

2011

Le minaret des sovenirs: representations litteraires, visuelles et cinematographiques de l'identite pied-noir

Jean X. Brager

Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Brager, Jean X., "Le minaret des sovenirs: representations litteraires, visuelles et cinematographiques de l'identite pied-noir" (2011). *LSU Doctoral Dissertations*. 3969.

https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3969

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact gradetd@lsu.edu.

LE MINARET DES SOUVENIRS : REPRESENTATIONS LITTERAIRES,
VISUELLES ET CINEMATOGRAPHIQUES DE L'IDENTITE PIED-NOIR

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of
Louisiana State University and
Agricultural and Mechanical College
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

In

The Department of French Studies

By

Jean X. Brager

B.A., Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992

M.A., Université de Provence, Aix-en-Provence, 1994

C.A.P.E.S., Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995

May 2011

*A la mémoire de ma grand-mère, Virginie Péguin,
qui a su m'enseigner que la nostalgie est le corollaire de l'espoir.*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ici chaleureusement mon directeur de thèse Dr. Jack Yeager de son enthousiasme indéfectible pour ce projet, depuis ses balbutiements en janvier 2007 jusqu'au marathon des derniers amendements. Je retiendrai son souci du détail, son écoute sans pareille, sa disponibilité, toujours, et toujours cet habile mélange qui lui est propre, celui de diriger avec conviction et précision tout en suggérant, par le détour d'une connaissance sans fond, des pistes de travail hors des sentiers battus et des rapprochements inattendus. La confiance dont il m'a fait preuve durant ces quatre années m'a permis de mener à bien cette recherche. Je lui sais particulièrement gré d'avoir perçu avant tant de finesse que cette étude se situait aux confins d'un parcours académique autant que personnel.

Ma gratitude va également aux quatre autres membres de mon comité, Dr. Kevin Bongiorno, Dr. Pius Ngandu Nkashama et Dr. John Protevi. Leurs commentaires pertinents et judicieux ont eu un énorme impact sur le produit final. Sans leur recul, leur curiosité intellectuelle et leur bienveillance à mon égard, mon travail n'aurait pu me satisfaire entièrement. Je leur témoigne donc ma reconnaissance et renouvelle par ailleurs mon admiration pour leur travail d'enseignants et de chercheurs.

Je remercie enfin tous les membres de ma famille proche, ma mère, ma sœur, ma tante et mon oncle d'avoir manifesté un intérêt renouvelé et authentique pour ce périple parfois douloureux. C'est en grandissant auprès d'eux, en faisant l'expérience de leur solitude et en analysant leur manière respective de se colleter à leur destin de Français d'Algérie qu'a sans doute germé mon goût pour l'entre-deux. C'est à eux que je dois l'hybridité de mon identité et, par conséquent, de mon écriture.

TABLE DES MATIERES

DEDICACE	ii
REMERCIEMENTS	iii
ABSTRACT	vi
INTRODUCTION	1
Notes	10
CHAPITRE	
1 DE L'HISTOIRE DES NOMS AU « NON » DE L'HISTOIRE	12
Au « non » des pères	12
Rapatriés, réfugiés, expatriés et les « ôtres »	17
La ruée vers l'oued	27
No exil	32
Du <i>melting-pot</i> au pot-au-feu	35
Notes	41
2 DES LIEUX DE MEMOIRE A LA MEMOIRE DES LIEUX	43
De la mémoire de la conquête à la conquête de la mémoire	46
<i>Nostalgie</i> : la mémoire comme patrie ou la patrie de la mémoire	61
Mémoire universelle	71
Notes	75
3 REPRESENTATIONS DES PIEDS-NOIRS : DES JEUX AUX ENJEUX	
DU <i>JE</i>	78
Le je de droite à gauche	79
<i>Malgérianisme</i> : de la valise de maux au mot-valise	90
Du retour en représentation à la représentation du retour	106
Notes	117
4 ENTRE PROJECTION-ECRAN ET ECRAN A PROJECTION(S)	119
Le cinéma colonial ou l'amnésie de l'image	120
Le Pied-Noir des salles obscures : un rôle à double emploi	128
1990-2000 : l'écueil du tournage « multiprise »	141
Notes	145
5 DE L'IDENTITE EN PERSPECTIVE AUX PERSPECTIVES D'IDENTITE	147
Diaspora et association	149
Frag-ment-ation, frag-mer-tation	153
Entre dessin, dessein et destin	164
La blancheur <i>maurbide</i> du Pied-Noir ?	169
Notes	182

CONCLUSION	184
Notes	192
BIBLIOGRAPHIE	193
Ouvrages Théoriques	193
Ouvrages de fiction / Sources secondaires	202
Filmographie	211
Les Quotidiens	212
VITA	214

ABSTRACT

This dissertation explores the graphic, literary and cinematic representations of the *Pieds-Noirs*, the French citizens of various origins who lived in French Algeria before independence. Rather than focusing on the War for Independence (1954-1962), the extensive study of which has failed to faithfully render the heterogeneous soul of *Pieds-Noirs*, this work aims at showing the multi-faceted aspects of a community that has always been considered by mainland France to be borderline, Mediterranean rather than French, and, overall, estranged both physically and emotionally, not only from its African roots, but also from its theoretical allegiance to the motherland. By tracing back closely the motivations of these European settlers and by looking closely at the somewhat capricious etymology of the term *pied-noir*, I first bring to light some recurrent patterns of memory, exile and identity that have permeated all layers of the *pied-noir* psyche. Secondly, I tackle the schizophrenic narrative voice of *pied-noir* authors, from Albert Camus to Annelise Roux, both emblematic of a people torn and impaired by colonization and obsessed with guilt, lost paradise, the impossibility of return, and disillusionment. While a close study of the scarce cinematic representations of the *Pieds-Noirs* in films produced before and after Algeria's independence further confirms the quintessential *pied-noir* quest for amnesia and acceptance, it tends to showcase that cultural and linguistic stereotypes have helped *Pieds-Noirs* build an identity, exorcize their fear of Otherness, as well as embrace their hybrid status as French citizens born in Algeria. The last chapter is devoted to current productions in video art, graphic novels and literature, exploring the *pied-noir* multiple identities along promising and pioneering lines. By not exclusively limiting the corpus to artists of *pied-noir* descent, my goal is to emphasize that being *pied-noir* no longer has to be seen as a static status imposed upon individuals by a governmental force. *Piednoiritude* can finally evolve into an empowering

perspective fueled by a rhizomatic propensity for networking differences and relocating national History within personal trajectories.

INTRODUCTION

A l'endroit des Pieds-Noirs, les représentations littéraires, iconographiques et cinématographiques postérieures à 1962 nous offrent le reflet d'un imaginaire collectif oscillant entre deux extrémités diamétralement opposées. D'une part, le Pied-Noir est perçu comme le bourreau responsable des maux que la métropole a subis en marge, ou en direct, du conflit qui a vu s'affronter durant plus de huit ans (du 1er novembre 1954 au 19 mars 1962) les Français d'Algérie aux indépendantistes algériens. Ainsi, après s'être soi-disant enrichi sur des terres spoliées, après avoir bravé les droits de l'homme en faisant « suer le burnous », voilà que celui qui exploitait autrefois l'indigène est, à son tour, bouté hors de France par celui-là même à qui il refusait, avec tant de panache gallique, la nationalité française. En cela, le Pied-Noir nous est présenté comme l'aventurier sans vergogne de la Mitidja, méritant son sort ultérieur de colon déchu.

D'autre part, l'imagerie collective n'en finit pas de s'apitoyer sur le sort de ces Français d'outre-mer acculés à condenser en l'espace de quelques minutes et dans celui, confiné, d'une valise, le train modeste de leur existence, contraints de s'embarquer pour une terre que la plupart d'entre eux méconnaissent – en particulier, mais pas exclusivement, ceux qui, d'extraction étrangère, ont acquis la nationalité française - et dont ils craignent qu'elle ne leur offrira rien de semblable à la colonie, compte tenu des circonstances aussi précipitées que dramatiques. L'attente interminable d'indemnisations qui ne traversèrent parfois jamais la Méditerranée, l'accueil souvent glacial des métropolitains assorti des nombreuses difficultés auxquelles sont confrontés ces expatriés dans leur propre pays font de cet épisode l'un des exodes les plus atroces depuis la seconde guerre mondiale et des Pieds-Noirs, les Rapatriés, une appellation qui, quoique relativement mal acceptée par les Français d'Algérie qui lui préfèrent celle moins

misérabiliste de « repliés », met en exergue leur statut corollaire de victime. Nulle migration humaine ne déstabilisa autant la métropole, pas même lorsque les quelque deux cent mille Alsaciens-Lorrains choisirent de conserver la nationalité française après 1870, optant d'ailleurs pour une ré-installation en Algérie.

Face à cette polarisation sinon manichéenne, du moins stéréotypée, il nous est apparu crucial d'apporter un éclairage nuancé en insistant sur l'hétérogénéité de la communauté pied-noir. Lorsque nous nous penchons sur les travaux en cours qui ont trait à son identité, nous sommes contraints de nous rendre à l'évidence suivante : l'amalgame est souvent de rigueur qui consiste à associer exclusivement le Pied-Noir à la guerre d'Algérie. Notre étude vise principalement à dépasser cette équation de base et à décliner la multiplicité des identités qui marquent ce peuple de l'exil. Pour ce faire, il nous a fallu nous inspirer des travaux incontournables de certains chercheurs. Sur le plan historique et culturel, Joëlle Hureau nous apparaît comme l'une des rares historiennes à attacher autant de poids aux événements historiques et politiques qu'aux traditions populaires. Son ouvrage détaillé *La Mémoire des pieds-noirs* nous a éclairé comme un phare dans la conduite de cette étude identitaire. Les travaux de Benjamin Stora, chantre de l'histoire du peuple pied-noir, nous ont permis de faire le lien entre passé et présent. Gourou devant l'éternel de la Guerre d'Algérie et des questions ayant trait à l'identité et l'exil, Stora éclaire notre compréhension de ce chapitre sanglant de notre histoire par le biais de passerelles vers l'actualité et sa cohorte de polémiques, notamment celles autour de l'identité nationale, de l'immigration et de la politique d'intégration et d'assimilation. Ainsi, sa démarche rhizomatique permet le recul, sa connaissance des Etats-Unis, des parallèles pertinents auxquels nous sommes plus que redevables dans notre approche interdisciplinaire. En matière de littérature pied-noir, Lucienne Martini est sans doute celle qui nous a le mieux ouvert

la voie vers une compréhension affûtée des étapes successives de l'écriture des Français d'Algérie. Son étude sur les jeux autobiographiques fait écho aux thématiques du Soi et de l'Autre, deux acteurs irréductibles du contexte colonial. Nous nous tournerons vers Martini également lorsqu'il s'agira d'examiner le cas pied-noir par excellence, Albert Camus. Compte tenu de notre volonté de produire une étude interdisciplinaire justement pour décroiser le mystère pied-noir et pour conjuguer cette identité sous d'autres formes et disciplines artistiques, Caroline Eades nous a procuré l'examen le plus actualisé du cinéma post-colonial. Nous devons à son analyse sur les titres et la distribution des productions cinématographiques autour du système colonial l'inspiration d'un rapprochement entre les documentaires sur la guerre, la problématique de la censure et les représentations du Pied-Noir à l'écran. Héritiers de ce panthéon de chercheurs-jalons, nous avons souhaité une recherche éminemment interdisciplinaire se distinguant des travaux existants selon trois pôles d'étude : les productions visuelles et scéniques, les auteurs et créateurs non pied-noir et un état des lieux actuel de cette identité. Notre étude vise à répondre à trois questions essentielles : Peut-on représenter le Pied-Noir, et si oui, sous quelles formes ? Faut-il être Pied-Noir pour parler et mettre en scène la piednoiritude ? Le Pied-Noir est-il une espèce en voie d'extinction ?

Comme nous le verrons dans le chapitre premier, les Pieds-Noirs ne peuvent pas être de facto regroupés derrière l'oriflamme de la solidarité méditerranéenne. Quoique tentant, cet idéal proche du 'mare nostrum' prôné par l'algérianiste Louis Bertrand présente ses limites et il serait infortuné de lui conférer plus que ce qu'il nous offre de dimension certes unificatrice mais, pour le moins, démagogue. Comment en effet réunir sous une même appellation Alsaciens, Corses, Espagnols, Juifs, Italiens, Maltais et Mahonnais ? Ni la vénération au soleil, ni l'attachement féroce à la terre, ni la mythification de la mère autant que celle de la mer, trois caractéristiques

foncièrement emblématiques de leur identité commune, ne suffisent à justifier un tel raccourci référentiel. Non plus leur faconde légendaire, leur verbe haut et leur gestuelle colorée d'optimisme. Un fossé sépare l'enfance d'un Camus et d'un Roblès, tous deux élevés en l'absence de père et de moyens dans les quartiers populaires d'Alger de celle d'une Cixous, issue d'une famille juive bourgeoise à qui la nationalité française acquise par le décret Crémieux¹ fut retirée sous l'occupation.

Est-il par conséquent aberrant de vouloir amender les visions réductrices qui font de Cagayous² l'acolyte de Meursault³ ? Il est indéniable qu'un démenti s'impose visant à déconstruire ces images d'Epinal par le truchement d'une exploration des kaléidoscopes culturels et cultuels. Ceux que l'on nomme communément Pieds-Noirs sans qu'ils aient eux-même opté de plein gré pour cette appellation de fausse commun(e)auté reconstituée après l'arrivée en métropole partagent tous une allégeance à l'Afrique du Nord mais tous se distinguent dans leur rapport profond à l'autochtone, à l'enfance et au colonialisme. Sous l'interdisciplinarité d'une approche à la fois historique et sociologique et, dans le but de rafraîchir les mémoires subjectives de la réalité historique, notre premier chapitre s'évertuera à défaire le mythe 'couscous-merguez'⁴ en explorant l'identité plurielle d'un peuple qui, à l'instar du pionnier américain, rue et se rue face aux facéties de sa destinée hybride de héros et de bouc-émissaire. Nous nous pencherons sur les origines de cette population pour mieux en percevoir les caractéristiques bigarrées et hétérogènes. Qui sont les Pieds-Noirs ? D'où viennent-ils et à quelle période remonte leur enracinement en terre africaine ? Quelles sont les motivations qui animent leur ancrage au Maghreb ? Celles-ci sont-elles, comme on leur a longtemps et souvent reproché, purement économiques, ou leur implantation est-elle sous-tendue par un lien affectif qui transcende l'aspect lucratif de la colonisation ? En somme, est-ce la terre qui fait le Pied-Noir et

si oui, l'allégeance que nourrit le Pied-Noir pour la mère patrie est-elle identique quelles qu'aient été ses origines ? Enfin, les racines étymologiques du terme « pied-noir » nous renseignent-elles sur les rapports qui sous-tendent la société coloniale et son *melting-pot* ?

En matière de représentation des Pieds-Noirs, force est de constater que l'imagerie collective repose souvent sur des impasses qui ne proposent qu'une lecture figée de cette communauté, empreinte, toujours, du poids d'un épisode historique douloureux sur lequel la France, en tant que nation, n'a que très tardivement, de surcroît, jeté la lumière : la Guerre d'Algérie. Qu'il s'agisse des 4 millions d'hommes qui y ont participé (appelés, militaires de carrière, gendarmes, harkis, S.A.S., etc), des 250 000 malades ou blessés et des 28 000 victimes que cette 'guerre sans nom' aura occasionnés autant que des retombées économiques et professionnelles liées au rapatriement en masse de 800 000 ressortissants français en métropole, autrement dit 800 000 cas sociaux, dès l'été 1962, le Pied-Noir, autrefois héraut des valeurs de la République, constitue, depuis le sibyllin 'Je vous ai compris'⁵ et la signature des Accords d'Evian qui s'ensuivit en juin 1961, la figure de proue d'un système désormais obsolète et immoral, en contradiction flagrante avec les valeurs démocratiques de l'Hexagone.

Gardons à l'esprit à l'orée du deuxième volet de cette étude, qu'aux yeux des historiens et du grand public, l'identité pied-noir est souvent perçue comme s'articulant autour du rapport que ces derniers entretiennent avec le conflit franco-algérien alors que c'est le là-bas précédant la débâcle et l'exode que le Pied-Noir tente de garder en mémoire. Pour substituer la mémoire individuelle à la mémoire nationale ou collective, le Pied-Noir emprunte la voie/voix de l'autobiographie, un nécessaire affranchissement du fardeau de l'Histoire coloniale. Nourrie des travaux de Pierre Nora sur le tryptique mémoire-archive, mémoire-devoir et mémoire-obligation, notre analyse explorera le concept de *nostalgérie* et ses effets sur la psychologie du rapatrié et du

là-bas que le Pied-Noir a hissé au rang de culte comme pour s'assurer un ancrage – ou pour refuser cet ancrage - en perpétuant l'opacité d'une mémoire - mémoire-gynécée, du fait de son lien avec la mère et l'enfance ou mémoire-*mashrabia*⁶. Au delà de la vision galvaudée du paradis perdu, il nous apparaît essentiel d'envisager ce 'là-bas' moins comme un interstice salvateur que comme un lieu de l'énonciation voire de la dénonciation, un lieu-autre, emblématique des injustices de l'Histoire, un lieu en marge qui octroie au Pied-Noir l'ambivalence de ses prises de position vis-à-vis de la métropole et de l'Algérie.

En aucun cas, nous apparaît-il, la Guerre d'Algérie parvient-elle broser à elle seule le portrait de la communauté pied-noir dans ses particularismes identitaires les plus emblématiques. Afin de rendre compte de façon détaillée de cette mémoire qui fait de l'oubli, conscient ou inconscient, « une attaque contre le passé » pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, nous assortirons notre analyse du travail qu'a mené l'historien Paul Ricoeur sur les rapports entre mémoire, histoire et oubli doublé de celui de l'historienne Anne Roche sous la forme de centaines d'entretiens avec des Pieds-Noirs, nous nous attacherons à faire la lumière sur ce rapport tronqué à la mémoire.

Dans un troisième chapitre, et dans un prolongement de l'identité, la caractéristique qui fait de la communauté pied-noir une question à part dans le discours post-colonialiste, c'est que les Pieds-Noirs sont des citoyens français, et qu'ils l'ont toujours été. C'est en cela qu'ils appartiennent à deux patries, l'une d'adoption, et l'autre de naissance, sans jamais trop savoir dans quel ordre. Otages des aléas de l'histoire de la décolonisation, le Pied-Noir, en revanche, est voué à l'errance, à l'exil désincarné. Sa terre d'adoption n'est plus, et c'est précisément parce que son ancrage fait partie d'une parenthèse spatio-temporelle éliminée par le cours de l'Histoire qu'il devient une figure fascinante, un martyr de la colonisation, une victime-boomerang de son

propre destin, un avatar bien distinct de la colonisation. Une autre question qui occupera notre raisonnement sera celle de la destinée des jeunes générations issues de familles de Pieds-Noirs. Les générations anciennes ont-elles transmis leur douleur en héritage ; ont-elles fait vœu de ne pas encombrer les jeunes d'un penchant pour qui la nostalgie, qui l'amertume ou encore le sabotage suicidaire d'une existence non choisie ? S'agit-il d'une identité héréditaire ou les Pieds-Noirs sont-ils issus d'une lignée qui s'est effondrée au lendemain de 1962 ? En somme, le Pied-Noir de troisième voire quatrième génération existe-t-il ?

Cette troisième étape se focalisera sur le concept de subversion, outil de survie face à l'exil mis en place par le Pied-Noir. Le concept de différence étant au centre de la problématique identitaire des Pieds-Noirs, nous emprunterons aux théories de Derrida en tentant d'établir des ponts entre théorie et production littéraire, d'une part, et les conditions d'exclusion, de manque et d'injustice, d'autre part. Autrement dit, en proposant une grille de lecture psychologique des œuvres littéraires et graphiques produites par les Pieds-Noirs, nous tenterons de jeter la lumière sur la construction du Soi tel que l'envisage Bhabba dans sa relecture de Lacan et nous proposerons un moyen de lier théorie et pratique. Cette partie de notre réflexion sera nourrie de la réflexion post-structuraliste, les travaux de Saïd sur l'orientalisme et de la théorie psychanalytique de Fanon, à l'éradication de l'« arsenal de complexes » engendré par le rapport de forces colonisé/colonisateur.

Reterritorialisation : ce concept deleuzien fera l'objet de la quatrième partie de notre étude. Son objectif principal y sera d'accompagner le Pied-Noir dans sa quête d'identité et de réappropriation de l'espace en tentant de répondre aux questions suivantes : compte tenu du fait que l'espace où évolue le Pied-Noir n'est plus, que l'Algérie française constitue désormais une réalité historique virtuelle, et que la réalité ne permet pas de revenir à la source, comment

parvient-il à se reconstruire ? Compte tenu que le thème du retour impossible demeure un leitmotiv de la littérature francophone, le Pied-Noir a-t-il accès à ce tiers espace préconisé par Bhabba, un espace de l'entre-deux qui use et abuse de la binarité en opposant le soi et l'autre dans un jeu de miroirs identitaires ? A-t-il une identité à part entière ou existe-t-il exclusivement à travers le prisme du regard de la métropole ? Somme toute, est-il, pour reprendre les théories de Spivak, le citoyen « subalterne » qui n'aura jamais voix au chapitre, ni à celui de l'histoire nationale car les tabous continuent de faire barrage, ni à celui de sa propre histoire vu que son cheminement s'est arrêté au début des années soixante pour ne jamais exister que dans un passé d'autant plus pervers qu'il demeure inoubliable mais inaccessible ? Cette problématique de la liminalité et de l'obsession va nous conduire à développer notre analyse autour des productions cinématographiques. Or, si les phases principales de la 'guerre sans nom' ont fait l'objet d'études scrupuleuses et ont donné naissance à des travaux exhaustifs—notamment menés par la figure de proue incontournable de cette recherche, Benjamin Stora-- le conflit intérieur des Français d'Algérie, vu non pas comme le drame commun de deux nations dans le contexte de la décolonisation, mais comme une déchirure vécue différemment selon les individus reste tu, ignoré ou peu exploré, à la manière d'un mal honteux ou d'un secret de famille dérangeant. Souvent pudiquement retracé comme les « événements », le conflit franco-algérien, si documenté fût-il, ne nous offre toutefois qu'une version partielle et grossière de l'expérience pied-noir, une vision de l'Histoire édulcorée de la censure nationale et non encore allégée du joug de la culpabilité du colonisateur face aux massacres engendrés des deux versants du conflit.

Afin de mieux appréhender ce décalage entre deux-mondes, deux histoires et deux identités, le recours à une méthodologie de déconstruction de l'image assortie d'une lecture deleuzienne, c'est-à-dire rhizomatique de l'histoire s'impose. Pour que notre exploration de ce

là-bas soit nuancée, il nous sera utile de nous focaliser, dans un deuxième temps, sur une partie de la communauté qui est emblématique de cette identité fluide : les femmes. C'est en grande partie à travers et à grâce à elles et leurs productions littéraires, graphiques et cinématographiques que l'on est à même de repenser le rapport colonie/métropole, et par conséquent, repenser la vie du Pied-Noir après le déchirement-sevrage de 1962.

Enfin, pour clore cette étude de l'identité pied-noir, nous souhaiterions nous tourner vers l'avenir que réserve la création contemporaine aux représentations de cette communauté. Alors que les dernières générations de Pieds-Noirs commencent à s'éteindre, le flambeau est-il assuré? Le sera-t-il par les Pieds-Noirs pour les Pieds-Noirs comme ce fut le cas au début de leur installation en métropole ou la culture pied-noir sera-t-elle portée par d'autres, qu'ils soient métropolitains, beurs, Algériens ou étrangers ? A en juger par les œuvres ultérieures à 1990 et celles qui bénéficient d'un véritable regain d'intérêt depuis 2001, date à laquelle le président Chirac inaugure, non sans soulever une polémique amère au sein des anciens combattants de l'Algérie française, une plaque commémorative en hommage aux Algériens tués lors de la manifestation du 17 octobre 1961⁷, il semblerait que la relève soit assurée. A configuration nouvelle correspond un traitement résolument nouveau de l'identité. Il ne s'agit désormais plus de veiller au maintien de l'ordre établi - celui de la vie en Algérie où tout le système colonial reposait sur une division savamment orchestrée entre la partie dominante et l'indigène - mais résolument d'en faire vivre la mémoire. S'agit-il là d'une démarche à reculons, aussi obsolète qu'obstinée dans son dangereux désir de glorifier le passé ? Devrait-on craindre un ressassement en filigrane des vicissitudes de l'Histoire, pareil à une métaphore filée de l'oppression colonialiste, et par conséquent véhiculant la dialectique Français d'Algérie/Arabes de nos jours stérile et contre-productive face aux réussites de l'intégration/assimilation ? Or, si la tâche de ce

dernier chapitre est bien de prédire l'avenir d'une mémoire, alors il serait souhaitable que nous assortions nos perspectives identitaires de la polémique attendant au récent débat sur l'identité nationale lancé par le gouvernement en 2010. Somme toute, si tant est que la pied-négritude ait joué un rôle politique dans le paysage français, si les Pieds-Noirs ont convoqué et les haïnes les plus courroucées et les témoignages de compassion les plus humains, n'est-ce pas précisément en cela que ces derniers représentent la fragmentation inhérente à l'identité française ?

Le succès de certains long-métrages tels qu'*Indigènes* ou plus récemment *L'Ennemi intime* et *Des Hommes et des dieux*, la profondeur distanciées de romans tels que *Des Hommes* ou *La Solitude de la fleur blanche* soulignent le besoin que ressent le grand public, non pas seulement de tourner une page délicate de notre Histoire, la Guerre d'Algérie, mais de le faire sans crainte ni honte, afin de mieux affronter la différence dans un contexte d'immigration planétaire globalisé. Nous remarquerons que les Pieds-Noirs, à l'instar de la communauté beur, Français de deuxième voire troisième génération d'origine maghrébine, revendiquent leur différence et que face à une laïcité républicaine qui a maille à partir avec l'émergence virulente d'un communautarisme urbain, ceux-ci, par le biais de la création artistique et grâce à l'activisme de leur diaspora et de leur réseau associatif, multiplient les actions qui perpétuent leur statut camusien d'étrangers à l'Histoire, à la France et à eux-mêmes.

Notes

¹ Avocat de son métier, Adolphe Crémieux a 74 ans lorsqu'il se voit confier la direction de l'Algérie en qualité de Ministre de la Justice en 1870. Devant l'hostilité des colons qui voient d'un très mauvais oeil le statut que les six décrets votés confèrent à l'Algérie, le gouvernement est contraint de procéder à leur révision. Parmi ces décrets, celui que propose Crémieux d'opter pour une naturalisation collective des Juifs indigènes est loin de remporter tous les suffrages. Du côté français comme du côté arabe, anti-sémites de tous bords redoutent l'afflux de 37 000 nouveaux électeurs israélites. Afin de mieux prendre la mesure de ces jeux de pouvoirs liés à la situation civile et à l'origine entre juifs et arabes, voir le concept d'« inséparable » de Cixous. L'ouvrage d'Alfred Memmi *Juifs et arabes* apporte lui aussi un éclairage édifiant sur le sujet.

² Cagayous est le personnage que l'on doit à la plume d'Auguste Robinet, dit Musette. Né du dessinateur Salomon Assus, Cagayous est le produit de l'humour algérois que l'on retrouve sur les cartes postales ou dans les journaux ou revues satiriques tels que *Le Turco*. A l'instar de ce que le Poulbot parisien représente pour la capitale,

Cagayous se veut le chantre têtue mais bienveillant du quartier populaire de Bab el-Oued et le porte-parole du *pataouète*, espéranto algérois mâtiné, entre autres, de français, d'espagnol, d'italien et d'arabe.

³ Protagoniste de *L'Étranger* d'Albert Camus.

⁴ L'expression "couscous-merguez" fait référence aux traditions culinaires que les Pieds-Noirs ont héritées des Maghrébins puis adaptées à la cuisine occidentale. Populaires, ces denrées et plats typiques tels que la paella, le caldero, la chouchouka, les bestels, la soubressade ou la sauce escabèche ont tôt fait de se diffuser au sein de la population métropolitaine au cours des années qui suivirent le rapatriement des Pieds-Noirs. Ici, l'expression témoigne de la condescendance métropolitaine vis-à-vis de ce folklore sans prétention de la vie en Algérie. Ce raccourci péjoratif est souvent synonyme de ce que les us et coutumes pied-noir relèvent davantage de la tradition que de la culture.

⁵ Le "Je vous ai compris" prononcé par le Général De Gaulle lors de son discours du 4 juin 1958 à Alger reste la phrase ambiguë qui cristallise les tensions de la guerre d'Algérie. Pour certains militaires comme le général Salan ou le maire d'Alger Jacques Soustelle, présents eux aussi au balcon du gouvernement général, le caractère équivoque de ce discours n'est pas de bonne augure pour le sort des défenseurs de l'Algérie française. Pour de nombreux Pieds-Noirs qui ne comprendront que plus tard que De Gaulle venait de poser les jalons des futurs Accords d'Évian et qui plaçaient en cette figure de la résistance leurs derniers espoirs, ce « je vous ai compris » restera dans les mémoires l'expression ultime de la trahison, une prise de position qui lui vaudra le surnom de « La Grande Zora ».

⁶ À l'origine, le terme *mashrabiya* désigne la pièce à l'abri de la lumière du jour que l'on trouve dans les habitations du monde arabe et dans laquelle les habitants conservent leurs boissons à la fraîcheur. Par extension, le terme fait référence au style décoratif des ouvertures ou fenêtres de ces habitations. Composées de configurations ou grilles cloisonnées en bois, ces fenêtres répondent à trois besoins essentiels de la vie quotidienne : la pénétration de la lumière, l'aération de la pièce et la préservation de l'intimité de la vie des habitants, en particulier de celles des femmes du harem. C'est cette image de meurtrière voyeuriste à travers laquelle la vision est partielle qui nous a inspiré le parallèle du tabou de la mémoire.

⁷ Lors de cette manifestation pacifique organisée par les Français musulmans ou sous la pression du F.L.N., 30 000 à 40 000 individus arpentent les rues de la capitale pour montrer leur désapprobation concernant le couvre-feu après 20h30 que préconise le gouvernement aux immigrés d'origine maghrébine. Soit-disant provoqués par les manifestants, les forces de l'ordre envoyées par le préfet de police Maurice Papon chargent à coup de rafales, de matraquages, d'insultes et d'incarcération. Contre les estimations officielles qui parlent de 12 000 arrestations, 2 morts et 64 blessés, certains avancent le chiffre troublant de 200 victimes, lynchées ou noyées dans la Seine. Un mardi noir pour la République. Pour en savoir plus, visionner deux longs-métrages tous deux réalisés en 2005, l'un signé Alain Tasma intitulé *Nuit noire 17 octobre 1961* le second, *Caché* de Michael Haneke. Plus récemment, *L'Ennemi intime* (2007) de Florent Emilio Siri et *Hors-la-loi* (2010) de Rachif Bouchareb font allusion à cette « ratonnade » sans en faire le fondement de leur intrigue. Visionner également les deux documentaires suivants : *Une Journée portée disparue* (1992) de Philip Brooks et Alan Hayling ou *Mémoires du 17 octobre* (2002) de Faïza Guène et Bernard Richard.

DE L'HISTOIRE DES NOMS AU « NON » DE L'HISTOIRE

Au « non » des pères

Avant même de faire le tour d'horizon des origines bigarrées de ce ceux que l'on regroupe sous l'appellation faussement inclusive de « Pieds-Noirs », il nous apparaît utile de s'interroger sur l'étymologie de ce raccourci terminologique. Les zones d'ombre qui entourent celle-ci constituent en effet à elles seules un témoignage hautement emblématique du manque de consensus vis-à-vis de cette communauté hybride sur son identité plurielle et, par conséquent, de l'impossibilité de l'encapsuler sous un vocable unique. La nébuleuse qui entoure les origines de son émergence reflète aussi avec force le système hiérarchisé en vigueur dans les trois départements qui constituent l'Algérie française¹. Rappelons également, en troisième lieu, que c'est à l'insu des principaux concernés que le terme « Pieds-Noirs » a vu le jour. Pieds-Noirs en dépit d'eux mêmes, pour ainsi dire.

A l'époque des balbutiements de la colonisation, les autorités comme la population locale se pensaient et se désignaient en deux clans bien distincts : les Arabes d'un côté, auxquels les Kabyles² étaient injustement et aveuglément associés, et les Européens, de l'autre. Pour désigner ce dernier groupe, la rue avait coutume d'utiliser le terme « Algériens », réservant le terme péjoratif d'« indigènes » aux musulmans. Au cours de la seconde guerre mondiale, on lui préfère une distinction moins dénigrante, à savoir « musulmans » et « non musulmans » même si, comme nous l'explique Xavier Yacomo « les uns et les autres pouva[ient] se qualifier d'Algériens. Toutefois », précise-t-il, « avec la montée du nationalisme, cette dernière dénomination s'appliqua de plus en plus exclusivement à la population musulmane par opposition aux Européens, qui perdaient ainsi leur label d'origine » (Roblès, *Pieds-Noirs* 16). Au grand étonnement des Français d'Algérie, le terme « Pieds-Noirs », inconnu jusqu'alors en

Algérie infiltra les rues d'Alger par le biais du recensement de 1954 pour n'inonder que beaucoup plus tard la presse métropolitaine, lors du débarquement massif de l'été 1962, englobant en vrac les juifs, les « Néo-Français » ou français naturalisés, Français de souche et Européens d'Afrique du Nord. Précisons à ce stade de notre étude que si l'expression « Pieds-Noirs » n'était pas en usage dans son sens actuel en Algérie avant 1954, cela ne signifie pas pour autant qu'elle n'y était pas usitée. Dans le volume édité en 1964 de son grand dictionnaire, Robert, lui-même d'origine pied-noir, note que l'expression « s'est d'abord appliquée aux indigènes par allusion aux pieds nus des Arabes du bled ». Cette acceptation du vocable comme faisant référence aux va-nu-pieds autochtones s'avère avoir été principalement en vigueur « avant la guerre au Maroc, pendant la guerre en Tunisie et au Maroc, en 1955, ou même avant au Maroc et en A.-O.-F » (17). En Algérie, elle ne s'applique donc uniquement aux indigènes, et ce, avant la seconde guerre mondiale.

Il est intéressant de noter que sa première apparition dans son acceptation date de 1955, corroborée par l'entrée de Gaston Esnault dans son *Dictionnaire historique des argots français* (1965). Elle doit sa paternité au Maroc et non à l'Algérie et semble précéder de peu la publication en 1957 de Georges Damitio intitulée *Les Pieds-Noirs* chez Albin Michel. Dans son ensemble, les Pieds-Noirs refuseront et réfuteront avec véhémence et, à juste titre, cette identité de fortune. Leur préférence ira vers des expressions qu'ils auront été maîtres de choisir sans que la presse réductrice ou la métropole venimeuse les leur impose, comme on apposerait le fer d'un éleveur de bétail sur un arrivage fraîchement débarqué, soit pour en distinguer la provenance géographique, soit pour en marquer l'assimilation forcée au reste du cheptel. En effet, lorsque l'on sait le départ précipité qui a mis au pied du mur de nombreuses familles ou individus pied-noir et qui les a dépouillés, le temps d'une traversée, de ce qui les définissait en grande partie, la

terre algérienne, on mesure la surenchère péjorative qu'a pu représenter un label apposé et imposé comme un insigne diffamant. Cet estampillage injurieux s'avère être non négligeable pour ce qui est de la construction de leur nouvelle identité, d'autant plus que ce signifié ne pouvait dignement nommer un groupe aussi épars, encore moins si l'on garde en mémoire que le vocable fut jadis réservé aux indigènes... On notera dans notre chapitre, que quoique bon nombre de Pieds-Noirs finirent, bon gré mal gré, par asseoir leur identité en s'appropriant ce terme dénigrant³, il ne faudra pas perdre de vue qu'ils le feront moins pour intégrer une société à laquelle ils auraient bradé une identité de remplacement que pour se dissocier du « patos »⁴ qui avait éprouvé un malin plaisir à leur renvoyer l'image humiliante de misérables cas sociaux, expatriés dans leur propre pays.

Pour justifier de son usage, au départ réservé aux classes les plus populaires, chacun y va de son interprétation personnelle, de la plus saugrenue à la plus plausible. Toute tentative de figer le signifiant dans une théorie unique demeure toutefois impossible, faute de supports écrits ou oraux, ce qui fait s'exclamer Gabriel Audisio « Ah ! ces pieds-noirs, je crois avoir tout essayé et j'en suis arrivé à la conclusion que l'origine de cette expression est absolument inconnue ! » (18).

Parmi les mythes populaires qui entourent cette communauté sans nom, deux théories principales ont survécu aux interprétations les plus farfelues et à l'épreuve du temps. La première explication qui fait valeur de référence quasi-officielle serait liée aux brodequins de cuir noir dont les soldats de l'Armée d'Afrique étaient chaussés aux débuts de la conquête de l'Algérie. Par glissement métonymique, l'expression « pieds-noirs » en vient à désigner ces pionniers d'Algérie qui risquèrent la mission civilisatrice jusqu'aux confins bourbeux et boueux des marécages de la Mitidja. A cette affaire de pieds, on peut, au passage, mentionner la thèse

défendue par Joëlle Hureau et Emmanuel Roblès selon laquelle les pieds auraient été noircis par le foulage des raisins, la viticulture constituant l'une des activités agricoles les plus développées par les premiers colons. Une autre piste se fonderait sur une réalité historique moins ancienne et datant des fêtes du Centenaire de l'Algérie Française, en 1930, au cours desquelles les officiels auraient porté des escarpins noirs et pointus (13).

