet 2001*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2003. 482 p.
- CHIANTARETTO, Jean-François. *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*, Paris, Flammarion/Aubier, coll. « La psychanalyse prise au mot », 2005, 179 p.
- CHIRPAZ, François. « Dire le tragique » dans Corinne Hoogaert (dir.), *Rhétorique de la tragédie*, Paris, PUF, 2003, p. 11-27.
- CHOMINOT, Marie. « Guerre des images, guerre sans images ? Pratiques et usages de la photographie pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962) », thèse de doctorat, Paris, Université Paris VIII, Département d'histoire, mai 2008, 1442 p.
- CHOURAQUI, André. *La saga des Juifs d'Afrique du Nord*, Paris, Hachette, 1972, 395 p.
- CIXOUS, Hélène. « Celle qui ne se ferme pas » dans Mustapha Cherif (dir.), *Derrida à Alger : un regard sur le monde*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 45-58.
- CIXOUS, Hélène. « Lettre à Zohra Drif », *Legendaria*, n° 14, avril 1999 [18 février 1998], p. 4-9.
- CIXOUS, Hélène. *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000, 167 p.
- CIXOUS, Hélène. *Or, les lettres de mon père*, Paris, Des femmes, 1997, 198 p.
- CIXOUS, Hélène. « Pieds-nus » dans Leila Sebbar (textes recueillis par), *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], p. 53-65. (pagination édit 97)
- CIXOUS, Hélène. *Si près*, Paris, Galilée, 2007, 210 p.
- CLARKE, Isabelle et Daniel COSTELLE, avec la collaboration de Mickaël Gamrasni, *La blessure. La tragédie des harkis* (texte du documentaire éponyme), Paris, Acropole, 2010, 247 p.
- COLLECTIF. Dossier *Qui a peur du postcolonial ? Défis et controverses*, revue *Mouvement des idées et des luttes*, n° 51, septembre-octobre 2007, 184 p.
- COLLECTIF. Dossier *Faut-il être postcolonial ?*, revue *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire*, n° 24, 2006, 136 p.
- COLLECTIF. Dossier *Postcolonialisme. Décentrement Déplacement Dissémination*, revue *Dédale*, n° 5-6, printemps 1997, 432 p.
- COLLECTIF. Dossier *Postérité du postcolonial*, revue *de(s)générations*, n°15, 2012, 96 p.
- COLONNA, Fanny. « Algérie 1830-1962. Quand l'exil efface jusqu'au nom de l'ancêtre », *Ethnologie française*, vol. 37, 2007, p. 501-507.

- COQUERY-VIDROVITH, Catherine. « De la culture coloniale à la postcolonialité : le rôle de Vichy » dans Sébastien Jahan et Alain Ruscio (dir.), *Histoire de la colonisation. Réhabilitations, falsifications et instrumentalisations*, Paris, Les Indes savantes, 2007, p. 73-88.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *Des victimes oubliées du nazisme : les Noirs et l'Allemagne dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Cherche-Midi, 2007, 195 p.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *Les enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille, Agone, 2009, 190 p.
- COQUIO, Catherine (dir.). *L'histoire trouée : négation et témoignage*, Nantes, Éditions L'Atalante, 2004, 608 p.
- CRAPANZANO, Vincent. *The Harkis. The Wound that Never Heals*, Chicago and London, The Chicago University Press, 2011, 240 p.
- CRU, Jean Norton. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993. 727 p.
- DAENINCKX, Didier (scénario) et MAKO (dessin). *Octobre noir*, Anthy-sur-Léman, Éditions AD libris, 2011, 60 p.
- DAENICKX, Didier. Entretien accordé à François Maspero dans *Œil de la lettre*, « Spécial Didier Daeninckx » réalisé par la librairie *Les Cahiers de Colette*, 1994.
- DAENICKX, Didier. *Meurtres pour mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, 215 p.
- DANA, Catherine. « Les enfants d'Antigone », *French Forum*, vol. 29, n°1, Winter 2004, p. 113-125.
- DANA, Catherine. « Sans retour : de Paris à Alger, *Bleu-Figuiers* d'Anne Sibrin » dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Mikovitch-Rioux (études réunies par), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, p. 223 et 229.
- DARD, Olivier. « De la "stèle de Marignane" au "mur des disparus" de Perpignan » dans Béatrice Fleury et Jacques Walter (dir.), *Qualifier des lieux de détention et de massacre (2)*, revue *Question de communication*, série Actes, n° 9, 2010, p. 95-110.
- DARD, Olivier. « Figures symboliques et groupements face à l'Algérie française. Des condamnés et des prisonniers à la défense d'une communauté et d'une culture » dans Béatrice Fleury et Jacques Walter, *Qualifier des lieux de détention et de massacre (3)*, revue *Question de communication*, série Actes, n° 9, 2010, p. 353-370.
- DARD, Oliver. *Voyage au cœur de l'OAS*, Paris, Perrin, 2005, 423 p.
- DAUM, Pierre. *Ni valise ni cercueil. Les pieds-noirs restés en Algérie après l'indépendance*, Paris, Éditions Actes Sud, 2012, 432 p.
- DAVEZIES, Robert. *Le front*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, 233 p.
- DÉJEUX, Jean. *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Éditions Naamane, 1973, 495 p.

- DELORME, Isabelle. « Le génocide arménien. De la reconnaissance sur la scène internationale à son émergence dans la bande dessinée : histoire d'une rencontre mémorielle » dans Fransiska Louwagie et Daniel Weyssow (coord.), *La bande dessinée dans l'orbe des guerres et des génocides du XX<sup>e</sup> siècle*, revue *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 109, mars 2011, p. 94-116, accessible aussi en ligne : [[http://www.auschwitz.be/images/\\_bulletin\\_trimestriel/109-delorme.pdf](http://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/109-delorme.pdf)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- DEMARCY, Richard. *Les mimosas d'Algérie*, Arles, Actes Sud, 1991, 30 p.
- DENIS, Sébastien Denis. « Cinéma et panarabisme en Algérie entre 1945 et 1962 » dans *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 226, 2007, p. 37-51.
- DENIS, Sébastien. *Le cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2009, 479 p.
- DERRIDA, Jacques et Safaa FATHY. *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Éditions Galilée/Arte Éditions, 2000, 169 p.
- DERRIDA, Jacques. « Avertissements » dans *Sauf le nom*, Paris, Galilée, 1993, p. 11.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 46.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse de l'origine*, Paris, Galilée, 1996, 135 p.
- DESBOIS, Évelyne. « Des images en quarantaine. Guerre d'Algérie, une mémoire amputée de ses images » dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, collection « Divers Histoire », 1990, p. 560-571.
- DIB, Mohammed. « Rencontres » dans Leila Sebbar (textes recueillis par), *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, 1999 [1997], p. 115-125.
- DINE, Philip. *Images of the Algerian War : French Fiction and Film, 1954-1992*, New York, Oxford University Press, 1994, 276 p.
- DIOUF, Mamadou. « Les études postcoloniales à l'épreuve des traditions intellectuelles et des banlieues françaises », *Contretemps*, n° 16, avril 2006, p. 17-30.
- DIRÈCHE, Karima. « Quand la torture s'oublie en Algérie. Réflexions sur une amnésie d'État » dans Crivello Maryline (dir.), *Les échelles de la mémoire en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 211-233.
- DJERBAL, Daho. « Critique de la subalternité », *Rue Descartes, la revue du Collège international de philosophie*, n° 58, novembre 2007, p. 84-101.
- DORBANI, Malika. « La guerre d'Algérie et les arts plastiques » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 515-546.
- DORNIER, Carole et Renaud DULONG (dir.). *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, 392 p.
- DOSSE, Florence. *Les héritiers du silence. Enfants d'appelés en Algérie*, Paris, Stock, 2012, 288 p.
- DOSSE, François. *L'histoire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Philosophie », 2000, 208 p.

- DRAÏ, Raphaël. *Lettre au Président Bouteflika sur le retour des pieds-noirs en Algérie*, Paris, Michalon, 2000, 143 p.
- DROZ, Bernard et Evelyne LEVER. *L'histoire de la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 1982, 375 p.
- DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.
- DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.). « L'énonciation » dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995 [1972], p. 728.
- DUGAS, Guy, Naaman KESSOUS, Christine MARGERRISON et Andy STAFFORD (dir.). *Algérie. Vers le cinquantième de l'indépendance. Regards critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 2009, 282 p.
- DUGAS, Guy. « Jules Roy, compagnon de route complice et critique de l'Algérie indépendante » dans Naaman KESSOUS, Christine MARGERRISON, Andy STAFFORD et Guy DUGAS (dir.), *Algérie. Vers le cinquantième de l'indépendance. Regards critiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 2009, p. 29-46.
- DUGAS, Roy. *Les chevaux du soleil. Tome 1 : Chronique d'Alger*, Paris, Grasset, 1967, 448 p. ; *Les chevaux du soleil. Tome 2 : Une femme au nom d'étoile*, Paris, Grasset, 1968, 510 p. ; *Les chevaux du Soleil. Tome 3 : Les cerises d'Icheridène*, Paris, Grasset, 1969, 400 p.
- DULONG, Renaud. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1998, 237 p.
- DUMONT, Jean-Noël. « Introduction. Le procès, un travail inachevable » dans Collectif, *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, *Esprit*, n° 337, août-septembre 2007, p. 131-136.
- DURAND, Jean-François et Jean SÉVRY (dir.). *Regards sur les littératures coloniales*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999, 3 vol., 288 p., 364 p. et 258 p.
- DURAND, Jean-François. « Littératures coloniales, littératures d'empire ? », *Romantisme*, n° 139, 2008, p. 47-58.
- DURANTAUD-CABROL, Anne-Marie. *Le temps de l'OAS*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, 319 p.
- DUVIGNAUD, Jean. « Préface » dans Gérard Namer dans *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 8-9.
- EADES, Caroline. *Le cinéma post-colonial français*, Paris, Éditions du Cerf/Corlet, 2006, 432 p.
- EADES, Caroline. « Noirs et Blancs en couleurs. Le passé colonial et le cinéma français contemporain » dans Esther Benbassa (coord.), « La France en situation post-coloniale ? », *Mouvement des idées et des luttes*, hors-série n° 1, 2011, p. 55-66.
- EINAUDI, Jean-Luc. *La bataille de Paris : 17 octobre 1961*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.
- ELBE, Marie. *À l'heure de notre mort*, Paris, Albin Michel, 1992, 297 p.



- ELSENHANS, Hartmut. *La guerre d'Algérie 1954-1962. La transition d'une France à une autre. Le passage de la IV<sup>e</sup> à la V<sup>e</sup> République*, Paris, Publisud, 1999 [Munich, 1974], 1072 p.
- FABBIANO, Giulia. « Des générations postalgériennes. Discours, pratiques, recompositions identitaires », thèse de doctorat en cotutelle franco-italienne sous la direction de Michel Wieviorka et Luciano Li Causi, Sienna, Université de Sienna, 2006, 561 p.
- FABRE, Thierry. *Colonialisme et postcolonialisme en Méditerranée*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2004, 184 p.
- FABRI, Marcello. *Les chers esclavages*, Villeneuve-sur-Yonne, éditions de La porte du Sud, 1989 [La Cité Nouvelle, 1937], 133 p.
- FAHDEL, Abbas. « Une esthétique beur ? » dans *Cinémas métis : de Hollywood aux films beurs*, *CinémAction*, n° 56, Paris, Corlet/Télérama, 1990, p. 140-151.
- FAIVRE, Maurice. *Les combattants musulmans de la guerre d'Algérie. Des soldats sacrifiés*, Paris, L'Harmattan, 1995, 268 p.
- FALAIZE, Benoît. « L'enseignement de l'histoire à l'épreuve du postcolonial. Entre histoire et mémoires » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 279-292.
- FANON, Frantz. *L'an V de la révolution algérienne*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2011, 182 p.
- FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Préface de Jean-Paul Sartre (1961), Paris, François Maspero, 1968 [1961], 242 p.
- FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 152 p.
- FAVRELIÈRE, Noël. *Le désert à l'aube*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, 225 p.
- FERAOUN, Mouloud. *Journal. 1955-1962*, Paris, Seuil, 1962, 348 p.
- FERRANDEZ, Jacques. *Carnets d'Orient*, Bruxelles, Casterman, 1987-2009, 10 vol., 73 p., 81 p., 83 p., 79 p., 83 p., 64 p., 61 p., 59 p., 61 p. et 62 p.
- FLEURY-VILATTE, Béatrice avec la participation de Pierre Abramovici. *La mémoire télévisuelle de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2000, 237 p.
- FROGER, Marion et Djemaa MAAZOUZI en collaboration avec Christophe GAUTHIER. « Les webfilms et l'espace extime : dynamiques et enjeux du relationnel (1) » dans *Networking Images : Approches interdisciplinaires de la notion de réseaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2013.
- FROGER, Marion et Djemaa MAAZOUZI en collaboration avec Christophe GAUTHIER. « Les webfilms et l'espace extime : dynamiques et enjeux du relationnel (2) », dans *Networking Images : Approches interdisciplinaires de la notion de réseaux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, à paraître en 2013.
- FROGER, Marion et Djemaa MAAZOUZI. « Pratiques d'archive et mémoire de pieds-noirs. Web, cinéma (et littérature) » dans *Revisiting the archive/Revisiter l'archive*, Edited by/sous la direction de Simone Venturini, *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. XI, n° 16-17, Spring-Fall 2011, New series – Semiannual, p. 93-112.



- FUNÈS, Nathalie. *Le Camp de Lodi. Algérie, 1954-1962*, Paris, Stock, 2012, 216 p.
- FUNÈS, Nathalie. *Mon oncle d'Algérie*, Paris, Stock, 2010, 162 p.
- GACON, Stéphane. « L'amnistie de la guerre d'Algérie » dans *L'amnistie de la Commune à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, 2002, p. 253-319.
- GALLAIRE, Fatima. suivi de *Rimm, la gazelle*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1993, 63 p.
- GARANGER, Marc et Leïla SEBBAR. *Femmes des hauts-plateaux. Algérie 1960*, Paris, La Boîte à documents, 1990, 75 p.
- GARANGER, Marc. *Femmes algériennes 1960*, Paris, Atlantica, 2002 [Contrejour, 1982], 124 p.
- GARANGER, Marc. *La guerre d'Algérie vue par un appelé du contingent*, Paris, Seuil, 1984, 133 p.
- GARAPON, Antoine. « Le droit mis à l'épreuve » dans Collectif, *Le procès : la justice mise à l'épreuve, Esprit*, n° 337, août-septembre 2007, p. 208-217.
- GARCIA, Patrick. « Paul Ricœur et la guerre des mémoires » dans Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia (dir.), *Paul Ricœur et les sciences humaines*, Paris, La Découverte, 2007, p. 57-76.
- GASTAUT, Yvan. *L'immigration et l'opinion en France sous la V<sup>e</sup> République*, Paris, Seuil, 2000, 624 p.
- GASTON-MATHÉ, Catherine. « Le règne de la censure » dans *La guerre d'Algérie à l'écran, CinémAction*, n° 85, Paris, Corlet/Télérama, 1997, p. 33-39.
- GATLIF, Tony. « Jamais les Gitans ne peuvent s'intégrer, c'est la vraie marginalité », entretien accordé à Françoise Puaux, *CinémAction*, n° 91, 2<sup>e</sup> trimestre 1999, p 115-119.
- GAUTHIER, Christophe. *La mise en scène cinématographique et le webfilm de fiction*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal/Université de Provence, 2008.
- GENET, Jean. *Les paravents*, Paris, Gallimard, 2000 [1959], 354 p.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004 [1979, 1991], 236 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 [1982], 576 p.
- GERVEREAU, Laurent et Benjamin STORA (dir.), *Photographier la guerre d'Algérie*, Paris, Marval, 2004, 191 p.
- GERVEREAU, Laurent, Jean-Pierre RIOUX et Benjamin STORA. *La France en guerre d'Algérie*, catalogue de la première exposition sur la guerre d'Algérie intitulée « La France en guerre d'Algérie » du Musée d'histoire contemporaine, Nanterre, BDIC, 1992, 320 p.
- GIAVARINI, Laurence. « Étranges exemplarités » dans Laurence Giavarini (textes réunis et présentés par), *Construire l'exemplarité. Pratiques littéraires et discours historiques (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008, p. 1-25.

- GILLETTE, Alain et Abdelmalek SAYAD. *L'immigration algérienne en France*, Paris, Éditions Entente, 1984 [édition revue et augmentée de celle de 1976], 280 p.
- GINGRAS, Nicole. *Les absences de la photographie*, Montréal, Cinéma libre, 1994, 64 p.
- GIRARDET, Raoul. *L'idée coloniale en France de 1871 à 1962*, Paris, La Table ronde, 1972, 506 p.
- GLADIEU, Stephan et Dalila KERCHOUCHE. *Destins de harkis. Aux racines d'un exil*, Paris, Autrement, coll. « Monde Photos », 2003, 142 p.
- GRANOUILLET, Gilles. *Nuit d'automne à Paris*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2002, 70 p.
- GUYOTAT, Pierre. *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1980 [1967], 493 p.
- HAGE, Julien, Hervé SERRY et Nicolas HUBERT. « L'engagement des éditeurs » dans Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.). *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, « Les cahiers de marge », n° 7, 2011, p. 25-120.
- HÄHNEL-MESNARD, Carola, Marie LIENARD-YETERIAN et Cristina MARINAS (dir.). *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2008, 534 p.
- HAJJAT, Abdellali. *Immigration postcoloniale et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2005, 146 p.
- HAJJAT, Abdellali. « Les usages politiques de l'héritage colonial » dans Benjamin Stora et Émile Temime (dir.), *Immigrances. L'immigration en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette Littérature, 2007, p. 195-210.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel (édition remaniée), 1997 [PUF, 1949; PUF, 1950 ; PUF, 1968], 297 p.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925], 374 p.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, traduit de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 411 p.
- HAMAMOU, Mohand et Jean-Jacques JORDI. *Les harkis. Une mémoire enfouie*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Monde/Français d'ailleurs, peuple d'ici », 2008, 137 p.
- HAMEL, Yan. *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2006, 410 p.
- HAMON, Hervé et Patrick ROTMAN. *Les porteurs de valises*, Paris, Albin Michel, 1982 [1979], 436 p.
- HAMOUMOU, Mohand. *Et ils sont devenus harkis* [thèse de doctorat « Les Français musulmans rapatriés : archéologie d'un silence », 1989], Paris, Fayard, 1993, 364 p.
- HARBI, Mohammed et Benjamin STORA (dir.). *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, 736 p.

- HARBI, Mohammed et Benjamin STORA (dir.). « La guerre d'Algérie : de la mémoire à l'histoire » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- HARBI, Mohammed et Gilbert MEYNIER. *Le FLN. Documents et histoire 1954-1962*, Paris, Fayard, 2004, 898 p.
- HARBI, Mohammed. *1954, La guerre commence en Algérie*, Bruxelles, Complexe, 1984, 209 p.
- HARBI, Mohammed. *Archives de la révolution algérienne*, Paris, Jeune Afrique, 1981, 583 p.
- HARBI, Mohammed. *Aux origines du FLN, le populisme révolutionnaire en Algérie*, Paris, Christian Bourgois, 1975, 313 p.
- HARBI, Mohammed. *FLN, mirage et réalité*, Paris, Jeune Afrique, 1980, 446 p.
- HARBI, Mohammed. « L'Algérie en perspectives » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 27-45.
- HARBI, Mohammed. *Une vie debout. Mémoires politiques, tome I : 1945-1962*, Paris, La Découverte, 2001, 420 p.
- HARGREAVES, Alec G. et Mark MCKINNEY (Ed.), *Post-Colonial Cultures in France*, London, Routledge, 1997, 299 p.
- HARGREAVES, Alec G. « Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France », *Mouvement*, n° 51, septembre-octobre 2007, p. 24-31.
- HARGREAVES, Alec G. « Introduction » dans *Memory, Empire, and Postcolonialism. Legacies of French Colonialism*, Oxford, Lexington Books, 2005, p. 1-10.
- HARGREAVES, Alec G. « No escape ? From "cinéma beur" to the "cinéma de la banlieue" » dans Ernstpeter Ruhe (dir.), *Die Kinder der Immigration/Les enfants de l'immigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, p. 115-128.
- HARGREAVES, Alec G. « Traces littéraires des minorités postcoloniales en France » dans Esther Benbassa (coord.), « La France en situation postcoloniale ? », *Mouvement des idées et des luttes*, hors-série n°1, septembre 2011, p. 36-44.
- HARGREAVES, Alec G. *Voices from the North African Immigrant Community in France : Immigration and Identity in Beur Fiction*, Oxford/New York, Berg, 1991.
- HENNEBELLE, Guy (dir.) avec le concours de Mouny BERRAH et Benjamin STORA. *La guerre d'Algérie à l'écran*, *CinémAction*, n° 85, Paris, Corlet/Télérama, 1997, 240 p.
- HENRI, Jean-Robert. « Le défi d'une "histoire commune" et du "partage des mémoires" dans l'espace franco-algérien : les leçons d'une exposition », *L'Année du Maghreb*, vol. IV, 2008, p. 149-170.
- HOUSE, Jim et Neil MACMASTER. *Paris 1961. Les Algériens, la terreur d'État et la mémoire*, Paris, Tallandier, 2008 [Oxford University Press, 2006], 538 p.
- HOUSE, Jim. « Antiracist Memories : The Case of 17<sup>th</sup> October, 1961 in Historical Perspective » dans *Modern and Contemporary France*, vol. 9, n° 3, 2001, p. 355-368.

- HUBBELL, Amy L. « (Re)turning to Ruins : Pied-Noir Visual Returns to Algeria », *Modern & Contemporary France*, n°19, p. 147-161.
- HUREAU, Joëlle. « Associations et souvenir chez les Français rapatriés d'Algérie » dans Jean-Pierre Rioux, *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 517-525.
- HUREAU, Joëlle. *La mémoire des pieds-noirs de 1962 à nos jours*, Paris, Perrin, 2002 [Orban, 1987], 288 p.
- IBRAHIM-LAMROUS, Lila et Catherine MIKOVITCH-RIOUX (dir.). *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, 280 p.
- IGHILAHORIZ, Louizette. *Algérienne*, récit recueilli par Anne Nivat, Paris, Fayard/Calmann-Lévy, 2001, 270 p.
- IMACHE, Tassadit. *Une fille sans histoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1989, 141 p.
- JEANNELLE, Jean-Louis. « Pour une histoire du genre testimonial » dans *Littérature*, n° 135, septembre 2004, p. 87-117.
- JEANSON, Francis. *L'Algérie hors la loi*, Paris, Éditions Seuil, 1955, 316 p.
- JORDI, Jean-Jacques et Mohand HAMOUMOU. *Les harkis, une mémoire enfouie*, Paris, Autrement, coll. « Monde/Français d'ailleurs, peuple d'ici », hors-série n° 112, 1999, 137 p.
- JORDI, Jean-Jacques. *1962 : l'arrivée des pieds-noirs*, Paris, Autrement, 1995, 139 p.
- JORDI, Jean-Jacques. *De l'exode à l'exil. Rapatriés et pieds-noirs en France : l'exemple marseillais 1954-1992*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, 250 p.
- JORDI, Jean-Jacques. « Les pieds-noirs : constructions identitaires et réinvention des origines », *Hommes et Migrations*, n° 1236, mars-avril 2002, p. 14-25.
- JORDI, Jean-Jacques. « Préface » dans Stephan Gladieu et Dalila Kerchouche, *Destins de harkis. Aux racines d'un exil*, Paris, Autrement, coll. « Monde Photos », 2003, p. 8-9.
- JOST, François. *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 131.
- JOUX, Pierre et Évelyne JOYAUX-BRÉDY. *Alger 1832. Le temps des rencontres*, Aix-en-Provence, Cercle algérieniste d'Aix-en-Provence, 1993, 72 p.
- JOUX, Pierre et Évelyne JOYAUX-BRÉDY. *Par l'épée et par la charrue : l'Algérie au temps du général Bugeaud*, Aix-en-Provence, Cercle algérieniste d'Aix-en-Provence, 1994, 60 p.
- JULIEN, Charles-André. *L'Afrique du Nord en marche : nationalismes musulmans et souveraineté française*, Paris, Julliard, 1952, 419 p.
- JULIEN, Charles-André. *Histoire de l'Algérie contemporaine. T.I : La conquête et les débuts de la colonisation, 1827-1871*, Paris, PUF, 1986 [1964], 326 p.
- JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2007, 192 p.
- KAËS, René. « Objets et processus de la transmission » dans Jean Guyotat et Pierre Fedida (dir.), *Généalogie et transmission*, Paris, Écho/Centurion, p. 15-24.

- KAËS, René. « Transmission, transfert et traduction de l'innommable » dans Janine Altounian, Michel Tort et collab., *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian*, Les Papiers du Collège international de Philosophie, Papiers, n° 32, p. 36-45.
- KARA, Bouzid. *La Marche : Traversée de la France profonde*, Paris, Sindbad, 1984, 158 p.
- KAUFMANN, Jean-Claude. « Identité » dans Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Le dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006, p. 593-595.
- KEMOUM, Hadjila. *Mohand le harki*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003, 231 p.
- KENZI, Mohammed. *La menthe sauvage*, Nyon, Suisse, 1984, 120 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002 [1999, 1980], 267 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX<sup>e</sup> siècle ? Remarques et aperçus » dans Christian Plantin, Marianne Doury et Véronique Traverso (éds), *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 33-74.
- KERCHOUCHE, Dalila. *Leïla. Avoir dix-sept ans dans un camp de harkis*, Paris, Seuil, 2006, 160 p.
- KERCHOUCHE, Dalila. *Mon père, ce harki*, Paris, Seuil, 2003, 275 p.
- KESSEL, Patrick. *Guerre d'Algérie. Écrits censurés, saisis, refusés, 1956-1960-1961*, Paris, L'Harmattan, 2002, 286 p.
- KETTANE, Nacer. *Le sourire de Brahim*, Paris, Denoël, 1985, 178 p.
- KHIARI, Sadri et Nicolas QUALANDER (coord.). Dossier *Postcolonialisme et immigration*, revue *Contretemps*, n° 16, avril 2006, 184 p.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Le retour au désert*, Paris, Éditions de Minuit, 2006 [1988], 94 p.
- KOPP, Georges. *Un rayon de soleil perdu*, Versailles, Éditions de l'Atlantique, 1979, 229 p.
- LABRO, Philippe. *Des feux mal éteints*, Paris, Gallimard, 1993, 289 p.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre VII : L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, 174 p.
- LACOSTE, Yves. *La question post-coloniale : une analyse géopolitique*, Paris, Fayard, 2010, 300 p.
- LALIEU, Olivier. « L'invention du "devoir de mémoire" », *Vingtième siècle*, n° 69, 2001, p. 83-94.
- LALLAOUI, Mehdi. *Les beurs de la Seine*, Paris, Arcantère, 1986, 174 p.
- LALLAOUI, Mehdi. *Une nuit d'octobre*, Paris, Alternatives, 2001, 204 p.
- LANTHEAUME, Françoise. « Enseigner l'histoire de la guerre d'Algérie : entre critique et relativisme, une mission impossible ? » dans Claude Liauzu (coord.), *Tensions méditerranéennes*, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », Paris, 2003, p. 231-265.