Une deuxième hypothèse liée à cet esprit de conquête des années 1830 que nous appellerons ruée vers l'Algérie correspond à l'idée selon laquelle les « soldats du contingent, dont l'arrivée coïncide avec l'apparition du mot dans le langage courant, auraient trouvé aux gens du cru une mentalité et des comportements de personnages de western et (...) les aurait qualifiés, non de cow-boys, mais d'indiens... 'black feet' ! » (Martini 274). Néanmoins, le parallèle avec la conquête de l'Ouest est une fausse piste et la réalité des faits nous interdit de filer la métaphore. En effet, si « pieds-noirs » désigne les tribus indiennes décimées par le pionnier américain, l'expression désigne en Algérie le colon lui-même et non l'indigène colonisé. Comme nous le rappelle, très justement, Leconte, le seul point commun entre « pieds-noirs d'Afrique du Nord et d'Amérique, c'est en que les descendants de la tribu spoliée vivent aujourd'hui dans les réserves ! »⁵ Quant à la supposition que ne manque pas de nous rappeler Yacomo selon laquelle d'authentiques *Blackfeet* américains auraient débarqué au Maroc en 1942, son fondement n'est assorti d'aucun document à valeur historique. Sur ces questions où l'indien rejoint l'indigène, nous ne résistons pas à livrer le point de vue de Marie Cardinal, toute empreinte d'un fatalisme cynique et d'une nostalgie bon-enfant, typique de la pensée populaire pied-noir :

Notre Histoire commence par sa fin. Nous n'avons été pieds-noirs qu'au moment de partir. On dit que ce sont les Arabes qui nous ont appelés comme ça, du temps de la Conquête, parce que les premiers colons débarquaient avec des souliers noirs. Pourquoi pas, nous les avons bien appelés Ratons, Bougnoules, Troncs de

figuier, Bicots, etc. Pourquoi pas Pieds-Noirs, il y a bien des Indiens Kri et des Indiens Mic Mac...(Cardinal, *Pieds-Noirs* 80)

Au rang des hypothèses moins répandues, Edmond Brua nous rappelle d'autre part dans « Nous, les pieds-noirs » que le terme « pieds-noirs » désignait autrefois les « travailleurs utiles mais indésirables au carré des officiers » (32). Il s'agit d'une définition légitime corroborée dans l'édition 1972 du *Petit Robert* qui les définit comme les « chauffeurs des bateaux à charbon » de la marine marchande, expression qui daterait de 1917. De son côté, J.H. Fabre offre sa perspective d'entomologiste qui fait des pieds-noirs de « petits passereaux migrateurs chasseurs d'insectes qui poursuivent leur descente vers le Sud, pour se rendre dans les pays sans hiver : l'Espagne et l'Italie méridionales, les îles de la Méditerranée, l'Afrique » (REF). Lucienne Martini subodore à ce propos la solidité de la thèse éventuelle qui sous tendrait une origine marocaine. « Des témoignages oraux, confirmés par Emmanuel Roblès, attestent l'emploi du mot, au Maroc, dès avant 1954, pour désigner les nouveaux immigrants, et m'a-t-on précisé aussi les Français d'Algérie à l'époque. Allusion aux passereaux migrateurs du même nom » (Martini 274-5). Ici, l'interrogation de Martini semble nous mettre en garde contre des rapprochements trop hâtifs. En effet, quoique les travaux de recherche scientifique conduits par Fabre soient de nature sérieuse, ils ne demeurent pas assez convaincants pour que nous arrêtions l'origine du vocable à la familiarité géographique, la simple source commune à tous, en l'occurrence, la Méditerranée.

Symptomatique de l'hétérogénéité de leur identité, le terme « pieds-noirs » s'est conjugué à une kyrielle d'autres appellations qui lui furent contemporaines, dont le tout aussi polémique « rapatriés » d'une part, ou encore, celui que les Pieds-Noirs plébiscitèrent lors de la débâcle de l'été 1962 sur le port de Marseille, « repliés ». Voyons ci-dessous les origines de ces vocables et

intéressons-nous à mettre en corrélation la réalité historique à laquelle ces derniers font référence.

Rapatriés, réfugiés, expatriés et les « ôtres »

Lorsque l'on parcourt la presse des villes où avaient été mises en place les antennes du secrétariat d'Etat aux rapatriés dont la mission, non pas civilisatrice mais ô combien solidaire, fut de faciliter l'accueil des familles dans les ports et aéroports, Marseille, Paris, Lyon, Bordeaux et Toulouse, pour ne citer que les principaux, il semblerait que l'absence de consensus soit le reflet lexical du chaos humain provoqué par cet exode massif. Dans un même article, à quelques lignes d'intervalle, il n'est pas rare de prendre le journaliste en flagrant délit d'ubiquité lexicale. Tour à tour « rapatriés », « repliés », « Français d'Algérie » (par opposition aux Français de métropole), « Pieds-Noirs », les déracinés d'Algérie apparaissent comme un groupe insondable que seuls l'arrachement à la terre natale et le besoin d'accompagnement psychologique, social et financier semblent caractériser.

Avant le 10 mai 1962, cependant, aucun besoin d'un encadrement particulier n'avait été pressenti par les autorités et celles-ci s'étaient contentées de l'accueil traditionnel offert par les services douaniers et policiers. Contrairement au rapatriement des colons du Maroc et de Tunisie, le retour de 600 000 Français d'Algérie s'échelonna sur les mois de l'été 1962 seulement, laissant les services sociaux et l'infrastructure d'accueil des villes concernées incapables de faire face aux besoins des rapatriés. Un tel afflux de ressortissants en métropole fut exacerbé par plusieurs facteurs que nous aimerions détailler ici dans la mesure où ceux-ci participent à la confusion liée à l'identité pied-noir de l'époque. Les vocables que les métropolitains auront tôt fait de choisir pour leurs compatriotes d'outre-mer se feront les hérauts de cette hybridité terminologique.

Premièrement, le départ en Algérie et l'exode vers la métropole furent retardés, une grande partie des Européens d'Algérie ne se doutant peu de la tournure radicale que prendraient les événements et croyant encore au dénouement heureux à ces sept années d'affrontement qu'ils avaient finies par intégrer à leur quotidien. En effet, malgré l'intensification des tiraillements entre les deux factions, Européens et Algériens, le risque quotidien d'être enlevé, tué, ne pronostiquaient en rien un départ imminent pour beaucoup d'entre ceux qui avaient gardé espoir. A cela, il faut ajouter que l'O.A.S., Organisation de l'Armée Secrète⁶, plaçait les Pieds-Noirs dans une position délicate. Farouchement opposés à l'idée d'une Algérie indépendante, ces militaires qui s'étaient sentis floués par le gouvernement français oeuvraient dans le sens opposé des autorités françaises qui demeuraient, elles, en faveur de négociations en vue d'une éventuelle autodétermination du côté algérien. Trahis par la France, ces ardents défenseurs de l'Algérie française au nom du prestige de laquelle tant de leurs soldats avaient péri ne pouvaient décemment se résoudre à l'issue qui se préfigurait. Forte de deux antennes en Algérie et en métropole, l'O.A.S. exerça une pression allant jusqu'à interdire aux Européens de rejoindre la métropole. Selon *La Croix* du samedi 20 janvier 1962, « Tout départ du territoire algérien sans autorisation du commandant du secteur de l'organisation de l'armée secrète sera considéré comme une désertion et sanctionné comme telle. » Ces tactiques d'intimidation visant à réduire la décolonisation à une allégeance manichéenne eut des conséquences désastreuses chez les Européens d'Algérie coincés entre deux feux mal éteints, celui de leur amour viscéral à la terre algérienne et celui de rester fidèle à la mère -marâtre ?- patrie face au péril arabe.

Nous pouvons observer, par ailleurs, que l'impécuniosité fut à l'origine des semaines d'attente auxquelles certains Européens aux revenus modestes durent faire face au moment de

régler les billets de passage au siège des aérodomes ou des compagnies maritimes algériennes.

Comme nous le rappelle Cécile Mercier, cette formalité n'était pas sans risque :

... la démarche qu'il fallait accomplir pour se procurer ces titres de transport, les mettaient dans une situation délicate, et plus particulièrement vis-à-vis de l'O.A.S., qui jusque-là empêchait tout départ d'Algérie. Enfin, il fallait faire la chaîne afin de pouvoir se procurer ces billets, ce qui excluait les personnes voulant partir discrètement (Mercier 56).

Le deuxième facteur qui fit du jour au lendemain des Pieds-Noirs les « rapatriés » de l'été 1962 se justifie de manière diamétralement opposée. Alors que l'O.A.S. ralentit autant que faire se peut les départs en menaçant le nombre croissant de citoyens qui font une demande d'autorisation de sortie du territoire auprès des commissariats, face à la lenteur des autorités administratives et le marasme constaté dans les ports d'embarquement où la cohue des futurs déportés dépassait largement les capacités d'infrastructure traditionnelle, « le F.L.N., au contraire de l'O.A.S., avait tenu un rôle d'accélérateur des départs. Prévenus qu'une menace pesait sur eux, de nombreux pieds-noirs durent quitter précipitamment l'Algérie, pour avoir la vie sauve » (54). Devant l'insécurité des représailles éventuelles émanant du F.L.N., certains Pieds-Noirs bravèrent les interdits patriotiques de l'O.A.S. attachée au maintien envers et contre tout de l'Algérie et rejoignirent la métropole, dans la hâte, la détresse et l'affolement d'ordinaire associés aux fugitifs. C'est dans le contexte de ce dépouillement double, et de leur terre et de leur identité distincte de la métropole, qu'il faut envisager le rejet des Pieds-Noirs lorsque, après avoir bravé le danger de huit années d'affrontement, ceux-ci se retrouvent dans un environnement faussement familial, la métropole, une terre moins d'adoption que d'asile que seuls 72% des Français de souche connaissent pour y avoir séjourné⁷ et dont la grande majorité des Français naturalisés n'ont, au mieux, qu'une connaissance de carte postale voire livresque, pour les plus instruits. Friande de controverse médiatique, la presse s'empare de cette dichotomie

qui éloigne les Français de métropole de leurs correlégionnaires d'Algérie. Dès le 10 mai 1962, on peut lire dans *La Croix* que les Pieds-Noirs, humiliés par la France qui les a trahis, commencent par bouder les services d'aide et d'accueil présents lors de leur débarquement à Marseille : « Jusqu'ici, à peu près personne n'a eu recours aux services mis dans le port de Marseille à la disposition des arrivants. Ceux-ci ne sont pas encore de vrais 'rapatriés.' »

Néanmoins, « Rapatriés » est une aberration lexicale. En effet, si l'on s'en réfère à la définition que propose *Le Petit Robert* de 1991, le verbe « rapatrier » n'est pas adapté à la situation administrative de l'Algérie française : « assurer le retour d'une personne sur le territoire du pays auquel elle appartient par nationalité. » L'Algérie étant une région française, il eût été impossible de réintégrer des compatriotes, à moins que ces derniers aient été considérés comme des citoyens de seconde classe –sentiment partagé par les Pieds-Noirs dans l'imaginaire collectif desquels les « frangaouis »⁸ n'étaient, au départ, sinon ouvertement hostiles, tout au moins, peu disposés à les accueillir à bras ouverts.

Aux regards des délégations d'accueil improvisées par le secrétaire d'Etat aux rapatriés à Marseille, Paris, Lyon, Bordeaux et Toulouse, le rapatrié est donc un statut, non une identité. Comme tout statut, il impliquait une procédure administrative que ces délégations étaient censées faciliter. Comme nous le rappelle *Le Provençal* du 16 juin 1962, ces délégations avaient « pour mission de constituer les dossiers de prestations d'urgence et d'allocations mensuelles, et de régler ces dernières aux rapatriés ». Autrement dit, le rapatrié existe dès lors où il consent à entamer les démarches dont la métropole avait, à l'origine, prévu de poser les jalons en Algérie, mais dont les vœux étaient restés pieux, compte tenu du chaos entourant le tollé des Accords d'Evian et de la précipitation des départs.

Que penser d'une identité de fortune acquise principalement à coût de prestations de retour, d'indemnisations de subsistance et de subventions d'installation ? Comment l'accepter sans en rejeter les relents schizophréniques ? Comment en être fier foncièrement et la revendiquer sans arrière-pensée ? Et surtout, si tant est qu'une identité requiert autant d'être acceptée par celui qui la porte que reconnue par autrui, comment justifier de cette attention concentrée dont vont faire l'objet les rapatriés entre les mois de mai et août 1962 ? Sans compter que le rapatrié commence par faire, ou plutôt, refaire son nid, avant tout en se forgeant une identité au détriment de son frère de métropole, c'est du moins ainsi que ce dernier interprète l'ordonnance parue au *Journal officiel* du 12 avril 1962 qui favorise la recherche d'emploi des rapatriés en leur attribuant comme le précise *Le Sud-Ouest* du vendredi 13 avril 1962, une priorité au sein des « établissements industriels ou commerciaux, publics ou privés, occupant régulièrement plus de cinquante salariés... ». Un tel privilège assorti des procédures de reclassement dont bénéficièrent certains corps de métier tels que celui des agriculteurs, des bourses de travail dont la mission fut de mettre en relation les chercheurs d'emploi rapatriés et les employeurs métropolitains, des solutions moins appréciées comme la reconversion professionnelle ne constituèrent pas des facteurs positifs à « leur adaptation matérielle et psychologique aux conditions de la vie métropolitaine » comme nous le rappelle *Le Monde* daté du vendredi 7 septembre 1962. Dans son effort d'accueil des rapatriés, la métropole s'aliéna une partie des métropolitains dont la vision stéréotypée du Pied-Noir de base reposait sur l'image galvaudée du gros colon propriétaire de vignobles. Ainsi, on en vint souvent à une configuration paradoxale complexe dans laquelle le rapatrié est rejeté et où il opte soit de faire de ce rejet une fierté identitaire soit de se rejeter lui-même, perpétrant le dilemme intérieur colon/colonisé diabolisé par Fanon et sur lequel nous reviendrons en détail dans le troisième chapitre.

En somme, le rapatrié annonce avant la lettre la controverse qui accompagnera, à deux décades d'intervalle, le ressentiment occasionné par la discrimination positive mise en place dans des pays tels que les Etats-Unis pour contrer l'injustice vis-à-vis de minorités et qui, contre toute attente, fut interprétée et vécue comme la panacée des injustices. Réfugié dans son propre pays, acculé à accepter l'aumône d'une France qui l'a spolié de sa terre et de sa vie, le Pied-Noir, humilié au plus profond de sa bravoure méditerranéenne mâtinée de fierté africaine autant que de l'esprit indépendant du pionnier insulaire, ne peut que tenter de se penser autrement. Il choisit alors de se nommer « replié. »

Pourquoi ce terme a-t-il été plébiscité par la population pied-noir ? D'une part, et comme nous l'avons expliqué précédemment, en raison du simple fait que c'est précisément la communauté qui l'a choisi, un acte volontaire d'identification qui n'incombe à aucun autre groupe que celui, hétérogène, qu'elle forme. Selon *Le Monde* du 17 mai 1962, il semblerait que la communauté ait favorisé l'usage de cette expression en partie parce qu'elle signifie au mieux que le retour en Algérie serait envisageable. Alors que « rapatriés » généralisait une appellation inadéquate, « repliés » a le mérite de présenter la réalité d'une situation militaire : les Pieds-Noirs se sont momentanément éloignés du danger des représailles et de la violence qui menaçait leur sécurité en Algérie, et leur retour au pays, quoique incertain, fait partie de l'identité de passage que ceux-ci s'octroient en métropole.

Il est intéressant de noter que cette idée de repli mythique selon laquelle la communauté avait débarqué en métropole un billet aller-retour en poche et regagnerait paisiblement l'Algérie une fois que les événements se seraient calmés fut largement véhiculée par la presse et le gouvernement, au moins pendant les deux premiers mois de l'exode massif, en mai et juin 1962. Il est indéniable que cette solution de rechange servait de sas de décompression

psychologique pour ceux qui, partiaux du fait de l'ampleur de leur désarroi, conservaient comme seul réel bagage, un espoir obstiné, non ancré dans la réalité géopolitique dictée par les Accords d'Evian. Aux dires des premiers arrivants, virulents supporters d'un retour, il eût été fort possible de se laisser convaincre de ce que l'exil ne serait qu'un épisode dans l'existence des Pieds-Noirs. Trop fiers pour accepter la défaite, les premiers « repliés » se raccrochaient à l'illusion d'un retour prochain que la presse s'empressa de faire circuler afin d'apporter un éclairage plus optimiste que la sombre réalité du tsunami pied-noir qui inquiétait terriblement la population et les autorités métropolitaines. Cécile Mercier, à travers son exposé de la presse de l'époque capture avec finesse ce malaise social, touchant toutes les classes sociales et les couleurs politiques.

Afin de calmer les esprits, la presse publia des chiffres bien inférieurs aux nombres de rapatriés ayant regagné la métropole. « Le 28 juin 1962, *le Monde* [sic] parlait de 320 000 Européens alors que les estimations officielles chiffrent leur nombre à pas moins de 479 100 à la fin du mois de juin » (Jordi, *Exode* 133). Certains quotidiens tels que *Le Provençal* du mercredi 9 mai 1962 allèrent même jusqu'à publier des témoignages soutenant effrontément la thèse du statut provisoire de repliés :

La plupart des Français espèrent que leur séjour en métropole ne sera que provisoire D'ailleurs, ils ont laissé en Algérie tous leurs meubles et ce sont principalement des femmes et des enfants qui rentrent. Les hommes qui accompagnent leurs familles repartent souvent pour Alger quelques jours plus tard.

Cette mésinterprétation de la situation des familles séparées reflète combien les Pieds-Noirs demeuraient incompris de la presse métropolitaine. Si les hommes ou pères de famille repartaient en effet en Algérie après avoir acheminé sans embûche femmes et enfants en métropole, ce n'était pas à l'inverse de ce que certains quotidiens tels que *Le Provençal* laissaient à penser, en

vue d'un enracinement plus profond en terre algérienne, mais bien plutôt afin de sécuriser à la hâte un déménagement de fortune, annonçant une installation définitive en métropole.

Le mythe du retour fut encouragé par les autorités elles-mêmes, le gouvernement basant ses chiffres d'estimation des besoins sur ces retours ponctuels vers l'Algérie. Dans la première quinzaine du mois de mai 1962 et comme nous l'indique *La Croix* du vendredi 15 juin de la même année, on note que contre 5782 hommes qui débarquèrent en métropole, 4521 reprirent l'avion pour l'aéroport d'Alger-Maison Blanche. Ainsi, le mythe du replié momentané était corroboré par une interprétation faussée des chiffres des déménagements soi-disant provisoires en métropole. Toutefois, il nous faut évoquer rapidement que dans son effort de minorer le raz de marée pied-noir et tout ce que celui-ci entraîna de défi logistique et de gestion humanitaire, le gouvernement, relayé par la presse, ne recula devant aucune stratégie, y compris les plus grotesques. Parmi les plus saugrenues, on peut citer celle que rappelle Céline Mercier dans son étude:

Le gouvernement lui-même rappela au début du mois de mai que les arrivées de pieds-noirs étaient conformes à celles de l'année précédente, bien que quelque peu en avance, et correspondant au flot de vacanciers qui chaque été traversait la Méditerranée. Certains rapatriés accréditaient d'ailleurs cette thèse: « C'est mon congé annuel. Je le prends tous les ans en France au mois de mai. » (88)

Lorsque l'on connaît la déchirure que le départ pour la métropole a provoqué dans l'âme pied-noir, et si tant est que le recul historique nous permet de garder vivace en mémoire le regard égaré de ces citoyens français politiquement traumatisés, matériellement démunis et psychologiquement déçus, pour reprendre les termes de François Missoffe dans sa préface à l'ouvrage de Léo Palacio, *Les Pieds-Noirs dans le monde*, le repliement pied-noir n'a rien du voyage de villégiature dépeint avec désinvolture par la presse et les autorités. Si l'on ajoute à cela la précipitation avec laquelle la situation s'est envenimée après les massacres et

affrontements du 5 juillet 1962 à Oran, on prend conscience que l'exode était devenu inéluctable, le repli momentanément un leurre qu'il n'était plus justifié de perpétrer. Face à l'alternative lugubre de « la valise ou le cercueil, » les mentalités évoluèrent. Dès le début du mois de juillet, Cécile Mercier note en effet un revirement dans l'état d'esprit des instances métropolitaines. Il semblerait que le replié ne serait plus aussi provisoire que l'on avait bien voulu le faire croire, et que la nécessité de mettre en place une infrastructure efficace afin de faciliter sa réintégration soit désormais devenue de rigueur. Pour preuve, Mercier mentionne, entre autres, l'obligation d'en passer par des procédures administratives notamment celle de changer de carte grise et de numéro d'immatriculation (74).

Changer d'identité, c'est à n'en pas douter le lot du Pied-Noir, et il aura à maintes reprises le loisir de jouer la schizophrénie sociale dans le long et lourd processus de son intégration au sein de la vie en métropole. En dépit de la succession de vocables dont il fut affublé, de « rapatrié » à « replié » en passant par « Algérien d'origine européenne, » aucune de ses appellations tronquées ne s'avèrent propres à constituer le miroir de sa situation. A l'instar de ces trois termes inadéquats que nous venons d'expliquer, on peut ajouter celui tout aussi décevant de « réfugiés ». Ainsi, si l'on s'en réfère à la définition du *Petit Robert* (1991) est réfugiée la personne « qui a dû fuir le lieu qu'elle habitait afin d'échapper à un danger. »

Cette définition mettrait la France dans une situation ambivalente où elle jouerait les deux rôles opposés de pouvoir persécuteur d'un côté de la Méditerranée, et de terre d'asile de l'autre – un scénario absurde qui ne fait que renforcer le mensonge national selon lequel les événements qui secouent l'Algérie ne sont pas une guerre mais de simples « opérations de maintien de l'ordre. » Enfin, ni « sinistrés » ni « Français d'Algérie » n'offrent de métonymie convaincante. Alors que le sinistré fait référence à la victime d'une catastrophe naturelle, le débarquement

massif en métropole résulte indiscutablement de l'affrontement de deux parties, les Européens d'Algérie et les indépendantistes algériens. Si l'on exclut les épidémies de paludisme, les moustiques et les marécages de la Mitidja et, pourquoi pas, le danger récurrent de raids Hadjoutes,⁹ on est contraint de constater qu'il n'y a rien de bien naturel dans l'aventure coloniale. L'utilisation du terme « sinistrés » est donc à bannir.

Pour compléter la pléthore des sobriquets apposés à l'identité pied-noir, rappelons, en dernier lieu, l'existence toutefois brève du néologisme « Algérien » revendiqué dans le contexte de post-indépendance. De toute évidence, celui-ci participe de la volonté régionaliste du Pied-Noir de se penser et de s'identifier à travers la différence par rapport au métropolitain. En outre, « Algérien » se veut moins galvaudé et coloré que « pied-noir », en même temps qu'il aspire à une portée plus significative et universelle que « Français d'Algérie. » Joëlle Hureau en explique les racines mieux qu'aucun autre spécialiste :

Il [« l'Algérien »] s'accompagne de la revendication d'une charte culturelle propre et d'une volonté d'ouverture sur la nouvelle Algérie. Car ce régionalisme ne veut et ne peut pas se fermer sur lui-même. Sous peine de mourir, il lui faut obéir à deux exigences ambivalentes : être identifié, puis intégré. En communiquant aux autres ce qu'il estime être sa richesse spécifique : compétences particulières, enthousiasme, optimisme, il compte réaliser cette fusion, sans y perdre sa personnalité. (124)

Quant à réduire la kyrielle culturelle, culturelle et linguistique de la communauté, ou, pour être plus précis, des communautés pied-noir, à l'expression falote de « Français d'Algérie », ce serait un véritable affront vis-à-vis de toutes celles et ceux qui optèrent pour la naturalisation. Une telle expression oblitérerait par défaut la mixité de celles et ceux qui, par leur sacrifice pendant les deux conflits mondiaux et par leur prise de position virulente contre l'indépendance, se montrèrent souvent plus français que les Français de souche. Si toutes ces expressions pèchent d'une manière ou d'une autre, toutes demeurent néanmoins emblématiques de ce que nous nous

accorderons à diagnostiquer comme une polysémie identitaire, symptomatique, comme nous nous proposons de l'explorer, de l'hétérogénéité de la communauté pied-noir.

La ruée vers l'oued

Quoique le débat autour de l'Algérie se soit recentré depuis le début des années 1990 sur le devoir de mémoire et la nécessaire prise de conscience à laquelle la France, en tant que nation, se doit d'accéder pour en finir avec les fantômes de la « guerre sans nom, » et bien que la question cruciale de la torture ait récemment monopolisé le débat sur un plan philosophique et moral, il demeure crucial de revenir sur les balbutiements de la conquête des années 1830. En identifiant tout d'abord les causes et motivations des premiers colons, en explorant ensuite la diversité de leurs origines pour nous intéresser enfin à la complexité hiérarchique de la société coloniale, nous serons en mesure de mieux appréhender les traits caractéristiques protéiformes de cette communauté composite dont le dénominateur commun semble avoir été le désir de faire table rase du passé, de se faire oublier ou, tout simplement, de reconstruire une vie meilleure, loin des opportunités restreintes de l'Europe saturée d'une industrialisation balbutiante et d'une explosion démographique.

Pour des raisons évidentes, on trouvera souvent dans les récits historiques de cette émigration massive des parallèles avec l'histoire du peuplement des Etats-Unis. Dans la première partie de notre étude, nous avons déjà tissé un lien étymologique entre Indiens et Pieds-Noirs. Que l'histoire de l'expansion coloniale ait été zestée d'accents mythiques tels que ceux qui entourent la Ruée vers l'or est aisément compréhensible. Toutefois, la comparaison, à l'instar de la Frontière américaine, a ses limites. Certes, le Sersou joue le rôle de « Texas africain » pour reprendre l'expression de Joëlle Hureau. Certes, le colon de 1848 rappelle le *forty-niner* sous bien des aspects. Certes, le Pied-Noir dispute au Yankee la paternité du *dry-farming* ou de la

clémentine. Certains vont même, à juste titre, jusqu'à filer la métaphore en mettant en corrélation le combat pour l'indépendance de l'Algérie et la Guerre de Sécession, deux archétypes de combat fratricide aux enjeux incestueux. Cela dit, les populations autochtones composées d'Arabes ou de Berbères ne furent jamais décimés par les futurs Pieds-Noirs, à la manière des tribus indiennes réduites à néant par son homologue du Far West. Contrairement aux Etats-Unis et à leurs vagues successives d'immigration se déplaçant vers l'Ouest, la conquête de l'Algérie se fait en direction du Sud.

Contrairement aux Etats-Unis, de surcroît, la terre algérienne comportait des traits familiers voire identiques aux peuples du pourtour méditerranéen qui tentèrent l'aventure algérienne. Espagnols, Italiens, Maltais, Corses et Mahonnais s'embarquèrent précisément compte tenu de la relative proximité géographique de l'Algérie ainsi qu'en fonction des similitudes de climat que cette nouvelle terre offrait. Aucune garantie de cette nature n'attendait les pères pèlerins lorsqu'ils débarquèrent dans un environnement hostile où faune et flore leur étaient inconnues. Dans le même ordre d'idées, Joëlle Hureau précise que le peuplement de l'Algérie correspond moins à une aventure périlleuse qu'à une reconquête dans la mesure où certains des peuples émigrants conservent un lien fort avec le rivage africain. On pense à l'Espagne, marquée par huit siècles de présence musulmane ou encore à Malte ou l'Italie qui ont entretenu des relations conflictuelles avec les côtes du Maghreb. Hureau écrit :

Malgré les dissemblances flagrantes, un lien culturel rapproche tous ces riverains de la Méditerranée, celui de l'histoire. Aux cours d'affrontements réciproques et répétés, des attaches se sont nouées. L'esprit de croisade ou de djihad n'a jamais tout à fait disparu de cette partie du monde. [...] Incontestablement, Européens et Barbaresques étaient de vieilles connaissances, avant 1830. (25)

Ici, nous ne signifions en aucune manière que la conquête de l'Algérie fut facile. Avec sa chaleur accablante, la sécheresse de certaines régions en opposition aux pluies diluviennes qui

alimentent les marécages de la Mitidja, en raison de sa végétation opiniâtre et de ses tribus autochtones hostiles à la présence européenne telles que les Hadjoutes, sans oublier son lot d'épidémies de fièvres plus avariées que diverses.¹⁰ L'Algérie constitua un défi de taille, y compris pour ceux qui n'étaient, en théorie, que très peu éloignés de son climat et de ses coutumes méditerranéens. La similitude avec l'Amérique se situe donc davantage au niveau de l'esprit pionnier, du courage et de la tempérance face à l'adversité dont le colon algérien a fait preuve. Comme Clauzel, ancien officier d'Empire qui conduit la première expédition en débarquant à Alger le 2 septembre 1830 et qui deviendra le chantre de cet esprit de conquête, le colon est l'aventurier assoiffé de nouvelles opportunités, équipé d'un optimisme irréductible et d'un goût pour l'entreprise et pour la conquête. Néanmoins, ne perdons pas de vue que le colon de 1848 relève plus de l'anti-héros que de l'*Old Timer* et son parcours est avant tout mâtiné « d'un prosaïsme dépourvu (...) du lustre de la cinématographie, de l'éloignement géographique et du triomphe final » (160). Mais qui sont donc les protagonistes de cet anti-western méditerranéen ?¹¹

Premièrement, le colon appartient à plusieurs catégories sociales : il est tour à tour le sans-grade qui rêve de faire fortune sous le soleil de l'Algérie ; le ventre-creux qui fait d'Alger un Eldorado ; le militaire en mal de médailles ; l'opposant au régime, qu'il soit républicain ou socialiste, produit des aléas politiques. Pour cette dernière catégorie de déportés, exilés à purger leur peine, l'Algérie sera synonyme de travaux forcés et de conditions de vie sordide. Blanchis, les plus entreprenants d'entre eux se laissèrent tenter par la gestion d'une exploitation agricole. Remplissant les rangs des premiers colons, on compta également un mélange de crève-la faim, repris de justice, chômeurs, extrêmement nombreux, en particulier depuis la fermeture des ateliers nationaux parisiens en 1848. C'est donc le rôle de dépotoir qui est assigné à l'Algérie

comme en témoigne un récit de l'époque : « L'administration y envoyait ses chevaux de réforme ; la politique, ses enfants perdus ; la bourgeoisie, ses enfants prodiges » (Le Roux 144).

A l'autre bout du spectre, on trouve également les « colons en gants jaunes », aristocrates appartenant à la branche dite légitimiste composée de fervents détracteurs de Louis-Philippe qui ont préféré l'exil. Mi-dandys, mi-seigneurs, ces bonapartistes déçus possèdent le pouvoir, le panache et les capitaux nécessaires pour réussir leurs entreprises mieux que les petits colons. Leur train de vie ainsi que la façon dont ils gèrent la main d'œuvre de leurs exploitations rappellent la configuration du système féodal. Pourtant, malgré le port altier et les rapports féaux que ces nantis de la terre entretiennent avec les autochtones, ils seront contraints, à l'instar des colons de basse extraction ou de condition plus modeste, d'abandonner leurs fermes-forteresses pour trouver refuge à Alger où les risques de raids Hadjoutes est inexistant. Possédant l'argent et l'influence, comme nous le rappelle Hureau, c'est à ces colons en gants jaunes que la colonie doit ses premières réussites d'envergure.

Pour ce qui est de l'émigration française, il faut se résoudre à l'évidence : l'Algérie constitue un véritable fiasco. Qu'on attribue cette faillite à la disproportion de ressortissants français par rapport à l'arrivée de vagabonds originaires d'Espagne, d'Italie et de Malte ; qu'elle résulte au manquement des premiers actionnaires de respecter les engagements qui les liaient à leurs terres ; qu'elle soit en partie imputée à l'échec des campagnes publicitaires exhortant un nombre relativement faible de désabusés de l'Hexagone de tenter l'aventure de l'autre côté de la Méditerranée, le peuplement de l'Algérie nécessita l'envoi obligatoire de militaires de carrière et d'ouvriers qualifiés pour en garantir le succès et assurer une présence européenne capable d'endiguer toute révolte indigène. Il est, par conséquent, facile de comprendre la réticence de certains de s'embarquer pour une terre présentée souvent par ceux qui en reviennent dépités au

bout de quelques mois comme un vivier de rebuts, d'aventuriers sans vergogne, d'usuriers cupides, de révolutionnaires au passé trouble, de quarante-huitards exilés, une terre où la force militaire fait loi. Si on compte des Français parmi les premiers émigrants, ils ne sont pas issus d'un groupe de volontaires idéalistes comme ces Européens d'origine et de culture anglo-saxonne qui s'embarquèrent pour le Nouveau Monde. Ils sont acculés au départ, fuyant le précipice d'une Europe en crise politique et économique. Ils fuient la débâcle de la chute des monarchies absolutistes. Ils fuient l'émergence inéluctable des nationalismes modernes. Ils fuient la misère économique qui affecte l'agriculture et entraîne un exode rural sans précédent.

Dans ce tableau de l'implantation française en Algérie, un groupe se distingue que Barrès choisira de mettre en scène dans ses romans: les Alsaciens-Lorrains. L'étude historique détaillée de Joëlle Hureau a inspiré l'explication qui suit. A celles et ceux qui refusent le traité de Francfort signé le 10 mai 1871 par lequel la cession de l'Alsace-Lorraine aux Allemands devient officielle, deux députés, Belcastel et Buisson, offrent 100 000 hectares de terres cultivables pour ces Français qui souhaitent conserver leur nationalité française. Ces terres sont mises à leur disposition gratuitement, à la condition qu'ils soient en possession d'un capital initial de 5000 francs ou qu'ils s'engagent à rester neuf ans sur la concession. Quoique 2000 ouvriers et citadins tentent l'aventure, très peu d'agriculteurs répondent à ce pont d'or et pour eux, l'épopée algérienne tournera court, peu habitués qu'ils étaient à la chaleur et aux activités agricoles et en dépit de l'aide militaire qui s'était engagée à les approvisionner en nourriture jusqu'à ce que les premières récoltes portent leurs fruits. Au total, sur les 125 000 originaires des provinces annexées, seules 5 000 plantèrent de nouvelles racines en Algérie. Entre 1840 et 1847, on passe de 35 000 Européens à 107 000 émigrants, 62 000 parmi eux étant originaires d'un pays autre

que la France. Qui sont donc ces Européens que la colonie française attire? Affluent-ils pour la plupart en Algérie, la corde au cou, comme la majorité de leurs futurs compatriotes français ?

No exil...

Le premier paradoxe concernant l'Algérie, c'est que c'est aux étrangers qu'incombe le mérite de l'expansion de deux de ses centres urbains les plus importants, à savoir Dély-Ibrahim et Kouba, tous deux créés en 1832 dans la périphérie d'Alger. C'est à la lumière de cette réalité de terrain que l'expression « Français d'Algérie » est, comme nous l'avons expliqué précédemment, incomplète, voire insultante. Il ne sera pas rare, en revanche, que lui soit préféré le vocable « Pieds-Noirs » englobant la multiplicité des origines des premiers colons. Ce sont parmi les concessionnaires de grandes exploitations que l'on note la présence d'Européens notoires. Au rang de ceux qui se sont illustrés par le succès de leur entreprise, on rappellera brièvement le prince polonais Sviatopolk Pist de Mir, chevalier d'industrie dont le domaine de La Rassauta, situé dans le voisinage de Fort-de-l'Eau, couvrait pas moins de 4 300 hectares de terrains et employait, avant de périr en 1838, quelque 300 Européens. Au niveau des grandes sociétés, on peut mentionner la Compagnie genevoise, fondée, comme son nom l'indique, par deux Suisses qui restèrent fidèles à leurs engagements originels en se targuant d'avoir su attirer 428 travailleurs européens, en construisant 10 villages et en comptant, en 1863, comme l'un des premiers de ses représentants de leur empire, l'illustre fondateur de la Croix-Rouge, Henry Dunant (Roblès, *Pieds-Noirs* 65). Au total, on peut estimer qu'une quinzaine de centres d'importance diverse reçurent des concessionnaires étrangers parmi lesquels Prussiens rhénans, Badois, Allemands, Irlandais, Tyroliens connurent des succès mitigés, allant de la fortune à la demande de rapatriement.