- LANTHEAUME, Françoise. « L'enseignement de l'histoire du fait colonial. La voie étroite entre "devoir de mémoire", politique de la reconnaissance et savoirs savants » dans Maryline Crivello (dir.), *Les échelles de la mémoire en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 363-376.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard Lapacherie. « Du procès d'intimation » dans Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen (études réunies par), *L'intime – L'extime*, CRIN, n° 41, 2002, p. 11-21.
- LAPIERRE, Nicole. « Échos » dans Janine Altounian, Michel Tort et collab., *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian*, Les Papiers du Collège international de Philosophie, Papiers, n° 32, 1995, p. 24-32.
- LAPLACE, Yves. *Nationalité française*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, 148 p.
- LARONDE, Michel. *Autour du roman beur : immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993, 239 p.
- LAZARUS, Neil (dir.). *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, traduit par Mariane Groulez, Christophe Jacquet et Hélène Quiniou, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 443 p.
- LECLÈRE, Thierry. « La guerre des mémoires », *Télérama*, 8-14 mars 2008 ; voir le site de la LDH-Toulon qui en publie un large extrait : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2537>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- LECONTE, Daniel. *Les pieds-noirs : histoire et portrait d'une communauté*, Paris, Seuil, 1983, 315 p.
- LEMAHIEU, Daniel. *Djebels*, Paris, Arles, Actes Sud-Papiers, 1988, 63 p.
- LEMIRE, Vincent et Yann POTIN. « "Ici on noie les Algériens". Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) » dans *Genèses*, n° 49, 2002, p. 140-162.
- LEVINE, Michel. *Les ratonnades d'octobre : un meurtre collectif à Paris en 1961*, Paris, Ramsay, 1985, 311 p.
- LIAUZU, Claude et collab. *Enjeux urbains au Maghreb : crises, pouvoirs et mouvements sociaux*, Paris, L'Harmattan, 1985, 218 p.
- LIAUZU, Claude. « Décolonisations, guerres de mémoires et histoire », *Annuaire d'Afrique du Nord*, XXXVII, 2000, p. 25-45.
- LIAUZU, Claude. « Heurs et malheurs du cosmopolitisme sur la rive sud de la Méditerranée à l'époque coloniale » dans Claude Liauzu, *Colonisations, migrations, racismes. Histoires d'un passeur de civilisations*, Paris, Syllepse, 2009, p. 263-282.
- LIAUZU, Claude. « L'immigration maghrébine et le poids colonial » dans Claude Liauzu, *Colonisations, migrations, racismes. Histoires d'un passeur de civilisations*, Paris, Syllepse, 2009, p. 397-406.
- LINDENBERG, Daniel. « Guerres de mémoires en France », *Vingtième siècle*, n° 42, avril-juin, 1994, p. 77-95.
- LOESCH, Anne. *Le tombeau de la chrétienne*, Paris, Plon, 1965, 276 p.

- MAAZOUZI, Djemaa. « Du corps d'exception du colonisé à la figure du militant postcolonial. *Élise ou La vraie vie* : un "transfert" mémoriel du racisme anti-arabe ? » dans Nelly Wolf (textes réunis par), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2011, p. 69-86.
- MAAZOUZI, Djemaa. « Femmes de l'exil harki. La parole pour conjurer la violence de l'histoire » dans Dominique Bourque et Nellie Hogikyan (dir.), *Femmes et exils : formes et figures*, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 123-146.
- MAAZOUZI, Djemaa. « "Je n'ai qu'une identité, ce n'est pas la mienne". Histoire, mémoire et engagement post-colonial chez Zahia Rahmani » dans Caroline Désy, Annie Gérin et Simon Harel, avec la collaboration de Denyse Therrien (dir.), *Traces d'appartenance : de nouvelles avenues pour la recherche sur la construction des identités*, Les Cahiers du CELAT, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2011, p. 155-178.
- MAAZOUZI, Djemaa. « L'étrange objet web filmique et la compétition mémorielle sur le Web 2.0. Exemple d'une fabrication de la mémoire des pieds-noirs » dans Nicole Pignier et Michel Lavigne (dir.), *Mémoires et Internet*, revue *Médiation et information* (MEI), n° 32, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159-172.
- MAAZOUZI, Djemaa. « La mémoire en partage de Janine Altounian (avec *Mémé d'Arménie* de Farid Boudjellal) » dans Simon Harel, Nelly Hogikyan et Michel Peterson (dir.), *De l'héritage traumatique à la survivance : parcours de l'œuvre de Janine Altounian*, Québec, Presses de l'Université Laval, à paraître en 2012.
- MAAZOUZI, Djemaa. « Le sordide et la poésie du rire dans les mots et les images de Mehdi Charef » dans Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2008, p. 241-262.
- MAAZOUZI, Djemaa. « Mehdi Charef. Une mémoire de la guerre d'Algérie (tout) contre une histoire inventaire », Atelier pluridisciplinaire intitulé « Les articulations mémorielles au cinéma », organisé par le Laboratoire des médias audiovisuels pour l'étude des cultures et sociétés (LAMACS), Université d'Ottawa, Ottawa, le 2 septembre 2011.
- MAAZOUZI, Djemaa. « Polyphonie et émergence du « je » auctorial dans trois romans de YB », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, 171 p.
- MAAZOUZI, Djemaa. « Retour en Algérie et impossible retour sur l'Algérie. Formes de l'oubli et figures de l'absence dans *Exils* de Tony Gatlif », dossier « La construction de l'oubli » coordonné par Freddy Raphaël, Nicoletta Diasio et Klaus Wieland, *Revue des sciences sociales*, n° 44, novembre 2010, p. 56-63.
- MAGNAN, Jean. *Algérie 54-62*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2003 [1990], 171 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.
- MALEK, Redha. *L'Algérie à Évian. Histoire des négociations secrètes. 1956-1962*, Paris, Seuil, 1995, 401 p.

- MALIK, Serge. *Histoire secrète de SOS-Racisme*, Paris, Albin Michel, 1990, 185 p.
- MANCERON, Gilles et Hassan REMAOUN. *D'une rive à l'autre. La guerre d'Algérie de la mémoire à l'histoire*, Paris, Syros, 1993, 292 p.
- MANNONI, Pierre. *Les Français d'Algérie : vie, mœurs, mentalité*, Paris, L'Harmattan, 1993, 288 p.
- MARCELLO-FABRI. *Les chers esclavages*, Paris, La porte du Sud [La Cité Nouvelle], 1989 [1937], 133 p.
- MARTINI, Lucienne. *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Paris, Publisud, 1997, 297 p.
- MASCHINO, Maurice. *Le refus*, Paris, Éditions Maspéro, 1960, 202 p.
- MASSU, Jacques. *La vraie bataille d'Alger*, Paris, Plon, 1971, 391 p.
- MASURE, François. « Des Français paradoxaux. L'expérience de la naturalisation des enfants de l'immigration maghrébine » dans Didier Fassin (dir.), *Les nouvelles frontières de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 565-588.
- MATÉO-RUIZ, Maurice. *L'Algérie des appelés*, Biarritz, Atlantica, 1998, 173 p.
- MAURIAC, François. *Bloc-notes. Tome I : 1952-1957*, Paris, Seuil, 1993, 583 p.
- MAURIENNE. *Le déserteur*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, 125 p.
- MAUSS-COPEAUX, Claire. *Appelés en Algérie : la parole confisquée*, Paris, Hachette Littératures, 2002, 333 p.
- MBEMBE, Achille. *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Khartala, 2000, 293 p.
- MBEMBE, Achille. « Décoloniser les structures psychiques du pouvoir », entrevue avec Achille Mbembe, *Mouvements des idées et des luttes*, n° 51, sept.-oct. 2007, p. 142-151.
- MBEMBE, Achille. « La République et l'impensé de la "race" » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 205-216.
- MBEMBE, Achille. « Le long hiver impérial français » dans *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 121-172.
- MBEMBE, Achille. « Société française : proximité sans réciprocité » dans *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 93-120.
- MBEMBE, Achille. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, 243 p.
- MÉCHOULAN, Éric. « Éléments pour une topique de la vengeance » dans Éric Méchoulan (dir.), *La vengeance dans la littérature de l'Ancien Régime*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paragraphes », vol. XIX, 2000, p. 169-189.
- MÉCHOULAN, Éric. « Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 9-27.
- MÉCHOULAN, Éric. « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes » dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire*.



- Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Paris, Éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 53-63.
- MEGHERBI, Abdelghani. *Les Algériens au miroir du cinéma colonial*, Alger, SNED, 1982, 280 p.
- MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Éditions Corrèa, 1957, 193 p.
- MENDÈS France, Pierre. « La colonie, mirage et réalité. Historique » dans *Le singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, Lyon, Parangon, coll. « Sens Public », 2008, p. 107-167.
- MEROUCHE, Lemnouar. *Recherches sur l'Algérie ottomane. T. I : Monnaies, prix et revenus. 1520-1830*, Paris, Bouchène, 2002, 314 p.
- MERZEAU, Louise. « Guerres des mémoires *on line* : un nouvel enjeu stratégique ? » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 287-298.
- METTAY, Joël. *L'archipel du mépris*, Paris, Trabucaire, 2001, 183 p.
- MEYER, Jean (dir.). *Histoire de la France coloniale. Tome I : Des origines à 1914*, Paris, Armand Colin, 1991, 846 p.
- AGERON, Charles-Robert et collab. *Histoire de la France coloniale. Tome II : 1914-1990*, Paris, Armand Colin, 1990, 640 p.
- MEYNIER, Gilbert. *Histoire intérieure du FLN. 1954-1962*, Paris, Fayard, 2002, 812 p.
- MEYNIER, Pierrette et Gilbert MEYNIER. « L'immigration algérienne en France : histoire et actualité », *Confluences Méditerranée*, vol. 2, n° 77, 2011, p. 219-234.
- MICHEL-CHICH, Danielle. *Lettre à Zohra D.*, Paris, Flammarion, 2012, 104 p.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine. *Mémoire vive d'Algérie. Littératures de la guerre d'indépendance*, Paris, Buchet-Chastel, 2012, 394 p.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine. « Situations d'écriture et topographies de la guerre d'Algérie » dans Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (dir.), *Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, « Les cahiers de marge », n° 7, 2011, p. 95-111.
- MONGIN, Olivier. « Les discordances de l'histoire et de la mémoire », *Esprit*, n° 8-9, août-septembre 2000, p. 6-15.
- MOSER, Walter. « Présentation. Le *road movie* : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de *mediamotion* » dans *Le road movie interculturel*, CINÉMAS, vol. 18, n° 2-3, printemps 2008, p. 7-30, aussi disponible sur le site : [<http://www.erudit.org/revue/cine/2008/v18/n2-3/018415ar.pdf>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- MOUMEN, Abderahmen. « Les massacres de harkis lors de l'indépendance de l'Algérie » dans Fatima Benasci-Lancou, Benoît Falaize et Gilles Manceron (dir.), *Les harkis. Histoire, mémoire et transmission*, Ivry-sur-Seine, Éditions de L'Atelier, 2010, p. 63-77.

- MOUSSAOUI, Rosa. « Internet : un espace propice à la réécriture de l'Histoire » dans Sébastien Jahan et Alain Ruscio (dir.), *Histoire de la décolonisation. Réhabilitations, falsifications et instrumentalisations*, Paris, Les Indes savantes, 2007, p. 297-306.
- MÜLLER, Laurent. *Le silence des harkis*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 1999, 238 p.
- NAMER, Gérard. *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, 242 p.
- NICOLAÏDIS, Dimitri (dir.). *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale : une spécificité française ?*, Paris, Autrement, série Mutations, 1994, n° 144, 281 p.
- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité du documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002 [2000], 346 p.
- NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire. T. 1 : La République*, Paris, Gallimard, 1984, 674 p.
- NORA, Pierre. « L'ère de la commémoration » dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoires*, tome 3, Paris, Gallimard, 1997[1984-1992], p. 4687-4718 (pagination édit. 1992).
- NORA, Pierre. « La pensée réchauffée » dans Perry Anderson, *La pensée tiède. Un regard critique sur la culture française*, suivi de *La Pensée réchauffée*, trad. par William Olivier Desmond, Paris, Seuil, 2005, p. 99-167.
- NORA, Pierre. *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961, 253 p.
- NORA, Pierre. « Mémoire collective » dans Jacques Le Goff, Roger Chartier et Jacques Revel (éd.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 39-401.
- NORA, Pierre. « Pour une histoire au second degré », *Le Débat*, n° 122, novembre-décembre 2002, p. 24-31.
- O'NEIL, Mathieu. « Wikipédia ou la fin de l'expertise ? », *Le monde diplomatique* (Paris), avril 2009, texte en partie accessible en ligne : [[http://www.monde-diplomatique.fr/2009/04/O\\_NEIL/16985](http://www.monde-diplomatique.fr/2009/04/O_NEIL/16985)], (dernier accès le 29 octobre 2012).
- ORY, Pascal. « L'Algérie fait écran » dans Jean-Pierre Rioux, *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 572-581.
- OST, François. « L'invention du tiers. Eschyle et Kafka » dans Collectif, *Le procès : la justice mise à l'épreuve*, *Esprit*, août-septembre 2007, p. 147-165.
- PARRA, Danièle. « *Le thé au harem d'Archimède*. Propos de Mehdi Charef », *La revue du cinéma*, n° 406, juin 1985, p. 43-45.
- PASSERON, Jean-Claude et Jacques REVEL. « Raisonner à partir de singularité » dans Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005, 292 p.
- PATTIEU, Sylvain. *Des camarades, des frères. Trotskistes et libertaires durant la guerre d'Algérie*, Paris, Syllepse, 2002, 254 p.
- PAXTON, Robert Owen. *La France de Vichy, 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973, 464 p.
- PÉJU, Paulette. *Les harkis à Paris* suivi de *Ratonnades à Paris*, Paris, La Découverte, 2000 [1961, Maspero], 210 p.
- PÉLÉGRI, Jean. *Les oliviers de la justice*, Paris, Gallimard, 1959, 279 p.

- PÉLÉGRI, Jean. « Libres propos » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 37, n° 37, 1984, p. 221-222.
- PEÑALVER VICEA, Maribel et Rosa María RODRÍGUEZ MAGDA (éds). *Hélène Cixous : Huellas de intertextos, Feminismo/s*, Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, n° 7, junio de 2006.
- PERVILLÉ, Guy. « L'abandon des harkis », *L'histoire*, n° 102, 1987, p. 30-34.
- PERVILLÉ, Guy. *Pour une histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2002, 356 p.
- PIERRET, Régis. « Les enfants de harkis, une jeunesse dans les camps », *Pensée Plurielle*, n° 14, 2007, p. 179-192.
- PIERRET, Régis. *Les filles et les fils de harkis. Entre double rejet et triple appartenance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces interculturels », 2008, 303 p.
- PIERRON, Jean-Philippe. *Le passage de témoin. Une philosophie du témoignage*, Paris, Les éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006, 317 p.
- POLLAK, Michaël. « La gestion de l'indicible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62- 63, 1986, p. 30-53.
- POLLAK, Michaël. « Mémoire, oubli, silence » dans Michaël Pollak, *Une identité blessée : études de sociologie et d'histoire*, Paris, Éditions Métailié, 1993, p. 13-40.
- POMIAN, Krzysztof. « De l'histoire partie de la mémoire à la mémoire objet de l'histoire », Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999, p. 263-342.
- POMIAN, Krzysztof. *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999, 410 p.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. *Ce temps qui ne passe pas* suivi de *Le compartiment de chemin de fer*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1997, 202 p.
- PUAUX, Françoise. « Tony Gatlif : "Jamais les Gitans ne peuvent s'intégrer, c'est la vraie marginalité" », *CinémAction*, n° 91, 2<sup>e</sup> trimestre 1999, p. 115-119.
- RAHMANI, Zahia. « De la rupture, suite 2. Espoir » dans Monique Deregibus, *Hôtel Europa*, textes de Jean-Pierre Réhm et Zahia Rahmani, Paris, Filigranes Éditions, 2006, p. 90-93.
- RAHMANI, Zahia. *France. Récit d'une enfance*, Paris, Éditions Sabine Wespieser, 2006, 160 p.
- RAHMANI, Zahia. « Le "harki" comme spectre ou l'écriture du "déterrement" » dans Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, L'Atalante, 2008, p. 221-237.
- RAHMANI, Zahia. « Le harki, figure postcoloniale du banni », entretien avec Giulia Fabbiano dans « Figure, figurants », revue *de(s)générations*, n° 9, septembre 2009, p. 221-237.
- RAHMANI, Zahia. « Le moderne comme point d'arrivée sans fin » dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 169-184.
- RAHMANI, Zahia. *Moze*, Paris, Éditions Sabine Wespieser, 2003, 188 p.

- RAHMANI, Zahia. « *Musulman* », Paris, Sabine Wespiesser, 2005, 145 p.
- RAHMANI, Zahia. « Scepticisme. À Alger, Café des beaux-arts, un Non à la révolte ? » dans Wassyla Tamzali (dir.), *Histoires minuscules des révolutions arabes*, Alger, Éditions Chihab, 2012, p. 297-306.
- RAHMANI, Zahia. « Territoire, exigence, Edward W. Saïd, trahison, liberté... », discussion avec Arnaud Zohou, revue *de(s)générations*, n° 5, février 2008, p. 51-56.
- RAHMANI, Zahia. « Tout ce/ceux à quoi j'ai dit adieu », *Drôle d'époque*, n° 16, printemps 2005.
- RAJEWSKY, Irina O. « *Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality* », *Intermédialités*, n° 6, 2005, p. 43-64, aussi disponible sur le site : [\[http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf\]](http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf) (dernier accès le 29 octobre 2012).
- RANCIÈRE, Jacques. *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 2007 [1995], 200 p.
- RATEAU, Patrick. « Mémoire, oubli et identité sociale » dans Michel-Louis Rouquette (dir.), *La pensée sociale*, Paris, Érès, coll. « Hors collection », 2009, p. 11-32.
- RATTE, Philippe et Laurent THEIS. *La guerre d'Algérie ou Le temps des méprises*, Paris, Éditions Mame, 1974, 303 p.
- REY, Alain (dir.). *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 [1992, 1998], t. I : xvi-1381 p. ; t. II : 2909 p. ; t. III : 4304 p.
- REY, Alain (dir.). « Frottement », *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2012, p. 1109.
- HARGREAVES, Alec G. and Mark MCKINNEY. « Introduction : The Post-Colonial Problematic in France » dans Alec G. Hargreaves and Mark McKinney (Ed.), *Post-Colonial Cultures in France*, London, Routledge, 1997, p. 3-25.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 676 p.
- RIGOUSTE, Mathieu. « L'impensé colonial dans les institutions françaises : la "race des insoumis" » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 196-204.
- RIOUX, Jean-Pierre (dir.). *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, 499 p.
- RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI (dir.). *La guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Complexe, 1991, 405 p.
- RIOUX, Jean-Pierre. « La flamme et les bûchers » dans Jean-Pierre Rioux (dir.), *La Guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 497-508.
- ROBIC-DIAZ, Delphine et Alain RUSCIO. « Cinéma, chanson, littérature post-coloniaux : continuité ou rupture ? » dans Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (dir.), *Culture post-coloniale. 1961-2006. Traces et mémoires coloniales en France*, Paris, Autrement, 2005, p. 187-194.

- ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, 524 p.
- ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Longueuil, Éditions Le Préambule, 1989, 196 p.
- ROBIN, Régine. « Représenter, penser, périodiser le XX<sup>e</sup> siècle » dans Marc ANGENOT et Régine ROBIN (dir.), *Représenter le vingtième siècle*, Montréal, Discours Social, nouvelle série, volume XIX, 2004, p. 9-22.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Plaidoyer pour un rebelle* suivi de *Mer libre*, Paris, Seuil, 1965, 205 p.
- ROBLÈS, Emmanuel. *Saison violente*, Paris, Seuil, 1974, 181 p.
- ROCARD, Michel. *Rapport sur les centres de regroupement et autres textes sur la guerre d'Algérie*, édition critique établie sous la direction de Vincent Duclert et Pierre Encrevé, avec la collaboration de Claire Andrieu, Gilles Morin et Sylvie Thénault, Paris, Mille et une nuits, 2003, 330 p.
- ROCHE, Anne. « La perte et la parole : témoignages oraux de pieds-noirs » dans Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 526-537.
- ROCHE, Anne. « Posture ethnographique dans quelques textes à compte d'auteur de Français sur l'Algérie » dans Jean-Robert Henry (dir.), *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, vol. 37, n° 37, 1984, p. 165-174.
- ROSENFELD, Israël. *La conscience, une biologie du moi*, Paris, Éditions Eshel, 1990, 148 p.
- ROSENMAN, Anny Dayan et Lucette VALENSI (dir.). *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Paris, Bouchène, 2004, 164 p.
- ROSS, Kristin. *Rouler plus vite. Laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, trad. de Sylvie Durastanti, Paris, Flammarion, 2006 [1997 ; 1995], 296 p.
- ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory : Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press, 2009, 408 p.
- ROUABHI, Mohammed. *El Menfi (L'Exilé)*, tapuscrit inédit.
- ROUABHI, Mohammed. *Requiem Opus 61*, s.l., s.é., 2002, s.p.
- ROUCH, Jean. « La caméra comme lien social : cinéma direct et ciné-transe » dans *Cinéma et psychanalyse, CinémAction*, n° 50, 1989, p. 114-119.
- ROUSSEAU, Frédéric. *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003, 314 p.
- ROUSSO, Henry. « La guerre d'Algérie dans la mémoire des Français » dans Henry Rouso, Michel Winock et Mohamed Harbi, direction artistique d'Yves Michaud, *La guerre d'Algérie*, Vincennes, Frémeaux et Associés, 2002, CD 3.
- ROUSSO, Henry. *La hantise du passé*, entretien avec Philippe Petit, Paris, Textuel, 1998, 143 p.
- ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987, 417 p.

- ROUSSO, Henry. « Les raisins verts de la guerre d'Algérie » dans Yves Michaud (dir.), *La guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Université de tous les savoirs », 2004, p. 127-151, aussi disponible sur le site : [[http://www.chgs.umn.edu/histories/occasional/Rouso\\_Les\\_raisins\\_vert.pdf](http://www.chgs.umn.edu/histories/occasional/Rouso_Les_raisins_vert.pdf)] (dernier accès le 29 octobre 2012)
- ROUSSO, Henry. « Vichy, le grand fossé », *Vingtième siècle*, n° 5, 1985, p. 55-80.
- ROY, Jules. *La guerre d'Algérie*, Paris, Éditions Christian Bourgois, 1994, 189 p.
- RUSCIO, Alain. « Y'a bon les colonies ? » dans Dimitri Nicolaïdis (dir.), *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale : une spécificité française ?*, Paris, Éditions Autrement, série Mutations, n° 144, 1994, p. 36-51.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations, V. Colonialisme et néo-colonialisme*, Paris, Gallimard, 1964, 256 p.
- SAVARESE, Éric. *Algérie. La guerre des mémoires*, Paris, Éditions Non Lieu, 2007, 176 p.
- SAVARESE, Éric. « "Amère patrie". Une note sur le retour des pieds-noirs en Algérie », *Critique internationale*, vol. 2, n° 47, 2010, p. 77-90.
- SAVARESE, Éric. *En finir avec les guerres de mémoires algériennes en France* dans « Montrer l'Algérie au public. Pour en finir avec les guerres de mémoires algériennes », Narbonne, le 19 avril 2007. Rapport téléchargeable à partir du lien donné sur le site de la LDH-Toulon [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2065>] (dernier accès le 29 octobre 2012)
- SAVARESE, Éric. « Guerres de mémoires autour de la question algérienne. À propos de quelques revendications militantes », *Diasporas*, n° 6, 2005, p. 134-143.
- SAVARESE, Éric. *L'Algérie dépassionnée. Au-delà du tumulte des mémoires*, Paris, Éditions Syllepse, 2008, 214 p.
- SAVARESE, Éric. *L'invention des pieds-noirs*, Paris, Séguier, 2002, 283 p.
- SAYAD, Abdelmalek et Jean LECA. « Les maux-à-mots de l'immigration », *Politix*, n° 12, 1990, p. 7-24.
- SAYAD, Abdelmalek. *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Paris Bruxelles, De Boeck Université, 1997, 331 p.
- SAYAD, Abdelmalek. *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, 437 p.
- SAYAD, Abdelmalek. « Le mode de génération des générations immigrées », *Migrants-formation*, n° 98, septembre 1994, p. 6-11.
- SAYAD, Abdelmalek. « Les trois âges de l'émigration » dans *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999, p. 53-98 ; *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1977, vol. 15, n° 1, p. 59-79.
- SAYAD, Abdelmalek. *Les usages sociaux de la « culture des immigrés »*, Paris, CIEMI, 1978.
- SCHIFF, Stacy. « Know it all », *The New Yorker* (New York), 31 juillet 2006.
- SCIOLDO-ZÜRCHER, Yann. « Devenir métropolitain : politique d'intégration et parcours de