A l'inverse de ces nationalités ci-dessus mentionnées qui ne constituent que des groupes minoritaires, ce sont les Espagnols et les Italiens qui forment la grande majorité des rangs de l'émigration urbaine ou rurale. Nous avons déjà évoqué certains des facteurs tels que la proximité géographique ou la similitude culturelle comme ayant incité ces deux peuples méditerranéens à tenter la traversée de la Méditerranée. Nous souhaiterions ici y revenir dans le détail et au cas par cas. Contrairement à la française, l'émigration espagnole fut sous-tendue d'un bouche à oreille efficace qui assura le chiffre de 160 000 Espagnols en 1886, soit la moitié de la population européenne de la colonie. Dans les années 1830, les Espagnols, originaires principalement du Levant, des Baléares et des provinces pauvres de l'intérieur des terres, s'installent principalement à Alger pour se tourner, à l'orée du XXème siècle, vers l'Oranie, région qui demeura hispanophile jusqu'à l'indépendance. Pour preuve, quelques données démographiques : 31 121 Espagnols contre 14 931 Français à Oran ; 10 291 contre 3682 à Sidi-bel-Abbès ; 1837 contre 407 à Mers-el-Kébir. Rappelons toutefois que pour les Espagnols, l'Algérie n'est pas une première. Leur installation en Algérie est antérieure à la présence française. En effet, certains marchands et artisans ne quittèrent pas Oran en 1791 et les traces laissées par quatre siècles de dynastie almoravide à Séville ont permis de tisser des liens culturels familiers entre musulmans et chrétiens, facteurs indéniables d'adaptation pour les émigrants espagnols en terre algérienne. Echappant soit à la misère et aux persécutions d'ordre politique, les Espagnols ne résistèrent pas à la chance de vivre en paix sous la protection militaire française (Hureau 246-249).

La seconde vague d'immigration latine est marquée par l'arrivée des Italiens, qu'il s'agisse de ceux en provenance de Campanie et Calabre ou des Siciliens, majoritaires et minoritaires, des Sardes. Il faut y ajouter ceux originaires de Toscane, de l'Emilie, de Lombardie

et du Piémont. L'immigration italienne partage de nombreux points communs avec l'espagnole. A l'instar de cette dernière, les Italiens ont toujours entretenu un rapport avec les populations maghrébines. Que ce soient par les voies commerciales ouvertes par les légions romaines au début de l'ère chrétienne ou par le biais de la tutelle arabe sous laquelle est restée Malte, avant que celle-ci passe sous la juridiction française puis anglaise, les Italiens se sentirent immédiatement en terrain familier au sein de l'hétérogénéité identitaire qu'offre le scénario algérien. Eux-aussi victimes de la crise économique du milieu du XIX^{ème} siècle, ils ne résistent pas à l'appel du colonisateur français. Tout comme les Espagnols, les Italiens et Maltais constituèrent la main d'œuvre essentielle pour les grands travaux d'urbanisation et les besoins agricoles (maraîchers, maçons, carreleurs, ouvriers agricoles, etc). « En 1886, ils sont 35 000 regroupés principalement à Constantine et à Bône » (Leconte 79).

A tous ces émigrants venus de l'extérieur au moment de la conquête, nous devons prendre en compte la présence des Juifs dont l'origine résulte des diverses persécutions dont ils furent les victimes au cours de l'histoire. Tour à tour persécutés à l'ère romaine, chassés par les Espagnols, réduits à un statut de demi-citoyen, le *dhimmi*, dans un univers musulman, certains juifs émigrèrent en Afrique du Nord, parvenant toutefois à conserver une identité distincte des musulmans. Dans des cas isolés, ils se mêlèrent aux tribus locales, comme par exemple aux Berbères mais pour la plupart, leur survie sera marquée par l'isolement, comme dans le cas de la tribu nomade des *Bahoutzim* (« ceux du dehors »), également connue sous le nom *Yehoud el-Arab*, littéralement, « les juifs des Arabes » (Roblès 68). Il n'est donc pas difficile de comprendre que ces mêmes juifs envisagent l'arrivée des Français comme un espoir d'ouverture et les signes avant-coureurs de l'amélioration de leur condition en Algérie. La façon dont la France se positionna par rapport à cette communauté résume les clivages de hiérarchie sociale

inhérents à la situation coloniale. Etant donné précisément la diversité géographique, économique, culturelle et culturelle qui marquent la nature démographique de cette colonie, quelle sorte d'unité ou d'esprit de corps les premiers colons français étaient-ils en mesure d'escompter ? Quelles mesures furent prises pour assurer un dénominateur commun à ces identités plurielles au profil fort et fier ? Et avant tout, par quels moyens la mission civilisatrice de la France a-t-elle pu inculquer ses valeurs tout en respectant celle que toute démocratie née du siècle des lumières est censée préserver en matière de dignité humaine, d'égalité et de civisme ?

Du *melting-pot* au pot-au-feu

Le rapport à la France est vécu de manière différente selon les populations bigarrées qui s'agrégent les unes aux autres et, de ce rapport, dépendront non seulement la formation de la communauté durant les cinquante premières années, sa cohésion et sa force au regard de la métropole mais aussi, et surtout, son positionnement politique lors de la guerre d'Algérie ainsi que sa décision de quitter le sol algérien soit pour poursuivre son allégeance vis-à-vis de la France et s'embarquer pour la métropole soit pour s'installer au pays de ses racines, aussi incongrue qu'ait pu paraître ce dilemme. Si tant est que l'on souhaite se faire une idée précise de qui sont les Pieds-Noirs et de ce qu'il est impossible de les ranger sous une même étiquette, il est crucial de se pencher sur les rapports de force qui sous-tendent les premiers et derniers épisodes de cette implantation tous azimuts. Nous sommes redevables à Joëlle Hureau pour ce qui est des données contenues dans le paragraphe qui suit.

De tous les groupes qui prêtèrent avec enthousiasme le flanc à l'assimilation, les juifs se montrèrent, comme nous l'avons mentionné, les plus à même d'intégrer les valeurs européennes colportées par l'administration française. Très vite, le judaïsme algérien se teinta des principes hexagonaux en asouplissant ses rituels religieux et en l'adaptant à l'esprit éminemment laïque

des Français. Cependant, les registres ne font état que de très rares naturalisations individuelles. Visiblement, les facilités administratives mises en œuvre par le sénatus-consulte du 14 juillet 1865 (qui autorisait les personnes de confession juive à demander la naturalisation française) ne suffirent pas et seul le décret Crémieux datant du 24 octobre 1870 permit à 34 000 israélites d'accéder à la nationalité française par défaut. En d'autres termes, seuls ceux qui ne souhaitent pas devenir français s'acquitteront de démarches auprès de l'administration française. Sans délaisser complètement leurs ascendances héritées de l'indigénat, les juifs maintiennent les traditions dans les quartiers les plus populaires. Ceci étant, les jeunes générations ont tôt fait d'adopter le costume à l'européenne de même qu'elles embrassent l'apprentissage de la francophonie. Lorsque l'on sait le rôle politique d'unification qu'a joué la diffusion de la langue française dans l'histoire, de l'Ordonnance de Villers-Cotterêts¹² à la réforme unificatrice de Jules Ferry qui rendit l'enseignement primaire gratuit en 1881 et obligatoire en 1882 en métropole et deux ans plus tard dans la colonie, on prend conscience que les juifs se placèrent, par le biais de la langue et de l'éducation, bien au-dessus des indigènes musulmans. Ces derniers se montrèrent réticents à laisser les jeunes générations parmi eux se faire endoctriner par les valeurs laïques et européennes de la culture et de la langue françaises. Pour preuve, Achille Delassus, professeur à l'Ecole normale d'Alger en 1891, s'exprime sur ce sujet de manière on ne peut plus directe : « L'enseignement des Algériens est indispensable, car c'est une œuvre de souveraineté qui seule peut garantir l'assimilation » (Marseille 108). Il est indéniable que la volonté de diffuser la langue française trouve sa motivation première dans la volonté d'éradiquer la langue arabe, « au même titre que la politique métropolitaine s'était donné pour but d'anéantir les dialectes et les patois » (Jayat-Reeves 16). Du fait de la propension des juifs à s'intégrer au tissu social, culturel et culturel des Français d'Algérie, ils se retrouvèrent souvent dans une configuration de double

porte-à-faux: non seulement avec les indigènes musulmans qui interprétaient cette nouvelle allégeance comme une revanche sur le statut inférieur auquel les juifs avaient toujours été contraints de se soumettre mais simultanément avec les Français de souche qui veillèrent à porter aux nues la francité héritée au détriment de toute francité acquise, c'est-à-dire de seconde main et donc moins prestigieuse. Cette double allégeance a produit les textes les plus puissants de la littérature maghrébine d'expression française. On se rappellera à ce propos l'incontournable *Portrait du colonisé* (1957) d'Albert Memmi. Quoique originaire de Tunisie, Memmi connut les affres d'appartenir à trois communautés à la fois. Ses écrits mettent en scène une schizophrénie qui se trouve à la base de toute quête d'identité sociale au sein du discours colonial et post-colonial. Les parents d'Hélène Cixous en firent également les frais pendant les années Vichy durant lesquelles leur nationalité française leur fut momentanément confisquée. Cixous ne prit pas conscience à l'époque de l'humiliation de ses pères en raison de son jeune âge. Elle ne comprit, entre autres, que son père, fut interdit de pratiquer la médecine ou ne s'aperçut que le vide se fit autour du Clos Salembier, propriété familiale. Toutefois, ses écrits explorent la voie de l'ambivalence et de la nationalité. « En Algérie, je n'ai jamais pensé que j'étais chez moi, ni que l'Algérie était mon pays, ni que j'étais française » (Cixous, *Photos* 206). C'est dans le Paris antisémite des années 60 qu'elle eut elle aussi à affronter la différence d'être juive, femme et écrivaine. Nous aurons le loisir de revenir sur cette problématique liée à l'hybridité dans notre quatrième chapitre.

Pour rappel, ce fut à de nombreuses reprises que les Juifs furent victimes d'actes, de mesures ou de paroles antisémites. On pense aux échauffourées suivant le décret Crémieux en 1870 mais on peut également évoquer les graves émeutes antijuives qui secouèrent l'Oranie en mai 1897, marquées notamment par le saccage de synagogues et de commerces. Le mois de

janvier de l'année suivante fut lui aussi marqué par une autre série d'émeutes antijuives qui fit de nombreux morts et blessés à Alger. En avril, ce sera la visite du pamphlétaire notoire, Edouard Drumont, auteur de *La France juive* qui encouragea des bains de foule antijuifs et antidreyfusards. Pris entre plusieurs feux, les Juifs se rangeront néanmoins du côté de la France en refusant de répondre aux avances du F.L.N. un nombre très faible décida de rester en Algérie, quelque 15 000 optèrent pour Israël et 125 000 suivirent le destin de leurs frères rapatriés (Palacio 68).

Le cas espagnol est tout aussi complexe. Deux nations catholiques, limitrophes, partageant les valeurs communes à toutes les nations de la mare nostrum auraient, à première vue, plus d'atomes crochus. C'est pourtant les prises de bec qui demeurèrent crochues et une fierté acérée et indécrottable dans les deux camps empêcha les *gavachos*¹³ d'avoir la main mise sur les Espagnols. Ce sont eux qui mirent en valeur l'Oranie où ils décidèrent de s'installer afin de créer une sorte de fief hispanique et hispanisant, à l'écart des Français jugés trop imbus d'eux-mêmes. Dès le départ, un contentieux dresse les Espagnols contre les colons français. En effet, en raison de leur lien historique avec les Barbaresques et la domination qu'ils ont exercée sur Oran et ses alentours, il est facile de comprendre que ces émigrés éprouvent à l'égard de la nation dominante un ressentiment amer. Indépendamment d'Oran dont ils se prévalent encore, les Espagnols n'ont pas non plus digéré la domination napoléonienne et Saragosse semble encore tout proche (Palacio 72).

On note à ce propos qu'à la politique assimilationniste mise en place par Napoléon III en 1865 vis-à-vis des indigènes, les Espagnols, tout comme les Italiens d'ailleurs, répondirent par un dédain superbe en boudant cette opportunité de naturalisation. Il fallut attendre le 29 juin 1889 pour que soit votée la loi déclarant français tous les enfants nés sur le territoire algérien,

même de parents européens. Cette loi du sol fut une stratégie visant à faire remonter les faibles chiffres de la population française afin que cette dernière ne se retrouve en position de vulnérabilité car minoritaire face aux autres émigrants européens tels que, justement, les Espagnols. De ces naturalisations consenties a contrario, se sédimenteront les strates d'un ressentiment généralisé envers l'orgueil franco-français qui refusa autant aux *cuadrillas*¹³ qu'aux Italiens, Maltais et, a fortiori, aux musulmans, le droit d'être français à part entière. Selon de nombreux historiens et spécialistes du conflit algérien, l'affrontement sanglant qui opposa Européens et indépendantistes algériens prend ses racines dans ses erreurs diplomatiques de la population. La citoyenneté française, élevée au rang de privilège mais accordée comme une aumône honteuse, créa des scissions au sein de ce que les Français d'Algérie surnommaient les « Néo-Français. »¹⁴ Rappelons, pour illustrer ce complexe de supériorité fatal, la scène extraite du roman semi-autobiographique signé Emmanuel Roblès, *Saison violente*. Par pure charité chrétienne, cela va sans dire, Madame Quinson, notable oranaise, y propose à sa blanchisseuse d'origine espagnole de former le fils de celle-ci – qui s'avère être à la fois le protagoniste et le narrateur – en vue de faire de lui le parfait petit français digne de ce nom. Au fil des semaines, elle perd, comme par hasard, espoir quant à la propension du jeune garçon à braver la nature :

Comme si en dix semaines, les résultats de ses soins et de son système d'éducation l'avaient profondément déçue, Madame Quinson se mit à me reprocher mon accent, à singer ma manière de prononcer certains mots et alla jusqu'à dire on aura beau faire, tu es et resteras toujours un cinquante-pour-cent. (111)

Que doit-on lire dans ce passage ? Hubris gallique qui mena à la fracture du système colonial ? Système vicié qui fausse les rapports humains entre les futurs Pieds-Noirs et les multiples manières de vivre sa piednoiritude, avec en prime la négation de la différence graduée selon une échelle du péril étranger : néo-français, juifs et musulmans ? Vie fondée sur un rapport caduque

d'allégeance conditionnelle qui force l'identification, à chaque niveau de l'échelle sociale, d'un bouc émissaire ? En somme, ce que reflètent ces enclaves identitaires, ce n'est pas tant que la France craint de perdre de son hégémonie, c'est davantage son refus d'accepter l'Autre.

Dans un pays où la moitié des Européens sont d'origine étrangère, où les indigènes, séparés de nous par leur religion, leurs sentiments, leurs manières de vivre, ne sont point encore ralliés à notre cause, le patriotisme est plus qu'un devoir, c'est une nécessité, une condition d'existence nationale. (Demontès 473)

Dans cette dernière phase, il nous faut nous tourner vers les musulmans qui, avec les Juifs, composaient les éléments implantés sur le sol algérien antérieurs à la conquête française. Là encore, les chiffres parlent d'eux-mêmes : 10 000 musulmans naturalisés au total (Hureau 95). Comment expliquer ce taux relativement faible ? Dans le prolongement de ce que nous avons développé plus haut, les musulmans ont mis un point d'honneur à préserver leurs liens à la tradition, en particulier lorsqu'il s'est agi des rites et coutumes d'ordre religieux. Ici, gardons nous de faire l'amalgame entre naturalisation et assimilation culturelle. Dans de nombreux cas, en effet, la naturalisation n'entraîne pas l'alignement systématique sur la vie à l'européenne dans la colonie. Pour trouver un lien plus intime avec les Européens, il nous faut nous intéresser à la communauté kabyle. Que certains optent pour la naturalisation ou pas, ils sont proportionnellement plus nombreux à se convertir au catholicisme ou au protestantisme. D'autres accèdent aux valeurs européennes par la voie détournée de la franc-maçonnerie et tous sont, d'une manière générale, plus réceptifs aux idéaux laïques véhiculés par la France et son système éducatif. Parmi les Kabyles, on comptera de nombreux enseignants de langue française dont l'amour pour la langue française se traduira par la publication d'ouvrages de fiction populaire, comme dans le cas de Mouloud Ferraoun¹⁵ et conduira à l'expression d'un style autobiographique distancié dont Assia Djebar¹⁶ s'est faite la porte-parole, mêlant à ses récits la réflexion profonde sur l'appartenance à deux ou plusieurs cultures et langues.

L'exception kabyle ne devrait pas moins occulter la réalité du quotidien, marquée par la scission entre Européens et indigènes musulmans. Yacono nous précise que même si chaque année, les mariages mixtes atteignent les 75 en Algérie, ceux-ci s'opéraient entre Algériens musulmans et Françaises, comme pour signifier une volonté machiste de préserver le patriarcat musulman des tentations sinon féministes, tout au moins plus libérales, du système sociétal occidental.

Voir en l'indigène arabe ou berbère –kabyle ou mozabite – soit un danger à la productivité de la colonie soit le bouc-émissaire de tous les maux qui affaiblissent l'Algérie est un stratagème dont l'objectif premier est de justifier l'éviction de celui-ci à l'extérieur à la société européenne, le second étant de constituer une justification de la mission civilisatrice de la France.

Notes

¹ Dès la II^{ème} République, l'Algérie constituait une région qui se composait de trois départements avec, à leurs têtes, préfets, sous-préfets et députés : Alger, Constantine et Oran. Leur tracé correspond aux régions où l'autochtone était minoritaire.

² Les Kabyles constituent le premier groupe berbérophone d'Algérie. Une des caractéristiques de la société kabyle est le principe de laïcité. Son gouvernement fonctionne selon des règles séculaires, marabouts et oulémas n'ayant aucune voix au chapitre de la politique mise en œuvre. Ces principes expliquent en partie la propension des Kabyles à embrasser les valeurs de l'éducation à la française.

³ Certains termes ont une trajectoire mouvementée qui reflète les étapes successives qui jalonnent la formation et l'acceptation de l'identité. « *Queer*, » « rital » et « beur » sont trois exemples typiques de termes dont le glissement du camp des détracteurs de la communauté qu'ils sont censés humilier à celui de la communauté elle-même qui les récupère comme une marque de fierté identitaire. Le terme « Pied-Noir » subit un parcours identique.

⁴ Vocabulaire péjoratif d'origine espagnole utilisé par les Pieds-Noirs pour désigner les Français de métropole.

⁵ Les *Blackfeet* qui se désignent eux-mêmes par le vocable *Pikunis* constituaient autrefois composée une tribu indienne de 20 000 membres. Nomade, elle se déplaça vers l'Ouest des Etats-Unis et se mêla aux Indiens des Grandes Plaines. Actuellement, elle est installée principalement dans le Montana et dans la province de l'Alberta (Martini 274-76).

⁶ L'Organisation de l'Armée secrète (O.A.S.) se développe dès 1961. Au départ simple embryon paramilitaire composé d'activistes isolés, le groupe s'organise autour de la détermination de militaires en colère, de parachutistes ou officiers à la retraite ou de légionnaires à la dérive (Marseille 245).

⁷ Parmi les Français d'Algérie qui se sont rendus en métropole avant le processus de décolonisation, on trouve principalement les fonctionnaires, en particulier les enseignants, dont la traversée est payée tous les deux ans.

On note également que certains Européens se rendent en métropole pour raisons médicales, interventions chirurgicales, cures thermales ou autres.

⁸ Terme péjoratif utilisé par les Pieds-Noirs pour désigner les métropolitains.

⁹ Les Hadjoutes sont une tribu redoutée qui mena la vie dure aux premiers colons de la plaine de la Mitidja. Connus pour leur opposition à l'implantation française, ils terrorisèrent fermiers, exploitants agricoles et grands colons. La décapitation au yatagan qu'ils pratiquaient à cheval lors de raids sanglants faisait partie des dangers mortels quotidiens, encourus par les premiers colons (Hureau 34).

¹⁰ Au même titre que les raids Hadjoutes, les épidémies de choléra, les dysenteries, les fièvres et la malaria s'avérèrent des ennemis mortels. La chaleur accablante et l'humidité eurent raison de beaucoup, surtout des hommes du Nord, tels que les Alsaciens-Lorrains, propulsés dans un environnement auquel certains ne purent s'acclimater (Hureau 33).

¹¹ Nous empruntons ici le concept de western à Marie Elbe. Rappelons que Joëlle Hureau lui substitue le terme de « ouesterne » néologisme ironique qui met bien en exergue le fiasco de l'entreprise de colonisation qui marqua certains destins moins glorieux que l'épopée américaine de la Ruée vers l'or.

¹² Comme nous le rappelle Bernard Cerquiglini dans son *Une langue orpheline*, cette ordonnance fut promulguée en 1539 par François Ier, imposant le bannissement du latin au profit du français dans tout acte judiciaire et notarié. Elle marque l'une des premières instances de l'histoire française où l'Etat formalise le rôle que joue la langue dans la création ou le maintien de la cohésion nationale.

¹³ Terme péjoratif utilisé par les Français d'Algérie pour désigner les émigrés espagnols naturalisés français, également appelés « Néos-Français ».

¹⁴ Sont considérés comme « Néos-Français » les Espagnols, Italiens et Maltais naturalisés, en opposition aux « Français de souche ».

¹⁵ De son vrai nom Aït-Chabane, Mouloud Feraoun est né en 1913 en haute Kabylie. Il mena une carrière parallèle d'enseignant et d'homme de lettre. Successivement instituteur, directeur d'école, il servit également comme inspecteur de centres sociaux. Son premier ouvrage est un roman autobiographique publié en 1934 intitulé *Le fils du pauvre*.

¹⁶ De son vrai nom Fatima-Zohra Imalayène, Assia Djebar, issue d'une famille berbère, est née en 1935 à Cherchell. Auteure de romans, dramaturge, réalisatrice, universitaire, ses écrits explorent la place de la femme dans la société, le rôle de la langue dans l'émancipation et l'histoire coloniale de l'Algérie. En 2005, elle est élue à l'Académie française.

DES LIEUX DE MEMOIRE A LA MEMOIRE DES LIEUX

La culture, c'est ce qu'il reste lorsque l'on a tout oublié. S'agissant des Pieds-Noirs, l'adage a valeur d'axiome, a fortiori si l'on envisage de définir l'identité pied-noir dans un double rapport à la mémoire individuelle et collective. Ce rapport au passé, nostalgique dans la majeure partie des cas, obsessionnel dans d'autres pour lesquels l'arrachement à la terre natale constitue un affront irrémédiable au bonheur, fait partie intégrante de l'âme pied-noir. A en juger ne serait-ce que par les titres des ouvrages de fiction qui associent l'acte d'écriture à un processus de réminiscence, la mémoire est omniprésente : *L'Algérie pour mémoire* (Fernande Stora, 1978), *La Mémoire brûlée* (Jean-Noël Pancrazi, 1979), *Mémoires, souvenirs et révélations d'un Pied-Noir* (Fernand Malléa, 1983), *Mémoires d'une écorchée vive* (Marie-Jeanne Rey, 1987), *Mémoires barbares* (Jules Roy, 1989), *Rue de la mémoire fêlée* (Monique Zerdoun, 1990), etc. Toutefois, une telle dévotion envers le lieu de l'avant et du « là-bas » ne peut se réduire au simple mal-être lié à la tragédie de l'exil qui a marqué le destin de ce million de Français d'outre-Méditerranée. Plus qu'une réaction à ce que la communauté a vécu et ce à quoi elle a survécu mais un trait identitaire en elle-même, la mémoire devient la facette prépondérante de son profil. A quels éléments peut-on attribuer ce devoir de mémoire aux allures de pèlerinage et de sacerdoce ?

Comme nous le savons, pour se sentir en cohésion les uns avec les autres, les membres d'un même groupe éprouvent le besoin d'identifier une trajectoire historique commune. Ainsi que nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette étude, les origines des Pieds-Noirs, quoique hétérogènes, permettent en réalité de mettre en place deux modes d'appartenance au groupe : d'une part, le sentiment d'identification plus à un cadre de vie, l'Algérie, qu'à une manière de vivre, compte tenu des différences culturelles et culturelles inhérentes au processus

d'implantation dans la colonie ; d'autre part, la capacité de distanciation par rapport au raccourci identitaire de nature résolument grégaire que certains individus tiennent à cultiver afin de se distinguer du reste du groupe. On se rappelle en effet que la société coloniale est une société à l'indienne, fondée sur un système de castes rigides et non perméables. Les communautés françaises, néo-françaises, juives et musulmanes y vivent les unes à côté des autres, à l'exception de certaines enclaves mixtes que constituent les quartiers populaires ou des rapports qu'entretiennent avec les autochtones certains corps de métier tels que les enseignants et les commerçants. Celles et ceux qui optaient pour la naturalisation n'étaient pas français au même titre et tous ne se sentirent pas investis des mêmes droits que les Français de souche, baromètres exemplaires devant l'universel de la francité. Aux antipodes des légendes urbaines et des images d'Epinal qui dépeignent les Pieds-Noirs sous les traits grossiers d'un peuple solidaire, uni sous la devise mythique du « tout le monde, il est beau, tout le monde, il est gentil », les Pieds-Noirs ne sont pas issus d'un itinéraire commun. Il faudra attendre le pouvoir cathartique des premiers événements de 1954, et plus encore, l'exode de 1962, pour voir s'éveiller une conscience communautaire. Paradoxalement donc, et comme en témoigne l'émergence du vocable qui la désigne et la littérature qui en est l'expression, ce sont les premiers affrontements entre Pieds-Noirs et Algériens indépendantistes qui correspondent à la naissance de la société pied-noir comme société porteuse d'une identité culturelle. Avant le rapatriement forcé en métropole, rares sont les signes d'une culture qui soit en mesure de cristalliser l'identité pied-noir. Comparé à la façon qui la caractérise, la communauté pied-noir s'est montrée relativement moins loquace quant au développement d'un fond culturel .

Il faut néanmoins se garder de jugements trop hâtifs qui tendent à faire de la vie culturelle coloniale un désert. Montherlant écrivit à ce propos les pages les plus virulentes et sa description

des Pieds-Noirs constitue une diatribe sans appel, fort éloignée des projections orientalisantes auxquelles le lectorat métropolitain en mal d'exotisme avait été jusque là habitué :

Race qui ne sait pas tirer parti d'elle-même, [...] qui ne sait pas plaisanter (de la grossièreté sans gaîté et sans esprit) qui n'a créé ni musique, ni chant, ni danse, ni folklore, qui se réalise dans des orphéons, des équipes de football et des excursions de « sociétaires », qui se satisfait du cinéma de tout le monde, du dancing de tout le monde, des vacances de tout le monde, j'aurais écrit « des pensées de tout le monde » s'il pouvait un seul instant être question ici de pensée.... (*Paradis* 70)

D'aucuns, comme Lucienne Martini, ont des attentes plus modestes quant à l'estimation du patrimoine culturel pied-noir. En effet, si l'on s'en remet à la définition du *Petit Robert*, la culture se définit par « l'ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation. » Or, l'Algérie des Pieds-Noirs n'est pas une civilisation nouvelle. L'Algérie, c'est la France, et, en tant que région, elle demeure attachée aux canons de la métropole, cette dernière demeurant souvent le garde-fou des codes langagiers et artistiques en vogue et en vigueur. Si tant est qu'il faille définir une identité pied-noir spécifique, elle se rapprocherait des cultures et folklores régionaux, souvent populaires, mais pas exclusivement. Lui reprocher de ne pas être de haute volée n'avancerait à rien. Bacri s'insurge avec humour et bravoure devant ceux qui dénigrent la différence pied-noir. Il écrit : « ce qui m'énerve en France, c'est tout ce chahut qu'ils font avec leur bretonnitude, leur occitanitude ou leur corsitude ! Et notre piednoiritude à nous, alors, c'est rien ? » (Bacri 11).

Lui apposer les attentes de la censure parisienne serait tout aussi caduque. Contentons-nous donc d'en identifier les traits significatifs, sans alimenter la polémique qui consiste à octroyer aux productions pied-noir le statut de culture ou de sous-culture.

Avant de définir les grandes lignes de cette culture en pointillé durant les années ultérieures à 1962, il nous apparaît essentiel de dresser, en premier lieu, le bilan culturel de 130 années de présence française en Algérie en littérature. Sans ce retour sur la production littéraire

antérieure à l'exode, il nous sera impossible de comprendre le besoin irréductible que les Pieds-Noirs ont eu de verbaliser leur souffrance et leur appartenance à un groupe distinct des canons esthétiques et identitaires de la métropole. En outre, une exploration des premiers soubresauts de cette culture permettra de répondre à la question de savoir si la mémoire y faisait déjà figure de protagoniste.

De la mémoire de la conquête à la conquête de la mémoire

La première caractéristique de la littérature pied-noir se définit par la courte durée qu'elle aura connue pour jeter les bases d'une école solide. Depuis les premières années de la conquête jusqu'aux premiers soulèvements de 1954, rares furent les moments propices aux tergiversations stylistiques. Dès son inception, la colonie utilise la langue française comme outil de coercition au service de la mission civilisatrice. La langue est donc le corollaire de la conquête territoriale. En ce sens, les premières avancées depuis la côte algérienne jusqu'à l'intérieur des terres font écho aux premiers pas d'un développement littéraire construit principalement autour des récits, des mémoires des militaires, soldats mais avant tout officiers, des rapports ou des lettres que ceux-ci rédigent à destination de leurs familles ou proches restés en métropole. Au fur et à mesure que la conquête française agrandit la carte de sa domination sur l'indigène, la langue fait son chemin, faisant des militaires les chantres de la République dont ils perpétuent les opérations de diffusion de culture judéo-chrétienne. Il faudra garder à l'esprit qu'il s'agit d'un développement qui s'opère comme l'image contraire, ou l'image en négatif pour être plus précis et graphique, de l'Orient musulman, comme si l'identité collective de l'européen se sculptait en se fondant sur l'Orient et en rejetant ce qu'il représentait. Au rang de ceux qui parmi les militaires les plus lettrés se sont aventurés à coucher leurs impressions et leur quotidien en Algérie, on peut citer les maréchaux de Saint-Arnaud et Bugeaud. D'après Jeanine de la Hogue et Simone Nerbonne qui

s'expriment sur la période du débarquement de Sidi-Ferruch et de la prise d'Alger en 1830, « les mémorialistes militaires, parfois avec talent, sont les premiers à donner une image plus juste de cette Régence qui est en train de devenir l'Algérie » (10). Bien entendu, les militaires et généraux n'écrivirent pas tous leurs récits; certains employèrent les services de biographes, ce qui entraîna l'arrivée de nombreux écrivains, écrivains publics et journalistes dans la colonie, terreau fertile aux débuts d'une vie intellectuelle.

Consécutifs et synchrones de ces récits aux confins de la plume et du canon, les productions d'écrivains-voyageurs tels que Fromentin¹ vinrent offrir un autre éclairage sur cette terre inconnue des métropolitains avides d'exotisme et enclins à nourrir vis-à-vis de l'Orient des visions irréelles parfumées de mystère, de sensualité débridée et d'érotisme bourgeois. Déjà, ces récits d'aventure et de découverte pris dans leur ensemble parlent du malaise et de la difficulté de se situer sur cette nouvelle terre. Ecrire sur l'inconnu, qu'il s'agisse des coutumes, des lieux, des peuples, etc., c'est faire œuvre de cartographe, c'est en quelque sorte se fixer sur la page blanche comme on se positionnerait dans le paysage d'une Algérie méconnue qu'il faut dompter, même si nombre de ces écrits ne sont que des ouvrages de vulgarisation moins fidèles à la réalité qu'aux projections de leur imagination en mal de couleur locale. Au-delà de la figure archétypale d'aventurière hors du commun qu'elle représente et à laquelle de nombreuses biographies ou travaux ont été consacrés, Isabelle Eberhardt, voyageuse d'origine russe, symbolise cette identité qui se cherche (Martini 78). Victime de la crue de l'oued à Aïn Sefra en 1904 alors qu'elle n'est âgée que de vingt-sept ans, Eberhardt sillonne l'arrière-pays dans un jeu de cache-cache identitaire qu'il nous est difficile d'attribuer uniquement à une mesure de sécurité. Il est indéniable que les dangers qui guettent tout explorateur, a fortiori une femme, sont nombreux, en particulier dans les zones les plus isolées. Pourtant, il y a dans ces jeux de travestissement

auxquels elle a recours le symbole d'une communauté que constitue tant bien que mal les colons ou futurs Pieds-Noirs qui cherche sa place en parallèle ou en opposition aux populations indigènes. Surnommée « la fiancée du Sahara », supposée fille d'Arthur Rimbaud, Eberhardt épouse un spahi, ce qui facilite en partie son intégration au sein de la population autochtone. Jeanne d'Arc du désert, elle est contrainte de prendre l'apparence physique d'un homme, ce qui lui attire les foudres d'un bon nombre de ses contemporains. Et comme si ces masques ne suffisaient pas à sa soif d'aventure, Eberhardt, passionnée de mysticisme musulman, se convertit à l'Islam, comme pour signifier que pour exister dans ce pays en phase d'être conquis, il est nécessaire de le conquérir de l'intérieur. Ne sont-ce pas là les signes d'une identité à la recherche d'elle-même ? Les œuvres d'Isabelle Eberhardt, aussi bien ses pérégrinations, en Kabylie notamment, que sa trajectoire en tant que personnage, ne sont-elles pas le miroir des tâtonnements timides d'une communauté qui tente de planter ses racines dans une terre inconnue ? Nous le pensons, et de tels accomplissements annoncent le passage à l'autre phase d'exploration de l'identité pied-noir² (Martini 92).

A la suite de ces comptes-rendus somme toute teintés de la subjectivité condescendante de l'envahisseur/explorateur et relativement peu homogènes compte tenu de la variété des opérations dont ces militaires-écrivains furent responsables, on note que les Français « nouvelle manière » ont tôt fait d'éprouver le besoin de passer à une écriture qui réponde à un souci légitime de développer une identité commune, a fortiori dans un contexte de grande homogénéité-une écriture qui retracerait le lien entre implantation et mémoire collective. Grâce à l'imagination d'un employé de préfecture et journaliste, Auguste Robinet, alias Musette, le personnage de Cagayous entre en scène et campe l'une des premières figures capables de véhiculer une certaine unité identitaire. A mi-chemin entre le Gavroche et le Poulbot parisien,

Cagayous, un « blanc-bec » à la *tchache* facile et au verbe haut, est l’emblème et le porte-parole des Algérois issus des quartiers populaires. Selon certains, l’étymologie de son nom lui-même est un hommage aux racines métissées des Pieds-Noirs puisqu’elle emprunte à la double origine sémantique espagnole : l’une faisant référence à la scatologie, l’autre à une maladie oculaire causée par le climat. D’autres, tel Roland Bacri, en font une fusion du provençal *cagaïoun* signifiant « petit caca » ou « petit merdeux » et du turc *Karagous*, polichinelle obscène. En termes moins choisis, Cagayous signifie « le chiasseux ». Bab el-Oued est son terrain de jeu, le pataouète son mode d’expression. Mélange de français populaire, d’espagnol, d’italien et d’arabe, mâtiné de dialectes provençal, catalan, maltais, valencien et napolitain, ce parler est représentatif des origines modestes du jeune garçon qui devient le chantre des petites gens et dont les aventures constituent un terrain fertile à des commentaires acerbes sur l’actualité. Musette ne fut pas seul à faire naître Cagayous. Il fut secondé par son ami Salomon Assus, dessinateur de son métier dont on dit qu’il se serait inspiré du style d’André Gil. Au delà d’avoir divertifié le peuple algérois grâce à des pochades satiriques entre 1895 et 1920, Cagayous transcende le statut de protagoniste satirique et turbulent. Il constitue, dans une certaine mesure, la volonté et la difficulté des Pieds-Noirs d’émerger en tant que communauté indépendante. Ainsi, trois éléments représentent ce désir farouche de s’affranchir de la métropole : premièrement, Auguste Robinet opte pour une identité masquée et publie sous le pseudonyme Musette ; deuxièmement, il fait s’exprimer son personnage dans le dialecte local, évitant d’avoir recours au français standard de France, comme pour affirmer une différence par le truchement d’une pirouette linguistique. Enfin, comme le rappelle Richard Zrehen :

Cagayous fait des concessions à l’anti-sémitisme : on peut y voir un tribut douteux payé à la France, alors secouée et profondément divisée par l’affaire Dreyfus ; on peut y voir également, plus enfoui, le signe que la nouvelle identité culturelle en train de naître en Algérie ne peut se poser qu’en s’opposant

explicitement à quelque repoussoir, ne peut s'affirmer qu'en raillant, voire en niant l'*autre* – y compris en soi-même. (Roblès, *Pieds-Noirs* 103-4)

Que ce soit par rapport à la métropole ou à l'indigène, la société pied-noir joue des coudes pour se frayer une identité qui ressemble davantage à une identité-réponse ou une identité comparative qu'à une identité mature et maîtrisée. Quoique relevant de la galéjade et héros charismatique dont la portée reste avant tout populaire, Cagayous, à l'insu de son créateur, préfigure avant la lettre le besoin de fonder une identité qui génère un esprit de corps. Les Pieds-Noirs lettrés souhaitent néanmoins aller au devant de ce besoin de se regrouper derrière le dénominateur commun d'un cadre de références littéraires communes.

Entre 1895 et 1940, ainsi se développe, selon Joëlle Hureau, une littérature de l'algérianité, d'abord descriptive, puis spéculative, ensuite distractive et enfin commémorative (309). Cette algérianité participe de cette nécessité de laisser les traces d'une histoire commune, ou pour être plus précis, d'offrir à la postérité les traces de la conquête grignotée sur le territoire des indigènes. Ecriture-sillon qui parle d'une identité rédigée puis remémorée en arrière-plan de la domination coloniale.