- rapatriés d'Algérie en métropole. 1954-2005 », thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2006.
- SCIOLDO-ZÜRCHER, Yann. « Faire des Français d'Algérie des métropolitains », *Pôle Sud*, n° 24, 2006, p. 15-28.
- SEBBAR, Leïla. *La Seine était rouge : Paris, octobre 1961*, Paris, Maginer, 2003, 125 p.
- SEILLAN, Jean-Marie. *Aux sources du roman colonial (1863-1914). L'Afrique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Karthala, 2006, 509 p.
- SÉNAC, Jean. « Lettre à un jeune Français d'Algérie », *Esprit*, n° 3, mars 1956, p. 335-339.
- SERVIER, Jean. *Dans l'Aurès sur les pas des rebelles*, Paris, Éditions France-Empire, 1955, 301 p.
- SIBLOT, Paul. « Retours à "l'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie » dans Jean-Robert Henry (dir.), dans *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil musulman et de la Méditerranée*, vol. 37, n° 37, 1984, p. 151-163.
- SIBRAN, Anne. *Bleu-Figuiers*, Paris, Grasset, 1999, 303 p.
- SIEFFERT, Denis. Dossier *Ce que veulent les Indigènes de la République*, revue *Politix*, n° 847, du 14 au 20 avril 2005.
- SIGG, Bernard W. *Le silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1989, 160 p.
- SIMON, Pierre-Henri. *Contre la torture*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 124 p.
- SIMONIN, Anne. « La littérature saisie par l'histoire » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, mars 1996, p. 59-75.
- SLAMA, Alain-Gérard. « La guerre d'Algérie ou la comédie des masques » dans Jean-Pierre Rioux, *La guerre d'Algérie et les Français*, Paris, Fayard, 1990, p. 582-602.
- STAROBINSKI, Jean. « La littérature. Le texte et son interprète » dans Jacques Le Goff et Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire. Tome II : Nouvelles approches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1986 [1974], p. 225-244.
- STITOU, Rajaa (dir.) en collaboration avec Gérard Laniez. *L'étranger et le différent dans l'actualité du lien social*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2007, 128 p.
- STOLER, Ann Laura. « L'aphasie coloniale française : l'histoire mutilée » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 62-78.
- STORA, Benjamin avec Zakia DAOUD. *Ferhat Abbas*, Paris, Denoël, 1995, 432 p.
- STORA, Benjamin et Renaud de ROCHEBRUNE. « Hors-la-loi : enjeux secondaires et enjeux réels », *Cahiers du cinéma*, n°660, octobre 2010, p. 88-90.
- STORA, Benjamin. « 1999-2003 : Guerre d'Algérie, les accélérations de la mémoire » dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La guerre d'Algérie. 1954-2004 : La fin de l'amnésie*, Paris, Robert Laffont, 2004, p. 501-514.

- STORA, Benjamin. *Algérie, histoire contemporaine. 1830-1988*, Alger, Casbah Éditions, 2004, 240 p.
- STORA, Benjamin. *Algérie-Vietnam, deux guerres vues par deux cinémas*, Alger, Casbah Éditions, 1997, 252 p.
- STORA, Benjamin. « Entre la France et l'Algérie, le traumatisme (post)colonial des années 2000 » dans Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe et Françoise Vergès (dir.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, La Découverte, 2010, p. 328-343.
- STORA, Benjamin. « Guerre d'Algérie : la récupération des héritages de mémoire », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1986, n° 3-4, p. 357-367.
- STORA, Benjamin. « Guerre d'Algérie, France, la mémoire retrouvée » dans *Hommes et migrations*, n° 1158, oct. 1992, p. 10-14.
- STORA, Benjamin. *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, vol. 1, 1962-1988, Paris, La Découverte, 2004, 125 p.
- STORA, Benjamin. *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, La Découverte, 4<sup>e</sup> éd., 2004, 122 p.
- STORA, Benjamin. *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Alger, Enal/Rahma, 1996 [La Découverte, 1991], 127 p.
- STORA, Benjamin. *Ils venaient d'Algérie. L'immigration algérienne en France 1912-1992*, Paris, Arthème/Fayard, 1992.
- STORA, Benjamin. *Imaginaires de guerre : Algérie-Vietnam en France et aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 1997, 252 p.
- STORA, Benjamin. *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991, 376 p.
- STORA, Benjamin. « La guerre d'Algérie : la mémoire par le cinéma » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 262-272.
- STORA, Benjamin. *La guerre des mémoires. La France face à son passé*, entretiens avec Thierry Leclère, La Tour d'Aigues, Éditions de L'Aube, 2007, 107 p.
- STORA, Benjamin. « La mémoire coloniale de l'Algérie : quand le passé rattrape le présent » dans Hédi Saïdi (éd.), *Les étrangers en France et l'héritage colonial. Processus historiques et identitaires*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 157-164.
- STORA, Benjamin. *Le livre, mémoire de l'histoire*, Paris, Préau des collines, 2005, 270 p.
- STORA, Benjamin. *Le transfert d'une mémoire : de l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999, 148 p.
- STORA, Benjamin. *Les d'Algérie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2005, 128 p.
- STORA, Benjamin. *Les immigrés algériens en France. Une histoire politique. 1912-1962*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2000 [1992], 495 p.



- STORA, Benjamin. « Les instruments de la mémoire » dans Anny Dayan Rosenman et Lucette Valensi (dir.), *La guerre d'Algérie dans la mémoire et l'imaginaire*, Paris, Bouchène, 2004, p. 215-224.
- STORA, Benjamin. *Les trois exils. Juifs d'Algérie*, Paris, Stock, 2006, 232 p.
- STORA, Benjamin. *Messali Hadj*, Paris, Hachette Littérature, coll. « Poche », 2004.
- STORA, Benjamin. « Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale) » dans Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2006 [2005], p. 59-67.
- STORA, Benjamin. « Un besoin d'histoire » dans Marie-Claude Smouts (dir.), *La situation postcoloniale*, préfacé par Georges Balandier, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2007, p. 293-297.
- STREIFF, Gérard. *Les caves de la goutte d'or*, Paris, Baleine, 2001, 186 p.
- SUTHERLAND, Nina Alice. « The Representations of the Harkis in French Media, Literature and Cinema », thesis, Exeter, University of Exeter, 2006, 349 p.
- TABOIS, Stéphanie. « Les usages biographiques des écrits pieds-noirs » dans Lila Ibrahim-Lamrous et Catherine Mikovitch-Rioux (dir.), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2005, p. 209-220.
- TADJER, Akli. *Le porteur de cartable*, Paris, JC Lattès, 2002, 255 p.
- TELALI, Saliha. *Les enfants des harkis. Entre silence et assimilation subie*, préfacé par Saïd Bouamama, Paris, L'Harmattan, 2009, 122 p.
- TÊTU, Marie-Thérèse. « Aller et venir : le rêve des Algériens », *Plein droit*, revue du GISTI, vol. 4, n° 91, 2011, p. 27-30.
- THÉNAULT, Sylvie. *Histoire de la guerre d'indépendance algérienne*, Paris, Flammarion, 2005, 303 p.
- THÉNAULT, Sylvie. *Une drôle de justice, les magistrats durant la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2001, 347 p.
- THÉNAULT, Sylvie. *Violence ordinaire dans l'Algérie coloniale. Camps, internements, assignations à résidence*, Paris, Odile Jacob, 2012, 381 p.
- TILLION, Germaine. *L'Algérie en 1957*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 121 p.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *Sur L'Algérie*, Paris, Flammarion, 2003, 380 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, 61 p.
- TORT, Michel. Intervention dans *À propos de « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie »*. *Un génocide aux déserts de l'inconscient de Janine Altounian*, Les Papiers du Collège international de Philosophie, Papiers, n° 32, 1996.
- TOUBIANA, Serge. « Avertissement à Jean-Claude Biette » dans *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Écrits », 1988.

- TRAVERSO, Enzo. « L'écrit-événement : l'historiographie comme champ de bataille politique » dans Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*, Paris, La Découverte, 2008, p. 220-229.
- TRAVERSO, Enzo. *Le passé : modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, 136 p.
- TRÉMOIS, Claude-Marie. « Cartouches gauloises de Mehdi Charef », Paris, *Esprit*, n° 337, août-septembre 2007, p. 241-244.
- TRUPIER, Philippe. *Autopsie de la guerre d'Algérie*, Paris, Éd France-Empire, 1972, 648 p.
- TURBET-DELOF, Guy. *Bibliographie critique du Maghreb dans la littérature française. 1532-1715*, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1976, 298 p.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, tome III*, Paris, Belin SUP, 1996, 224 p.
- VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET. *Œdipe et ses mythes*, Paris, Éditions Complexe, 1988 [Découverte, 1986], 148 p.
- VERNET, Marc. *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais des Cahiers du cinéma », 1988, 125 p.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *L'affaire Audin (1957-1978)*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 189 p.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *La torture dans la République*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 208 p.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. « Le défi de la Shoah à l'histoire » dans *Les Juifs, la mémoire et le présent, vol. II*, Paris, La Découverte, 1991, p. 223-234.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. « Préface » dans Paulette Péju, *Les harkis à Paris suivi de Ratonnades à Paris*, Paris, La Découverte, 2000 [Maspero, 1961], p. 11-12.
- VINAVER, Michel. *Iphigénie hôtel*, Arles, Actes Sud, 1993, 268 p.
- VINAVER, Michel. *Le Livre des Huissiers*, Paris, Éditions Limage/Alin Avila, 1981 [Théâtre Populaire, n° 29, 1958].
- VIRCONDELET, Alain. *Alger l'amour*, Paris, Presses de la Renaissance, 1982, 240 p.
- VITTORI, Jean-Pierre. *Nous, les appelés d'Algérie*, Paris, Ramsay, 2007, 261 p.
- WEBER, Jacques (dir.). *Littérature et histoire coloniale*, Paris, Les Indes savantes, 2005, 374 p.
- WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, 186 p.
- WILDER, Gary. « "Impenser" l'histoire de France. Les études coloniales hors de la perspective de l'identité nationale » dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 96-97, 2005, p. 91-119.
- YEE, Jennifer. « The Colonial Outsider : "Malgerie" in Helene Cixous's *Les rêveries de la femme sauvage* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 20, n° 2 intitulé *Women Writing Across the World*, Autumn 2001, p. 189-200.
- ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. « Généalogie des rébellions urbaines en temps de crise (1971-1981) », *Vingtième Siècle*, 2004, p. 119-127.

ZOHOU, Arnaud. Éditorial « La fermeture française », Revue *de(s)génération(s)*, n° 15, février 2012, p. 1-2.

## FILMS

- ADI, Yasmina. *Ici on noie les Algériens. 17 octobre 1961*, France, Shellac, 90', 2011.
- ALFONSI, Philippe, Bernard FAVRE, Patrick PESNOT et Benjamin STORA. *Les années algériennes*, France, Ina-France 2/Nouvel Observateur, couleur, 156', 1991.
- ALFONSI, Philippe, Bernard FAVRE, Patrick PESNOT et Benjamin STORA. « 4- Et pourtant la guerre est finie », France, Antenne 2/Première génération/Ina Entreprise, René Château Vidéo, 1991.
- ALLOUACHE, Merzak. *Salut cousin !*, France/Algérie/Belgique/Luxembourg, Artémis Productions/Cléa Productions/Flashback Audiovisuel/JBA Production/La Sept Cinéma/RTBF/Samsa Film, couleur, 35 mm, 98', 1996.
- ARCADY, Alexandre. *Le coup de Sirocco*, France, Les Films de l'Alma, couleur, 35 mm, 102', 1979.
- ARCADY, Alexandre. *Le grand carnaval*, France/Tunisie, Alexandre Films, couleur, 35 mm, 130', 1983.
- ARCADY, Alexandre. *Le grand pardon*, France, Partner's Productions, couleur, 35 mm, 130', 1982.
- BENGUIGUI, Yamina. *Mémoires d'immigrés*, France, Bandits/Canal+, 156', 1997.
- BLUE, James et Jean PELEGRI. *Les oliviers de la justice*, France, Société Algérienne, n/b, 81', 1962.
- BOISSET, Yves. *R.A.S.*, France/Italie/Tunisie, Productions de Tana/Sancrosiap/Transinter Films, couleur, 110', 1973.
- BOUCHAREB, Rachid. *Hors-la-loi* France/Algérie/Belgique/Tunisie/Italie, Tessalit Productions, couleur, 35 mm, 138', 2010.
- BOUSBIA, Safinez. *El gusto*, Irlande/Algérie/France/ÉAU, Quidam Productions/Irish Film Board/Fortissimo Films, couleur, 35 mm, 88', 2011.
- BRUN-MOSCHETTI, Oriane et Leïla MOROUCHE. *Algérie. Tours/Détours*, France, Association Playtime, digital betacam, 114', 2007.
- CABRERA, Dominique. *L'autre côté de la mer*, France, Bloody Mary Productions, couleur, 35 mm, 92', 1997.
- CAVALIER, Alain. *L'insoumis*, France/Italie, Cité Films, n/b, 35 mm, 115', 1964.
- CHALON, Guy. *58.2/B*, France, interdit, n/b, 31', 1958.
- CHALON, Guy. *J'ai huit ans*, France, Les films Grain de sable, couleur, 8', 1961. Dans texte : 1957-1959, *J'ai huit ans* et *58/2B* de Guy Chalon.
- CHAREF, Mehdi. *Au pays des Juliets*, France, Canal+/Erato Films/FR3 Cinéma, 92', 1991.
- CHAREF, Mehdi. *Camomille*, France, KG Productions, couleur, 81', 1988.
- CHAREF, Mehdi. *Cartouches gauloises*, France, KG Productions/Pathé Distribution/Battam Films, couleur, 35 mm, 92', 2006.

- CHAREF, Mehdi. *Cartouches gauloises*, Making-of, Suppléments, DVD, KG Productions, 2007.
- CHAREF, Mehdi. *La fille de Keltoum*, France/Belgique/Tunisie, Canal Horizons/Studio Canal/Canal+/CNC/RTBF/Cinématéléfilms/France2 Cinéma/Eurimages, couleur, 106', 2001.
- CHAREF, Mehdi. *La maison d'Alexina*, France, CinéTévé/La Sept-Arte, couleur, 85', 1999.
- CHAREF, Mehdi. *Le thé au harem d'Archimède*, France, CNC/KG Productions/M&R Films, 110', 1985.
- CHAREF, Mehdi. *Marie-Line*, France, Canal+/CNC/Fonds d'Action Sociale/La Chauve-Souris/Sofica Sofinergie 5, couleur, 35 mm, 100', 2000.
- CHAREF, Mehdi. *Miss Mona*, France, KG Productions, couleur, 98', 1987.
- CHEGARAY, Denis et collab. *Guerre d'Algérie. Mémoire enfouie d'une génération*, France, Antenne 2, couleur, 16 mm, 70'42, 1982.
- CLARKE, Isabelle et Daniel COSTELLE. *La blessure. La tragédie des harkis*, France, CC&C, 90', 2010.
- CLÉMENT, Pierre. *Sakiet Sidi Youcef*, France, Pierre Clément, n/b, 35mm, 15', 1958.
- COLONNA, Marie. *D'une rive à l'autre*, France, vidéo Béta SP, 57', 1999.
- COLONNA, Marie. *Harki : un traître mot*, France, Play film/France 5, 52', 2002.
- CORRE, Florence et AUREL. *Octobre noir*, France, La Fabrique Production, couleur, animation, 2D, 16/9, 12', 2011.
- COURRIÈRE, Yves. *La guerre d'Algérie*, France, Montparnasse Éditions, b/n, 150' (documentaire), 157' (suppléments, dont *France-Algérie, une histoire en perspective*. Entretiens avec Raoul Girardet, Pierre Vidal-Naquet, Benjamin Stora et Georges Fleury, 80'), 2004 [film de 1972].
- COURRIÈRE, Yves. *La guerre d'Algérie*, France, Reggane Films, n/b, 155', 1972.
- DEMY, Jacques. *Les parapluies de Cherbourg*, France/Allemagne de l'ouest, Producteurs ?, couleur, 35 mm, 91', 1964.
- DENIAU, Jean-Charles. *Harkis : des Français entièrement à part ?*, France, Production LIGHT/INA Entreprise, 52', 2003.
- DRACH, Michel. *Élise ou La vraie vie*, adaptation du roman de Claire Etcherelli, (Paris, Éditions Denoël, 1967, 269 p.), France/Algérie, O.N.C.I.C., couleur, 104', 1970.
- DRIDI, Karim. *Khamsa*, France, Mirak Films/Arte France Cinéma, couleur, 35 mm, 110', 2007.
- ENRICO, Robert. *La belle vie*, France, Films du Centaure, n/b, 105', 1962.
- FARÈS, Nabil. *Déni de justice. Témoignages contre l'oubli*, 2001.
- FATHY, Safaa. *D'ailleurs Derrida*, France, Gloria Films, couleur, 68', 1999. FATHY, Safaa.
- FAUCON, Philippe. *La trahison*, adaptation du roman de Claude Sales (Paris, Seuil, 2006 [1999], 92 p. ), France, Kinok Films, 2005.

- GASQUET, Manuel. *Amère patrie*, France, Image et Compagnie/France2, couleur et b/n, 52', 2006.
- GATLIF, Tony. Supplément « Paroles d'exilés. Réactions et débats autour de la quête et de la transmission d'identité avec Tony Gatlif, Lubna Azabal et Romain Duris » dans *Exils*, France, Princes Films, TF1 Vidéo, 26', 2004.
- GATLIF, Tony. *Exils*, France, Princes Films, couleur, 35 mm, 104', 2004.
- GATLIF, Tony. *Making of* « Sur les traces d'*Exils* », France, Princes Films, TF1 Vidéo, 25', 2004.
- GATLIF, Tony. *Gadjo dilo*, France/Roumanie, Canal+/CNC/Princes Films/SACEM/Ministère de la Culture de la République française, couleur, 102', 1997.
- GATLIF, Tony. *Indignados*, France, Princes Films/Eurowide Film Production/Hérodiane/Rhône-Alpes Cinéma, couleur, 35 mm, 88', 2012.
- GATLIF, Tony. *Je suis né d'une cigogne*, France, Doriane Films/Princes Films, couleur, 80', 1999.
- GATLIF, Tony. *La terre au ventre*, France, J.K.L. Productions, couleurs, 90', 1979.
- GATLIF, Tony. *Latcho drom*, France, Michèle Ray-Gavras pour KG Productions/Canal+, couleur, 35 mm, 103', 1993.
- GATLIF, Tony. *Les princes*, France, ACC/Babylone Films, 100', 1983.
- GATLIF, Tony. *Liberté*, France, Princes Films/France 3 Cinéma/Rhône-Alpes Cinéma, couleur, 35 mm, 111', 2009.
- GATLIF, Tony. *Max l'Indien*. 1973.
- GATLIF, Tony. *Vengo*, France/Espagne/Allemagne/Japon, Princes Films/ARTE France Cinéma/Astrolabio Producciones, couleur, 35 mm, 90', 2000.
- ATLIN, Tony. *Rue du départ*, France, Films Merry Lines/Les films Plainchant/Soprofilms/TF1 Films Productions, couleur, 100', 1986.
- GODARD, Jean-Luc. *Le petit soldat*, France, Les Productions Georges de Beauregard, n/b, 88', 1960.
- GUERDJOU, Boualem. *Vivre au paradis*, France/Algérie/Belgique/Norvège, 3B Productions/Alain Berliner WFE/Bjorn Aaskorg Exposed/Canal+/Exposed Films Production AS/arte France Cinéma, couleur, 105', 1998.
- HABCHI, Leïla et Benoît PRIN. *Les jardiniers de la rue des martyrs*, France, CRRAV/C9 TV/Leitmotiv Production/Momento!/Vidéorème, couleur, 81', 2003.
- HAROUD, Farid. *Le mouchoir de mon père*, France/Algérie, Aster/France3 Rhône-Alpes-Auvergne, 52'. 2002.
- HERBIET, Laurent. *Mon colonel*, France, K.G. Productions, couleur et b/n, 35 mm, 110', 2006.
- LALLAOUÏ, Mehdi et Agnès DENIS. *Le silence du fleuve*, France, Highway Television, 52'01, 1991.

- LALLAOUI, Mehdi. *Henri Curiel, itinéraire d'un combattant de la paix et de la liberté*, France, CNC, couleur et b/n, 55', 2001.
- LALLAOUI, Mehdi. *Jacques Chabry, porteur d'espoir*, France, MVP/France3 Corse, 52', 2006.
- LALLAOUI, Mehdi. *Les massacres de Sétif, un certain 8 mai 1945*, France, La sept/Arte/Mémoires Vives Production/Point du Jour, couleur et n/b, 52', 1995.
- LE BOMIN, Gabriel et STORA, Benjamin. *Guerre d'Algérie. La déchirure*, France, Nilaya Productions/INA, couleur (*digitally colored*), 110', 2012.
- LLEDO, Jean-Pierre. *Algérie, histoires à ne pas dire*, France, Mille et une Productions/Naouel Films, 180', 2007.
- LLEDO, Jean-Pierre. *Un rêve algérien*, Algérie/Belgique/France, Maha Productions/Tarantula/Naouel films/France2 Cinéma, couleur, 110', 2003.
- MARKER, Chris. *Le joli mai*, France, Sofracima/Pathé Contemporary Films, n/b, 165', 1963.
- MELLAL, Farida et Nicolas STRAUSS. *Des pleins de vide*, France, Massaï Production, 60', 2005.
- MEURICE, Jean-Michel avec Benjamin STORA. *Algérie, notre histoire*, France, ARTE France/ZADIG Productions/INA, couleur et n/b, 87'27, 2011.
- MEURICE, Jean-Michel. *Algérie, été 1962, l'indépendance aux deux visages*, France, Point du jour/France5, couleur et n/b, 52'35, 2002.
- MILLS-AFFIF, Édouard. *La cité des pieds-noirs*, France, Canal Marseille, France 3 Corse, INA, Les Films du Village, 1997, 52 min.
- PANIJEL, Jacques. *Octobre à Paris*, France, Les films de l'Atalante, n/b, 70', 2011 [1961].
- PONTECORVO, Gillo. *La bataille d'Alger*, Italie/Algérie, Igor Film/Casbah Film, n/b, 35 mm, 121', 1966.
- RACHEDI, Ahmed et Maurice FAILEVIC. *C'était la guerre*, France/Algérie, France 2/Dussart, couleur, 1993.
- RESNAIS, Alain. *Muriel ou Le temps d'un retour*, France/Italie, Argos Films, couleur, 35 mm, 117', 1963.
- ROTMAN, Patrick. *L'ennemi intime* (chapitres « Pacification », « Engrenages » et « États d'armes »), France, Kuiv Productions, couleur, 2002.
- ROÛAN, Brigitte. *Outre-mer*, France, Canal+, couleur, 94', 1990.
- ROZIER, Jacques. *Adieu Philippine*, France, Potemkine Films, n/b, 35 mm, 106', 1963.
- SAA, Sofia. *Passé sous silence*, France, In Extremis Productions/Les Films du Village, 26', 2001.
- SCHOENDOERFFER, Pierre. *Le crabe-tambour*, France, AMLF, couleur, 35 mm, 120', 1977.
- SIRI, Florent-Emilio. *L'ennemi intime*, France, Les films du kiosque, couleur, 35 mm, 111', 2007.
- TASMA, Alain. *Harkis suivi du documentaire Amère patrie*, France, France2, couleur, 2006.

TASMA, Alain. *Nuit noire. 17 octobre 1961*, France, Canal+/France3 Cinéma/Cipango, 120', 2005.

TAVERNIER, Bertrand et Patrick ROTMAN. *La guerre sans nom*, France, GMT Productions, couleur, 240', 1992.

TÉCHINÉ, André. *Les roseaux sauvages*, France, Ima Films, couleur, 35 mm, 110', 1994.

TOUITA, Okacha. *Les sacrifiés*, France, Forum Distribution, 100', 1982.

VARDA, Agnès. *Cléo de 5 à 7*, France, Rome-Paris Films, n/b et couleur, 35 mm, 90', 1962.

VAUTIER, René. *Algérie en flammes*, France. La DEFA, 20', 1958.

VAUTIER, René. *Avoir vingt ans dans les Aurès*, France, DHR, couleur, 97', 1972.

ZAAMOUM, Rabah. *Le choix de mon père*, France, Ère Production/France 3 Lorraine-Champagne-Ardenne, 52', 2008.



## WEBOGRAPHIE

### Sur Boudjellal :

BARROT, Olivier. Capsule littéraire télévisée « Un livre, un jour », filmée à l'occasion de la 30<sup>e</sup> édition du Festival de la bande dessinée d'Angoulême : [[http://www.dailymotion.com/video/xf2751\\_farid-boudjellal-meme-d-armenie\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xf2751_farid-boudjellal-meme-d-armenie_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

### Sur Charef :

ARDJOURM, Samir. Entretien réalisé par Samir Ardjourm en mars 2002 sur le site [<http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm>] (consulté le 15 février 2011). ((lien introuvable, site de « Premier »))

CHAREF, Mehdi. « C'est le moment de se retrouver, de parler », entrevue accordée à Nadjia Bouzebrane du quotidien algérien francophone *El Watan* le 12 septembre 2005 : [<http://www.elwatan.com/archives/article.php?id=26004>] (consulté le 10 août 2011). Site payant

CHAREF, Mehdi. Sur le site [<http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm>] (dernier accès le 15 février 2011).(note 332/1). Lien disparu (le même site que ARDJOURM antérieur)

SAHRAOUI, Chahinez. « Le cinéma au rendez-vous de l'histoire », entretien avec Mehdi Charef, *L'Expression*, le 23 octobre 2007 : [<http://www.lexpressiondz.com/culture/45881-Le-cin%C3%A9ma-au-rendez-vous-de-l%E2%80%99Histoire.html?print>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

### Sur le colonial :

ACHAC. « Culture coloniale en France » [(<http://www.achac.com/?P=3>)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

ACHAC. « Idéologie coloniale et héritages post-coloniaux » : [<http://www.achac.com/?P=4>]. (dernier accès le 29 octobre 2012).

ACHAC. « Stéréotypes, imaginaires et expositions ethnographiques » : [<http://www.achac.com/?P=2>]. (dernier accès le 29 octobre 2012).