Impossible donc de ne pas établir ici le parallèle flagrant entre ces chevaliers de l'écriture, qu'il s'agisse de militaires ou d'aventuriers d'un côté, et la conquête romaine de l'autre, conquête qui assujettit la Gaule grâce à une épuration culturelle massive. Rien d'étonnant, par conséquent, que les figures de proue du mouvement algérianiste se nourrisse à satiété des mythes de la Rome antique et pose les jalons d'une mémoire pied-noir commune en s'assurant ceux, déjà solides, d'une histoire qui a déjà fait ses preuves et a marqué l'inconscient collectif d'un pouvoir auréolé du mythe que la théâtralité et l'éloignement dans le temps confèrent aux ères anciennes. Ce retour aux sources de la civilisation romaine est extrêmement important pour comprendre le rôle que joue la mémoire dans l'assertion d'une identité pied-noir.

Dès ses balbutiements, le retour vers le passé méditerranéen sert de justification à une identité commune qui a du mal à éclore. A cette difficulté de trouver sa place en terre algérienne correspond la difficulté de trouver sa voix. Cette tendance algérianiste survient comme la phase modérée succédant à celle qui fit du rapport langue-terre un prolongement trop empreint d'esprit guerrier et peu propice à l'émergence d'une culture humaniste et universelle. Porteuse d'un lien plus positif et surtout moins vindicatif envers les populations indigènes, l'algérianité a le mérite d'inscrire la culture pied-noir dans un contexte de rapprochement avec une ère glorieuse de l'histoire de la civilisation méditerranéenne et non, comme un affrontement contre la topographie et la population autochtone. Ce mouvement est d'autant plus justifié que c'est aux Grecs et aux Romains que l'on doit les premiers écrits sur le Maghreb et le peuple berbère.

C'est à l'académicien Louis Bertrand que revient cette stratégie de sceller l'identité pied-noir en présentant l'implantation française au Maghreb comme une série de retrouvailles. De par son poste d'enseignant au lycée Bugeaud d'Alger où il est nommé en 1891, Bertrand va s'épanouir dans ce nouvel espace de vie. Lui qui a quitté l'Alsace depuis l'annexion trouve dans l'Algérie une terre promise et un peuple volontaire qui tranche avec l'exiguïté de sa région natale et la grisaille de l'âme alsacienne. Souvent comparée à Flaubert, notamment par Gabriel Audisio, son écriture glorifie la latinité de l'Afrique tout en occultant et la présence et l'apport arabe ou turque. Même si tous les Pieds-Noirs n'adhèrent pas à ce retour mythique au passé latin du Maghreb, l'œuvre de Bertrand ouvre une brèche dans l'expression pied-noir. Même s'il ne convainc pas le plus grand nombre avec son rêve mythique de retour aux sources, il ouvre la voie à d'autres écrivains en leur offrant l'élan nécessaire au développement de leur identité de Pieds-Noirs, résolument distincts des Français de métropole. Il est vrai aussi que le rôle que Bertrand joue est essentiel dans le sens où son rayonnement suit de près la progression certaine que les

colons font sur le territoire algérien. Synchrones de l'occupation française et de tout ce que celle-ci entraîne de remise à jour de ruines et vestiges romains, son parcours d'écrivain reflète l'émergence d'une fierté pied-noir, prenant racines dans un passé qui justifie l'implantation (Roblès 102-3). Richard Zehren résume bien le rôle que joue chez Bertrand la mémoire collective dans l'élaboration de l'identité :

Chaque ruine exhumée, fragment de mémoire concrète, le confortait : la France retrouvait une partie de son bien, elle avait des titres légitimes à faire valoir sur ces lieux... » [...] Il dira l'Afrique latine et les Berbères, la Numidie chrétienne, la vaillance et le courage des colons, leur acharnement, leur noblesse et leur héroïsme discret ; il applaudira à la naissance d'un nouveau « type d'homme » s'éprouvant à l'effort, au défi et à l'ambition bâtitrice : héritier dynamique et volontaire, s'opposant avec éclat aux manières des craintifs « rentiers » de métropole, aux ressources morales amenuisées. (105)

Ce mouvement d'émancipation littéraire enthousiasma d'autres écrivains et fonctionna comme le précurseur d'un courant reconnu comme tel, l'algérianisme, dont la figure de proue, Robert Landau, poursuivit la légitimisation des écrivains issus de l'Algérie française. Cette période marque une étape fondamentale dans le rapport à l'identité pied-noir. Elle restera l'une des plus fécondes et se démarqua de son ascendance au départ incestueuse en s'ouvrant au-delà de la Méditerranée, gagnant un public métropolitain grâce à l'obtention de contrats de publication avec des éditeurs de métropole, parisiens pour la plupart. Toutefois, malgré ces collaborations, cette étape est profondément ancrée dans une lutte d'affirmation contre la métropole et la vision unificatrice des peuples latins qu'elle propose fait office de dilemme majeur à l'implantation européenne en terre arabe. C'est précisément cette fusion du politique et de l'esthétique qui fait de l'algérianisme un courant complexe. En effet, ce rêve de réunir tous les peuples du pourtour méditerranéen dans un geste de fraternité mythique aurait eu pour conséquence, s'il avait suscité des prolongements sociaux et politiques, de mettre les indigènes sur un pied d'égalité avec les colons. Or, si l'émergence d'une littérature pied-noir devait correspondre à l'affirmation d'une

identité une et indépendante, il y a fort à penser que cette notion de « *mare nostrum* » aurait semé le trouble pour ce qui est de l'enracinement en Algérie.

Avec le courant que l'on a appelé, par défaut, l'Ecole d'Alger, on voit se développer entre les années 1935 et 1950 une période cruciale durant laquelle tous les efforts des devanciers purent porter leurs fruits. Enfin débarrassée des visions de pacotille et des exagérations exotiques, plus subtiles que les productions algérianistes trop régionalistes ou même que les romans sahariens³ qui connurent un franc succès dans l'entre deux guerres, les écrivains de l'Ecole d'Alger atteignent une universalité thématique et esthétique. D'envergure libérale et hautement humaniste, les ouvrages qui en sont issus ne rejettent pas le contexte colonial, ils se contentent d'opter pour une vision moins provinciale et nombriliste et, quoique toujours imprégnés du décor colonial, leurs trames narratives s'adressent à un lectorat qui dépasse le Pied-Noir et réussit à captiver Français d'ici et d'ailleurs, ainsi que de nombreux étrangers. Camus en est le parfait exemple dont l'œuvre philosophique est à la fois extrêmement dépendante de son contexte colonial et s'en détache en fin de compte aussi avec une légèreté que seuls le questionnement existentiel omniprésent et les interrogations sur l'Autre peuvent expliquer. D'autres ténors tels que Gabriel Audisio et Emmanuel Roblès forgeront un itinéraire de qualité à ce propos universaliste.

En somme, cette période d'avant la séparation de 1962 se lit davantage comme une période posant les jalons d'une mémoire en passe de créer un corpus de souvenirs plutôt que comme une littérature qui se rappelle ou se souvient. Il s'agit en effet de la littérature d'un peuple en émergence et en évolution constante qui se sert de productions écrites comme d'autant de pierres de touche visant à délimiter leur territoire, géographique et, sinon spirituel, tout au moins culturel. Cette littérature d'avant l'exode répond principalement non encore à un devoir de

mémoire dans le sens traditionnel d'obligation commémorative envers le passé mais à un désir de rédiger une histoire commune de la conquête selon le modèle que préconise Proust lorsqu'il parle de « sol mental », établissant un lien du sang et de la terre irréductible. Cette écriture passe par une émancipation politique par rapport à la métropole et à l'instar de la colonie américaine qui créa le Nouveau Monde en portant haut et fort les couleurs de la mère patrie, la colonie fait montre d'une allégeance quasi-obséquieuse pour la France et les valeurs que celle-ci véhicule (Martini 122). Ce patriotisme indéfectible est annonciateur du divorce qui nourrira la dichotomie métropole/colonie présente dans ces premières œuvres littéraires. Les auteurs y parlent d'une vieille France affaiblie et font du métropolitain un portrait triste et fatigué diamétralement opposé au colon vif et plein d'espoir. Bertrand ne mâche pas ses mots lorsqu'il affirme qu'il faut :

... être déplorablement dans son Landernau littéraire et parisien pour ne pas sentir combien un Algérien comme Pépète est supérieur, en tant que valeur sociale, au prolétaire métropolitain d'aujourd'hui, miné par l'alcool et la tuberculose, ahuri par une presse imbécile ou criminelle, asservi ou dégradé, réduit à l'état de bête de troupeau par la tyrannie syndicaliste. (Déjeux, *Eternel* 4)

Ainsi, qu'il s'agisse de la littérature pure qui a comme postulat la latinité de Bertrand qui a complètement éliminé la dimension arabe de l'équation ou de celle qui scande la France idéale des algérianistes qui, magnanime, se donne pour mission laïque de prendre sous son aile les barbares, la littérature répond à l'obligation de « faire de la France ». Dans le même esprit que la naturalisation massive des « Néos-Français », la normalisation des juifs par le décret Crémieux et l'indigénat imposé aux autochtones en échange d'une éventuelle émancipation politique, « faire de la France, » c'est également faire de la littérature pied-noir en opposition à cette même France. D'une certaine manière, les écoles littéraires pied-noir s'émancipent selon deux voies : l'une, algérianiste qui consiste à se forger à travers un nationalisme algérien, fondé sur un idéal

de ce que la France représente ; l'autre, latiniste, en légitimant la mission civilisatrice de la France par la minimisation du rôle de l'indigène.

Il est intéressant de noter ici que la littérature pied-noir revêt les symptômes d'une littérature au stade de l'adolescence, éprouvant le besoin de se distinguer par le biais de la confrontation avec la mère patrie et se tenant prête à toutes les alliances (y compris avec les juifs et les Arabes) en vue d'affirmer son identité spécifique. D'autant plus intéressant que lorsqu'il s'agit de se liguer contre la métropole afin de faire valoir leur différence, certains auteurs tels que Gabriel Audisio, Robert Randau ou Jean Pomier n'hésiteront pas à jouer la carte de la méditerranéité.⁴ Comme l'affirme l'un des personnages de l'ouvrage de Randau, *Les Colons* : « Avant tout, nous devons être africains » (Stora, « La Guerre » 7-31).

Cette primauté donnée au sang neuf que constitue ce peuple jeune, futurs Pieds-Noirs, n'est pas sans rappeler le mode de développement des colons américains qui gagnèrent leur identité au prix d'une éradication forcée des populations indiennes tout en se réclamant de cette même terre qu'ils se donnaient pour objectif de spolier. Qu'il s'agisse des Américains par rapport à la couronne de l'autorité britannique ou des sudistes en opposition au Nord abolitionniste, les adeptes du melting-pot, à l'instar des Pieds-Noirs, eurent tôt fait de brandir le droit à la différence, d'une part, alors que, d'autre part, ils refusèrent aux indigènes celui de disposer d'eux-mêmes et les immobilisèrent dans une « prostration collective » en les destituant de leurs terres, leurs coutumes et leurs droits civiques. Benjamin Stora, au sujet de cette imagerie collective qui va nourrir littérature et cinéma affirme : « Un imaginaire sudiste, analogue à celui porté par les 'petits blancs' des Etats-Unis, a pu se former, s'incruster durablement à l'intérieur de la société. Avec ses références, ses mythes, ses figures emblématiques et sa 'guerre de sécession à la française' c'est-à-dire...la guerre d'Algérie » (9).

On comprend, par conséquent, que chez le Pied-Noir, l'attachement à la terre dépasse le sentiment d'appartenance pour être synonyme d'identité. Rien de surprenant non plus de voir dans les écrits ces souvenirs liés au sol, assortis de la panoplie de sensations visuelles, tactiles et olfactives caractéristiques de la sensibilité pied-noir. De cet attachement au sol algérien découle une complicité avec les indigènes qui, quoique souvent sous-tendue par un sentiment de supériorité entretenu par la mission civilisatrice, opérera un mélange dans l'écriture, concept que Jean Pomier capture sous le vocable de « francitanie ».⁵ Audisio, au sujet de ce mélange fusionnel entre Orient et Occident: « Quoiqu'il arrive demain entre les hommes à veston et les hommes à burnous, rien ne peut plus empêcher que, déjà, parmi ceux-ci il en est qui ont fait graver dans notre langue, en français, les épigraphes de la mort et de la mémoire sur les stèles à croissant de leurs tombeaux » (Leconte 145). On note qu'il y a quelque chose de sensiblement troublant dans ce rapport aux souvenirs tel que celui-ci est perçu par l'auteur. A le lire, il semblerait que la société coloniale ait annexé autant les terres et les institutions que les esprits. En imposant la langue comme rite social, les Pieds-Noirs transmettent aux populations colonisées leur propre mode d'accès au passé. De là à penser cette littérature comme celle de la mémoire vampirique, il n'y a qu'un pas, les individus colonisés héritant, par procuration, des colons d'un rite de commémoration.

En poursuivant cette approche, la littérature pied-noir, latiniste ou algérianiste, se rapproche davantage de ce que nous qualifierons de littérature anti-proustienne, axée sur un arsenal complexe de mécanismes de la mémoire. L'analogie avec Proust n'est pas nouvelle: on la trouve chez Jeanine de la Hogue ou plus récemment chez Lucienne Martini dans les analyses desquelles la mémoire joue le rôle de trait d'union avec le temps de l'enfance. Chez Proust, perspective romantique oblige, convoquer le passé, c'est faire une plongée à travers le moi

intime et se mieux connaître. Il est vrai que la démarche pied-noir est à première vue, très proche, d'autant plus que, dans un cas comme dans l'autre, la nostalgie fait partie intégrante de ce voyage intérieur. Cependant, il est essentiel de pousser cette comparaison dans ses retranchements les plus extrêmes afin de mesurer la portée réelle de ce parallèle. Tout d'abord, le rôle de bon nombre d'écrits autobiographiques et de témoignages rédigés par les auteurs pied-noir ont pour objectif de relater la vie quotidienne des classes ouvrières et modestes, et non des salons de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie de l'élite parisienne. La littérature pied-noir s'attache à constituer « la chronique proustienne des très petites gens » pour reprendre l'expression de Pierre Nora. Le rôle que joue la mémoire chez l'écrivain pied-noir ne repose donc pas uniquement sur le besoin psychologique de retrouver le passé. Il est fondé sur le besoin de marquer une identité distincte de la métropole et de l'intelligentsia parisienne. Ecrire et publier devient un acte politique visant à redorer le blason d'une communauté souvent dénigrée par les cercles intellectuels parisiens.

De plus, intégrer Proust à l'équation de l'émergence d'une littérature pied-noir transcende le simple acte de substitution ou l'analogie stylistique. En effet, s'il suffit, en théorie, de substituer la madeleine au créponné,⁶ celui, par exemple, que le marchand de glace offre après la sieste dans l'autobiographie d'enfance signée Andrée Montero, *Rio Salado* (1980), il est crucial de rester prudent quant au fonctionnement du souvenir dans la littérature pied-noir. Cantonner la réminiscence de la pléthore de sensations qui accompagnent toute description serait réduire l'acte d'écriture à un rappel synesthétique alors que ces souvenirs dessinent une carte précise de ce que nous nous proposons de nommer plutôt une élegie mémorielle mythique. Sous le ciel de l'Algérie, tout est magnifié, comme nous en avons bien pris la mesure, et tout y est orchestré selon une hiérarchie qui dépeint chaque communauté à l'échelon qui lui revient dans le contexte

colonial. Ainsi, ces récits autobiographiques qui se focalisent sur une représentation du passé à travers le prisme subjectif du narrateur ou de la narratrice pied-noir procèdent à une occultation mémorielle et, du même coup, font des indigènes des sujets au service mémoriel du colon.

Pour comprendre le concept dans toute sa subtilité, osons dire que le Proust revisité par la vision pied-noir équivaut à penser la madeleine comme évocatrice d'un passé non personnel et intérieur mais d'un passé aux ramifications collectives. Bien sûr, dans le cas de l'indigène, le souvenir de la madeleine est un souvenir avant tout construit et donc transmis et imposé par les valeurs de la culture dominante, l'occidentale en l'occurrence. Il n'en résulte pas moins que ces textes jettent les bases d'un référent commun, un réseau collectif qui ostracise les métropolitains du groupe soudé, certes artificiellement mais héritier d'une configuration identique du passé, que forment les Pieds-Noirs, les « Néo-Français », les juifs et les arabes. « Pour les PN, il s'agissait de créer, à un moment critique de leur histoire, une unanimité de leur mémoire, afin de pouvoir en préserver le cœur et de la transmettre aux générations qui suivent » (Jayat-Reeves 160). Voici ce qu'explique Isabelle Jayet-Reeves et nous y ajouterons que cette transmission s'adresse avant tout aux Pieds-Noirs en tant que collectif et que même s'il est très rare, cet acte de mémorisation qui l'accompagne pourra s'adresser aux autochtones colonisés.

A ce stade de notre réflexion, nous anticipons l'objection suivante : ces souvenirs ne sont-ils pas les derniers soubresauts d'un pouvoir colonial qui se refuse à mourir et qui s'auto-perpétue à coup d'autobiographies misérabilistes ? Ce corpus de souvenirs ne forment-ils pas autant d'excroissances de la domination occidentale qui, en dépit et au-delà de la mort, impose, appose et superpose à l'indigène sa vision du monde ? A cette interrogation bien légitime, nous proposons cette réponse en deux points. Comme nous l'avons examiné, le rapport qu'entretiennent mémoire et écriture est un rapport complexe. Ce que les écrivains pied-noir

tentent de réaliser, c'est relever le défi fou de sceller un passé commun à toutes les communautés qui constituent la pied-noir en proposant des textes, quelque mythique fût-ce leur tournure ou leur contenu, qui tentent de dépasser les différences. Comme notre étude sur l'hétérogénéité de ses origines l'a montré dans le premier chapitre, la tâche est rude, les populations émigrantes vivant souvent en retrait les unes des autres. De fait, la littérature pied-noir va souvent subir les attaques des critiques qui voient, dans ces récits d'un Eden ensoleillé et magnifié, les marques d'une stérilité stylistique navrante. Taxés d'artificialité, ces récits ne prêchent souvent qu'aux convaincus et ne sont lus qu'en huis-clos, c'est-à-dire par les principaux intéressés, à savoir les Pieds-Noirs eux-mêmes, pour lesquels l'identification est facile et apaisante. Néanmoins, est-il besoin de rappeler, dans un premier temps, que si ces textes évoquent un « Eldorado » ou une « Atlantide engloutie, » pour reprendre les images de Stora, il s'agit précisément d'une vision tronquée de l'Algérie dont les Pieds-Noirs ne sont pas dupes ? Anne Roche a observé cette même stratégie narrative lorsqu'elle a conduit des centaines d'entretiens avec des Pieds-Noirs.

Quoiqu'il s'agisse d'un travail sur l'oralité et non sur le support écrit, le résultat est semblable à ce que l'on retrouve souvent dans les textes comme palliatif à la douleur de l'arrachement à la terre natale : une occultation mémorielle. Il n'est pas rare en effet d'écouter une majorité d'interviewés interrogés sur la période 1954-1962 ne mentionner aucun détail en rapport direct avec le conflit. Ce rapport distendu à la mémoire est l'expression nuancée d'un instinct de survie certain. Après avoir subi le traumatisme de l'exode, certains auteurs Pieds-Noirs se sont attachés à construire un refuge virtuel où la censure s'est opérée, chassant le sordide et le dérangeant – la guerre, le racisme, l'antisémitisme, etc. – et ne conservant que le positif pour en faire de l'idyllique. On ne peut blâmer « ce droit des hommes à ne pas être chassés

de leurs souvenirs d'enfance » pour reprendre l'expression de Jean Brune, condisciple d'Albert Camus au lycée d'Alger.

En outre et en prolongement de ce premier argument, nous remarquons que lorsque les auteurs pied-noir s'aventurent dans un récit moins caricatural de leur réalité algérienne, comme c'est le cas pour les œuvres à portée plus universelle de Gabriel Audisio, Emmanuel Roblès et Albert Camus, la critique leur reproche une subjectivité cruelle, profondément ancrée dans un schéma sociétal paternaliste et colonial. Ainsi, on s'interroge jusqu'à satiété sur l'absence de lien fraternel entre le héros camusien et celui qui devrait être son frère et complice, l'Algérien. Ainsi, on reste interdit lorsque les réponses que livre Albert Memmi dans *La Terre antérieure* sont sans appel à l'endroit des mariages mixtes. Ainsi, la sincérité de Jean Pélégri⁷ qui, à travers le personnage de son père, nous dresse un portrait pessimiste du lien entre Européens et Arabes laisse plus d'un lecteur dans un état de malaise profond. Ces écrits ne sont-ils pas précisément la peinture du fiasco de l'entreprise coloniale et ce malaise que certains reprochent, à tort, aux écrivains, n'est-il pas en réalité dirigé contre la société française elle-même ? Ne doit-on pas y lire le symptôme de notre propre aveuglement face aux fantômes de notre histoire nationale ? N'est-ce pas l'expression de notre incapacité de faire le deuil de nos idéaux républicains et d'accepter que l'aventure coloniale est la négation incontournable de l'esprit jacobin ? Dans un deuxième temps, nous pouvons avancer que s'il y a construction, elle ne se situe pas exclusivement au détriment de l'indigène colonisé. Cette lecture de l'histoire biaisée par un refus de se coller à la réalité des faits est autant l'œuvre de la licence romanesque ou autobiographique que le travail collectif sur le devoir de mémoire. Bien entendu, nous savons qu'il faudra attendre les années 1990 pour qu'une prise de conscience nationale insufflée par le Président Chirac libère, en partie, la France en tant que nation, de l'épuisant fardeau de la

« guerre sans nom ». N'oublions pas que ces écrivains des années de l'immédiat après 1962 ne jouissaient ni de cette distance chronologique par rapport à la contemporanéité des événements ni de la distanciation cathartique nécessaire à la production d'un discours objectif.

Nous reviendrons sur cette problématique la mémoire dans le chapitre suivant où nous consacrerons notre étude sur les rapports dominant/dominé et pourrons, avec précision, établir la corrélation entre mémoire collective refoulée et crise du nationalisme colonisateur. Pour l'heure et devant la diversité que représente le noyau identitaire groupal formé par les Pieds-Noirs, analysons les particularismes de ce traitement de la mémoire après 1962. Malmenés et confrontés à l'éclatement de leur communauté du fait de la guerre, aux dangers de voir leur identité menacée ou dévalorisée par un retour forcé vers une terre qu'ils méconnaissent et à un peuple qui se passerait bien de les connaître, les Pieds-Noirs se lancent dans une croisade littéraire qui rend le trio identité, mémoire et écriture foncièrement indissociable. En se tournant vers le passé et en revêtant par la suite les allures d'un pèlerinage, cette littérature va répondre à trois besoins d'expression présents : la rébellion, le deuil ou la *nostalgérie* et l'universalité.

Nostalgérie : la mémoire comme patrie ou la patrie comme mémoire

La première phase de production littéraire synchrone ou suivant de très près le départ d'Algérie est représentative du sentiment de frustration extrême et de révolte qui habitent les Pieds-Noirs dans ce contexte de rapatriement dicté par les Accords d'Evian signés le 19 mars 1962. Miroir de l'escalade de la violence en Algérie, leurs écrits sont à la mesure de leur détresse et de leur incertitude face à leur avenir en métropole. Pour preuve, le désarroi de ceux que l'on surnomme désormais « rapatriés », se traduit par des romans aux titres apocalyptiques à travers lesquels l'indignation se mêle au désespoir engagé. Parmi les plus connus (et lus) nous retiendrons *La Valise ou le cercueil* (Anne Loesch, 1963) et le ténébreux *Et à l'Heure de notre*

mort (Marie Elbe, 1963), deux ouvrages qui ressassent avec un fiel à peine contenu la douleur du déracinement et présentent au lecteur la plaie à jamais béante et douloureuse. Nous ne nous attarderons point sur ces œuvres qui se sont écrites sous le coup de la douleur et qui, du fait de leur propension à n'apporter qu'une piètre consolation à leurs auteurs, ne bénéficièrent que d'un lectorat plutôt incestueux. En effet, brutes de ton et de thème, résolument sans appel vis-à-vis du jugement acerbe qu'elles portent sur les métropolitains qui, est-il utile de le rappeler ici, décidèrent par référendum du sort de leurs compatriotes d'outre-méditerranée alors que le droit d'avoir voix au chapitre de leur propre histoire ne fut jamais accordé à ces derniers- ces œuvres de fiction sont nées d'une nécessité de se libérer du joug de la douleur de l'exil. Dans le pire des cas, elles sont pareilles à ces envois désespérés de bouteilles à la mer qui trouveront sans doute jamais rivage; dans le meilleur, elles offrent aux auteurs une délivrance momentanée. En règle général, elles ne furent lues que par la communauté pied-noir, ce qui, en soi, ne retire rien à leur valeur littéraire, mais, qui, en matière de portée et d'impact, réduit le caractère emblématique par rapport à la diaspora pied-noir qui nous intéresse dans cette étude synthétique. Cela se comprend facilement compte tenu d'un style chargé d'un point de vue politique aux relents trop obsessionnels qui rebute plus qu'il ne passionne, comme l'explique Lucienne Martini:

Cette écriture trop passionnée, trop engagée encore dans l'événement proche ne peut atteindre son objectif : faire comprendre ce qu'on vient de vivre, attirer à soi quelque compassion pour les souffrances encore à vif, à tout le moins dénoncer l'opprobre, l'injustice et le rejet. Destinée à rétablir une vérité « objective » que l'allocataire visé (le métropolitain) n'a pas envie d'entendre, elle ne trouvera l'audience qu'auprès des Pieds-Noirs eux-mêmes qui ressassent ainsi leur propre douleur. Lamentation au sens biblique du terme, c'est peut-être un passage obligé du travail de deuil. (Martini 44)

Précisons toutefois que, contre toute attente, ce type de fictions endeuillées ne furent pas réduites, faute d'intérêt, à être publiées à compte d'auteur ou en autoédition ; elles trouvèrent au contraire preneurs chez de grandes maisons parisiennes. Ce fut le cas de *La Valise ou le cercueil*,

cité plus haut, publié chez Plon en 1963 ou encore de *La Révolte* de Jean Brune, chez Laffont en 1967. C'est leur nombrilisme pessimiste et le manque de distanciation par rapport à la réalité qui n'assurèrent pas à ces œuvres au traitement plus thérapeutique que littéraire la pérennité d'un lectorat autre que pied-noir.

La phase littéraire suivante constituant la deuxième étape dans le processus qui établit un lien étroit entre mémoire et identité demeure indiscutablement aux yeux des Pieds-Noirs comme des métropolitains, la plus représentative de l'âme pied-noir : le retour au passé, assorti d'un culte quasi-maladif pour le lieu de l'enfance, l'Algérie adulée. Pourquoi ce retour systématique vers le lieu de l'indicible, vers ce paradis perdu de l'enfance et du bonheur ? Pourquoi cette fixation sur ce lieu tellement mythifié qu'il n'a, à l'instar de la guerre, pas non plus de nom et qu'il s'évoque sous le vocable énigmatique de « là-bas » ? Pierre Nora nous livre une explication partielle de cette « *nostalgérie* » dont le Docteur Guignon⁸ avance qu'il s'agit du mal du pays chronique dont sont victimes les Pieds-Noirs, condition qui entraîne fixation et dépression. Dans ses *Lieux de mémoire*, il explique que le lieu de mémoire « constitue comme une lentille de réfraction, un reflet de l'identité tout entière » (13). C'est à travers cette fenêtre entrouverte, cette meurtrière, au sens premier du terme, que le Pied-Noir est en mesure d'envisager l'avenir, comme si le filtre du passé lui offrait le prisme essentiel à la vision du jardin des délices.

La *nostalgérie* est à n'en pas douter la reconstruction mentale d'une contrée, l'Algérie, mais une reconstruction qui se situe à l'époque de l'insouciance, qu'il s'agisse des années de l'enfance, de l'adolescence ou de la jeunesse. Cette Algérie dont les Pieds-Noirs ne cessent de ressasser les odeurs, les bruits, les goûts et les mille et une merveilles est une terre de papier inaltérable, un phantasme promu au rang d'un jardin des Hespérides dont le Pied-Noir aurait été déchu à jamais. De l'appel du *muezzin* au grondement des *derboukas*, de l'odeur du jasmin et de

la résine, de la cacophonie des couleurs aux agressions musquées des épices, en passant par la fraîcheur parfumée des fruits, plus charnus, plus juteux et plus fruiteux, tout en Algérie est synesthésie mémorielle sous-tendue du désir de se protéger derrière un idéal hors de portée. Passée dans la vision populaire que le métropolitain se fait du Pied-Noir, devenue, dès les années soixante-dix, le fond de commerce de chansonniers ou humoristes métropolitains ou pied-noir, de la Famille Hernandez⁹ au duo Castel-Sahuquet,¹⁰ la *nostalgérie* est un ressassement lancinant qui assure que la cicatrice pourrait en partie se refermer, quand bien même l'hémorragie demeurera éternelle. En effet, mieux vaut se reconstituer une Algérie de souvenirs amendés, édulcorés et intouchables plutôt que d'envisager un pays réel que l'on pourrait perdre. Alors, le Pied-Noir, par souci de se préserver, s'octroie un espace de survie, ce que nous appellerons une parenthèse mémorielle factice qui permet de continuer à vivre, malgré la douleur inénarrable du déracinement. Il s'invente un « là-bas » mémoriel salvateur, et parce que la douleur est trop sournoise, la blessure tellement à fleur de peau, il choisit de n'en retenir que les aspects les plus agréables. Cette référence/révérance suprême à l'Algérie se conduit notamment par le truchement de périphrases protectrices d'un lieu et d'une époque qu'il souhaite figée dans l'espace et le temps. Ainsi, les récits sont hantés de ce « là-bas » unique et différent, cette « autre rive » ou cet « autre côté de la Méditerranée », expressions qui rappellent que certaines civilisations ne s'octroient pas le droit de nommer le sacré.¹¹ Ainsi, les trames de ces mêmes récits se développent autour de thématiques qui mettent en exergue les particularismes de la colonie. Souvent ces constructions mentales sauront aussi emprunter aux poncifs sur l'Orient cultivés par les occidentaux en mal d'exotisme et ne seront pas en phase avec le passé mais en donne une vision idyllique visant à apaiser le moi déchiré de ce million de déracinés.

A ce stade de notre réflexion, nous aimerions apporter un éclairage précis sur le rôle triple qu'est censé jouer cet acte de mémoire. Comme nous l'avons vu, ce processus d'écriture est une démarche thérapeutique de réconciliation avec l'Autre (le métropolitain) dont le Pied-Noir devrait, en théorie, se sentir proche et avec lui-même, écartelé qu'il est d'avoir choisi d'abandonner la mère-patrie pour la métropole. Le moi pied-noir est donc intimement lié au sol algérien, l'identité fusionne avec la terre elle-même, rendant le déracinement littéralement impossible à vivre. Reconvoquer le pays à travers les descriptions fidèles ou fantasmées participe de ce désir de se retrouver soi-même. Par extension, les paysages reflètent le visage de la sensibilité pied-noir et décrire l'Algérie, c'est en quelque broser le portrait du Pied-Noir qui l'habitait autrefois et qui toujours en sera habité. Se souvenir, pour le Pied-Noir, c'est revenir à la source de ce qui le définit en grande partie : la terre. Camus capture avec finesse cette triangulaire ténue entre identité, terre et mémoire : « S'il est vrai que les seuls paradis sont ceux qu'on a perdus, je sais comment nommer ce quelque chose de tendre et d'inhumain qui m'habite aujourd'hui. Un émigrant revient dans sa patrie. Et moi, je me souviens » (*Essais* 23). Pierre Nora, lui aussi, est partisan de ce tryptique identitaire comme étant à la base de la conscience pied-noir. Pour ce qui est du jeu de reconstruction autour du moi écartelé et des stratégies de récupération de cet Eden, nous rejoignons Isabelle Jayet-Reeves qui évoque dans son étude le rapport entre terre et identité, identité et maternité. Voici ce qu'elle affirme : « Symboliquement, on pourrait schématiser la situation des Pieds-Noirs de la façon suivante: coupés de leur terre nourricière, l'Algérie, par la Loi du père incarnée par la mère patrie, ils désirent d'autant plus l'Algérie qu'elle leur est inaccessible » (160). D'inspiration lacanienne, ce schéma psychanalytique a le mérite de mettre en exergue le rapport terre/mère en même temps qu'il souligne que le peuple pied-noir n'a pas eu le temps de grandir au-delà de l'adolescence et que

son développement s'est vu interrompu par l'exode. On pourrait également l'appliquer à d'autres écrivains tels que Roblès ou Camus, qui, comme nous le mentionnions rapidement dans notre introduction, ont tous deux été élevés dans l'absence d'un père, une carence identitaire. De cette rupture brutale et face à la difficulté de résoudre un complexe d'Œdipe où la métropole incarne l'autorité castratrice et l'Algérie celui de la mère dont il est indispensable de se défaire pour accéder à l'autonomie naissent de terribles frustrations, des névroses profondes et des états de dépression chronique que seule la thérapie combinée de l'analyse et de l'écriture permettront, en partie de solutionner. Marie Cardinal semble être l'incarnation de la douleur inguérissable de la séparation et trois de ses ouvrages autobiographiques comptent sans doute parmi les témoignages les plus paroxystiques de cette *nostalgérie*. *Au Pays de mes racines* (1980), le récit de son retour post-indépendance en Algérie se lit comme la description une vingtaine d'années après l'exode de ce que la terre natale est devenue. Son constat distancié est frappant, de nature quasi-biblique dans la mesure où Cardinal associe sa douleur non pas à une source de nostalgie intarissable mais à une chute, réduisant toutes ses années de vie en métropole à un calvaire et ses joies postérieures à 1962 à de piètres pis-aller, une série d'*ersatz* falots, incapables de la hisser en haut du piédestal sur lequel la vie en Algérie reposait : « Depuis que je ne vis plus en Algérie, il n'y a pour moi que labeur, vacances, luttes. Il n'y a plus d'instant où, sans restriction, je suis en parfaite harmonie avec le monde » (Cardinal, *Pays* 7). Pourtant, l'accent est mis sur la simplicité des bonheurs et les descriptions tournent, comme à l'accoutumée dans ces récits autobiographiques, autour de tributs dithyrambiques portant sur les sensations induites par le paysage. Là encore, l'énonciation des lieux renvoie aux lieux de l'énonciation dans une langue qui dit la nature, la nature de son attachement à la terre - la langue d'un *no man's land* en quelque sorte, convoitise de tous et butin de personne, ni de l'Arabe ni de l'Européen. On veillera à noter que lorsqu'il s'agit de faire

référence à cette nature toute-puissante en général ou aux paysages familiers en particulier, le Pied-Noir sera plus naturellement enclin à faire revivre l'image du jardin. Non pas qu'il faille voir dans la récurrence de cet élément stylistique la perspective exclusive de Pieds-Noirs issus des agglomérations urbaines ; les habitants des campagnes réservent la même place de choix au jardin de leur enfance, fussent-ils ceux qu'ils ont à peine fréquentés et appris à apprécier lors d'un congé en famille. Cardinal ne déroge pas à la règle :

Les jardins de ma jeunesse sont ce qu'il y a de meilleur en moi. Ils foisonnent, inoubliables. J'y ai compris tout ce que je suis capable de comprendre. Ils avaient de nombreux langages que j'écoutais avec attention: celui de la couleur, celui de l'odeur, celui des formes; ce sont les langages les plus simples, les plus évidents.
(15)

De cette image apparemment anodine du jardin des promenades, des jeux de l'enfance, il faut se garder de lire le simple amour de la nature. En revanche, il serait préférable d'en contextualiser l'usage et de la lire comme la glorification consciente ou inconsciente d'un espace mis en relief par le colon. En somme, ce lyrisme ne s'adresse-t-il pas moins à l'exubérance de la bougainvillée, aux arbres de Judée et aux *bellombras* qu'à l'œuvre d'urbanisation dont le colon est en coulisse le créateur ? Ces jardins, espaces verts et autres parcs, ne sont-ils pas les prolongements de la conquête, les tentatives de dompter l'exotisme du cru en lui substituant la rigueur, et donc les valeurs esthétiques, du jardin à la française ? Bien sûr, on pourrait voir dans cet attachement à mettre en scène le jardin, le souvenir de pique-nique familiaux, rencontres amoureuses ou autres escapades buissonnières ; on pourrait l'attribuer au fait que le jardin faisait partie du décor au même titre que les fruits, les épices et le bord de mer ; on pourrait même lui accorder une dimension mystique de rapport étroit avec la nature et l'environnement, une sorte de culte méditerranéen pour les choses de la Nature ; on le pourrait, n'étaient-ce que cet espace-jardin a été modelé par la main de l'homme, en l'occurrence de l'envahisseur, qui en a

précédemment arraché l'indigène, comme on s'attaquerait à la mauvaise herbe récalcitrante d'une terre spoliée. On le pourrait si l'on omettait de préciser que, si l'objectif en amont de la création de jardins publics et de parcs était de combattre le paludisme, l'autre motivation qui sous-tendait cette entreprise était, comme le rappelle Joëlle Hureau de « recréer un cadre européen » (61), notamment en introduisant des spécimens de métropole pour compléter les variétés déjà nombreuses du cru. Cette exploration de la flore, passionnante en elle-même, a, par dessus tout le mérite de nous divulguer un autre mécanisme mémoriel employé par les Pieds-Noirs, celui de circonscrire. Nous avons rapidement évoqué plus haut l'occultation mémorielle des Pieds-Noirs interrogés lors de l'étude dirigée par l'historienne Anne Roche. Marie Cardinal en est l'illustration iconique.

Dans le même ordre d'idées, notons que cette compression de la vérité est dangereuse pour l'individu qui se rappelle le passé au compte-goutte. A l'instar du jardin qui offre une bouffée d'air vivifiant à l'intérieur d'une enceinte délimitée, l'apaisement que procurent les souvenirs triés par la censure de la douleur ne peut, à la longue, résulter qu'en un état de névrose qui condamne le sujet dans un état de déni avancé. Cardinal en fera les frais, comme elle le raconte d'ailleurs dans *Les Mots pour le dire* (1975) qui aurait aisément s'intituler *Les Maux pour le taire*. Notre but n'est pas ici d'en produire une analyse détaillée ni d'ailleurs d'en extraire la dynamique viciée du soi et de l'Autre, mais de l'utiliser comme un exemple de l'amnésie mémorielle caractéristique de la narration pied-noir. Quand certains passages empruntent au lyrisme pastoral, d'autres opèrent avec un aplomb eurocentrique désarmant l'éradication de ce qui se détache, en filigrane de l'arrière-plan historique :

Ces jours-là, il était beaucoup question de la générosité de ma famille. On savait dans la province que la fête des vendanges était particulièrement fastueuse chez nous. . . .

Après le repas il y aurait une longue sieste à l'ombre des eucalyptus, pour la digestion. Puis ce serait la fête préparée par les ouvriers, avec des chants, des danses . . .

Par les fenêtres du grand salon toute la famille leur lancera des paquets de tabac, du dentifrice, des savonnets parfumés au patchouli, de petits miroirs de celluloid, des peignes, des brosses à dents, des bijoux de pacotille. Un luxe inouï! (159)

Et comme si l'aveuglement typique du bourgeois nanti ne suffisait point, Cardinal noit

littéralement la problématique coloniale dans une justification à la terre empreinte d'un lyrisme

lui non plus, guère excusable.

Je ne cherche pas à excuser le peuple des pieds-noirs dont je fais partie. Il est inexcusable. Mais je sais d'où est venue sa perdition: d'un amour passionné . . . Impossibilité d'imaginer qu'on ne va pas encore copuler avec sa terre et la féconder et la parer. Passion aveugle, brutale, bestiale, stupide, mais passion authentique et archaïquement pure. . . (67)

A l'évidence, cette mémoire qui épargne le fait colonial dans tout ce qu'il a comporté de violence physique et d'humiliation morale minimise la propension que Cardinal a de se présenter comme créole. Marie-Paule Ha voit dans l'écriture gruyère de Cardinal un nombre anormal d'oublis et d'aberrations historiques. Dans son article "The (M)otherland of Marie Cardinal", elle déconstruit tour à tour l'image de métisse que prête Françoise Lionnet à l'auteure et empruntant à la théorie psychanalytique de Fanon – une approche des plus à propos pour éclairer l'oeuvre de Cardinal qui traversa des années d'analyse pour venir à bout des fantômes du déchirement – autant qu'à Lyotard et Bourdieu, elle questionne avec férocité cette mémoire sélective qui justifie, à grands renforts de mythes galvaudés et de démagogie de pacotille, cette hybridité culturelle qui définit, souvent à tort, le Pied-Noir.

L'un des aspects pertinents de l'article de Marie-Paule Ha est, entre autres, qu'il traite d'une des caractéristiques fondamentales afférant au récit autobiographique : l'utilisation de la mémoire comme boulet nostalgique. Un boulet à deux titres: premièrement en raison des

conséquences fâcheuses du poids qu'un passé obscur et mal digéré peut engendrer ;

deuxièmement , et par glissement métonymique, par la violence qui est véhiculée à travers ces actes de mémoire oblitérée, souvenirs qui occultent l'Arabe, lui octroyant dans les cas les plus exceptionnels le statut de mirage, en marge du souvenir du « là-bas » mythique. Ce dernier point se situe aux confins de la nature même de l'autobiographie et du rôle qu'entreprend le narrateur/auteur au moment où il prend la plume. Quel que soit le degré de romance et de jeux de cache-cache entre fiction et vérité que l'on puisse y trouver, la valeur de l'autobiographie réside dans le témoignage que celle-ci apporte sur la vie de l'auteur et l'élan constructif qu'elle représente éventuellement auprès des lecteurs qui s'en inspireront pour compléter leur vision subjective du monde. Ici encore, Cardinal fait figure de contre-exemple. Pour elle, et comme le rappelle Marie-Paule Ha, le « je » et le « nous » sont deux entités bien distinctes. « L'Histoire avec un H majuscule se situe aux antipodes des histoires h minuscule (...) » (32) Les premières pages de son ouvrage intitulé *Les Pieds-Noirs* (1988), beau livre assorti de photos familiales, est clair sur la fonction qu'elle donne à l'autobiographie : « Si l'histoire de la vie privée des Français de France est indissociable de l'Histoire de la France, pour nous les Pieds-Noirs, l'histoire qui nous est propre s'incrit d'abord dans nos histoires » (Cardinal, *Pieds-Noirs* 9). En raison de ce positionnement qui dissocie mémoire individuelle et mémoire collective, Cardinal se situe aux antipodes d'un Camus dont l'universalité du propos lui a d'ailleurs valu l'opprobre de certains Pieds-Noirs, lui reprochant de n'être pas totalement des leurs, surtout lorsqu'il s'est agi d'écrire pour ou contre la lutte pour l'indépendance. Les productions de ces écrivains de l'universel nous apportent-elles un éclairage supplémentaire sur la mémoire? En quoi ces derniers se distinguent-ils des aspirations de leurs prédécesseurs algérianistes et latinistes? De renommée internationale,

ces universalistes ont-ils été compris de leur lectorat pied-noir? Une tentative de réponse sera portée par l'étude qui suit d'Albert Camus.

Mémoire universelle

A ce ménage à trois de l'identité pied-noir (révolte, deuil et universalité) correspondent des images récurrentes qui font surface dans ces récits autobiographiques que tous les spécialistes, de Jeanne la Hogue à Lucienne Martini, s'accordent à identifier comme la terre, la mer et le soleil. Dans toute autobiographie pied-noir, on retrouvera ces éléments, mais c'est la diversité dans le traitement de ces derniers qui va augurer de la portée de l'œuvre. Dans la majeure partie des productions, le récit reste empêtré dans une douleur littérale dont le ressassement, quoique authentique, devient litanie en vase clos, incapable d'atteindre un autre public que celui, incestueux des Pieds-Noirs. Le récit s'entend alors comme un propos communautaire, la fixation écrite d'une tragédie personnelle. Loin de nous l'idée de minimiser ou de hiérarchiser la souffrance exprimée par les auteurs pied-noir, nous sommes toutefois contraints de nous résoudre à l'évidence que la force de leurs témoignages émane en grande partie de l'impact que l'ensemble des autobiographies ont, justement parce que c'est le nombre qui va leur donner leur valeur historique. C'est uniquement au prix de s'élever au-delà du récit individuel que ces textes ne verront pas leur force littéraire dépréciée et leur statut relégué au rang d'atermoiements fictifs, marqués par le ressentiment et l'aveuglement de la douleur.

Albert Camus est un de ceux qui a très certainement utilisé avec le plus d'intuition et un esprit de sauvegarde certain sa mémoire de l'Algérie. Au Panthéon des auteurs pied-noir, il fait figure d'incontournable, et, il serait peu envisageable de ne pas l'inclure dans toute étude relative à l'identité pied-noir. Pourtant, il ne saurait être réduit à simplement cela, un Pied-Noir qui a pris la plume et a entrepris, avec une lucidité distanciée et force talent, de décrire les affres de la

déchirure. D'un côté, figure de proue de la pied-noiritude et chantre de l'Algérie, Camus est à la fois l'exception qui incarne en même temps ce qu'il y a de plus méditerranéen, un véritable portrait robot de l'homme du Sud. Dans le sillon de tous les Pieds-Noirs qui passent par l'écriture pour se libérer de leur douleur, Camus écrit pour se rebeller, rejoignant la lignée commune à tous celles et ceux qui prennent le stylo comme l'on prendrait les armes. Devant la menace qui le guette lui et sa mère ainsi que ses correlégionnaires, Camus écrit: « C'est dans notre révolte la plus nue, la plus démunie, qu'il nous fallait trouver des raisons de survivre » (*Récits* 892). De plus, en méditerranéen typique, il voue au soleil et à la mer une admiration qu'il n'est pas exagéré de rapprocher d'un culte de la sensualité. Rappelons à ce sujet la scène nocturne de *La Peste* au cours de laquelle le protagoniste Tarrou et son ami Rieux partagent le plaisir purificateur d'une baignade, loin de la décomposition de la ville. Si cet épisode, unique moment de répit dans la tourmente qui balaie le récit dans son entièreté, est souvent perçu comme une scène symbolique d'amitié fraternelle, voire, et à tort, comme un moment d'intimité aux accents homoérotiques, il illustre une exception strictement camusienne du thème de la mer. Transcendant allègrement l'image d'une *mare nostrum* mythique, Camus fait de cette baignade plus qu'une occasion pour les deux héros d'échapper à la pression de la ville ; il en fait un moment où Tarrou, c'est à dire lui-même, peut se réconcilier avec Rieux, son alter ego. Ainsi, du lieu de la détente et des rires, la mer devient lieu de la purification. Le génie de Camus tient donc à utiliser une image commune à laquelle tous les Pieds-Noirs sont en mesure de s'identifier pour en faire une allégorie à la puissance et portée universelle. Comment ignorer ici que dans la vigueur frénétique de ces brassées libératrices, la mer glisse subrepticement vers la mère, faisant du baigneur nocturne un homme qui renaît à lui-même ? Déjà, dans *Noces suivi de l'été*, Camus nous avait habitués à la teneur philosophique de son propos en associant, avec l'inéluctabilité de

la tragédie grecque, la force du soleil et la mort : « vérité qui est celle du soleil et qui sera aussi celle de ma mort » (1354) Son écriture en appelle donc à plusieurs niveaux de lecture qui mêlent les souvenirs d'enfance à des problématiques telle que celle de l'innocence et de la culpabilité par le truchement de métaphores élaborées.

C'est *Le Premier Homme*, son roman inachevé écrit en 1959 et publié à titre posthume seulement en 1994 que l'on perçoit la lucidité de Camus ou, à proprement dire, son intuition extralucide sur ce que l'identité pied-noir signifie. Différent sur le plan stylistique des autres romans que nous lui connaissons, le récit est axé autour du retour de Jacques Cormery, alias Camus, parti en Algérie à la recherche du père et de ses racines, comme en témoigne les titres respectifs des deux parties qui composent le manuscrit : *Recherche du père* et *Le Fils ou le premier homme*. Jusqu'ici, un récit traditionnel fondé sur le désir de retrouver ses racines, un récit qui cherche dans l'enfance la clef de l'identité, pareil aux autres autobiographies pied-noir. Cependant, le manuscrit se veut roman et quoique l'on y retrouve les descriptions typiques des moments qui jalonnent l'enfance, le *je* en est proscrit au profit d'une narration conduite exclusivement à travers le prisme du narrateur Jacques. Lucienne Martini explique l'effet produit :

Une certaine distanciation s'établit par ce choix qui peut donner au texte une valeur représentative élargie. Cette interprétation se fonde, aussi, sur le fait que le texte est presque tout entier écrit à l'imparfait. L'élargissement et l'immobilisation, presque le figement, provoqués par cet emploi engendrent un effet de généralisation, comme s'il affirmait qu'au-delà du caractère personnel des souvenirs l'auteur « fait partie de la tribu. » (263)

Portée universelle indéniable, donc, mais c'est au niveau de la réalité extra-linguistique que nous nous proposons, en dernier lieu, de rendre compte de ce que le récit camusien se situe au-dessus de la séparation arabe/pied-noir. Pour ce, il nous faut nous rappeler l'exil de Camus lui-même. Réfugié dès 1957 à Lourmarin, petit village du Lubéron, il souffre de l'éloignement de la terre

natale, sa Mère-patrie, l'Algérie, comme il souffre de ce que sa mère a préféré rester « là-bas » redoutant la froideur de la métropole, dans tous les sens du terme. Quant au rapport avec l'Autre, c'est-à-dire avec l'indigène, la position de son héros est transparente et sincère, non empreinte du faux esprit de communion ou du mirage de relation fusionnelle qui déforment de nombreux récits autobiographiques. *Le Premier Homme* se lit ainsi comme le récit d'une mémoire en paix avec elle-même, parce que fidèle aux faits de l'Histoire, *h* majuscule. Voici le dernier portrait que Camus nous livre de ces « fils différents d'une même terre » :

ce peuple attirant et inquiétant, proche et séparé, qu'on côtoyait à longueur de journées, et parfois l'amitié naissait ou la camaraderie, et, le soir venu, ils se retiraient pourtant dans leurs maisons inconnues, où l'on ne pénétrait jamais...et ils étaient si nombreux dans les quartiers où ils étaient concentrés, si nombreux que par leur nombre, bien que résignés et fatigués, ils faisaient planer une menace invisible qu'on reniflait dans l'air certains soirs. (257)

Enfin, l'enjeu de ce Premier homme est peut-être celui qui rejoint le retour au pays natal via la mort. Non pas seulement la mort de l'autobiographie qui s'efface au profit d'une visée romanesque dont cet ouvrage est l'ultime excroissance. Non pas celle qui est liée chez l'auteur à l'incompréhension et le rejet dont il fut victime auprès de ses compatriotes, et, indéniablement, auprès de sa propre mère, incapable car illettrée, d'accéder à son univers et à sa pensée d'écrivain, celle qui fait de Camus l'éternel étranger à lui-même et aux autres Pieds-Noirs, la figure solitaire et solidaire, pour reprendre l'expression de Martini, qui a mal à l'Algérie. Si mort il y a, c'est sans doute cette mort pressentie qui laisse un manuscrit, à dessein, dans l'habitable défoncé d'une Facel-Véga, sur le bord de la nationale RN5, à la sortie de Petit-Villeblevin, une après-midi de janvier 1960. Une mort qui laisse une mémoire inachevée comme le sont toutes les autobiographies, pour faire un pied-de-nez, noir s'il en faut, à l'incompréhension générale, semblable à la révolte ensoleillée d'un homme qui a su rester fidèle à tous autant qu'à lui-même.

Le récit autobiographique pied-noir est, ainsi que nous l'avons entraperçu avec Camus, un tissu hybride qui se crée dans les interstices de la mémoire et de la perception que l'on a du *soi* et de l'*autre*. Ces autobiographies, fondées sur un rapport se situant aux confins de la mémoire individuelle et collective, sont sous-tendues par la description polysensorielle et les images mnésiques qui jettent les bases d'une construction résolument hybride de l'identité. Dans le cas de la littérature pied-noir, cette ambivalence est d'autant plus marquée que les auteurs balancent entre un espace réel, le temps de l'Histoire d'une part, et d'autre part, celui des constructions imaginaires de leurs parcours individuels, voilées par leurs omissions conscientes ou inconscientes. A cette donnée chronologique, il faut ajouter celle du rapport de force à la base de toute littérature coloniale, un rapport qui pervertit tout énoncé narratif en en remplaçant les enjeux dans une confrontation, flagrante ou latente, entre les deux sujets : le colon et le colonisé. Enfin, la pluralité des voix entraîne une pluralité de voies, ce qui fait de la littérature pied-noir une littérature en transit qui mute, souvent, en un processus de déni tacite, pour devenir, toujours, le révélateur de la tension sujet/objet ou le lieu de l'amnésie. En dernière analyse, on pourrait aller jusqu'à présenter la littérature pied-noir comme une littérature exerçant l'art d'oublier plus que celui de se souvenir. Dans un cas comme dans l'autre, l'identité narrative, pour reprendre la notion de Paul Ricoeur, semble se situer sur le plan de l'expérience pied-noir, comme si ce peuple adolescent ne pouvait encore raconter une identité mais explorer les différents stades qui la constituent. Cette interaction en filigrane entre mémoires de soi, altérité du récit et jeux de l'espace-temps narratif constitue l'objet du chapitre suivant.

Notes

¹ Fromentin est un exemple d'autant plus emblématique de ce désir ressenti par les premiers colons lettrés de dessiner une carte commune de leurs représentations dans la mesure où il est à la fois peintre et écrivain. Son *Un Été dans le Sahara* (1857) et *Une Année dans le Sahel* (1859) firent rêver de nombreuses générations de métropolitains pour lesquels les clichés sur l'Orient satisfaisaient un appétit de fantasmes faciles et inconsistants.

² L'engouement pour le personnage d'Isabelle Eberhardt participe des projections orientalisantes en vogue à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. Entre la Mata Hari des temps modernes et l'odalisque mystérieuse, elle répond aux projections machistes de l'homme occidental en même temps qu'elle incarne l'avancée de la colonisation et, par conséquent, le passage d'une littérature exclusivement militaire à une littérature qui témoigne d'une volonté identitaire de se positionner dans le contexte géographique, social et culturel de l'autochtone. Eberhardt représente non plus les balbutiements du processus de colonisation mais son enracinement au Maghreb. Pour en savoir plus, voir *The Life of Isabelle Eberhardt* d'Annette Kobak.

³ Roger Frison-Roche compte parmi ceux qui contribua au succès populaire du roman saharien. Aux ouvrages de ce dernier, on peut ajouter les romans de Joseph Peyré. Comme nous le rappelle Jean-Robert Henry, Saint-Exupéry participa à la construction de ce mythe fabuleux du désert et son incontournable *Le Petit Prince*, succès de librairie et joyau incontournable de la littérature jeunesse fut tiré à pas moins de quatre millions d'exemplaires.

⁴ Nombre d'auteurs puisèrent dans les mythologies des racines gréco-latines de la terre d'Algérie afin de mieux justifier leur éviction de l'Autre indigène. Louis Bertrand est, avec Robert Randau, le chef de file de ce mouvement aussi appelé « latinité » ou « grécité ». L'extrait suivant a valeur d'explication métonymique de ce mouvement : « L'Afrique latine perçait, pour moi, le trompe-l'œil du décor islamique moderne. Elle ressuscitait dans les nécropoles païennes et les catacombes chrétiennes les ruines des colonies et les municipes dont Rome avait jalonné son sol, de Volubilis à Cighiti, de la mer Atlantide aux plages désertées des Syrtes [...] L'Afrique du Nord, pays sans unité ethnique, pays de passage et de migrations perpétuelles, est destiné par sa position géographique à subir l'influence ou l'autorité de l'Occident latin. Il a fallu l'éclipse momentanée de Rome, ou de la latinité, pour que l'orient byzantin, arabe ou turc, y implantât sa domination. Dès que l'Orient faiblit, l'Afrique du Nord retombe à son anarchie congénitale, ou bien elle retourne à l'hégémonie latine, qui lui a valu des siècles de prospérité, une prospérité qu'elle n'avait jamais connue auparavant et, qui enfin, lui a donné pour la première fois un semblant d'unité, une personnalité politique et intellectuelle. L'Arabe ne lui apporta que la misère, l'anarchie et la barbarie » (*Les Villes d'or. Algérie et Tunisie romaines*, Paris, Fayard, 1921; cité dans Stora, "La guerre" 7-31) Cette littérature est donc bien une littérature de l'altérité qui cimente la relation coloniale dans un rapport civilisé/barbare.

⁵ Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la colonisation lança des défis à l'attribution des noms des diverses communautés qui co-habitent en Algérie. En 1946, Jean Pomier publie alors un article dans la revue *Afrique* visant à proposer une solution approximative à cet imbroglio terminologique: « Il est très difficile de proposer quelque chose, en pareille matière. Personne n'a proposé français pour désigner ce que le contact des Francs avec les Gallo-Romains devait en quelques siècles faire venir à jour. *Franc* a fait *Français* sans qu'aucun dirigisme du lexique intervienne. Il m'est arrivé, tournant déjà autour de ces cogitations, il y a quelques lustres, d'aventurer le mot *Francitanie* pour prédésigner le résultat futur de l'approche d'une *France* et des vieilles *Maurétanies*. Et peut-être était-il apparu comme viable, ce mot, à tous ceux qui, comme mes amis et moi, envisageaient alors possible l'adve-nue, au-dessus de l'humus linguistique des parlers méditerranéens en lente fermentation, d'une nouvelle langue qui, partie ailleurs qu'ici et depuis déjà des temps, de la langue *franque*, pour passer plus tard chez nous au *sabir*, et récemment au *pataouète*, se serait enfin établie, pour peu qu'on l'y aidât, dans l'état tout à fait civil et honorablement bâtard d'un enfant naturel du « *lan-gage françoys* » in partibus infidelium: le *francitan*. »

⁶ Nom d'une gourmandise algéroise à mi-chemin entre le sorbet et la boisson frappée également populaire dans l'est algérien, habituellement parfumé au citron. Son homologue oranais s'appelle *l'agua limon*.

⁷ Jean Pélégri est à notre avis, l'un des rares écrivains à avoir été en mesure avec son roman *Les Oliviers de la justice* (Paris : Gallimard, 1959) de peindre avec réalisme les rapports entre Musulmans et Européens.

⁸ Le Docteur Guignon, responsable d'observations cliniques de Pieds-Noirs atteints de dépression, victimes de neurasthénie chronique allant jusqu'à des pensées suicidaires est considéré comme le père du néologisme, fusion des deux termes « nostalgie » et « Algérie ».

⁹ *La Famille Hernandez* est le titre d'une pièce de théâtre mise en scène par Geneviève Baïlac en 1957 en collaboration avec le C.R.A.D d'Alger. Sous-titrée *Scènes de la vie algéroise*, ces tableaux vivants sur la vie en Algérie des années 1950 permirent à des comédiens pied-noir d'émerger. Ce fut le cas de Robert Castel et Marthe

Villalonga dont les carrières respectives leur réserva le rôle caricatural de Pieds-Noirs de base, accent et gestuelle en prime. Adapté de la pièce, le long-métrage du même nom sortit en salle le 6 janvier 1965. Les enregistrements des saynètes sont désormais disponibles et immortalisent l'accent de Bab el-Oued et le pittoresque patouète.

¹⁰ Découverts par Geneviève Baïlac lors de sa production *La Famille Hernandez*, Robert Castel (1933-) et Lucette Sahuquet (1927-1987) constituent le couple pied-noir par excellence et leur registre à la scène comme à l'écran est celui de la piednoiritude.

¹¹ Ici, nous faisons allusion à certaines civilisations primitives dans lesquelles la simple mention d'une figure respectée s'apparente au sacrilège et relève du maléfice. Prenons par exemple les peuples arabes qui, par déférence ou superstition, condamnent l'utilisation du vocable Dieu.

REPRESENTATION DES PIEDS-NOIRS : DES JEUX AUX ENJEUX DU JE

Par le truchement d'une plongée au sein de sa mémoire, et compte tenu de l'absence d'unicité de voix dans sa littérature, le Pied-Noir nous apparaît comme jouissant d'une identité duelle, d'aucuns diraient schizophrène. A mi-chemin entre colonie et métropole, participant autant de la culture algérienne que de la française, armés de la plume en vue de perpétrer le souvenir autant que de l'effacer, le Pied-Noir incarne le héraut hybride de la parenthèse coloniale dont le message est de raconter alors que la mémoire n'est pas universelle, que les cent trente années d'occupation ne permettent pas à son récit d'accéder à une maturité littéraire atemporelle et que le lectorat n'ait, hormis certaines figures universelles et un regain d'intérêt pour la Guerre d'Algérie depuis ces deux dernières décades, guère dépassé le cercle exclusif des Pieds-Noirs eux-mêmes. Face aux oubliettes qui guettent son patrimoine, le Pied-Noir est conscient de ce que c'est au prix d'une stratégie discursive ambivalente que la communauté pied-noir aura raison de l'Histoire et obtiendra la voix qui lui revient dans l'un de ses chapitres les plus sanglants. Il sait la nécessité de proposer des personnages qui s'élèvent au-delà de la problématique frontale de la guerre pour dénoncer l'aberration du système colonial, son fondement vicieux car vicié.

En revanche, ce qu'il sait moins, ou ce dont il a une conscience limitée, c'est le va-et-vient de l'identité narrative, logée entre *idem* et *ipse* dont parle Paul Ricoeur, « condition corporelle vécue comme médiation existentielle entre soi et le monde » (*Soi-même* 178). L'acte d'écriture se situe donc dans cet entre-deux où les lieux de l'énonciation correspondent aux lieux où le *je* entre en rapport avec la conscience sociale. Or, est-il besoin de rappeler le contexte colonial, son système de classe injuste, défini et par l'accès à la citoyenneté française et par le maniement de la langue ? Dans l'exemple précis de la littérature pied-noir, la question de savoir si le discours littéraire nous offre une vision du monde exclusivement scindée entre la vision de

l'opresseur et celle de l'opprimé est cruciale. Issu d'une culture perçue comme minoritaire et, par conséquent, minorée, l'indigène n'est-il jamais plus que la projection en négatif de ce que le protagoniste pied-noir représente ? L'Arabe accède-t-il jamais au statut de figure centrale ou est-il voué à demeurer en périphérie de l'histoire, comme de l'Histoire du reste ? En somme, la littérature pied-noir est-elle emblématique d'une dialectique irréductible qui ferait du rapport colon/colonisé le corollaire de l'émergence d'une thématique sujet/objet ? Si oui, quels sont les mécanismes dont dispose la littérature pour engager une écriture de la subversion ? En vue d'illustrer cette notion selon laquelle les jeux autour du *je* constituent le soubassement de l'identité pied-noir, nous nous proposons d'étudier les concepts d'hybridité, d'exil ou d'étrangeté et de distanciation à travers respectivement les lectures ciblées de Jean Pélégri et d'Hélène Cixous. En outre, et parce qu'une identité se projette avant de s'auto-questionner, nous nous attacherons à l'étude de l'œuvre théâtrale *Le Retour au désert* (1988) de Bernard-Marie Koltès. Par le biais de l'étude détaillée de ces parti-pris de mise en scène, son écriture fêlée et à cheval et la dualité de ses personnages, nous prendrons conscience de la nature multiple des enjeux entourant sinon la représentation des Pieds-Noirs, du moins, les représentations du Pied-Noir .

Infléchie de..

Le *je* de droite à gauche

Si, parmi les écrivains qui se sont attelés à dépasser le récit de la douleur pour en faire un plaidoyer humaniste de respect et de paix entre les peuples français et algérien, il nous fallait identifier un seul nom, alors ce nom serait Jean Pélégri. Mieux que tout autre, l'auteur de *Les Oliviers de la justice* (1959) et *Le Maboul* (1963) parvint à s'exprimer de la manière la plus limpide et humaine sur le chiasme entre Européens et Arabes dans l'empire colonial, sur la valeur ajoutée indéniable que constitue le bilinguisme et l'absolue nécessité d'avoir un recul

dépassionné sur la question algérienne, sur ce que le conflit a entraîné de ressentiment et de racisme inconscient, afin de faire définitivement table rase du passé et de faire face aux conséquences multiples de la décolonisation.

Dans son roman *Le Maboul* qui, de ses propres aveux, n'était, à l'origine, destiné qu'au format de nouvelle et qu'il proposa, en vain, à Gallimard, de publier sous un pseudonyme arabe, offre une suite, un prolongement-résolution à ses *Oliviers de la justice*. L'intrigue est proche de celle que l'on trouve dans un roman policier : un ouvrier de ferme arabe commet un meurtre, en apparence absurde, sur une exploitation agricole. Slimane, le maboul, qui, rappelons-le brièvement ici, signifie « celui qui se promène » n'en finit pas de s'interroger sur cet acte auquel il ne peut attribuer que le destin comme source et qui débouchera sur une erreur de victime. A la lecture de ce thriller tragique, les échos sont multiples qui le rapprochent des accents camusiens de *L'Etranger*. Le style en rappelle le suspense, la trame, celle qui fait de Meursault/Slimane le meurtrier incompris, suit une trajectoire parallèle. Néanmoins, le propos de Pélégri est plus transparent alors que Camus ne fait qu'ébaucher certains des mêmes éléments qu'il nous présente, soit entre les lignes, soit en filigrane. Tout fait surface de façon plus nette chez Pélégri dont la dimension philosophique est ancrée plus concrètement à l'intérieur du récit. Il en va ainsi de la valeur tellurique du roman qui campe la nature algérienne dans un rôle de protagoniste. On se rappelle la place prépondérante qu'occupe la ville dans l'œuvre de Camus, sa dimension kafkaïenne mais on se rappelle du même coup que quoique Camus incorpore l'Algérie comme le décor et l'inspiration de son récit, qu'il s'agisse d'Alger, d'Oran ou du bled, c'est pour mieux s'en détacher et accéder à une universalité du propos, en faisant de ses personnages des archétypes plutôt que des figures régionalistes de la littérature dite algérienne. Pélégri, lui-aussi héritier de l'Ecole d'Alger ou de l'« Ecole nord-africaine des Lettres », est nourri à la source par

cet enracinement au sol ; toutefois, sa vocation universelle se reflète plus directement. C'est son processus d'écriture qui permet de jeter la lumière sur cette différence. En effet, afin de contrecarrer la scission entre Arabes et Français d'Algérie, Pélégri choisit un personnage arabe, Slimane pour narrateur. C'est à travers les yeux de celui-ci que le lecteur se familiarise avec l'intrigue, un acte d'écrivain rarissime pour un écrivain pied-noir, a fortiori pour un roman publié en 1962, un an à peine après la débâcle du rapatriement. Et comme si le symbole du rapprochement des peuples et de tentative de compréhension que le roman représente ne suffisait pas, Pélégri choisit Slimane illettré « qui s'exprime en français mais à partir de tournures et de structures arabes » (*Propos* 219). Pour servir de manière plus fidèle son propos de donner voix au chapitre au colonisé, pour raconter l'histoire du point de vue de l'opprimé, il aura fallu à Pélégri de se lancer, pour ainsi dire, dans un récit à l'envers. Son hygiène d'écriture fait écho à sa visée humaniste :

Chaque matin, avant d'écrire, je faisais un peu d'arabe dialectal, je lisais le Coran, je m'islamais – pour apprendre à penser dans l'autre sens, de droite à gauche. A ma grande stupeur, ce détour, cet écart, me faisait découvrir en moi des réalités que je pensais ignorer, des profondeurs que je n'aurais sans doute jamais atteintes si j'avais eu recours à un français classique. Ce détour me servait de révélateur ; et j'en ai conclu, bien qu'il n'y ait pas de loi générale en littérature, que la langue de l'autre est parfois un détour nécessaire pour mieux se connaître, et pour mettre à jour, comme le fait Becket, certaines réalités qui échappent à l'esprit de sa langue maternelle. L'autre langue vous permet d'échapper aux conventions de la vôtre. (219)

Déjà *Les Oliviers de la justice* dont *Le Maboul* est la suite nous offre une telle conception de la langue, libératrice des différences qui séparent l'Orient de l'Occident. Roman adapté à l'écran,¹ il se lit comme l'ode au père, celui de Pélégri lui-même, Michel, à qui il dédie l'ouvrage et qui transpire le personnage du père défunt. Située au cours de l'été 1955, période marquée par les premiers signes de l'insurrection à Alger, la mort du père plonge le fils dans une réflexion sur sa lignée, sa destinée et, par extension, celle de tous les Européens installés en Algérie. A l'heure où

les confrontations entre Arabes et Européens versent dans le tragique, la mort de ce patriarche a valeur universelle et ce fils du « là-bas » incarne tous les fils de Pieds-Noirs qui s'interrogent sur leur avenir à l'heure où le Musulman rend manifeste sa soif de révolte. Bien que le récit ne fasse aucune impasse sur les malentendus entre les deux communautés, il ne se désagrège pas en un attermolement misérabiliste ni ne tombe dans l'écueil d'une vision manichéenne, celle qui dépeint le colonisé comme le barbare revanchard et présente le colon sous la lumière du pionnier désolé de voir sa mission civilisatrice prendre fin et son labeur de 130 années gâché. Au contraire, par l'entremise du personnage mourant du père, Pélégri nous livre la clef de la société coloniale, la raison inhérente à sa déconfiture : le respect ou plutôt le manque de respect vis-à-vis des Arabes. Il dénonce sans détour ce qui fait mal, et, en dépit de sa franchise, il resta relativement incompris de ses concitoyens. A l'instar d'un Camus ou d'un Roy ou de tous les « pieds-noirs anti-pieds-noirs »² qui n'eurent pas bonne presse, Pélégri entonne le chant de la liberté, et même si cette lettre ouverte au Pied-Noir reste en partie lettre morte, le lyrisme de certains passages, notamment vers la fin de son texte, jettent les bases d'une union sacrée entre Orient et Occident. S'insurgeant contre ce qu'il dénonce comme « notre opaque sommeil colonial », il achève son texte par une exclamation remplie d'espoir, adressée autant au père qu'à l'ensemble des Pieds-Noirs : « Oh ! si c'était vrai que le soleil, toujours, commence par travailler dans l'ombre. Si c'était vrai que c'est ainsi que vient souvent l'aurore : d'une grande et profonde nuit ! Si c'était vrai, papa ! » (*Oliviers* 274) .

La fraternité à laquelle Pélégri aspire et vers laquelle il exhorte ses compatriotes passe par le respect, et comme il en fera concrètement l'expérience lors de l'écriture du *Maboul*, ce sentiment est indissociable de la langue, d'où l'acte d'écriture. Singulièrement, Pélégri est conscient de ce que ce désir d'embrasser un peuple que le système auquel il appartient et dont il

clame l'injustice n'en finit pas d'humilier l'indigène musulman est profondément ambigu. Ambiguïté enrichissante puisque c'est en pensant de l'autre côté de la page, au sens propre comme au figuré, que l'auteur vit l'altérité de l'intérieur, accède à une distanciation par rapport à sa propre culture pour aboutir à une compréhension plus subtile de l'autre. S'agissant du rituel quotidien de bain linguistique qui l'accompagna dans l'écriture du *Maboul*, Pélégri affirme : « Il est enrichissant de sortir de sa tribu et de découvrir par l'autre – le différent – l'autre côté des choses. [...] Il est bon d'avoir deux visages, comme Janus. Il est bon également d'écrire, c'est une façon de retrouver et de reconquérir un pays perdu » (*Propos* 219-220).

Ce passage nous offre la transition nécessaire à la poursuite de notre raisonnement. Pélégri nous indique en effet ici deux éléments essentiels dans sa construction narrative du *soi* et de *l'autre*. En premier lieu, la perception de l'indigène se fait naturellement à travers l'image d'un combat, une lutte contre nature car incestueuse, que certains voudraient pouvoir oublier mais qui n'en demeure pas moins une situation d'opposition entre colon et colonisé. A plusieurs reprises dans la progression des *Oliviers*, Pélégri associe la vie entre Arabes et Français d'Algérie à un combat. Le rapprochement prend tout son sens lorsqu'il évoque l'engouement pour les matches de boxe et l'adulation qui entoure l'un de ceux qui en est l'emblème : Marcel Cerdan. Comble de l'ironie pour les Pieds-Noirs de se poser en fervents supporters d'un sportif d'origine arabe ou kabyle et d'espérer le match nul « [c]ar il fallait, pour que notre joie fût complète, qu'il n'y eût ni vainqueur ni vaincu » (*Oliviers* 251). L'auteur n'en est pas moins dupe sur le statut de la société coloniale et, en dépit de l'esprit bienveillant et *fairplay* qui règne dans l'enceinte circonscrite du sport, cet espace de la trêve olympienne, il en est tout autrement dans la vie quotidienne comme l'interrogation le fait remarquer : « Pourquoi alors, pour le reste – pour l'essentiel – fallait-il qu'il y eût toujours un vaincu, un humilié ? Pourquoi ? » (251). La réponse

à cette question de nature purement rhétorique est connue de tous. Le jeu continue car le système colonial est une farce, un acte où l'on a confié à chaque participant un rôle à interpréter, une place à tenir. La complaisance intégrée par les deux équipes est vicieuse et Pélégri parle de tricherie, comme l'on pourrait définir ce comportement en termes de mensonge, un mensonge vis-à-vis de soi-même de même qu'un mensonge collectif sur le rapport colon/colonisé. Il est intéressant de noter que même lorsqu'il est question des injustices de la colonie, ce sont les images de nature qui affluent, une façon de dire que ce rapport entre l'Orient et l'Occident ne peut se décrypter que grâce à un détour par la terre, cet attachement viscéral dont nous avons vu qu'il définit en grande partie le Pied-Noir. Rejoignant Camus dans ses interrogations sur la culpabilité, Pélégri a recours à un lexique d'ordre éthique par le truchement duquel il combine métaphore naturelle et obligation morale afin de condamner la propension des colons à justifier leur entreprise d'effacement et de dépossession de l'indigène :

...nous nous étions cuirassés d'une gangue égoïste, malade, insensible...C'est sans doute cela le péché : une écorce dure, minérale, qui vous sépare des autres et à l'intérieur de laquelle tout se corrompt. Et seul le feu, on le sait, ou le broyage, peut séparer de la gangue le minerai précieux...Etait-ce pour cela que tout le pays commençait à brûler ? Que le feu, comme une malédiction, poursuivait la famille ? (184)

En second lieu, et dans le même ordre d'idées ayant trait à la nature, remarquons que s'il y a symbiose ou ambivalence, si de chaque côté du fossé colonial, les communautés se sentent en porte-à-faux avec elles-mêmes, se débattent avec le paradoxe de n'être ni tout à fait elles-mêmes ni tout à fait autres, le sentiment qui ose primer chez Pélégri est celui de fraternité hybride. Et l'une des voies permettant l'accès à cette hybridité, cet état de passage – d'aucuns diraient de transe - qui fige le Pied-Noir dans un entre-deux culturel et cultuel prend sa source dans l'enracinement dans le sol. Pour preuve, les nombreuses allusions à un destin commun sous un même soleil et sur une même terre, comme si les communautés étaient liées à jamais les unes

avec les autres par un réseau tacite de racines. Héritier de la tradition pied-noir de rendre hommage au ciel, à la mer et au soleil, Pélégri ponctue son récit de passages d'un lyrisme proche de la vénération aztèque, un hymne à cette fusion du Pied-Noir avec la nature dont Camus dira, en allusion à Alger, que « ce dont tout le monde vit : la mer au tournant de chaque rue, un certain poids du soleil, la beauté de la race. »³ Cela dit, la description des faits de nature dépasse la nostalgie et, chez Pélégri, on assiste à un glissement habile de la référence proustienne à une sensation provoquée par l'environnement – les arbres de Judée du jardin familial, le siroco dans la ville sans ombre, le BouZegza et ses pics aigus, etc. – à l'extension philosophique de ce que cette nature opulente et maternelle offre de partage entre les races et entre les communautés. Cette allégorie des hommes par la terre, à moins qu'il s'agisse du contraire, une ode au sol algérien pour mieux percer le mystère de ses hommes, se lit à plusieurs niveaux.