LAURENS, Sylvain. « Les vertus curatives de la boue : lettre ouverte à Pascal Blanchard et à ses partenaires » dans *Agone*, publié le 18 mai 2010 : [<http://www.blog.agone.org/post/2010/05/18/Postcolonial-Business-1>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

MERLE, Isabelle. « Un code pour les indigènes » dans *LDH Toulon*, publié le 21 mai 2007, [*L'histoire*, n° 302, octobre 2005] : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2050>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

MORIN, Valérie. « Bilan des études sur les rapatriés » sur le site Hermès : [<http://www.hermes.jussieu.fr/rephisto.php?id=66>] (dernier accès le 29 octobre 2012)., reprise sur le site de la LDH-Toulon : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article757>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

SIELEC. *Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale*. Société savante, fondée à Montpellier en 2002 : [[http://www.sielec.net/pages\\_site/analyses.htm](http://www.sielec.net/pages_site/analyses.htm)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

### **Sur les études postcoloniales :**

BOUAMAMA, Saïd. « De la visibilisation à la suspicion : La fabrique républicaine d'une politisation » dans *Les figures de la domination*, mis en ligne le 24 mars 2010 : [<http://www.lesfiguresdeladomination.org/index.php?id=313>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

BOULBINA, Seloua Luste. « La colonie : une conjugaison kafkaïenne » dans *Sens public. Revue électronique internationale*, mars 2007, aussi disponible sur le site : [[http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=396](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=396)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

BOULBINA, Seloua Luste. « 1954, Pierre Mendès France et les indépendances : Indochine, Tunisie, Algérie », publié le 2 mars 2006 dans *Sens public* : [<http://www.sens-public.org/spip.php?article250>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

TRABENDI, Camille. « Pascal Blanchard en *Free Lance Researcher* » dans *Agone*, publié le 18 mai 2010 : [<http://www.blog.agone.org/post/2010/05/18/Postcolonial-Business-2>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

### **Sur Dridi :**

DRIDI, Karim. « Karim Dridi tient la chronique du tournage de *Khamsa* sur Rue89 » dans *Rue89. Les blogs*, publié le 19 octobre 2007 : [<http://www.rue89.com/le-making-of-de-karim-dridi/karim-dridi-tient-la-chronique-du-tournage-de-khamsa-sur-rue89>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

DRIDI, Karim. « L'image de l'Arabe et du Gitan dans le cinéma français » dans *Rue89. Les blogs*, publié le 19 octobre : [<http://www.rue89.com/le-making-of-de-karim-dridi/l%E2%80%99image-de-l%E2%80%99arabe-et-du-gitan-dans-le-cinema-francais>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

### **Sur Gatlif :**

CHAMPAGNE, Aurélie. « Tony Gatlif, cinéaste insurgé, refait le monde sur Rue89 » dans *Rue89*, publié le 7 mars 2012 : [<http://www.rue89.com/rue89-culture/2012/03/07/tony-gatlif-cineaste-insurge-refait-le-monde-sur-rue89-229976>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

GATLIF, Tony. Entrevue donnée au journaliste de *Radio libertaire* : [<http://www.cinema.tv5monde.com/articles/tony-gatlif-ceux-qui-nous-quittent-nous-reviennent-toujours>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

GATLIF, Tony. « Entrevue 1. "Retour en Algérie. L'exil" (4'08) » dans l'entretien réalisé par Laurent DEVANNE pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur *Kinok.com* : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son1.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son1.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

GATLIF, Tony. « Entrevue 2. "Trilogie sur la quête des racines. Les libertaires. Le personnage de Zano" (8'16) » dans l'entretien réalisé par Laurent DEVANNE pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur

- Kinok.com* : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son2.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son2.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. « Entrevue 3. "Romain Duris et Lubna Azabal. Direction d'acteur" (5'36) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son3.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son3.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. « Entrevue 5. "Cadrage" (2'22) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son5.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son5.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. « Entrevue 6. "La musique. Les tziganes" (4'07) », propos recueillis par Laurent Devanne dans l'entretien réalisé pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio libertaire* le 29 août 2004. Accessible sur le webzine sur le cinéma *Kinok.com* : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son6.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son6.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. « Les Roms sont des parias dont on veut se débarrasser ! », entrevue accordée au magazine *Télérama* le 16 septembre 2010. [<http://www.telerama.fr/cinema/le-realisateur-tony-gatlif-les-roms-sont-des-parias-dont-on-veut-se-debarrasser,60292.php>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. « Note d'intention », Paris, Pyramide Films, 2004. Document présentant le film *Exils* avant son lancement disponible sur le site : [<http://www.metropolefilms.com/data/ftp/Exils/EXILS%20-%20French%20Press%20Kit.pdf>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. Entrevue accordée à Benjamin MINIMUM sur l'importance de la musique dans le cinéma de Gatlif : [<http://www.mondomix.com/fr/news/la-musique-dans-le-cinema-de-tony-gatlif>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. Entrevue accordée à Laurent Devanne pour l'émission de cinéma *Désaxés* et diffusé sur *Radio Libertaire* ([<http://www.rl.federation-anarchiste.org/>] (dernier accès le 29 octobre 2012)) le 29 août 2004. Cette entrevue est plus facilement accessible à l'adresse suivante : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_interview.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_interview.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012), et ces propos sur son retour en Algérie sur le site suivant : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son1.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son1.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GATLIF, Tony. Entrevue accordée à Laurent Devanne pour l'émission de cinéma *Désaxés*. Sur le plan-séquence de la transe, écouter sur le site suivant les propos de Gatlif : [[http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif\\_son7.html](http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son7.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

MINIMUM, Benjamin. « "La musique vaut mieux que n'importe quel discours, n'importe quel livre" », *Mondomix.com*, publié le 14 février 2010 : [<http://www.tony-gatlif.mondomix.com/fr/itw5611.htm>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

MINIMUM, Benjamin. « Liberté, Égalité, Tsigane », *Mondomix.com*, publié le 21 février 2010 : [<http://www.mondomix.com/fr/news/liberte-egalite-tsigane>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

WEERASETHAKUL, Apichatpong. Dialogue entre ce réalisateur et Tony Gatlif, rapporté par Philippe Piazza, à Bangkok, en septembre 2005 : [<http://www.cinema.tv5monde.com/articles/echange-avec-a-weerasethakul>] (consulté le 29 octobre 2012).

#### **Sites généraux :**

[<http://www.oumma.com>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

[<http://www.indigenes-republique.fr/>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

[<http://www.algeriades.com/news/>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques). Laboratoire CRI/*Hors champ* Médias et société, Université de Montréal, 2007-2010 : [[http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_activite.asp?id=2257](http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_activite.asp?id=2257)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

CRIalt (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques). Observatoire du CRI « Penser par cas », Université de Montréal, 2007-2010 : [[http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche\\_institution.asp?id=389](http://www.cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_institution.asp?id=389)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

#### **Sur la guerre d'Algérie**

ALGERIADES.COM (article sans auteur). « Octobre à Paris de Jacques Panijel ». Au sujet de la longue censure de ce film, lire : [<http://www.algeriades.com/news/previews/article285.htm>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

ANTONY, Michel. « Films sur la guerre et la révolution d'Algérie (1954-62) » dans la rubrique « Histoire et cinéma » : [[http://www.missiontice.ac-besancon.fr/hg/grenier/Autres/Cinema/hist\\_cine.htm](http://www.missiontice.ac-besancon.fr/hg/grenier/Autres/Cinema/hist_cine.htm)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

BERNARD, Philippe. « Du général Massu à Jean-Marie Le Pen, l'impossible procès de la torture », *Le Monde* (Paris), 27 novembre 2001, disponible sur le site Algeria Watch : [[http://www.algeria-watch.org/farticle/1954-62/proces\\_impossible.htm](http://www.algeria-watch.org/farticle/1954-62/proces_impossible.htm)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

BLONDEAU, Romain. « Un docu censuré de 1962 sur la répression des Algériens sort en salles », publié le 17 juin 2011 dans *Inrocks* : [<http://www.lesinrocks.com/cine/cinema-article/t/66653/date/2011-06-17/article/censure-pendant-50-ans-un-film-sur-un-crime-detat-francais-sort-en-salles>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

BOYER, Gilles et Véronique STACHETTI, « Enseigner la guerre d'Algérie à l'école : dépasser les enjeux de mémoire ? », colloque *Pour une histoire critique et citoyenne*.

- Le cas de l'histoire franco-algérienne*, 22 juin 2006, Lyon, ENS LSH, 2007 : [[http://www.ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id\\_article=203](http://www.ens-web3.ens-lsh.fr/colloques/france-algerie/communication.php3?id_article=203)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- DRIF, Zohra et Danielle MICHEL-CHICH, Danielle. Pour entendre Danielle Michel-Chich interpeler Zohra Drif : [[http://www.dailymotion.com/video/xptcds\\_a-la-rencontre-de-danielle-michel-chich-auteur-de-lettre-a-zora-d\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xptcds_a-la-rencontre-de-danielle-michel-chich-auteur-de-lettre-a-zora-d_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012). Pour entendre Zohra Drif répondre à Danielle Michel-Chich : [[http://www.dailymotion.com/video/xptw9x\\_re-ponse-de-zohra-drif-a-danielle-michel-chich\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xptw9x_re-ponse-de-zohra-drif-a-danielle-michel-chich_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- EL WATAN*. Sondage « Les Algériens et l'histoire de libération, une connaissance parcellaire », réalisé par le groupe ECOTECHNICS et publié le 27 mars 2012. Pour la méthode et les analyses des résultats, voir les archives consultables sur abonnement : [[www.elwatan.com](http://www.elwatan.com)], (dernier accès le 29 octobre 2012).
- FABBIANO, Giulia. « Écritures mémorielles et crise de la représentation : les écrivains descendants de harkis », *Amnis* [en ligne], 1<sup>er</sup> septembre 2007 : [<http://www.amnis.revues.org/831>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- GOZLAN, Martine. « Algérie, France : enfin oser tout dire ? » dans *Marianne*. Pour une présentation du colloque et un accès au programme, lire : [[http://www.marianne2.fr/Algerie-France-enfin-oser-tout-dire\\_a216709.html](http://www.marianne2.fr/Algerie-France-enfin-oser-tout-dire_a216709.html)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- LIGUE DES DROITS DE L'HOMME DE TOULON, « Déni de justice à la Mairie de Paris, avril 2004 », dernière mise à jour le 18 avril 2004 : [<http://www.felina.pagesperso-orange.fr/doc/arch/>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- LIGUE DES DROITS DE L'HOMME DE TOULON. « Les harkis, qui étaient-ils ? », paru le 1<sup>er</sup> juillet 2003 : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article151>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- LIGUE DES DROITS DE L'HOMME DE TOULON. « Pour le maire d'Aix-en-Provence, l'Algérie est toujours française », publié le 23 mai 2012 : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article4993>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- LIGUE DES DROITS DE L'HOMME DE TOULON. « Un "Mur des disparus" à Perpignan », publié le 4 juin 2007 : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article2073>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- LIGUE DES DROITS DES HOMMES DE TOULON. « Le code de l'indigénat dans l'Algérie coloniale », mis en ligne en 2005 et mis à jour le 13 février 2006 : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article527>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- PERVILLÉ, Guy. « Pour en finir avec les pieds-noirs ! », publié le 11 avril 2005 sur le site : [[http://www.guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id\\_article=34](http://www.guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=34)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- SCROUSSI, Jean-Marc (alias Paxou). « À la source des souvenirs. Oued Imbert. », extrait d'un reportage télévisé diffusé en 2006, montre en entrevue le maire de la municipalité inviter nommément les anciens habitants du village au retour :

[[http://www.dailymotion.com/video/xscfn\\_a-la-source-des-souvenirs-oued-imbe\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xscfn_a-la-source-des-souvenirs-oued-imbe_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

SPRECHER, Jean. « Le statut de l'Algérie et de ses habitants » dans *LDH Toulon*, mis en ligne le 1<sup>er</sup> juillet 2003 : [<http://www.ldh-toulon.net/spip.php?article162>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

STORA, Benjamin. *Les années algériennes*, documentaire disponible sur son site de l'Université Paris 13 : [<http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/videos/163-les-annees-algeriennes>].(dernier accès le 29 octobre 2012).

#### **Sites sur les harkis :**

[<http://www.harkis.infos>]

[<http://www.harkis.net>]

[<http://www.monharki.com>]

HARKIS ET DROITS DE L'HOMME. [<http://www.harki.net/article.php>] (dernier accès le 29 octobre 2012), et son calendrier d'activités pour 2012 : [<http://www.harki.net/article.php?id=621>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

HARKIS ET DROITS DE L'HOMME. [<http://www.harki.net/article.php?rubrique=18>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

HARKIS ET DROITS DE L'HOMME. « Les hommes politiques, médiatiques et les harkis » : [<http://www.harki.net/article.php?rubrique=18>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

KEMOUM, Hadjila. « Lettre ouverte à Philippe Cohen (Marianne) : les harkis ne sont pas des "pensionnés de la contre-révolution" » dans le site *Harkis et Droits de l'Homme* : [<http://www.harki.net/article.php?id=419>] (dernier accès le 29 octobre 2012)

#### **Webfilms sur les harkis :**

[[http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x34ur1\\_les-harkis-1\\_politics](http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x34ur1_les-harkis-1_politics)], (dernier accès le 29 octobre 2012).

[[http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x16g39\\_harkies\\_creation](http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis/video/x16g39_harkies_creation)], (dernier accès le 29 octobre 2012).

[[http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis+alg%C3%A9rie/video/x2i8zb\\_homma-ge-aux-harkis\\_politics](http://www.dailymotion.com/relevance/search/harkis+alg%C3%A9rie/video/x2i8zb_homma-ge-aux-harkis_politics)], (dernier accès le 29 octobre 2012).

Webfilm « Nicolas a dit ... mieux que Jacques a dit ... » : [<http://www.harkis.info/portail/index.php?op=index.php>] (dernier accès le 29 octobre 2012).

#### **Débat sur les harkis :**

[<http://www.mediapart.fr/club/blog/farid/120409/enfants-de-harkis-une-identite>], (dernier accès le 29 octobre 2012).

[<http://www.harkis.info/portail/index.php?op=index.php>], (dernier accès le 29 octobre 2012).

#### **Sur les pieds-noirs :**

A.R.A.P.A. « le chant des Africains » chanté lors du banquet annuel de l'Association des rapatriés et de leurs amis du pays d'Arles (A.R.A.P.A.), au Mas Thibert, le 27 juin 2010 : [[http://www.dailymotion.com/video/xdvzta\\_le-chant-des-africains\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xdvzta_le-chant-des-africains_news)] (dernier accès le 29 octobre 2012) ;



ou cette vidéo postée par un militant du Front national : [\[http://www.dailymotion.com/comments/bucch\]](http://www.dailymotion.com/comments/bucch) (dernier accès le 29 octobre 2012) ;

ou encore cet extrait du « Pèlerinage Notre-Dame d’Afrique » qui se boucle par le « chant des Africains » entonné par l’assistance et associe ainsi manifestation religieuse, commémoration et manifestation politique : [\[http://www.dailymotion.com/video/x8uhci\\_theoule-98-rassemblement-pieds-noir\\_news\]](http://www.dailymotion.com/video/x8uhci_theoule-98-rassemblement-pieds-noir_news) (dernier accès le 29 octobre 2012).

BOBIN, Jean-Luc (INDEP). « Guerre d’Algérie : au pied du mur !!! », vidéo qui montre un lieu de commémoration controversé, un mur sur lequel sont inscrits les noms des disparus français de la guerre d’Algérie (érigé par des associations pieds-noirs et harkies qui accusent la barbarie du FLN), postée par un titre de presse sur Dailymotion : [\[http://www.dailymotion.com/video/x3l5st\\_guerre-d-algerie-au-pied-du-mur\\_news\]](http://www.dailymotion.com/video/x3l5st_guerre-d-algerie-au-pied-du-mur_news) (dernier accès le 29 octobre 2012)

et, probablement extraite du même reportage journalistique, cette autre vidéo, postée par un nommé « eau gazeuse » (voir son profil sur [\[http://www.dailymotion.com/eau-gazeuse\]](http://www.dailymotion.com/eau-gazeuse) (dernier accès le 29 octobre 2012)), s’insurge contre ce lieu de mémoire partial et politiquement connoté : [\[http://www.dailymotion.com/video/x9wema\\_la-memoire-au-pied-du-mur\\_news\]](http://www.dailymotion.com/video/x9wema_la-memoire-au-pied-du-mur_news) (dernier accès le 29 octobre 2012).

[\[http://www.dailymotion.com/video/x5uzmu\\_rap-pieds-noirs\\_music\]](http://www.dailymotion.com/video/x5uzmu_rap-pieds-noirs_music) (dernier accès le 29 octobre 2012);

[\[http://www.popodoran.canalblog.com/archives/02\\_qui\\_etions\\_nous\\_/index.html\]](http://www.popodoran.canalblog.com/archives/02_qui_etions_nous_/index.html) (dernier accès le 29 octobre 2012);

[\[http://www.enfant-du-soleil.com/enfantdusoleil/index2.html\]](http://www.enfant-du-soleil.com/enfantdusoleil/index2.html) (dernier accès le 29 octobre 2012);

[\[http://www.arzweb.com\]](http://www.arzweb.com) (dernier accès le 29 octobre 2012);

[\[http://www.lespiedsnoirs-lefilm.com/le-film/\]](http://www.lespiedsnoirs-lefilm.com/le-film/) (dernier accès le 29 octobre 2012);

[\[http://www.dailymotion.com/photos99#video=x5uzp2\]](http://www.dailymotion.com/photos99#video=x5uzp2) (dernier accès le 29 octobre 2012).

FRANCE 3. « Les pieds noirs, documentaire. Forum ». Forum pour permettre aux témoins de s’exprimer et aux internautes de poser des questions aux historiens : [\[http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/liste\\_sujet-21.htm\]](http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/liste_sujet-21.htm) (dernier accès le 29 octobre 2012). Nous noterons l’intervention d’un nommé « Setif1 », de son vrai nom José Castano le 28 juin 2010: [\[http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/juillet-oran-1962-sujet\\_648\\_1.htm\]](http://www.forums.france3.fr/france3/Les-Pieds-Noirs-Le-documentaire/juillet-oran-1962-sujet_648_1.htm) (dernier accès le 29 octobre 2012).

MARTINEAU, Corine (RENCONTRE-BIARROTS). « Amicale des Pieds Noirs 1 » et « Amicale des Pieds Noirs 2 », entrevues-conversations entre la présidente de l’association « Paroles de Biarrots » et celle de l’Amicale des pieds-noirs de la côte basque et de leurs amis sur le site DailyMotion [\[http://www.dailymotion.com/video/xrnevp\\_amicale-des-pieds-noirs-1\\_webcam\]](http://www.dailymotion.com/video/xrnevp_amicale-des-pieds-noirs-1_webcam) et [\[http://www.dailymotion.com/video/xtg0d8\\_1-amicale-des-pieds-noirs-2\\_webcam\]](http://www.dailymotion.com/video/xtg0d8_1-amicale-des-pieds-noirs-2_webcam) (dernier accès le 29 octobre 2012).

MÉFRET, Jean-Pax. « Les barricades », chanson disponible en ligne sur le site DailyMotion : [\[http://www.dailymotion.com/video/x9ky1f\\_les-barricades\\_music\]](http://www.dailymotion.com/video/x9ky1f_les-barricades_music) (dernier accès le 29

octobre 2012).

STAÏFI, Alberto. « Les filles de Boufarik », parodie de la nostalgie disponible en ligne sur le site de DailyMotion : [[http://www.dailymotion.com/video/x405dg\\_les-filles-de-boufarik-alberto-stai\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x405dg_les-filles-de-boufarik-alberto-stai_music)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

STAÏFI, Alberto. « Mustafa », parodie de la nostalgie disponible en ligne sur le site de DailyMotion : [[http://www.dailymotion.com/video/xgrx6q\\_mustafa-alberto-staiffi\\_music?search\\_algo=2](http://www.dailymotion.com/video/xgrx6q_mustafa-alberto-staiffi_music?search_algo=2)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

STAÏFI, Alberto. « The champ », parodie de la nostalgie disponible en ligne sur le site de DailyMotion : [[http://www.dailymotion.com/video/x8pdm2\\_the-champ-alberto-staiffi\\_music](http://www.dailymotion.com/video/x8pdm2_the-champ-alberto-staiffi_music)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

**Vidéos qui relatent le retour, dans leur lieu de naissance, de nombreuses personnes originaires d'Arzew :**

[<http://www.dailymotion.com/Arzeweb>] (dernier accès le 29 octobre 2012),

et plus particulièrement le retour au cimetière : [[http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv\\_Arzeweb\\_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4b5ax](http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv_Arzeweb_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4b5ax)] (dernier accès le 29 octobre 2012) ;

le retour vers le phare de la ville côtière : [[http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv\\_Arzeweb\\_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4cmzu](http://www.dailymotion.com/playlist/x27zyv_Arzeweb_le-cimetiere-qui-a-disparu/1#video=x4cmzu)] (dernier accès le 29 octobre 2012) ;

ou encore ce couple : [[http://www.dailymotion.com/playlist/x23n42\\_Arzeweb\\_notre-verite-l-algerie-des-pn/1#video=xrhlis](http://www.dailymotion.com/playlist/x23n42_Arzeweb_notre-verite-l-algerie-des-pn/1#video=xrhlis)] (dernier accès le 29 octobre 2012)

et cette vidéo sur l'arrivée en avion dans la ville d'un groupe de pieds-noirs : [[http://www.dailymotion.com/video/x6yj0e\\_le-choc-des-mots\\_travel](http://www.dailymotion.com/video/x6yj0e_le-choc-des-mots_travel)] (dernier accès le 29 octobre 2012).



## DIVERS

- CHARAUDEAU, Patrick. « La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité » dans *Les émotions dans les interactions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, consulté le 19 août 2011 sur le site *Patrick Charaudeau – Livres, articles, publications* : [<http://www.patrick-charaudeau.com/La-pathemisation-a-la-television.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- CANDAU, Joël. « La métamémoire ou la mise en récit du travail de mémoire », publication sur le site du Centre Alberto-Benveniste, en avril 2009 : [<http://www.centrealbertobenveniste.org/formail-cab/uploads/La-metamemoire-ou-la-mise-en-recit-du-travail-de-memoire.pdf>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- COLLECTIF. *À propos de* « Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie. » Un génocide aux déserts de l'inconscient de *Janine Altounian* dans *Les Papiers du Collège international de philosophie*, Papiers, n° 32, 1996, document consultable aussi en ligne : [[http://www.ciph.org/fichiers\\_papiers/papiers32.pdf](http://www.ciph.org/fichiers_papiers/papiers32.pdf)], (dernier accès le 29 octobre 2012).
- COLLECTIF. *Avec Janine Altounian autour de son livre L'intraduisible*, dans Quatrième groupe, publié le 22 septembre 2007 : [[http://www.quatrieme-groupe.org/pdf/pdf\\_01078LINTR.pdf](http://www.quatrieme-groupe.org/pdf/pdf_01078LINTR.pdf)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- MAAZOUZI, Djemaa. « De la presse algérienne à l'édition française, la bruyante traversée de YB. Lecture d'une disparition et de deux parutions » dans la revue électronique *Orées* du département d'études françaises de l'université Concordia : [<http://www.orees.concordia.ca/maazouzi.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- MAAZOUZI, Djemaa. « H comme harki, honte, honneur : nom du traître et traîtres mots » dans *Post-scriptum.org*, revue de recherche interdisciplinaire en textes et médias, automne 2009, n° 10. Accès au résumé et au texte : [[http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2009\\_10\\_maazouzi\\_resume.htm](http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2009_10_maazouzi_resume.htm)] (dernier accès le 29 octobre 2012), [[http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2009\\_10\\_maazouzi.pdf](http://www.post-scriptum.org/alpha/articles/2009_10_maazouzi.pdf)] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine. « Représentations littéraires de la guerre d'Algérie : le même et l'autre », *Arabesques*, publié en 2007 : [<http://www.arabesques-editions.com/revue/essais/article182310.html>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- PINÇONNAT, Crystal. « Les écrivains issus de l'immigration : quelle mémoire pour quelles victimes ? », *Amnis* [en ligne], n° 6, 1<sup>er</sup> septembre 2006, [<http://www.amnis.revues.org/938>] (dernier accès le 29 octobre 2012).
- RAHMANI, Zahia. « Le moderne comme point d'arrivée sans fin » dans *Bibliothèque municipale de Lyon. Débats et conférences en ligne*, publié le 4 octobre 2007 : [[http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id\\_video=135](http://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=135)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

### Sur le web :

- O'NEIL, Mathieu. « Wikipédia ou la fin de l'expertise ? » cite le fondateur de Wikipedia dans un article paru dans *Le monde diplomatique* d'avril 2009 en se référant au texte de Stacy Schiff « Know it all » (*The New Yorker* (New Yorker), 31 juillet 2006). (Titre de

l'article de O'Neil ?, partie disponible en ligne : [[http://www.monde-diplomatique.fr/2009/04/O\\_NEIL/16985](http://www.monde-diplomatique.fr/2009/04/O_NEIL/16985)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

MERZEAU, Louise. « Web en stock », accessible sur le site: [<http://www.halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00487319/fr/>], (dernier accès le 29 octobre 2012).

YOUTUBE. « Règlement de la communauté YouTube » : [[http://www.youtube.com/t/community\\_guidelines?gl=CA](http://www.youtube.com/t/community_guidelines?gl=CA)] (dernier accès le 29 octobre 2012).

## **MUSIQUE**

GATLIF, Tony et Delphine MANTOULET. « 1, 2, 3 nada más », piste 2 de la bande originale du film *Exils* (2004), Princes Films Pyramide/Naïve, 2004, 3'12.

GATLIF, Tony et Delphine MANTOULET. « Manifeste », piste 3 de la bande originale du film *Exils* (2004), Princes Films Pyramide/Naïve, 2004, 7'31.

GATLIF, Tony et Gacem ZOUHIR, « Willy le taxi », piste 14 de la bande originale du film *Exils* (2004), Princes Films Pyramide/Naïve, 2004, 5'22.