Premièrement, il nous faut appréhender le rôle que la nature incarne de reflet emblématique des valeurs de l'homme. En somme, décrire son environnement pour le Pied-Noir, c'est ni plus ni moins démontrer un intérêt pour ce dernier, une sorte de respect que nous évoquions plus haut qui, par extension, s'applique à l'autochtone lui-même. Lorsque connaissance de son entourage rime avec ancrage au sein de ses connaissances, on aboutit à la sagesse humaniste contenue dans les lignes suivantes tirées des *Oliviers* :

Jésus n'avait pas dédaigné, lui non plus, de se servir de paraboles, et il avait parlé de vignes, de puits, de fleurs, de sources et d'eaux vives. C'était bien... Peut-être est-ce à cause de cet exemple que j'ai voulu moi aussi, en écrivant ce livre sur mon père, parler de tout cela ? Parce qu'on ne peut pas comprendre quelqu'un, si on ne connaît pas le paysage qui l'entoure – le paysage qu'il porte. [...]
L'important, c'étaient les hommes. Le paysage, lui, n'en était que la parabole.
(177-78)

N'importe si c'est dans un paysage rural sauvage ou l'espace quadrillé d'une grande ville que le Pied-Noir évolue : il porte son cadre de vie tour à tour comme une seconde peau avant que les

premiers signes des événements éclatent, puis, lorsque la lutte pour l'indépendance s'intensifie dans une inéluctabilité sans appel, il le revêt comme le chevalier son armure, carapace de circonstance contre toute tentative visant à l'arracher de cette terre-mère. Dans les nombreux passages dans lesquels Pélégri tisse les éléments du décor naturel aux traits caractéristiques du Pied-Noir, le lecteur prend conscience de combien essentiel cet appel au sol est pour le bien-être de ce dernier. Du même coup, il intègre la violence incommensurable du sevrage que la décolonisation engendrera, rappelant, avec justesse et justice, que si la colonisation est bien cette représentation au cours de laquelle colon et colonisés se sont vus assigner deux rôles bien distincts, les personnages semblent n'avoir été pensés que sous la dimension unique d'un antagonisme de carton pâte qui laisse nos protagonistes victimes du décor, ou oserons-nous le néologisme, de dé-corps ? Apprécions les illustrations en chaîne que ces extraits tirés des *Oliviers* nous offrent : « C'était étrange de regarder là-haut, dans le ciel, ce chariot renversé, ce chariot à l'image du nôtre... Cela m'unissait à Bouaza, aux étoiles, à la nuit, au chant des vendangeurs » (73). Ou dans un éloge dithyrambique à Alger : « Ceux qui ne sont pas nés dans cette ville ne sauront jamais combien certains jours, certains soirs, la rue y est merveilleuse – merveilleuse comme la campagne au crépuscule. Combien tout y est fraternel » (216). Et encore, évoquant l'acaucaria que son père planta le jour de sa naissance : « C'était mon jumeau, mon frère-arbre, un autre moi-même [...]. Peut-être est-ce à cause de ce frère-arbre, [...] que j'ai toujours aimé les arbres. Au milieu d'eux, je me sens heureux, comme au centre d'une famille unie » (96-7).

Deuxièmement, ce que Pélégri nous présente comme un désir viscéral, et rédempteur à un certain degré, d'union des deux races, c'est ce que la théorie du discours post-colonialiste appelle hybridité ou liminalité. Dans le cas de l'Algérie coloniale, l'hybridité est issue du produit d'une

situation duelle dans laquelle deux communautés évoluent l'une à côté de l'autre, souvent, l'une en opposition à l'autre, et, presque majoritairement, l'une au détriment de l'autre. Nous aimerions entrevoir cette hybridité davantage en termes de condition, et moins en termes d'état. En effet, l'Algérie française ne s'est forgée que sur une période relativement courte, entre 1830 et 1962, un mirage soumis aux aléas de l'Histoire, une parenthèse refermée abruptement, et donc tributaire du caractère conditionnel de l'entreprise coloniale. Le vocable «condition» sied davantage à la dimension psychologique. Parias de la mission civilisatrice, les « rapatriés », ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre, sont les victimes d'un double assassinat, et leur identité dépend du statut que les autorités métropolitaines veulent bien leur accorder. Leur liminalité apparaît davantage à une condition psychologique dont il leur faut guérir et prend les allures de fardeau plus que d'atout. Plus Jekyll et Hyde que caméléons en somme, ce qui n'empêche pas Pélégri de transcender la douleur de ce statut inconfortable de l'entre-deux, d'une part en ne faisant pas l'impasse sur la souffrance du Pied-Noir, et, d'autre part, en prenant soin de glorifier les épisodes d'union entre Orient et Occident lorsque ceux-ci sont authentiques et non feints par la bienséance condescendante de la colonie. Le passage au cours duquel il décrit sa promenade dans le quartier dont l'entrée est marquée symboliquement par l'une des portes de l'ancienne ville constitue, à l'endroit de la liminalité, un morceau d'anthologie. Pélégri, à la manière d'un Walter Benjamin flâneur, déambule en pays familier : lorsqu'il atteint le quartier du port et les arcades du Boulevard Front de Mer, il ne résiste ni à l'appel de l'Impasse des oiseaux, savoureuse d'odeurs des graines lui rappelant la campagne, ni à la blancheur de son Eglise des Victoires. En franchissant les portes de ce lieu sacré, c'est littéralement le mur de l'incompréhension entre les religions qui s'écroule, faisant du narrateur un Kim⁴ version Maghreb et de sa virée une percée pacifique dans l'intimité algérienne :

Et c'est alors que j'ai compris pourquoi je l'aimais, cette église – cette église très sombre et pleine de couleurs. Parce que c'était une ancienne mosquée... De ce fait, pour moi, elle était à la fois une église et le palmier d'Embarek. C'est pour cela que je m'y sentais bien, l'âme à l'aise. Ici, le tabernacle cohabitait avec les colonnes mauresques, la petite veilleuse rouge éclairait les inscriptions arabes courant comme des lierres le long des murs. Ici, comme dans le bosquet de roseaux dans l'oued, mais plus profondément, je me sentais à la limite – à la limite entre deux mondes qui se réconciliaient en moi et autour de moi.... (226-27)

Malgré les accents foncièrement humanistes d'un tel passage, Pélégri ne fait pas l'ombre sur la vérité. Décrivant, quelques lignes en amont, les abords de l'Impasse, il insiste sur la présence augurale des oiseaux qui en désignent le périmètre. Cette association entre les oiseaux et la mort nous conduit à la troisième et dernière expression du traitement du *soi* et de l'*autre* dans l'œuvre de Pélégri.

En filigrane de ce propos humaniste qui lui fera s'écrier avec la rage de l'espoir « voilà pourquoi je dis qu'ils sont mes frères » au sujet de Boralfa et Krim, deux anciens employés restés fidèles à son père malgré la maladie et la ruine de ce dernier, Pélégri ponctue son récit de parallèles directs entre cette fraternité tant désirée et la mort. Les métaphores respectives du soleil couchant ou de la chaleur accablante de l'été en particulier reviennent ça et là, donnant, par à coups, une tournure sinon un ton morbide à une histoire vouée à l'échec. Ainsi, « Le soir, ils sont tous repartis vers la ferme, et je suis resté seul sur la plage, dans la pompe funèbre du soleil couchant » (135), passage associant clairement la séparation d'avec l'autre à la mort, ou encore celui-ci mettant sur le même plan ardeur fraternelle et canicule : « C'était cette fraternité-là qu'en cet été brûlant nous sentions menacée par la haine » (218).

Il est indéniable que cette métaphore filée de la mort est le signe avant-coureur du fiasco colonial mais il ne faudrait pas imprudemment réduire *Les Oliviers de la justice* à un cri d'avertissement monochrome mettant en garde chaque parti de trouver une solution à la lutte

fratricide qui commença, dans les coulisses, dès 1954. N'oublions pas que le roman n'est publié qu'en 1957 chez Gallimard. Les jeux n'étaient donc point faits sur le plan politique, tout au moins, pas officiellement, et en ce sens, l'ouvrage doit être lu davantage comme une critique cinglante du système colonial, la dénonciation pure et perspicace de sa perversité. Comme nous l'avons vu, Pélégri n'évite pas certains poncifs, pourquoi les oublierait-il d'ailleurs, ils font partie de l'univers qui l'a façonné : la mer, le soleil, l'insouciance, les délices de la terre. La différence avec les Algérienistes et lui se situe au niveau de leur prisme monolithique qui ne voit que le glorieux et omet, à dessein, de réserver des lignes au sordide de l'Algérie. Pélégri nous livre l'envers du dé-corps, comme si son écriture avait pour visée de donner au Pied-Noir l'occasion de faire peau neuve, d'ôter le masque du mensonge et d'incarner, au sens premier du terme, l'Algérie. C'est la raison pour laquelle la prose de Pélégri, quoique moins ésotérique, rejoint celle de Camus, avec comme ultime issue à la notion de culpabilité du Pied-Noir, la mort. Meursault tue, le Maboul assassine, le père des *Oliviers* meurt et avec ces morts naturelles ou non, s'envolent l'enfance, s'étirole le souvenir de son insouciance et, par conséquent, se fragilise le rapport à la terre-patrie. Pourtant, de ces images de deuil, de couronnes mortuaires, de pèlerinages autour de tombes abandonnées dans les entrailles d'une terre qui n'appartient pas plus à tous qu'à aucun, semble surgir sinon l'explication, du moins, la consolation de l'ambiguïté de la colonie. Cette allusion de la disparition d'Embarek, bras droit du père auquel le narrateur doit son éducation aux choses algériennes, et du père lui-même nous en donne un aperçu :

« Maintenant qu'ils sont morts tous les deux, à la même heure matinale, je ne peux les séparer dans ma mémoire, de même que je ne peux, dans le paysage, séparer la vigne du palmier » (141).

On trouve un parallèle semblable dans le même chapitre à propos de la double mort du grand-père du narrateur, lieutenant français ayant participé à la prise de Madagascar, et de son sergent

fidèle, le Kabyle Traradj Akli, tombé au combat dans une tentative de prêter secours à son supérieur. Le narrateur s'émeut au souvenir de sa grand-mère en pleurs, feuilletant l'album familial et parcourant les clichés flétris de ces deux hommes au destin mêlé :

Cette photo représentait, au milieu d'un paysage désert et caillouteux, deux tombes. L'une était celle de son mari et l'autre celle du sergent kabyle Traradj Akli. Ils étaient morts ensemble, le même jour, à la même heure [...] et on les avait enterrés ensemble, sous un amas de pierres sèches, côte à côte, comme au combat, l'un avec sa croix et l'autre à la manière musulmane. (109)

Difficile de ne pas voir que c'est dans l'union de la mort que la problématique du soi et de l'autre semble se résoudre. Aurait-on pu en présager autrement, dans une entreprise aussi injuste et absurde que la colonisation ? Pélégri enfonce le clou et, comme pour signifier que son œuvre n'est pas une invitation à la mort mais une dénonciation de ce que « la misère, l'humiliation, le désespoir, finissent toujours, comme la haine, par dégrader un homme, si juste soit-il, par le dessécher et le pourrir... » (268), il clôt la scène de l'album photo par cette vignette ultime : « Voilà...L'histoire se terminait là, par ces deux tombes, parallèles, fraternelles, sous le ciel d'Ademba » (113).

Malgérienisme : de la valise de maux au mot-valise

La conception de l'écriture d'Hélène Cixous se situe elle-aussi au croisement de la notion de deuil, coincée quelque part entre la dualité de la mémoire et l'ancrage viscéral à la terre. Sa perspective sur l'altérité est d'autant plus pertinente qu'elle est infléchie de sa condition d'écrivaine, de femme d'origine et de confession juive. Plurielle à bien des titres et niveaux, Cixous nous offre l'une des meilleures illustrations de cet être *subalterne* dont nous parle Spivak et son écriture, autant que son passé, indissociables car nourris l'un de l'autre, foisonnent de concepts et de néologismes ouvrant la voie à une compréhension approfondie du *soi* et de l'*autre* dans la pensée pied-noir.

Née à Oran, en 1937, d'une mère juive ashkénaze et d'un père juif séfarade, ses ancêtres viennent de tous bords. Son arbre généalogique en est le témoin bigarré qui se scinde en une multitude de branches hongroises, autrichiennes, tchécoslovaques, roumaines, polonaises, espagnoles et marocaines. Cependant, nul besoin de remonter très loin pour comprendre l'ambivalence Cixous. Il nous suffit de nous focaliser sur l'origine directe de ses deux parents pour être en mesure de percevoir l'altérité qui la définit au corps, de manière d'abord charnelle puis émotionnelle et intellectuelle. D'un côté, sa mère fuit l'Allemagne nazie pour se réfugier en Algérie où elle fait la connaissance, de l'autre, du père de Cixous, lui-même originaire d'une famille modeste chassée d'Espagne et ayant échoué dans la ville de Tetouan, à moins que ce ne soit Tanger, au Maroc. Ainsi, Cixous est le produit de deux itinéraires bien distincts, à mi-chemin entre l'influence anglo-saxonne du côté maternel et, du côté paternel, la sensibilité espagnole, deux pans de son identité qui se réconcilient à Oran, sa ville natale. Compte tenu qu'Oran, longtemps restée sous la domination espagnole avant de retomber sous l'autorité du Bey Mohamed El-Kébir en 1792 est demeurée très espagnole, compte tenu que la famille du père baigne dans un univers quotidien où le bilinguisme français-espagnol est de rigueur, il n'eût pas été inconcevable que Cixous, enfant, puis adolescente, se positionne pour une culture francophone nord-africaine au détriment de son héritage allemand. Contre toute attente, elle conserva et cultiva les deux, comme elle s'en explique dans le quatrième chapitre intitulé « Albums et Légendes » de l'ouvrage *Hélène Cixous, Photos de racines* (1994) : « J'ai une enfance à deux mémoires. [...] Aussi, bien que je sois profondément méditerranéenne de corps, d'apparence, de jouissances, toutes mes affinités imaginaires sont nordiques » (183).

Cet ouvrage autour duquel nous nous proposons d'ancrer notre réflexion est composé de quatre chapitres de forme et de propos variés, comme pour signifier, à juste titre, que Cixous ne

se décline qu'au pluriel ; comme pour symboliser que son identité de femme-écrivain-juive-pied-noir-française ne peut s'énoncer à l'intérieur d'un texte unique fluide mais sous couvert de la juxtaposition de textes interdépendants et variés ; comme pour suggérer que c'est précisément dans les interstices que forment les intervalles entre les chapitres que les traits d'un portrait renversé se dessinent, à l'instar d'un négatif photo ou de l'écriture à l'envers à laquelle Pélégri a recours pour signifier l'ambiguïté. Suivant le premier chapitre centré sur un entretien entre Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous sur le thème de l'écriture, le lecteur trouve un volet, « Annexes », consacré à la différence sexuelle, extrait d'un colloque auquel participa Jacques Derrida au Collège International de Philosophie en octobre 1990, suivi d'une transcription de la communication donnée par Cixous lors du colloque de Cerisy en juillet 1992 autour de Derrida. Cet éclairage que l'un donne sur la pensée de l'autre, ce va-et-vient entre la pensée de ces deux individus sur leurs pensées respectives parle de partage, mais, comme le titre de l'ouvrage l'indique, il parle avant tout de racines. N'oublions pas, en effet, que Derrida est lui aussi d'origine pied-noir et, au-delà de la complicité intellectuelle, le chapitre apporte, dans son format même et le choix de ses contributeurs, un lien fraternel avec le personnage de Cixous. D'un point de vue structurel, Cixous, co-éditrice du volume avec Mireille Calle-Gruber, tisse le lien affectif avec l'écriture, nous renvoyant dans un jeu de miroirs infini dans la mesure où l'écriture du volume en question repose sur une réflexion polyphonique de son écriture. Nous reviendrons sur cette notion de réflexion/réflexion. Après le troisième chapitre dans lequel Mireille Calle-Gruber dissèque au scalpel le rapport qu'entretient Cixous avec l'écriture à travers plusieurs des écrits de cette dernière, on voit s'affirmer davantage le format hybride de l'ouvrage fait de questions/réponses et de regards croisés avec le chapitre mentionné plus haut, « Albums et légendes. » Sur un mode plus intime, Cixous y assortit ses explications généalogiques et ses

considérations sur la notion d'altérité et de différence d'une sélection personnelle de clichés en noir et blanc tirés de l'album familial. Outre le titre qui semble nous mettre en garde sur la véracité de l'histoire *h* minuscule, Cixous prend soin de nous avertir de la subjectivité de son témoignage dans un message qui se lit plus comme la dédicace archétypale à toute œuvre d'autobiographique pied-noir que comme le préambule au texte : « *Toutes les biographies comme toutes les autobiographies comme tous les récits racontent une histoire à la place d'une autre histoire* » (179). En ce sens, Cixous se rapproche de tous les mécanismes narratifs pied-noir qu'il nous a été donné d'étudier jusqu'ici. Elle s'y rattache aussi par l'indénouable lien qu'elle établit entre énonciation des lieux et lieux de l'énonciation. En optant pour le format d'un volume compilé à quatre mains avec Calle-Gruber qui privilégie les interviews, en y associant d'autres Français d'Algérie tels que Derrida, en nous ouvrant les portes, à nous, lecteurs-autres, de son jardin secret, Cixous jette les bases d'un rapport à l'altérité construit sur le principe de l'aller-retour, qu'il s'agisse de l'échange réciproque entre lecteur et auteur, auteur et co-auteur ou de la fusion foncièrement pied-noir de l'enfance et de l'écriture.

Revenons justement en détails sur ce lien ténu entre texte et contexte. Nous avons vu que l'enfance de Cixous est marquée par la dualité. Intéressons-nous de savoir dans quelle mesure cette ambivalence a généré, influencé, voire entravé le processus d'écriture. Cixous peut-elle jeter la lumière sur le besoin que ressent l'écrivain pied-noir d'écrire son histoire personnelle dans le contexte, plus générique, de l'Histoire ? Il semblerait que oui : « Ce que je raconte ici (oublis et omissions compris), c'est ce qui pour moi n'est pas dissociable de l'écriture. Il y a une continuité entre mes enfances, mes enfants, et le monde de l'écriture – ou du récit » (206). Il n'est pas d'affirmation plus limpide à l'imbrication de l'enfance et la construction de l'identité dans le tissu narratif. Notons bien que Cixous participe de ce processus de mémoire subjective

qui n'a de fidélité aux faits réels et à la manière dont ils se sont enchaînés que celle qui le lie au *je* autobiographique, avec tout ce que cela occasionne d'occultation et de parti-pris mémoriels, ainsi que nous l'avons examiné dans le chapitre précédent. Notons, du même coup, que si elle doit ses enfances aux origines diamétralement opposées de sa mère et de son père, Cixous est consciente qu'à l'ambivalence généalogique de ses parents, correspond celle, géographique de l'espace qu'elle habite, un espace qui, à l'inverse d'une lignée d'ancêtres qu'elle ne connaît souvent que par procuration ou par le biais de photographies, constitue un espace de première main, qui l'ancre dans une réalité. La schizophrénie de son enfance doit, de surcroît, s'accommoder du rapport avec l'autre. Voici comment elle décrit cette double appartenance : « J'étais l'enfant de deux villes. Oran ma ville natale que j'ai adorée. Osnabrück ville d'enfance de ma mère, ville natale d'Omi. Je me figure Osnabrück. Et j'ai un trouble de mémoire : je ne sais pas si je suis allée à Osnabrück ou si je n'y suis pas allée » (202). Dans ce passage, Cixous remonte à la génération de ses grands-parents et par la référence à la grand-mère, Omi, elle consolide la triangulaire identité/mémoire/patrimoine, chère à Nora. Toutefois, ce retour à l'étage supérieur de la généalogie familiale n'est pas innocent. Il est là pour renforcer la dualité. En effet, Omi est elle-même le produit de deux identités, comme le rappelle cet extrait :

Chose belle : comment ma grand-mère, veuve de guerre allemande est devenue veuve de guerre française. Juste avant la guerre, mon grand-père s'était installé à Strasbourg en Alsace allemande où il avait ouvert une petite fabrique de jute. Veuve, Omi est rentrée en Allemagne proprement dite, avec ses filles, à Osnabrück, où ma mère a fait ses études. L'Alsace est devenue française : Omi, du fait de cette adresse alsacienne a eu droit alors à un passeport à double nationalité. (190)

Et comme si ces jeux de miroirs entre Omi et Cixous ne parvenaient pas à nous dresser le portrait complet de cette double identité, Cixous ose ce qui définit le mieux la créativité de son écriture et la légèreté profonde de sa pensée : le néologisme. Ainsi, « Omi a traversé toute ma

vie. Elle est un peu m,o,i. Omi est la huitième enfant, la petite de sa mère Hélène Meyer (voilà mon nom) (185).

Nous aurons l'occasion de revenir sur l'utilisation fréquente des néologismes et sur le caractère hybride de leur(s) forme(s). Pour poursuivre dans l'exploration de la dualité à travers les origines des grands-parents, on serait tenté d'ajouter cet élément relatif au grand-père paternel, Samuel. Cixous nous le décrit comme « un bel homme majestueux » (183), arabophone et violoniste. Elle ne manque pas non plus de mentionner que ce dernier, doué pour le commerce, ouvre plusieurs boutiques, dont l'une de tabacs, à Oran, qui comme la photo en témoigne, se signale par une enseigne au nom hautement symbolique : *Les Deux Mondes*. N'était-ce l'importance du nom dans l'univers pied-noir, la nécessité de nommer, pour non seulement exister, mais, surtout, se distinguer de l'*autre*, comme nous l'avons analysé à travers l'étymologie rocambolesque du vocable « pied-noir » lui-même, cette dernière remarque ferait l'objet d'un simple calembour. Dans l'univers cixousien, il a valeur de principe.

Toutefois, nous sommes en droit de nous interroger : Cixous a-t-elle recours à d'autres moyens afin d'exprimer son rapport à l'autre, que ceux, sous-tendus par sa propre dualité originelle et l'altérité des lieux qu'elle habite et qui l'habitent ? La deuxième approche de l'autre transparait à travers le rapport au frère. Apparemment, rien de radicalement différent du rapport aux origines et à la généalogie géographique que nous venons d'examiner. Pourtant, lorsque l'on y regarde de plus près, le lien frère/sœur est de nature plus complexe car il est sous-tendu par le principe d'altérité homme/femme. Quoique relativement absent de ses textes, Pierre, le frère, est l'autre auprès duquel Hélène se construit, l'alter ego qui donne la force de se penser en tant que sujet autonome justement grâce à la relation en binôme que forment les liens du sang. « En fance, je n'étais pas sans mon autre. Mon autre, mon frère. Nous avons une petite différence

d'âge. Nous étions un couple : Hélène-et-Pierre. Partageant tout. Complices face aux adultes ; alliés contre la violence environnante » (203).

Ici, les premiers pas vers la connaissance de l'autre sont positifs, la construction du soi étant fondée sur l'apprentissage de l'autre, une version oedipienne de « l'union fait la force ». Ceci est fondamental dans la construction de Cixous, surtout qu'adulte, elle aura à se situer sur l'échelle graduée de la francité sociale. Plus que jamais dans la société espagnole d'Oran, imprégnée du machisme méditerranéen, de confession juive dans un contexte d'obédience presque exclusivement catholique, naturalisée française grâce au décret Crémieux, elle devra extirper son moi des strates superposées de son identité aux multiples facettes subalternes. De là à étendre cette connaissance de l'homme à une ambivalence de genre, il n'y a qu'un pas, un pas que Cixous franchit allègrement dans l'acception innocente et dépourvue de censure de la différence. Dans une formule qui, lue trop furtivement, pourrait laisser présager d'une ambivalence sexuelle, ambivalence qu'elle revendiqua par ailleurs, Cixous explique ces deux pôles intérieurs : « J'ai tout le temps vécu ma vie avec la vie d'un petit garçon. Je vivais avec les possibilités : j'avais une possibilité féminine (c'était moi) et la possibilité masculine avec tous ses épisodes. [...] J'ai traversé les étapes du développement d'un petit garçon. C'est une chance » (203). Plus qu'une bisexualité à proprement parler, il faudrait avancer la notion de bi-affectivité, ou d'hybridité affective, un trait de la personnalité qui, appliqué au jeu social que Cixous sera amenée à jouer dans le contexte de la société coloniale, se traduit par une propension à l'acceptation de l'autre en tant que tel.

A ce stade de notre réflexion, il semblerait que, quelque fût l'angle d'approche que l'on choisisse, le lien entre proximité géographique et complicité émotionnelle soit irréductible. C'est là sans doute la clef du paradoxe de la pensée pied-noir: proche de l'indigène à en mourir, proche

comme on l'est d'un frère mais à jamais éloigné par le fossé de ce rapport faussé que le système colonial entretient. Un paradoxe que l'on peut bien souligner, non pas simplement dans le cas des différences entre musulmans et non-musulmans, mais entre toutes les communautés qui composent, à la manière d'un *melting pot* méditerranéen, la colonie, avec, en tête des clivages, la communauté juive à laquelle appartient Cixous, malmenée par une France pétainiste antisémite et une Algérie musulmane qui s'indigna de l'intégration des juifs dans le tissu social, culturel et culturel français. Enfin, comme pour les échos de l'existence de Cixous à celle de sa grand-mère, le cycle se répète qui ancre l'hybridité identitaire dans un schéma familial. Poursuivant l'évocation de ce lien étroit entre elle et son frère : « Ce couple a resurgi avec mes propres enfants. Coup de chance génétique. Le couple sœur-frère revient » (204). Encore une fois, cet heureux caprice du destin interpelle car il rappelle les liens extrêmement forts, quasi passionnels, qui unissent parents et enfants pied-noir. Il nous faudra absolument garder à l'esprit cette propension à léguer l'identité de père en fils. Alors, lorsqu'il sera temps pour nous, dans le cinquième chapitre, d'évoquer le futur de cette identité et de nous poser la question de savoir si la piednoiritude se transmet comme un accent, cette toile d'araignée, ces connectivités que tisse Cixous dans son écriture entre le *soi* et l'*autre* – ou bien est-ce le rapport entre le *soi* et l'*autre* qui écrivent un lien que l'écriture se contente de rapporter – s'avèreront primordiales.

Pour continuer avec son identité d'homme et de femme, il est intéressant de rappeler que, contrairement à l'antisémitisme qu'elle trouva fort répandu dans la colonie, Paris, qu'elle découvre pour la première fois en 1955, année où elle intègre khâgne au Lycée Lakanal, lui apprend la difficulté d'être femme dans un monde dominé par l'homme. Décrivant la capitale qu'elle contraste avec la colonie où l'appartenance à un genre n'avait pour elle aucune incidence, elle affirme : « ...j'ai brusquement appris que ma vérité inacceptable dans ce monde était mon

être femme. Tout de suite, ce fut la guerre. J'ai senti l'explosion, l'odeur, de la misogynie. Jusqu'ici, vivant dans un monde de femmes, je ne l'avais pas sentie, j'étais juive, j'étais juif » (207). Indépendamment du choc de la formule dont elle a le secret et qui fait vivre côte à côte le féminin et le masculin dans un rapport-miroir d'égalité et, littéralement, de non respect de l'accord grammatical, Cixous lance ici la piste d'un troisième rapport à l'autre, à l'évidence plus problématique, celui qui la lie (*dé-lie* ?) à la France.

Indubitablement, l'allégeance à la France en tant que mère-patrie ne relève pas, chez Cixous, de l'évidence. Déjà, dans l'extrait ci-dessus cité, on sent pointer une parole mâtinée d'un souci féministe de l'égalité des sexes. Par ailleurs, au-delà de l'image du gynécée intime que la colonie représente, on entreperçoit l'autorité castratrice de la métropole. Rapidement, on retrouve, sans s'étonner, les bases du schéma de construction oedipienne dont Isabelle Jayet-Reeve use pour analyser les autobiographies pied-noir, notamment celle de Renée Montero, Rio Salado. En d'autres termes, comme nous l'avions déjà évoqué dans le chapitre précédent, la métropole impose une identité de procuration à la colonie. Adolescente, cette dernière se rebelle contre son autorité, entraînant dans la foulée ses sujets, qui, quoique se réclamant de la mère-patrie dans le but de se distinguer des indigènes musulmans ou des « Néo-Français », souhaitent s'en détacher, en vue de poser les jalons d'une identité autonome.

La description que fait Cixous de son rapport à la France suit une logique implacable que l'exploration des deux premiers types de rapports à l'autre que nous venons de mener vont rendre moins hermétiques. Tout d'abord, étant donné sa ligne généalogique, il aurait été pour le moins saugrenu que Cixous glorifie la nation française et sa mission civilisatrice en Algérie. Avec les camps de concentration d'une part et l'essaimage à travers toute la planète de l'autre, avec, pour héritage, les persécutions aussi bien du côté paternel que du côté maternel, il n'y eut

guère de chance que Cixous porte aux nues une nation qui s'émancipe à grand renfort d'humiliation et de spoliation :

La nation française était coloniale. Comment aurais-je pu être d'une France qui colonisait le pays algérien alors que je savais que nous-mêmes juifs allemands tchécoslovaques hongrois étions d'autres arabes. Je n'avais rien à faire dans ce pays. Mais je ne savais pas non plus où j'avais à faire. (206)

Ici, l'hybridité est loin d'être libératrice. Elle est, au contraire, source de souffrance et cette appartenance « non appartenante » à la France est vécue par Cixous, et par beaucoup de Pieds-Noirs en désaccord fondamental avec le principe de colonisation, comme un dilemme intérieur, celui-là même qui a fait de Camus cette figure paradoxale, le pied-noir anti-pied-noir par excellence. Avec la distance, Cixous réfute ce système à deux vitesses qui octroie la nationalité comme l'instituteur délivre des bons points aux éléments les plus dociles et des bonnets d'ânes aux plus récalcitrants. S'il faut ajouter à cette injustice de classe, au sens pédagogique comme au sens social, les aléas du pouvoir législatif et de l'obédience politique des gouvernements successifs qui firent l'Algérie française durant 130 années, on ne s'étonne plus que Cixous, désabusée, ait relégué, ou refoulé, pour être plus précis, au rang de jeu, cette nationalité :

Je devais jouer avec la question de la nationalité française qui était aberrante, extravagante. J'avais la nationalité française quand je suis née. Mais jamais personne ne s'est pris pour français dans ma famille. Nous avons été déchus de la nationalité française pendant la guerre : je ne sais pas comment on nous l'a rendue. (206)

Chez Cixous, le respect de l'autre existe de manière entière ou pas du tout. Consciente de n'être qu'une marionnette sur l'échiquier politique colonial, elle dénonce ici le caractère rétrograde du décret Crémieux qui, en naturalisant collectivement les juifs indigènes, divisa pour mieux régner, les Arabes étant soudain déclassés d'un rang sur l'échelle hiérarchique des préférences coloniales. Entre décret rétrograde et confiscation d'identité, Cixous n'oublie pas non plus que dans l'Oran sous Vichy, son père eut à subir l'interdiction d'exercer la médecine et qu'elle fut

contrainte de s'abstenir de fréquenter l'école publique dont les juifs étaient exclus. S'étonnera-t-on par la suite que Cixous soit envoyée à Londres en 1950 par sa mère en vue de perfectionner son anglais – alors qu'elle ne s'était jamais encore rendue à Paris - qu'elle se tourne, ou à proprement parler, qu'elle s'en retourne, du côté de ses affinités anglo-saxonnes en décrochant le Capes et l'agrégation d'anglais respectivement en 1958 et en 1959 ? Y a-t-il rien de plus naturel pour elle que d'adopter « une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire ? » (207).

De ces humiliations successives infligées par et pour la France, de ces identités octroyées, retirées et rendues, Cixous développe une relation à la France qui se traduit par le sentiment d'exil- en métropole particulièrement, ce qui est une constante dans le vécu pied-noir. Toutefois, chez Cixous, l'exil ne correspond pas à l'exode de 1962 et c'est la raison pour laquelle il apparaît encore plus douloureux, car éprouvé dans la solitude et non dans le prolongement d'une souffrance qui marque l'entière de la communauté pied-noir. Cixous va même jusqu'à établir une échelle de la souffrance dont elle place le degré le plus imperceptible dans la colonie :

« Mais malgré les difficultés de vivre, malgré les premières expériences d'antisémitisme, malgré les bombardements et les menaces, c'était le paradis » (197). Quand on sait combien l'identité juive a été bafouée au Maghreb avant et pendant la colonisation française, on perçoit, par le biais de cette remarque, combien l'exil lui a été insupportable. En comparaison avec l'exil, la guerre fait figure de villégiature.

Cixous trouve même dans les conflits des peuples une familiarité beaucoup plus supportable que ce qui l'attend et à quoi elle n'est nullement préparée à Paris, sur les bancs de khâgne : « Ni avec les Allemands, ni avec les Anglais, ni avec les Africains, je n'ai éprouvé un sentiment si absolu d'exclusion, d'interdiction, de déportation » (206). Dans la bouche d'une Cixous, la métaphore de la déportation transcende le poncif d'exil intérieur que l'on retrouve

dans la majeure partie des autobiographies pied-noir pour projeter l'image inhumaine des camps de concentration. « Déportés », voilà donc sans doute le terme qui, mieux que « rapatriés », fait enfin justice à l'identité pied-noir. A l'instar de Cixous déportée à l'intérieur même de la salle de classe en 1955, le Pied-Noir sera déporté, dès l'été 1962, au sein d'une métropole qui le rend étranger à autrui autant qu'à lui-même. Dans le même ordre d'idées, Cixous ne sous-estime pas l'impact que les guerres ont sur les peuples, mais fidèle au concept d'ambiguïté, elle en souligne l'hybridité : « les guerres causent des entredeux dans les histoires des pays. Mais la pire guerre, c'est la guerre où l'ennemi est à l'intérieur ; où l'ennemi est la personne que j'aime le plus au monde, est moi-même » (19).

En arrière plan du déchirement de l'exil, et marquant l'acuité de sa douleur, on distingue chez Cixous l'omniprésence de la mort, son imminence et la menace qu'elle fait planer sur le bonheur que l'Eden-colonie procure. Se rapprochant de la tendance pied-noir et de celle de Camus, notamment, qui associent la vérité du soleil méditerranéen à la mort, elle puise un rapport à l'autre ourlé non seulement des images de la mort effective d'ancêtres qu'elle a, ou non, connus, mais, également, de celles à venir, qui mettent en péril l'innocence de l'enfance. Comme dans les autobiographies pied-noir étudiées précédemment, la mort est inhérente à la condition coloniale. Figurée ou bien réelle, naturelle ou assassine, la mort perfore la bulle de bonheur pied-noir et prend dans la prose poétique de Cixous, la forme de distance. Pour mieux comprendre ce lien mort-distance, il faut aller au-delà du constat flagrant que les disparus ne font plus partie, du moins sur le plan de la réalité matérielle, de notre entourage. Il faut plutôt l'envisager comme une menace permanente, planant au dessus de nos têtes, comme les oiseaux de l'Impasse de Pélégri. Le passage qui fait la lumière sur les enjeux d'une enfance marquée par

un père, théoriquement médecin-lieutenant en Tunisie pendant la seconde guerre mondiale mais réformé pour maladie grave :

A partir de là, il mène la vie d'un tuberculeux clandestin. Il y a une sorte de mort voilée dans la maison dont nous ne recevons les effets que parce que mon père se réserve, physiquement, dans ses rapports à nous. Il évite de nous tenir dans ses bras. Cela produit des effets de distance ininterprétables pour nous. (200)

Cette maladie, reminiscente de l'épidémie qui contamine Oran dans *La Peste*, forme l'allégorie évidente de l'errance de son père, tour à tour juif-français méprisé par les Arabes après le décret Crémieux de 1870 et juif-arabe déclassé lors de l'abrogation du même décret, en 1940, sous la France vichyssoise. De cette errance devenue mythe à l'endroit de l'israélite, Cixous va contracter ce qu'elle appelle le *malgérien*, cette douleur qu'elle sait être le résultat de cette « entente haineuse qui assemble le Juif et l'Arabe contre le mépris des Français »⁵ sans pour autant apporter ni aux uns ni aux autres la paix. Alors, Cixous ne s'apitoie pas sur cette idée de la mort. A l'inverse, elle la lie profondément, de manière intime, au processus d'écriture. Si elle doit faire le deuil de l'Algérie, et celui du père, vu que les deux sont liés, si elle nourrit un quelconque espoir d'atteindre la délivrance de l'Algérie, ce que Cixous baptise algériance, c'est par l'écriture. Vaincre les maux par les mots.

Dans *Déluge* (1992), elle démontre que c'est la peur de la mort qui se situe à la base du besoin d'écrire. Elle en est le moteur paradoxal auquel l'écrivain doit se colleter. Motivé par sa peur, ce dernier est tenu de la transcender précisément par l'acte d'écriture. En outre, Cixous introduit la notion ambivalente selon laquelle la peur de la mort, comme celle qu'elle a éprouvée, enfant, à l'égard de son père gravement malade, engendre une distance à l'autre, une distance productive qu'elle nomme *séparunion*. Faisant allusion au désir de l'autre et, en particulier, à l'impossibilité fréquente de faire correspondre désir et objet/sujet du désir, Cixous explique que le désir n'atteint jamais un état paroxystique que lorsqu'il est impossible ou refoulé : « Là où

l'échange est impossible, se fait un échange, là où le partage nous est refusé nous partageons ce non-partage, ce désir, cette impossibilité. Jamais ce qui nous sépare ne nous aura unis par de si tendres liens. Nous nous tenons séparéunis [...] » (63). Appliquée à l'univers à la fois uni et séparatiste de la colonie, ce concept a raison de l'ambiguïté du rapport colon/colonisé.

Parce qu'il est essentiel de mieux nous figurer cette notion-clef de la relation du *soi* et de l'*autre* dans la littérature pied-noir, évoquons deux images supplémentaires que Cixous développe, toutes deux universelles quoique singulièrement résonnantes de l'âme pied-noir. Tout d'abord, le duo mère-enfant. Cixous affirme à son sujet qu'il « ne peut pas être plus près, ne peut pas être plus loin. D'une certaine manière c'est ça la définition de la relation mère-enfant surtout mère-fille : on ne peut pas imaginer plus près de plus loin (plus semblable de plus étrange) » (58). Cette image semble fondre mêmeté et altérité dans une configuration utérine irréductible. Pour l'envisager dans sa complétude, celle-ci doit s'assortir de l'issue du rapport, à savoir, l'expulsion. De ce *dehorsdedans*, pour reprendre l'originalité du mot-valise de Cixous, on prend conscience que la source du rapport d'amour est le ventre maternel et que dans le cas pied-noir, cela s'illustre par le sevrage impossible d'avec la mère-terre, c'est-à-dire l'Algérie, et le tiraillement douloureux du *délien* avec la mère-patrie, la métropole. Symbiose de cordon ombilical.

La deuxième image qui symbolise la quintessence de la notion de rapport est celle du jardin. On garde à l'esprit le rôle de dénominateur commun que joue le jardin public dans la société coloniale. Cixous est elle aussi consciente de ce que « le jardin est un lieu de rapports » (22). Synesthésie des couleurs et des odeurs, il s'inscrit également dans le processus de préservation, imitant ainsi l'écriture mnésique en général, l'écriture pied-noir en particulier, puisque celle-ci est majoritairement une écriture de la réminiscence. Pourtant, Cixous ne fige pas

son raisonnement sur l'altérité à l'image du jardin. Elle l'étend à l'activité de jardinage qu'elle associe au cycle naturel doublé d'une dualité intérieure :

Jardiner est un acte d'étrangeté absolue, en rapport avec la vie et la mort. Et pour peu que je me mette à m'écouter jardiner, j'éprouve une très légère souffrance en me disant : pourquoi jardiner alors que je sais qu'il va mourir ? Voilà l'autre pour moi. Entre nous la mort. Ensemble nous regardions le jardin. (22)

Si à cette gémellité intérieure qui fait balancer le *soi* et l'*autre* entre vie et mort, vient s'agréger l'image du jardin dans sa propension à offrir un Eden adulé, loin des maux, il semblerait que l'écriture, les mots, soient investis du pouvoir chez le Pied-Noir de retourner, de revivre le passé. Attachons-nous, pour clore cette étude sur la vision du *soi* et de l'*autre* d'après Cixous, à en percer les mécanismes à travers sa conception de l'écriture.

A la question que lui pose Mireille Calle-Gruber de savoir quel genre d'ouvrages elle préfère en tant que lectrice, Cixous avoue son penchant pour les récits qui n'appréhendent pas, les récits qui se laissent traversés par l'expérience qui les nourrit en les précédant, les récits qui vivent. En somme, l'écriture est pour elle synonyme de plaisir immédiat : « L'écriture me permet de jouir ; elle ne me permet pas de reprendre du passé. Je ne lis jamais mes livres – puisque justement ils sont faits » (106). Puis, poursuivant sa réflexion dans l'un des encadrés qui accompagnent les réponses et qui se lisent soit comme un commentaire en marge de l'interview, soit comme un complément d'information, elle ajoute : « C'est comme pour mes cahiers : je ne veux pas savoir. Pas que le passé revienne. J'aime le passé passé. J'aime avoir perdu. J'aime Oran que je n'ai jamais revue et ne reverrai jamais... » (106) En comparaison avec la propension des auteurs pied-noir à la *nostalgérie*, cette déclaration est pour le moins surprenante. Elle l'est beaucoup moins si l'on comprend et prend en compte l'idée que défend Cixous selon laquelle l'écriture est un acte de vie. Incomprise de ses proches, Cixous se surprend souvent à

dire que « sans [ses] livres, [elle] ne pourrai[t] pas vivre » (102). Elle associe donc écriture et combat contre la mort.

Si celle-ci réfute la nostalgie gratuite et non actante, si elle s'affirme dans un acte d'écriture *in progress*, il n'en résulte pas moins que la notion de retour, quoique subtile, traverse et son œuvre et sa pensée. A commencer par son rapport avec sa propre religion et la diaspora juive. Héritière, comme nous l'avons vu plus haut, d'une succession de persécutions dont la plus atroce demeure l'extermination massive des juifs par les nazis, Cixous se sent proche des victimes de l'Holocauste H majuscule, proche de ceux qui ont échappé des camps de la mort et qui en sont revenus. Sur l'internement forcé et la diaspora qui suivit la libération : « Ceci me donne une sorte de résonance mondiale. Je l'ai toujours sentie car les échos sont toujours revenus de toute la terre. De tous les survivants » (192). L'exil lui parle indirectement, et comme le retour, elle le vit, par procuration, à la manière d'un Kim, citoyen du monde. En outre, si l'on quitte le lien vers le saupoudrage des juifs qui connurent retour et détour de la diaspora, on peut se tourner vers l'acte d'écriture lui-même. Avec tout ce que ce processus entraîne de réécriture, de rebrassage, d'emprunts aux classiques, d'aller-retour entre le *je* du narrateur, le soi de l'auteur et l'autre du lecteur, l'écriture n'est-elle pas la quintessence du retour ? Quand on pense que l'écriture est l'acte retardé qui consiste à présentifier l'expérience, il semble que le retour est une modalité incontournable de l'écrivain.

Pourquoi Cixous penche-t-elle donc davantage vers les œuvres de l'immédiateté, comme le théâtre, avec, angliciste oblige, une préférence pour Shakespeare ? Son passé et celui qu'elle partage avec sa communauté de cœur, les soubresauts de son histoire familiale, son arrachement à la terre natale, tout la prédestine à un traitement typiquement pied-noir du passé... Encore une fois, l'œuvre de Cixous n'est pas exsangue d'analepses, d'évocations sensorielles du « là-bas »

originel ou de la référence à un paradis terrestre. C'est dans son traitement du passé qu'elle diffère de la *nostalgérie* larmoyante. Son approche privilégie la vie et son écriture existe pour la préserver : «...le monde me vient dessus avec une telle violence que je ne le supporterais pas sans un bouclier » (105). C'est parce qu'elle aime garder embaumé embaumant *Souvenirs d'épices* [...], qu'elle se réjouit de l'étincelle de la scène qui joue la vie, ici et maintenant qu'elle se tourne vers le théâtre où l'interaction entre le *soi* et l'*autre* se retrouve constante à plusieurs niveaux : l'acteur et son partenaire, les acteurs et le public, le public et l'auteur à travers le metteur en scène, le metteur en scène avec l'auteur à travers ses acteurs, etc...Un *je* multiple favorable, s'il en est, aux jeux des identités plurielles de l'hybridité pied-noir.

Pour finir, Cixous préfère le théâtre parce qu'il est, par excellence, le lieu des interstices. Entredeux à l'intérieur desquels se logent les échos du *soi* et de l'*autre*, dans l'alternance de la physicalité scénique et des dialogues. « Dans le grand théâtre », affirme-t-elle, « les moments les plus bouleversants sont toujours les après ou avants. Avant le crime, avant la trahison, après la séparation. Le théâtre est avant et après le roman » (77). Aussi, étant donné la nature du théâtre, forme qui donne la priorité au lien direct et qui utilise mémoire et corps pour faire écho à nos inconscients larvés, il nous apparaît utile, à ce stade de notre étude, de nous tourner vers une œuvre dramatique particulière, *Le Retour au désert*. Son format et la pluralité des voies de ses personnages nous offrira un éclairage autre et original sur le rapport au passé, le rapport entre le soi et l'autre – qu'il soit liminalité ou rapport de force- et l'image de la colonie-femme.

Du retour en représentation à la représentation du retour

Dans le théâtre contemporain, la scénographie prend souvent le pas sur le texte, les images participant ainsi de l'accouchement des personnages et doublant les épiphanies qui dynamisent l'intrigue d'un graphisme visuel au symbolisme fort. La dramaturgie de Bernard-

Marie Koltès⁶ ne déroge pas à la règle : l'enchaînement des actions jusqu'au dénouement est jalonné de monologues traditionnels, le ton et la problématique sont là, qui rappellent le théâtre classique. Toutefois, ce qui a valu sa réputation d'enfant terrible du théâtre à Koltès, c'est précisément sa position intermédiaire par rapport aux canons esthétiques attendus du public, son hybridité d'auteur: d'un côté, le classicisme et la solennité moderne de son écriture et de l'autre, sa résolution de doter ses personnages de la propension d'établir des ponts par le biais du mouvement et de rentrer en contact les uns avec, pour et contre les autres. Aux antipodes de la tragédie grecque qui réduit au minimum les déplacements de ses héros afin de les mieux ancrer dans leur drame, Koltès, empruntant à Molière autant qu'au vaudeville, fait littéralement et physiquement rebondir l'intrigue sur des jeux scéniques en redonnant au texte dramatique la place qui lui revient sur le plateau. Chez Koltès, le contact prime sur le carcan aristotélicien⁷ de la mimésis et c'est précisément cette liberté qu'il s'accorde avec la tradition qui le rend mieux à même de mettre en scène l'âme pied-noir et d'en rendre, avec tant de justesse, son nomadisme, lui qui est n'est pas né ni n'a grandi en Algérie mais à Metz.

C'est dans *Le Retour au désert*, une pièce qu'il considère comédie et qu'il écrit et publie aux Editions de Minuit en 1988, un an avant sa disparition, que l'on est en mesure de comprendre que ce qui intéresse Koltès dans le contact, c'est sa dimension conflictuelle. C'est davantage sur l'absence de contact ou la difficulté d'en établir ou rétablir un que se concentre l'écriture de Koltès rejoignant de ce fait l'*inséparable* Cixous. Ainsi, nous nous proposons ici de lancer trois pistes de lecture du *Retour au désert* autour de la notion de contact. Dans un premier temps, le contact-nostalgie de la décolonisation. Dans un deuxième temps, nous explorerons le contact-déchirement avec en toile de fond le dilemme ambivalent de la liminalité. Enfin, nous

nous tournerons vers ce que nous appellerons le contact-femme axée sur l'allégorie de la figure féminine portée par la colonie.

Avant d'aller plus en profondeur, un rappel de l'intrigue s'impose. *Le Retour au désert* est l'histoire tragi-comique des retrouvailles de Mathilde et de son frère cadet, Adrien, dans une ville résolument provinciale de l'est de la France.⁸ Mathilde revient d'Algérie dans un esprit de revanche contre la métropole qui sanctionna sévèrement son aventure pendant la guerre avec un soldat nazi. Plus que jamais, elle se tient prête à reprendre possession de la maison familiale jusqu'ici habitée par son frère, son fils Mathieu, sa seconde femme, Marthe, leur domestique, Aziz et hantée par Marie, sa première femme. Dès la scène d'ouverture, l'Algérie joue le rôle principal : elle est directement présente par le moyen de communication que Mathilde choisit pour se présenter à Aziz : à savoir l'arabe dialectal. Sur le plan structurel du texte, la langue arabe fait une entrée remarquée puisqu'elle est graphiquement présente dans le dialogue français. Ce choix de percée arabisante à trois répliques du début de la pièce est en soi l'allégorie de l'assaut de la colonie contre la métropole. Comment ne pas placer la pièce sous les auspices de la conquête coloniale, qu'elle soit mission civilisatrice, par la langue notamment, ou exode pied-noir ? Comment ne pas interpréter le rejet de la traduction en français en fin de volume comme le symbole d'un Orient qui, de manière exceptionnelle, prend de cours l'Occident en faisant passer au premier plan, la langue arabe, devant la suprématie de la langue française ?

En outre, du fait que l'arabe est la langue maternelle de ce dernier et que Mathilde la préfère au français, le lien symbolique à la mère est établi pour être immédiatement rompu, mais un lien à la mère qui relève plus du sevrage que de la relation nourricière. En effet, ce qui est extrêmement surprenant, c'est que le premier contact est établi dans le manque. D'une part, Aziz a perdu son identité arabe par instinct de survie ; d'autre part, Mathilde vient de quitter sa terre

d'exil, l'Algérie. Dans un cas comme dans l'autre, le trait d'union repose sur la nostalgie de la terre abandonnée. Cette scène d'ouverture est le premier exemple d'une longue série de références au paradis perdu que l'on retrouve dans la littérature d'obédience pied-noir : que ce soit la chaleur de l'Algérie qui fait défaut en métropole, que ce soit la confession que nous fait Mathilde sur sa vision édulcorée voire fantasmée du « là-bas » idyllique, l'ensemble de ses ponts à la terre natale prend la forme d'une structure en rhizomes à la Deleuze⁹ qui ont tous en commun le chaînon manquant et qui usent et abusent de nœud névralgique pour conserver ce lien ombilical avec la mère-patrie, que celle-ci soit naturelle comme pour Aziz ou d'adoption dans le cas de Mathilde.

Du contact-nostalgie au contact-cynisme, il n'y a qu'un pas, un pas que franchit Koltès en arrosant les retrouvailles de Mathilde et Adrien du venin du ressentiment. Le ressentiment exposé ici, et c'est là tout l'intérêt de l'œuvre de Koltès, dépasse la querelle banale d'une fratrie autour de l'héritage familial. Le ressentiment et l'amertume qui animent les deux protagonistes jusqu'à la destruction, et jusqu'au renoncement lâche de leurs responsabilités respectives en tant que parents à la fin de la pièce est en réalité emblématique du rapport de force colon/colonisé. Rappelons que d'un côté, Adrien est membre actif de l'Organisation de l'Armée Secrète (O.A.S.) dont la mission première est de refuser à l'Algérie son indépendance ; aux antipodes de son conservatisme, Mathilde demeure attachée davantage à sa terre d'accueil qu'à son propre sang. L'opposition métropole/colonie renforcée par tous les attributs qui séparent la première de ce dernier, telle la dichotomie allégorique froid/chaleur, reste indubitablement l'avatar le plus sournois du cynisme présent dans tout le théâtre de Koltès à l'endroit de la mentalité étriquée de la bourgeoisie provinciale, métonymie évidente de la société coloniale hiérarchisée.

Ce manque d'ouverture d'esprit est omniprésent dans la pièce, surtout parce qu'il prend une forme physique, celle de l'obsession qui ronge Adrien de rester cloîtré entre ses quatre murs et de refuser, et de refuser à son fils, le droit de sortir, encore moins celui de voyager. On rappellera à ce titre la scène truffée d'ironie dans laquelle Adrien exhorte Mathieu à ne pas s'engager dans l'armée : « Mathieu, mon fils, la province française est le seul endroit du monde où l'on est bien » (Koltès, *Retour* 24). Et xénophobe et nationaliste au point d'attirer la pitié : « Un bon Français n'apprend pas les langues étrangères. Il se contente de la sienne, qui est largement suffisante, complète, équilibrée, jolie à écouter ; le monde entier envie notre langue » (25). Cette première manière de mettre en scène est, par conséquent, fondée sur la violence soit parce que le contact est interrompu ou coupé, soit parce que toute velléité de l'établir est rendue caduque par l'un des interlocuteurs. Est-ce à dire que l'expression du contact dans *Le Retour au désert* se définit exclusivement par un rapport de force ?

Il semblerait au contraire que Koltès ne se limite pas à conjuguer le contact sous la forme d'un rapport externe impliquant deux entités antagonistes mais qu'il dote ses personnages d'un rapport de force interne- un dilemme personnel qu'il leur est donné d'élucider. Ce deuxième type de contact prend la forme d'un tiraillement entre deux pôles inverses. Chez Aziz, cette hybridité se traduit par l'impossibilité de choisir une identité monolithique, son refus de choisir une norme d'appartenance. *Beur* avant l'heure, Aziz est perdu entre les deux cultures/modes de vie et lorsque Saïfi, le patron du café maure, lui demande de choisir son camp, Aziz refuse de se positionner clairement. « Le Front dit que je suis un Arabe, mon patron dit que je suis domestique, le service militaire dit que je suis français, et moi, je dis que je suis un couillon. Parce que je me fous des Arabes, des Français, des patrons et des domestiques » (75). Cette acculturation n'épargne pas Mathilde dont le retour en métropole rentre dans la dynamique du

déracinement ambivalent vécu douloureusement par la communauté pied-noire. « Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher ? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger » (48) souffre-t-elle tout haut. Sans repère ni repaire, elle se raccroche à des images idéalisées en même temps qu'elle développe un désir furieux de jeter les bases d'un enracinement sûr et permanent en métropole, objectif qu'elle ne peut atteindre qu'à condition d'éradiquer la position d'autorité du frère.

Toutefois, au-delà du manque de repère, l'entre-deux dans lequel Koltès plonge Mathilde prend ses racines dans la difficulté de se définir en tant que femme. Son adresse face au public est un plaidoyer pour la cause féminine mais ses revendications ne sont pas celles d'une femme esseulée ou en rupture de ban qui crache sa bile à la tête des hommes. Koltès transcende ce qui n'aurait pu être qu'un malaise petit-bourgeois en donnant à Mathilde l'espace d'avouer « je n'étais pas faite pour être une femme » et quelques lignes plus loin, « mais je n'étais pas faite pour être un homme non plus » (68). Au tiraillement entre deux cultures et à celui qui met en concurrence ou en parallèle deux langues vient s'ajouter le tiraillement entre les genres, un rapport de force entre le pôle féminin et son complément masculin qui s'inscrit dans le prolongement de la pensée de Cixous.

Enfin, l'entre-deux que nous propose Koltès se situe parallèlement à un niveau qui transcende l'intrigue en elle-même : l'écriture koltésienne beigne dans ce que je décide d'appeler une hybridité stylistique : alternant entre tragédie et comédie, il n'a de cesse de tromper les attentes du public en alternant une écriture résolument classique et un traitement de l'action extrêmement moderne. *Le Retour au désert* se lirait comme une œuvre classique, n'était-ce la modernité des sentiments et des situations qui y sont exposées. En effet, Koltès opère un curieux mais habile mélange entre la rigueur et l'aspect formel du dire d'une part, et ce qui est dit,

d'autre part. Ainsi, parce qu'enfermés dans un discours à la facture conventionnelle, les monologues et les soliloques donnent l'impression que la trame est classique ; toutefois, le caractère ultra-violent et extrême de certaines situations comme la grossesse soudaine, voire miraculeuse, de Fatima, la fille de Mathilde, nous raconte l'indicible, en malmenant les conventions de bienséance de cette bourgeoisie de province.

L'arrivée du parachutiste noir a quelque chose de cocasse, d'improbablement poétique à la manière d'un Rostand dans *Cyrano de Bergerac*¹⁰, et c'est cette atmosphère, oscillant entre onirisme et grotesque, qui brouille les pistes de lecture, comme si Koltès souhaitait que cette zone intermédiaire serve à déstabiliser le public et à lui donner les outils d'un regard débarrassé de tout jugement stéréotypé. Rien de moins surprenant pour Koltès qui s'évertue autant que faire se peut à ridiculiser la médiocrité de la bourgeoisie bien-pensante de vouloir livrer aux spectateurs/lecteurs les signes avant-coureurs d'une situation apparemment traditionnelle pour mieux la pervertir. Le contact est établi avec le public sous l'apparence trompeuse d'une mise en confiance avec une scène ou une situation à laquelle le public peut s'identifier. Pourtant, l'introduction d'un élément incongru, inattendu ou décalé, pour ne pas dire déplacé, réinvente le contact- un contact fondé, non sur l'entente, mais sur la mésentente, avec le public.

En guise d'éclairage de cette notion de l'entre-deux avec une autre discipline scénique, nous souhaiterions établir ici un bref parallèle de l'écriture de Koltès avec le travail du chorégraphe américain William Forsythe¹¹. Forsythe, dans bon nombre de ses chorégraphies, explore la limite ténue qui existe entre les deux pôles d'une identité : équilibre/déséquilibre, ombre/lumière; je retiendrai, en particulier, le jeu scénographique qu'il propose dans une pièce intitulée *In The Middle, Somewhat Elevated* où l'absence de frontière entre les coulisses et la scène brouille les pistes de lecture pour nous livrer un message identique à celui exprimé dans *Le*

Retour au désert: personne n'a autorité sur l'origine de notre identité : ni l'espace, surtout pas lorsque celui-ci est pris d'assaut par l'envahisseur, qu'il s'agisse des colons pour les indigènes d'Algérie ou de Mathilde pour Adrien ; ni le temps, en particulier lorsque la nostalgie du souvenir annihile toute objectivité.

Cette hybridité esthétique permet l'émergence du troisième point de contact sur lequel nous souhaiterions ici porter un éclairage nouveau : le contact-femme pour reprendre la notion liée à l'affect du *devenir-femme* introduit par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Au-delà des querelles et derrière la vitrine facétieuse de la farce méditerranéenne dont nous avons ici tous les ingrédients--le caractère colérique du patriarcat, les disputes et les cris, le culte du soleil, l'attachement viscéral aux racines--ce vers quoi Koltès nous emmène peu à peu, à la manière du cinéma néo-réaliste italien, c'est vers une réflexion plus profonde sur le rôle/la place de la femme dans les sociétés méditerranéennes en particulier, où tous les rapports sont généralement exacerbés, ainsi que dans la société en général, quelle qu'elle soit, à un moment charnière de son histoire. Ainsi, les rapprochements du *Retour au désert* sont évidents avec l'œuvre de Kateb Yacine, *Nedjma*. A l'instar du personnage mystérieux dont l'origine demeure plus que nébuleuse mais dont le charisme fait d'elle le pivot de l'intrigue, l'objet de convoitise qui établit le lien entre les cinq personnages masculins du roman, Mathilde, comme Nedjma, sème la zizanie dans un monde d'hommes qu'elle perturbe et dans lequel elle impose à coups de gueule et de coudes sa loi. L'allégorie n'est-elle pas limpide ? Mathilde, c'est la France coloniale qui bouscule les valeurs machistes du patriarcat incarné par le diktat de la métropole, la figure monolithique du frère et la société arabe et musulmane. Même contexte de transition dans les deux cas : *Nedjma* est écrit en 1956, au moment où l'Algérie a déjà manifesté son désir de se libérer du joug colonial mais où elle n'a pas encore eu accès à son indépendance.

Dans *Le Retour au désert*, le décor historique est planté dans une France de la décolonisation, une France en transition qui a perdu ses repères comme l'illustrent et le décalage d'Adrien avec la réalité et son repli anachronique - instinct de survie - derrière une image d'Epinal rassurante, car connue, de la France. On se rappelle à ce sujet la scène de dispute au cours de laquelle Mathilde lui demande pourquoi ce dernier s'obstine à ne jamais porter de chaussures, une habitude qu'il justifie ainsi: « Je ne sors pas, Mathilde, je ne sors pas » (17). On garde également présents à l'esprit les nombreux parallèles entre Adrien et le singe : « Tu es plus con qu'un gorille » (17) lancera Mathilde, exténuée par l'apathie de son jeune frère ou encore le monologue devenu un classique du répertoire contemporain au cours duquel Adrien cherche à définir son identité : « Mathilde me dit que je ne suis pas tout à fait un homme, que je suis un singe » (41). Ce retour à l'origine de l'évolution de l'homme fonctionne comme un avertissement cynique contre tout acte social régressif dont le racisme chauvin d'Adrien et l'esprit étroit de la bourgeoisie demeurent les manifestations les plus cocasses. Dans le contexte de la décolonisation, l'image du singe évoque le caractère barbare de la mission civilisatrice et associe le colon à un rustre aux façons grégaires, lié à sa terre comme un hominidé l'est à sa cage.

Si l'on ajoute la position cynique de Mathilde par rapport à la maternité, la mise en garde auprès de sa fille Fatima contre les risques d'une maternité non désirée, son monologue « anti-gosse » de même que sa fuite avec Adrien dans la scène de clôture, alors que ni l'un ni l'autre n'est prêt à endosser la responsabilité des erreurs de parcours de leurs enfants, on s'aperçoit que Koltès assène ici son dernier coup à une valeur éminemment bourgeoise, le sens de la famille.

S'il y bien un contact sacré au sein de la famille pied-noir, c'est bien le lien mère-enfant(s) et si le lecteur peut facilement passer outre les querelles liés à une succession, il lui est

difficile de ne pas s'insurger contre un monde où les parents abandonnent leur progéniture. Pour pousser plus en avant, on peut éventuellement décrypter un message de portée symbolique derrière le dysfonctionnement banal de cette famille de province. La Mathilde fraîchement débarquée qui combat son frère, n'est-ce pas la femme-amazone qui vient défier l'homme sur son propre terrain ? La Mathilde qui ose clamer haut et fort que « la vraie tare de nos vies, ce sont les enfants » (67), n'est-ce pas la figure de la femme qui rejette toute aliénation, qui rejette en bloc la main mise de l'homme sur son corps ? Mathilde, en définitive, n'est-ce pas l'Algérie adolescente qui veut couper les ponts avec la métropole castratrice et veut vivre sans contrainte sa liberté ? Nul doute que l'allégorie est là, en filigrane, qui nous parle de ce contact pernicieux du colonialisme, un contact au départ imposé par la force qui évolue pour être nécessaire, pour ne pas dire vital, aux deux parties et qui débouche sur une aliénation des deux côtés comme nous le démontre Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*. Adrien et Mathilde qui fuient l'héritage familial, leurs responsabilités parentales et l'opprobre de la communauté locale s'engagent, en ce sens, dans une fuite en avant sans espoir d'apaisement. La pièce d'ailleurs ne nous propose pas de dénouement tranché. Une fuite désespérée mais grotesque, comme pour nous rappeler que le Pied-Noir ne quitte pas si facilement l'Histoire, encore moins le nulle part de l'errance.

Pour conclure, il n'est pas surprenant que Koltès soit resté une énigme pour les critiques et chercheurs. Comme ses personnages, il est là où on ne l'attend pas. Son écriture fait mine de nous entraîner sur les chemins d'une trame balisée et classique, cependant, le lecteur/spectateur a tôt fait de s'apercevoir que ce respect des codes classiques n'est qu'un subterfuge qui va permettre au dramaturge de poser les jalons d'une écriture hautement subversive. A l'inverse des tragédies classiques où la noblesse des enjeux gèlent les personnages sur le plateau, les

personnages du *Retour au désert*, nomades, foulent au pied les tabous de la bourgeoisie métropolitaine ou coloniale : ils râlent, courent, crient, gueulent et se giflent, jetant les bases d'un contact du *soi* et de l'*autre* qui, quoique s'établissant dans les larmes et les hurlements, a le mérite de proposer une relation plus saine que le non-dit d'une « guerre sans nom ». Koltès, c'est indubitablement le contact retrouvé par les planches de l'Algérie et de la France : celui des comédiens par le truchement d'une incarnation corporelle de la problématique de l'exil intérieur ; celui de l'écriture dramatique et de la scénographie qui parvient à bout des histoires de l'Histoire; celui du dramaturge et de son rôle de visionnaire.

Si la scène nous a permis de percer une brèche significative à travers les couches o'keeffiennes de l'identité pied-noir, c'est, en grande partie, parce que l'écriture scénique est le lieu de l'échange et du dialogue par excellence. C'est sans doute aussi parce que la tragédie ou l'acte de se mettre en scène sied naturellement au Pied-Noir. Non pas seulement parce que le métropolitain fait du Français d'Algérie un bon vivant au verbe haut, à l'accent fort et ensoleillé et à la gestuelle colorée, en somme un être qu'inclinaison naturelle et contexte social prédestinent à la dynamique de la représentation. Mais aussi, et surtout, parce qu'en coulisses des rires et de l'insouciance fraternelle d'un Cagayous de façade se dissimule un héros de tragédie grecque dont le dénouement, survenu trop tôt, a supplanté le développement du personnage. Acculés à rester sur la scène de l'Histoire pour continuer de cesser d'exister, le Pied-Noir s'est pris aux jeux de cet intermezzo identitaire, trouvant souvent une demi-raison d'être dans la projection bon-enfant de la gamme de rôles que lui assigne son public. Plus souvent, il s'est perdu dans le dédale d'identités qui font de lui l'Arlequin de l'Histoire, éponge gorgée jusqu'à la saturation de projections où le rapport entre le *soi* et l'*autre* prend la tournure conflictuelle d'un rapport de force. Qu'en est-il donc d'un art qui fait de la projection son cheval de bataille ? Le

cinéma et son armada de lentilles rivées sur le monde parvient-il à nous dépeindre le Pied-Noir dans toute sa complexité ? C'est à cette question que se propose de répondre le chapitre suivant, par le biais de l'étude des productions du cinéma colonial, des longs métrages du cinéma post-colonial et du rapport spécifique qu'entretiennent comédiens et personnages pied-noir.

Notes

¹ Comble de la catharsis et du dépassement personnel, Jean Pélégri ne se contenta pas de participer à l'adaptation des dialogues du long-métrage du même nom réalisé par James Blue en 1962. Il y interpréta le rôle de son propre père : un retour aux sources, dans tous les sens du terme.

² Périphrase péjorative que l'on doit à la plume acérée de Van Renterghem dans un article du *Monde* du 4 novembre 1994 intitulé « Les déchirures d'un juste. »

³ Citation non datée de Camus, extraite du volume de Martini, *Racines de papier*, 259.

⁴ Kim est le nom que porte le protagoniste à qui l'ouvrage de Rudyard Kipling publié en 1901 doit son titre. Roman d'apprentissage aux accents picaresques, *Kim* est une fenêtre ouverte sur le continent indien, sa culture en même temps que sa propension à résister aux nombreux assauts de la présence britannique. Au delà de toute race et de toute religion, Kim, orphelin-caméléon, est l'homme nouveau, l'espoir de la survie d'une civilisation ancienne en prise avec les affres de l'empire colonial.

⁵ Dans « Le 'Malgérien' d'Hélène Cixous » Nathalie Debrauwere explique clairement les fondements des néologismes qui permettent à Cixous de verbaliser son mal-être. Le mot-valise *malgérien* est un conglomérat des termes mal et algérien, mal ayant le double sens de maladie et de mauvais, sur le plan moral. C'est dans son roman *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000) qu'elle parvient à l'état d'*algériance*, se délestant du deuil de l'Algérie à travers le deuil du père et se réconciliant enfin avec le fait d'être *inséparable*. Autre néologisme déterminant pour comprendre l'exil de Cixous, il est constitué des termes « inséparable », « arable » et « arabe », faisant ainsi référence à l'impossibilité historique de se réconcilier entre Juifs et Arabes, concept auquel Albert Memmi consacra un ouvrage, *Juifs et Arabes* (1974).

⁶ Bernard-Marie Koltès est né à Metz en 1948. Issu d'une famille bourgeoise, son écriture est ancrée dans la révolte. Qu'il s'agisse de ses mises en scène ou de son théâtre écrit, Koltès explore la notion de solitude et de mort. Malgré des problématiques contemporaines, son écriture est résolument classique, inspirée de Marivaux et de Shakespeare, ce qui lui vaut d'avoir, à titre posthume, intégré le répertoire de la Comédie Française. C'est à la suite d'un voyage aux Etats-Unis qu'il a l'idée de rédiger *Le Retour au désert*. Il meurt du SIDA à Paris en avril 1989.

⁷ Ici, nous faisons allusion à la règle d'or des trois unités du théâtre classique : l'unité d'action, de temps et de lieu. Ce trio que l'on retrouve dans le théâtre du XVI^{ème} siècle fut édictée par Jean de La Taille dès 1572.

⁸ De nombreux critiques subodorent Metz comme décor, ville de naissance de Koltès quoique cette théorie ne repose sur aucune donnée officielle.

⁹ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette notion de rhizomes que développe le duo Deleuze-Guattari dans l'ouvrage qu'ils publient à quatre mains, *Mille Plateaux* (1980).

¹⁰ Dans *Cyrano de Bergerac* (1897), Edmond Rostand opère un tour de force en fusionnant plusieurs éléments disparates dans son intrigue (romantisme, lyrisme, action, suspense, poésie, etc.) faisant de l'homme au grand nez un succès international.

¹¹ William Forsythe, danseur et chorégraphe américain né en 1949 crée The Forsythe Company en 2005. Actuellement en résidence artistique à Francfort où il conduit une collaboration de vingt ans avec les Ballets de Francfort de 1984 à 2004, son travail le plus récent comprend *Yes, we can't* (2008). Forsythe et sa troupe de danseurs se partagent entre créations et tournées internationales.

ENTRE PROJECTION-ECRAN ET ECRAN A PROJECTION(S)

Si, comme l'affirme Jean-Luc Godard à travers Bruno Forestier, le protagoniste de son long métrage *Le Petit Soldat* (1963), « le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde », il semblerait que les bobines se soient passablement grippées à l'endroit des Pieds-Noirs et des projections que le 7^{ème} art leur a réservé. Voir dans le Pied-Noir le bout-en-train stéréotypé dont l'énergie communicative, l'accent marqué et le tempérament imprégné d'histrionisme méditerranéen font de lui le candidat idéal pour les arts du divertissement, tels que le théâtre ou le cinéma, jure terriblement avec la surprenante pauvreté des productions des films ayant pour sujet principal ou périphérique l'identité pied-noir. Entre 1962 et 1990, on compte moins d'une trentaine de productions audio-visuelles autour de l'Algérie française, documentaires, films télévisés et long-métrages compris. Il faudra attendre les années 1990 pour assister à un essor significatif sur le plan quantitatif des œuvres et là encore, les chiffres de cette recrudescence englobent aussi bien les long-métrages ayant trait à l'Algérie qu'à ceux sur l'Empire colonial dans son entièreté, avec des titres comme *Indochine* (1992) ou *Chocolat* (2000), fresques épiques sur le Vietnam et le Cameroun. Pourquoi un tel regain d'intérêt pour ce passé douteux ? Comment expliquer cet engouement soudain renouvelé ?

La réponse, comme de coutume lorsque le Pied-Noir est concerné, se situe sur le plan de l'Histoire et du devoir de mémoire. Rappelons que les choix politiques du général de Gaulle sur la décolonisation entraîna un chiasme dans la société française et huit années de conflit auxquelles les autorités ne firent référence que sous les vocables pudiques et couards d'« opérations de maintien de l'ordre » et d'« événements ». Jusqu'en 1999, date à laquelle le terme « guerre » entre officiellement dans le lexique de l'histoire de France, le conflit reste sans nom. Si son souvenir ne pouvait se verbaliser sans honte, comment aurait-il pu impunément se

traduire dans les projections des salles obscures du pays, surtout lorsque l'on sait l'impact féroce de l'image et la trace indélébile qu'imprime le cinéma sur l'imaginaire collectif en France?

La situation évolue lorsque, après des années de somnambulisme mémoriel, les autorités, préparant l'entrée dans le XXI^e siècle, décident d'affronter officiellement le passé, d'en faire table rase et d'adapter leur discours historique au contexte social, fracturé par les clivages entre communautés, notamment entre Français de souche ou naturalisés de longue date, d'un côté, et, de l'autre, *beur* ou français d'origine maghrébine de deuxième génération. Une succession de symboles concrets réconcilient alors la V^{ème} République à son passé sanglant en posant les jalons d'un devoir mémoire. Dans l'ordre, l'inauguration à Fréjus, dans le Var, du Mémorial des Guerres en Indochine en 1993 alors que Jacques Chirac est premier ministre ; la déclaration du 25 septembre comme de « La Journée nationale d'hommage aux Harkis et autres membres des formes supplétives » officialisée en 2001 par Jacques Chirac, président ; déjà mentionnée dans notre étude et fruit d'une controverse plus virulente, la pose d'une plaque, en octobre 2001, à Paris, commémorant les Algériens tués lors de la manifestation pacifiste du 17 octobre 1961 ; enfin, l'inauguration quai Branly, en décembre 2002, du Mémorial de la Guerre d'Algérie en hommage aux victimes françaises, harkis et supplétives. A cela, ajoutons l'année 2003, déclarée « Année de l'Algérie en France », marquée par une succession de rencontres interdisciplinaires, traits d'union visant à promouvoir le dialogue entre les deux nations. La pellicule de l'Histoire reflète donc celle du cinéma et c'est la raison pour laquelle l'étude du cinéma pied-noir passe par un rappel de la production coloniale et du rôle de la censure.

Le cinéma colonial ou l'annexion de l'image

Le 18 mars 1962, à dix-huit heures quarante-cinq, le chef de la délégation française, Louis Joxe, ministre d'Etat chargé des affaires algériennes, fait, par la lecture d'un communiqué

officiel, l'annonce formelle de la signature des accords d'Evian par lesquels la France reconnaît l'indépendance de l'Algérie. Les accords mettent ainsi fin à la « mission civilisatrice » de la France au Maghreb et, à l'issue d'un combat sanglant de huit ans, autorisent le peuple algérien à disposer de son sort. A l'instar de la littérature coloniale, le cinéma colonial caractérisé par la production de propagande ou d'information de l'Armée française ainsi que le cinéma post-colonial marqué, à l'exception de rares titres, par de longs-métrages de fiction dont la projection en salle est postérieure à 1962 représentent chacun un genre à part entière dans l'histoire du cinéma français. Semblables à leurs homologues issues de la littérature coloniale, l'ensemble des œuvres cinématographiques produites à cette époque constitue un corpus reflétant le contexte historique, politique et culturel de la présence française en Algérie. Toutefois, compte tenu du mutisme du discours national qui a, jusqu'à récemment, refusé d'envisager la Guerre d'Algérie autrement que comme les « événements », étant donné qu'il aura fallu quarante ans vaincre le déni national, il semblerait que la représentation au cinéma de l'histoire cette guerre qui ne s'avoue pas à elle-même soit symptomatique du rapport que la France entretient avec le souvenir de ce qui continue de constituer l'un des chapitres les plus embarrassants et refoulés de son histoire.

Quelles sont donc les techniques narratives auquel le cinéma a recours pour mettre en scène la guerre d'Algérie ? Entre discours filmique et historique, et face à la langue de bois du cinéma colonial, le langage visuel et sonore de la caméra post-coloniale a-t-il généré un témoignage fidèle des atrocités commises de part et d'autre du combat, ou l'accent a-t-il été mis, au contraire, non sur la véracité historique mais sur une esthétique du dépassement ? La liberté de la spécificité narrative et esthétique du cinéma est-elle parvenue à dépasser la reconstitution soi-disant fidèle en lui préférant la distanciation par rapport aux démons du passé ? C'est en nous

tournant, entre autres, vers l'analyse des rapports entre Histoire et Fiction de Paul Ricoeur que nous serons en mesure d'apporter les réponses à ces questions dans toute leur complexité.

Ainsi, nous nous attacherons à identifier le rapport entre histoire et langage cinématographique en opposant le cinéma colonial et la production post-coloniale, et en accordant une attention particulière au rôle ambivalent du documentaire. Suivra notre étude de la notion d'espace et de sa (re)configuration envisagée à travers le prisme post-colonial, une notion fondée sur l'exploration du discours autobiographique et des techniques multiples du langage cinématographique. En dernier lieu, nous nous intéresserons au concept de distanciation/déstructuration que les techniques cinématographiques, de concert avec les changements d'ordre socio-culturel, mettent à notre disposition en vue d'accéder à une meilleure compréhension de la guerre d'Algérie et de ses représentations filmiques ainsi que de l'impact que ces dernières ont sur la société française actuelle, multiculturelle et multiculturalle.

Commençons par nous pencher sur le contexte politico-historique qui règne au début de la guerre d'indépendance autant que sur les spécificités du cinéma colonial. L'année 1954 est marquée par le passage à l'organisation armée du côté des indépendantistes algériens. Pourtant, les tiraillements entre les populations autochtones et françaises sont loin d'être récents. En effet, les affrontements les plus violents entre colonisateurs et « indigènes » remontent aux soulèvements de Sétif en mai 1945, répression au cours de laquelle l'affrontement entre les populations musulmanes d'une part, et l'armée aidée par les groupes d'auto-défense des colons, d'autre part, fut terrible et marqua les mémoires de manière indélébile. De telles échauffourées furent minimisées par l'administration locale qui resta très prudente dans ses estimations du nombre de victimes, à savoir 6 000 à 8 000, contrairement à celle, plus proche de la réalité avancée par le Général Bidault et le milieu algérois qui parlent de 20 000 musulmans abattus.¹ Il

faudra attendre la fin des années 1990, notamment, pour que le discours politique officiel fasse directement allusion à cet incident dramatique et que la France ose dire l'indicible sur l'un des épisodes les plus sanglants de son histoire coloniale. Dans les années de l'occupation de la France en Algérie, l'heure est donc bien à la rétention de l'information. Dès les premiers signes de révolte du peuple algérien, le travail de censure est minutieux qui tente de ne laisser passer aucune image qui aurait un impact négatif sur la vision qu'ont les colons et les métropolitains de l'entreprise coloniale.²

A l'instar des publications de manuels scolaires, le cinéma n'échappe donc pas non plus à cette règle d'or du tri mémoriel en devenant un outil de propagande et d'information (d'aucuns préféreront parler d' « intoxication ») en vue de justifier la réalité coloniale. Le format qui allait servir de représentation historiographique idéale est le documentaire. L'évolution du documentaire colonial français correspond donc bien à ce que Ella Shohat et Robert Stam ont défini comme le rapprochement du cinéma et la mise en place d'une idéologie impérialiste expansionniste. Dans les premières années de la colonisation, les nombreuses représentations de l'Empire ont été justifiées par un travail minutieux de cartographes qui se sont attelés à présenter l'Autre à la lumière de sa différence par rapport au monde civilisé occidental. Le documentaire cinématographique produit par l'armée française grâce, en 1961, à l'Etablissement Cinématographique des Armées (ECA, ex SCA) rejoint les représentations pseudo-ethnologiques et fausement objectives de la colonie et des « indigènes » telles qu'un visiteur aurait pu en faire l'expérience lors de L'Exposition Universelle. Toutefois, le cinéma et la technologie ont pu servir davantage l'idéologie impérialiste dans le sens où le documentaire fait fi des lois de l'espace et du temps. Par des effets de montage, de cadrage et de voix-off, la dichotomie entre le monde occidental et ses avancées technologiques et, à l'inverse, les peuples dits « primitifs », est

sans appel et profite d'emblée aux spectateurs occidentaux. Comme nous l'explique Matsuda à propos de la nécessité de l'historien de trouver dans le document des garants dignes d'objectivité :

... la caméra fut le repère moderne exemplaire pour la mémoire accélérée de la fin du dix-neuvième siècle, une machine qui générait des archives vivantes et superbement réalistes tout en créant simultanément ses propres cadres perceptuels et temporels qui se révélaient étrangement troublants. (Matsuda 167)

Toute tentative de s'écarter du modèle proposé par les autorités en matière de production audio-visuelle est avortée, soit par le biais de la censure, soit par celui, officieux mais tout aussi efficace, de la menace et de l'intimidation. Ainsi, gardons en mémoire *Le Petit Soldat* (1963) et *Adieu Philippine* (1962) qui comportent tous deux des scènes de tortures violentes qui jurent terriblement avec les allusions timides et lointaines à la guerre d'Algérie que l'on trouve par exemple, sous la forme de saynètes 'kitsch', dans la comédie musicale rose-bonbon *Les Parapluies de Cherbourg* (1964). A l'inverse du ton bon-enfant de Demy qui relègue la guerre d'Algérie au rang d'obstacle dramatique au mariage de ses deux louveteaux éperdus, Godard et Rozier vont respectivement se positionner graphiquement contre le système colonial. Quoique tournés en 1960, les deux films n'obtiendront leur visa d'exploitation qu'en 1963, un an seulement après l'indépendance. A ce tableau de chasse de la censure, rappelons également les déboires que furent contraints d'essuyer certains réalisateurs jusque dans les années soixante-dix. Ainsi, Yves Boisset voit le tournage de son film *R.A.S.* (1973) saboté à plusieurs reprises, son budget souffrir de coupures intempestives dues aux actes récurrents d'intimidation exercés par les autorités sur ses producteurs, et comme si ces tentatives de faire échouer un projet intrépide tel que *R.A.S.* - dont la seule visée était de montrer la vérité sur le combat franco-algérien - ne suffisaient pas, les droits au film lui seront retirés après sa projection en salle en 1972. Victime du même refoulement national autour d'un passé aussi douloureux que compromettant, René

Vautier sera inquiété lui aussi la même année lorsqu'il décida de sortir en salle l'ambitieux *Avoir vingt ans dans les Aurès*. Poussé dans ses derniers retranchements et impuissant face au mutisme inflexible des autorités, Vautier décida d'avoir recours à une grève de la faim pour obtenir le feu vert de l'administration. Même scénario, comme nous le rappelle Caroline Eades, pour la projection de son court-métrage *J'ai huit ans* : « co-réalisé en 1961 avec Yann Le Masson et Olga Poliakoff à partir de dessins d'enfants algériens chassés de leurs terres par la guerre, le film n'a reçu son visa d'exploitation qu'en 1974 » (Eades 22). Dans le cas de Vautier cependant, il est utile de préciser que l'acharnement des autorités repose sur un contentieux que le réalisateur avait avec celles-ci. A multiples reprises, Vautier avait, en effet, auparavant été condamné, expulsé et emprisonné pour avoir tourné de nombreux documentaires anti-colonialistes de 1950 à 1962, parmi lesquels on retiendra les trois suivants : *Afrique 50*, *Une Nation*, *l'Algérie* ou encore *L'Algérie en flammes*.³

Si le cinéma colonial est principalement dominé par les documentaires tronqués produits par l'armée française, doit-on en déduire que l'intégralité des documentaires produits autour de la guerre d'Algérie ne sont pas dignes de notre confiance de spectateur ? Il semblerait que non, à en juger certains documentaires tels que *La Guerre sans nom* (1992) signé Bertrand Tavernier et Patrick Rotman, dans lequel le temps n'est pas montré comme figé par le truchement d'images répétitives de défilés ou parades militaires, ou encore par le biais de saynètes sur les rites des populations locales à la façon d'un Hergé, mais plutôt comme un temps de la réflexion, un temps qui s'écarte de la manipulation historique. Dans *La Guerre sans nom*, on retrouve un temps de la mémoire individuelle en opposition directe à la restitution d'une mémoire collective omniprésente dans les productions du service cinématographique de l'armée française.

Remettons-nous en ici à l'éclairage qu'apporte Ricoeur lorsqu'il s'exprime sur les trois positions temporelles de la référence historique : le « premier événement » ou événement de référence, le « second événement » qui rend possible la description distante du premier et, enfin, la position d'énonciation postérieure à ces deux événements. Etant donné la nécessité exprimée par Ricoeur d'intégrer et de ne pas réduire sa représentation à un simple regard témoin, mais de trier les images selon le mode assumé de la subjectivité, il n'est pas surprenant d'observer les deux tactiques que les cinéastes ont développées en ce qui concerne les images documentaires dans leurs longs-métrages de fiction: certains ont opté pour le refus catégorique de les intégrer à leur trame narrative quand d'autres les ont utilisées en les dénonçant comme fallacieuses et en les traitant à contre-emploi, en vue de véhiculer un contre message. *La Bataille d'Alger* (1966), classique de l'opposition coloniale entre Orient et Occident, joue et se joue des caractéristiques du documentaire : la pellicule noir et blanc--que l'équipe de production a mis plus de six mois à sélectionner--rappelle le grain quasi amateur des documentaires et des reportages télévisés, un moyen de mettre l'accent sur la nécessité de ne pas prendre l'image pour argent comptant et de relativiser reconstitution et authenticité historique. Dans *La Belle Vie* (1963), Robert Enrico aura lui aussi recours à des archives filmiques mais il ne s'agira pas pour lui de les insérer afin de véhiculer une certaine idée de la France. Leur traitement accentuera en revanche le déni de son héros face à la réalité de la situation en Algérie et à sa propre situation en tant qu'appelé du contingent. Toutefois, il faut bien avouer que dans l'ensemble, qu'il s'agisse de films documentaires ou de fictions, le recours aux images d'actualité ou d'archives au cœur du conflit a été restreint, soit que leur accès avait été rendu particulièrement difficile du fait de l'intensification des combats, soit que l'administration se soit montrée très protectrice de ses

trésors, témoins d'un âge rebelle dont toutes les crises ne furent pas jugées bonnes à exploiter en tant que mémoire collective.

Si les images figées de l'actualité et du documentaire ont, tout d'abord, constitué une référence voulue et orchestrée par le pouvoir impérialiste pour devenir, essentiellement avec les productions post-coloniales, un processus de subversion contre une lecture unique de l'histoire, qu'en est-il du traitement de l'espace et du temps colonial dans le cinéma de fiction? La guerre d'Algérie et le pouvoir colonial de la France au Maghreb marquent en effet l'oppression d'un groupe par un autre dans un cadre géographique donné. Pour reprendre la distinction proposée par Gayatri Spivak entre l'impérialisme dont les manifestations peuvent dépasser le cadre restreint d'une situation de domination dans un espace donné et le colonialisme qui s'inscrit dans un cadre délimité et réinvesti par le pouvoir dominant, l'« exception algérienne » nous offre le cas particulier de la colonie où le temps historique rejoint la configuration de l'espace selon la dialectique dominant/dominé. Le langage narratif et l'esthétique cinématographique en sont-ils les dépositaires ?

Depuis le moment où l'Algérie acquiert son indépendance, les lieux de la colonie ne peuvent plus être montrés comme des possessions françaises. L'espace urbain va désormais reprendre une iconicité arabisante (signalisation des rues, noms des commerces, élimination progressive de monuments emblématiques de la présence française, etc.) et le cinéma traduit cette nouvelle réalité par la volonté marquée d'éliminer toute représentation manichéenne de la colonie et de la métropole. Contrairement au cinéma colonial qui, selon l'idéologie impérialiste, proposait la représentation d'un monde dominé par l'autre, le rapport à la colonie du cinéma post-colonial n'est pas un rapport direct, encore moins un rapport hérité de la chronicité des événements. Caroline Eades nous indique à ce sujet qu'« à partir des années 80, les films post-

coloniaux se sont attachés à représenter l'espace colonisé en rejetant la France à la périphérie de l'espace diégétique » (148). Mais pourquoi escamoter les allers-retours de la colonie à la métropole ? En grande partie, en vue d'opérer le glissement d'une représentation de l'espace colonial depuis le topoï du rapport entre colon et colonisé vers le cadre d'une fiction. L'espace colonial passe donc d'une référence collective à une référence individuelle, un glissement qui rappelle celui de l'Histoire *H* majuscule vers l'histoire *h* minuscule opéré dans les autobiographies pied-noir. Par conséquent, on ne s'étonnera pas que le protagoniste des *Oliviers de la justice* (1962) adapté du roman de Jean Pélégri, retourne en Algérie, non pas pour renouer symboliquement avec la grandeur du passé mais pour mettre un point final à sa relation avec son père mourant, incarné, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, par Pélégri en personne. Aucune nostalgie à l'égard de la chute de l'Empire mais un récit personnel assumé pleinement qui prend le pas sur l'avancée de l'Histoire. Dans d'autres longs-métrages plus récents et, donc, marqués par une distanciation d'autant plus grande face à la guerre, le refus de la nostalgie et du ressassement de la déchirure est extrêmement clair. Ainsi, le Montero de *L'Autre Côté de la mer* (1997), débarqué en métropole pour la première fois depuis l'indépendance pour subir une opération de la cataracte, est censé retourner vers son Oran natal mais ce retour ne sera jamais mis en scène. Dans *Adieu Philippine*, le cas de figure est similaire : Michel doit partir au combat en Algérie mais le spectateur n'assiste à son départ effectif que dans les dernières minutes du film.

Le Pied-Noir des salles obscures: un rôle à double-emploi

Pour justement comprendre cette scission du cinéma post-colonial qui préfère au récit de l'expérience coloniale les péripéties du récit individuel des personnages, il nous apparaît crucial de nous tourner vers le cinéma mettant en scène la communauté des Pieds-Noirs. Considérés

comme les grands perdants de la guerre d'Algérie dans le sens où les « Rapatriés d'Afrique du Nord » se virent contraints de rejoindre une métropole hostile à leur retour en catastrophe avec laquelle ils n'entretenaient d'ailleurs qu'un rapport distant, forcés de quitter à jamais leur terre natale, aussi vite que l'on refermerait une parenthèse, les Pieds-Noirs constituent le groupe idéal pour le cinéma quand il s'agit de mettre en scène indirectement les conséquences du déchirement de la guerre d'Algérie. Toutefois, ce n'est pas le processus de retour et les larmoiements de cette communauté qui intéressent les réalisateurs. C'est au niveau de leur identité, leur espace intérieur en quelque sorte et leur lien avec les lieux de leur enfance, plus que ces lieux en eux-mêmes, qui figurent au premier plan des préoccupations des cinéastes post-coloniaux. Néanmoins, force est de constater que l'identité pied-noir, comme le terme le rappelle schématiquement, est liée à l'attachement à la terre, et par voie de conséquence à la grandeur de l'Empire. C'est la raison pour laquelle on ne confie que très rarement aux pieds-noirs les rôles de protagonistes, leur attribuant d'office des rôles secondaires, une manière comme une autre de rappeler leur statut hybride et leur double allégeance à la mère patrie et à l'Afrique du Nord, leur terre natale. Même dans un des longs-métrages les plus connus en matière de représentation de la communauté pied-noir, *Le Grand Carnaval* (1983), Arcady choisit de centrer l'intrigue sur l'histoire d'amour entre un propriétaire terrien français et une métropolitaine fraîchement débarquée. Sans doute est-ce du fait de son statut hybride et, donc, source de confusion pour le spectateur, que le Pied-Noir n'est pas souvent le héros de longs métrages. Lorsque d'aventure, le cinéma post-colonial décide de lui confier un rôle symbolique, c'est celui du mauvais bougre cristallisant ce que le système colonial a de pire à offrir. En évoquant José, l'intendant pied-noir de Labrousse dans *Le Grand Carnaval*, Caroline Eades nous rappelle à ce titre que « sa brutalité à l'égard des ouvriers agricoles arabes le désigne comme le responsable direct de la rébellion qui couve dans la

population locale, face au paternalisme et à l'hypocrisie de la famille de colons français et à la neutralité ou à l'indifférence des pieds-noirs » (189).

L'allusion à la communauté pied-noir demeure problématique car elle est liée à la question du droit au sol, une notion sclérosée dont les réalisateurs post-coloniaux souhaitent se défaire, à la manière d'une verrue historique. Est-ce à dire que les films qui incluent des Pieds-Noirs dans leur intrigue ne peuvent prétendre à l'universel ? Les films d'Arcady offrent une réponse négative à cette question. En effet, *Le Grand Carnaval*, suite du *Coup de Sirocco*, se focalise sur les tensions entre familles causées par des jalousies amoureuses. Aucune allusion est faite à la guerre si ce n'est à celle qui oppose les deux clans de la rivalité liée aux affaires de cœur. On remarquera la présence de soldats américains, débarqués sur les côtes algériennes et marocaines en 1942. Leur présence n'a pas pour but de rappeler que le sort des protagonistes est lié à l'échiquier diplomatique international, mais plutôt afin de poser en toile de fond la mixité du *melting-pot* américain. Ce parallèle de surface avec l'expérience des pionniers du Far West américain et tout ce qu'il draine d'images galvaudées de courage, d'épreuves liées à la conquête, de l'Eldorado paradisiaque de la colonie n'est pas un simple arrière-plan. Il justifie la présence du Pied-Noir sur les terres de l'indigène musulman et prépare ainsi, à l'écran, la catharsis du spectateur qui peut alors s'identifier à ce héros de l'autre rive. D'après Caroline Eades, « la question de la spécificité de la communauté des pieds-noirs et de la situation algérienne est en quelque sorte évacuée en réduisant l'échelle de comparaison – par l'analogie avec la situation familiale- et en l'élargissant- par l'exemple du multiculturalisme américain » (192-3).

Hormis le recours à la communauté hybride des Pieds-Noirs qui, comme nous venons de le voir, offrent des personnages fort en couleur qui refusent de se faire dicter leur rôle au sein d'une Histoire qui les a trahis, mais dont la quête d'identité individuelle intéresse le cinéma

post-colonial, attachons-nous ci-dessous à explorer les autres techniques esthétiques qui réinventent l'espace pied-noir. Le montage est probablement celle qui parmi les techniques parvient le mieux à rendre la perspective alternée qui s'oppose à la vision unique et uniformisée du cinéma colonial. Le montage allié à l'échelle des plans permet de diversifier le langage filmique. C'est donc un cinéma du contraste, contraste entre les plans, les zones de lumière et d'ombre, les personnages ou les communautés, aux antipodes d'un cinéma à la production systématisée et lisse imposée par le cinéma colonial. Grâce à un montage entre plans plus dynamique, la parole du narrateur ou du réalisateur peut s'insérer comme commentaire aux images sélectionnées. Cette technique permet une ambiguïté de l'image plus propice à la distance vis-à-vis de l'Histoire qu'une mise en scène réaliste des événements. *Outremer* de Brigitte Roüan (1989) constitue un bon exemple de ces coupures fréquentes du montage. L'alternance des plans entre les navires de guerre et les bateaux de plaisance des premières images du film participent de cette envie de brouiller les pistes de la primauté de l'Histoire de la colonie sur l'histoire individuelle de l'héroïne.

C'est *Outremer*, à nouveau, qui nous livre une technique supplémentaire utilisée par le cinéma colonial visant à modifier la vision de l'espace colonial du pied-noir. Grâce aux progrès techniques, les couleurs du drapeau utilisées pour symboliser le lien entre les trois sœurs, Zon, Malène et Gritte, changent du rapport noir et blanc, typique des productions coloniales et de l'utilisation d'archives à l'iconicité liée à une bannière, le bleu, blanc, rouge nous renvoyant à la destinée intime des protagonistes en tant que sœurs et non en tant que citoyennes dans le contexte de la guerre.

Enfin le montage image/son assorti de la voix-off permet un commentaire beaucoup plus distancié sur la force des images. On notera l'importance de la voix-off lorsque celle-ci est

insérée à contre-emploi dans la trame narrative pour les scènes de torture perpétrées impunément pendant la guerre. Quel meilleur exemple que Godard pour illustrer la dissociation allégorique du son et de l'image ? Dans *Le Petit Soldat*, le réalisateur suisse ne nous épargne pas la scène insoutenable de la torture à l'électricité et les cris de douleur qui s'y rattachent, cependant, le traitement de la torture est bien éloigné de celui d'un Spielberg ou de toute autre production hollywoodienne. En effet, son héros maltraité ne porte aucune trace physique de la torture infligée par ses bourreaux. Comme l'explique Caroline Eades, « il s'agit peut-être pour Godard de dénoncer la fausseté des images, de l'apparence du corps indemne, de la distance des Français anticolonialistes vis-à-vis d'une réalité documentée mais toujours lointaine » (202).

A ce stade de notre réflexion, il serait intéressant de s'interroger sur cette tentative entreprise par le cinéma post-colonial de désamorcer les mythes véhiculés par l'imaginaire colonial. Cette tentative est-elle vouée à l'échec tel que nous l'ont montré les limites d'une restructuration de l'espace ou l'utilisation ambivalente de personnages dont l'identité est fondée sur l'appartenance aux deux communautés ? La représentation de la guerre d'Algérie au cinéma restera-t-elle l'otage caduque d'une *fatwa* contre la mise en place d'un nouveau regard, un regard réflexif en rhizome et non un regard dialectique dominant/dominé, métropole/colonie, histoire/fiction ?

Une première approche est sans doute celle qui consiste à analyser les raisons qui font que le mythe de la « pureté mythique » de l'Hexagone, pour utiliser l'expression de Benjamin Stora, n'est plus. Avec *L'Autre Côté de la mer* comme chef de file, le cinéma post-colonial marque l'accès de personnages pied-noir ambivalents, à l'antipode des figures manichéennes d'un *Pépé le Moko*, au rang de protagonistes. La fluidité d'un héros comme Montero que Cabrera refuse de positionner dans une communauté au détriment d'une autre et qui navigue, à

l'aise entre les deux et même les trois : celle des Pieds-Noirs qui sont, comme lui, restés à Oran, malgré la déclaration d'indépendance, celle des rapatriés d'Afrique du Nord dont font partie sa sœur et sa nièce et enfin, celle des clients de l'établissement où il a rendez-vous avec ces deux dernières, tous immigrés d'Afrique du Nord qui ont récréé, en métropole, le confort et l'intimité de leur Algérie natale, quoique sous la forme néo-colonialiste du ghetto socio-culturel. Pour la démonstration, on gardera présente à l'esprit la scène dans laquelle Montero passe de la rue à la salle du café maure qu'il traverse pour retrouver sa sœur et sa nièce assises – soumises ?- dans la pièce du fond, à l'écart de l'activité masculine. La caméra subjective qui suit Montero en travelling nous parle de sa propension à passer d'une pièce à l'autre, sans aucune gêne, bravant à la manière d'un caméléon culturel et culturel, les codes sociaux, religieux et culturels.

Dans le même ordre d'idées, on peut ajouter le rôle hybride de la femme qui, dans le contexte spécifique des années 1960, marquées par l'émancipation du soi et de l'autre et la libération sexuelle, prend toute sa force. Loin de nous l'idée que le cinéma post-colonial a contribué à consentir aux femmes une voix supplémentaire. Cela aurait été souhaitable et tout à l'honneur des réalisateurs mais cela n'a pas été le cas. Ce que ce portrait de femmes à l'identité fluide a permis de faire, c'est d'ouvrir le champ des perspectives du cinéma en proposant une alternative à la subjectivité jusqu'alors unique du colonisateur blanc. La scène d'ouverture d'*Outremer* est une parfaite illustration de ce nouvel angle de vue. Les trois sœurs sont à bord d'un avion, littéralement au-dessus de la terre des hommes, libres de s'élever au-dessus d'eux. Indépendamment de la référence évidente à l'accès des femmes aux activités traditionnellement réservées aux hommes, le film rend possible le glissement de la perspective du colon à la femme du colon, déblayant la voie à de futures ouvertures, plus prometteuses, telles que celles du colon à l'autochtone. On retrouve ce processus d'analogie et d'identification dans *Muriel ou le temps*

d'un retour (1963) et *Le Petit Soldat* dans lesquels le spectateur trouve des femmes qui souffrent, des femmes européennes qui constituent des victimes assez proches d'eux pour que la catharsis fonctionne et assez proches du colonisé pour qu'une prise de conscience effective puisse avoir lieu au profit de la victime de la guerre du côté algérien.

Le cas de Muriel où la souffrance n'est pas réservé à sa protagoniste mais touche tous les personnages est digne que nous nous attardions quelque peu. Tout d'abord, précisons que *Muriel* n'est que le titre abrégé du film qu'Alain Resnais tourne en 1962. Le titre complet, *Muriel ou le temps d'un retour*, a le mérite de préparer le spectateur à l'horizon d'un tiraillement lié au départ. Tourné dans un Boulogne pluvieux et glacial où l'impact de la seconde guerre mondiale est encore visible à travers les bâtiments en ruines et les gravas non déblayés, le film a le ton d'un rendez-vous raté, la trame d'un destin en déconfiture, sans cesse interrompu et voué à l'errance. Pourtant, si Resnais s'attarde sur une succession de gros plans de la difficile reconstruction de la ville, c'est parce qu'elle est le miroir allégorique du malaise intérieur qui secoue en secret les personnages. Bertrand, revenu d'Algérie, est hanté par Muriel, une sympathisante du F.L.N. que lui et ses compagnons conscrits ont torturée. Réalisateur amateur, il refuse l'oubli et projette, sur les murs de son atelier décrépit, les images obsessionnelles de son inénarrable expérience dans la Mitidja. Pourtant, la projection reste sobre, constituée de la cohorte bivouaquant. C'est seulement en voix-off de ces images anodines que Bernard appose l'horreur de la torture. Muriel n'a donc pas de voix. Algérienne, elle se perd dans la voie de l'ennemi, un ennemi qui est français et homme. Figure sacrificielle de l'Algérie qui souffre, Muriel représente l'impossibilité de réconcilier le passé et le présent, l'Algérie et la France, la femme et l'homme. A la fragmentation psychologique correspond la fragmentation du récit cinématique, marqué par un montage saccadé, la succession de plans rapides, parfois non fidèle à la chronologie, et leur répétition dont

le personnage principal, Hélène Aughain, interprété par Delphine Seyrig, reste l'illustration maîtresse. Derrière le masque de façade qu'elle arbore en société, avec son entourage ou auprès de ses clients, tout en Hélène parle de la tragédie d'avoir survécu à son époux et de la souffrance qui résulte de ne pouvoir restituer le passé. Même si Hélène n'est pas pied-noir, elle hérite, par glissement, du mal être de Bernard, son beau-fils, que celui-ci a contracté en Algérie. En cela, elle campe un personnage en qui résonne l'âme pied-noir, marquée par la violence d'un passé hors de portée et d'une culpabilité lancinante.

De nombreux éléments jalonnent l'intrigue qui véhiculent cette sensation du malaise de la mémoire. Premièrement, Hélène est experte en meubles anciens qu'elle vend, non pas à partir d'une boutique mais depuis son domicile. Outre l'embarras que crée l'empilement du mobilier dans toutes les pièces de l'appartement, le fouillis nous apparaît comme une gangrène qui se répand partout, touche celles et ceux qui séjournent chez elle et ne laisse aucun répit à ses occupants, ni physique ni psychologique. Deuxièmement, Hélène invite Alphonse, un ancien amant, à séjourner quelque temps chez elle, en vue de vaincre son isolement et de se rapprocher de son passé. Malheureusement, ce rapprochement va vite s'avérer impossible, Alphonse n'ayant accepté l'invitation que pour mieux échapper à des soucis d'ordre personnel et étant venu accompagné de Françoise, comédienne en herbe qu'il présente comme sa nièce mais qui n'est, en réalité, nulle autre que sa maîtresse. Lui qui a tout intérêt à reprendre sa relation avec Hélène qui avait été interrompue à l'annonce de la guerre, multiplie les tentatives de raviver la flamme. Ses efforts sont vains, surtout lorsqu'ils se soldent par la nostalgie malade d'Hélène qui lance avec la plus sincère des lassitudes : « Alphonse, est-ce qu'on va en finir avec ce passé ? » Enfin, Hélène fuit constamment le présent, comme si seul le passé pouvait lui apporter le réconfort nécessaire. Afin d'accentuer ce trait, Resnais prend un plaisir frénétique à nous la présenter en

mouvement perpétuel, tantôt debout, tantôt assise, rentrant, sortant, se déplaçant à l'intérieur de l'appartement avec l'appétit d'une quête impossible, échec qu'illustrent, entre autres, ses virées nocturnes, intempestives et incontrôlables au casino, jamais fructueuses et porteuses de la même soif de faire machine arrière et du même sentiment de culpabilité. On ressort de *Muriel* comme d'un labyrinthe cinématique avec le sentiment que l'Algérie est un secret de famille, un souvenir tabou qui fait souffrir qu'il est préférable de ne pas mettre au jour. On en ressort également avec l'impression que la piednoiritude est femme, avant tout. Du moins, c'est ce que ces trois portraits de femmes nous suggèrent : Françoise et sa double identité de nièce/maîtresse ; Muriel, allégorie portée et par la culpabilité de Bernard et la voix de l'Algérie ; Hélène, mystérieusement instable dans ses allers-retours incessants entre passé et présent et surmenée par l'ivresse de déplacements qui tranche froidement avec la paralysie de sa mémoire. Dans une certaine mesure aussi, la piednoiritude est étrangère, mystérieuse, ambivalente comme la double personnalité d'Hélène. Aussi, lorsque Françoise tâche d'en savoir davantage sur la guerre d'Algérie auprès de Bernard, sa curiosité reste intacte. « Qu'est-ce que vous avez fait là-bas ? » demande-t-elle. « Comme tout le monde » répond Bernard dont la réponse évasive a quelque chose d'universel. A moins que ce ne soit parce que l'Algérie-femme demeure indicible. Comme Robert, l'ancien camarade de Bernard a raison de lui rappeler : « Muriel ne se raconte pas. »

Dans le même ordre d'idées, on distinguera un second élément permettant aux films post-coloniaux d'accéder à l'universel : l'utilisation des enfants et leur présence à plusieurs niveaux de l'intrigue. C'est le cas des enfants bédouins dans *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1971) ou les petits garnements de Bourkassa dans le film de Tavernier. Ces enfants, à notre avis, loin de fixer le récit dans une continuité familiale encadrée par un présent et un passé, sont les porteurs d'un message de sublimation d'un ici et maintenant, les messagers qui dépassent l'humanité du conflit

franco-algérien, à l'instar des femmes dont le rôle potentiel de mères les placent sur les plans d'atemporalité et d'ubiquité géographique.

Ce que les enfants et leur état d'adultes en latence nous font déjà miroiter, c'est ce que les adolescents des *Roseaux sauvages* (1994) explorent dans tous ses drames, ses conflits avec soi-même et autrui et ses interrogations : l'hybridité de l'adolescence. Le film qui, sur le plan du développement, aurait pu constituer une intrigue proche de ce que le *Bildungsroman* est à la littérature dépasse le stade de la querelle de lycéens en butte avec leurs dérèglements hormonaux. Sous l'objectif subtil d'André Téchiné, la liminalité dont il est question ici apparaît sur fond de guerre d'Algérie et la manière variée dont les quatre personnages choisissent d'y réagir. François et son amie Maïté assistent à un mariage, événement banal si ce n'est que le jeune marié demande à la mère de Maïté qui est à la tête de la cellule communiste de l'aider à contourner l'appel, ce à quoi elle se refuse. Concurrément, Serge, le frère du militaire a besoin de soutien scolaire et c'est vers François qu'il se tourne. Ce dernier prend conscience au fil de leurs séances de travail communes qu'il est attiré par Serge et s'en confie à Maïté qui, blessée en secret de ne pas être l'objet de son désir, l'encourage à verbaliser son attirance auprès de Serge. Dans le contexte de l'Algérie tiraillée entre les deux pôles antagonistes du F.L.N. et de l'O.A.S, l'hésitation de François entre deux sexualités fait de lui un être profondément ambivalent. A cette hybridité de l'homosexualité non assumée vient se superposer le malaise du camarade de chambre de Serge, Henri (Frédéric Gorny), récemment débarqué en métropole suite à la mort de son père. Pied-noir partisan de l'Algérie française, Henri s'oppose aux positions du parti communiste et, traumatisé par l'horreur de la guerre, il est au bord de l'asphyxie lorsque Serge, apprenant la mort de son frère au combat, s'en prend à lui et dirige vers le jeune Français d'Algérie la douleur de sa perte. Les déchirements touchent tous les personnages et semblent se

répandre dans cette communauté du Sud-Ouest comme une gangrène, allégorie de la responsabilité commune du conflit et rappel symbolique de ce que la colonie est un système qui compte ni vaincu ni vainqueur. Autre victime par procuration, Madame Alvarez, la mère de Maïté tombe en dépression, à l'annonce de la mort du frère de Serge, entamant à son tour un combat perdu d'avance, celui contre sa culpabilité.

Téchiné rassemble donc par touches impressionnistes les problématiques du Pied-Noir, ce qui jusqu'en 1994 n'avait jamais été opéré de manière aussi subtile : hybridité, incompréhension et le sentiment foncièrement camusien . En outre, ce qui fait des *Roseaux sauvages* un précurseur de l'exploration de l'âme pied-noir, c'est que le conflit auquel sont confrontés les protagonistes s'accompagne d'un dénouement, sinon heureux, du moins prometteur, jurant ainsi avec les longs-métrages des années 1960 tels que *Muriel* où c'était la fuite ou le *status quo* qui mettent généralement un terme au tourment. Contre toute attente, la péroration apporte ici un rapprochement inattendu. Dans l'ultime scène, François, Serge et Maïté, réunis autour d'un pique-nique au bord de la rivière, décident de se jeter à l'eau. Pour cette dernière, la baignade estivale prend la forme d'une épiphanie lorsqu'à la suite d'une discussion houleuse avec Henri, rencontré par hasard sur leur chemin, au cours de laquelle l'un et l'autre exprime son opinion sur le conflit algérien, Maïté ressent une attirance pour le jeune Pied-Noir, que celui-ci partage, avec étonnement. Cette rencontre est d'autant plus symbolique que Henri était sur le chemin de la gare, résolu à quitter définitivement la région pour aller se reconstruire ailleurs, en terrain plus neutre. C'est pourtant au moment du départ, alors qu'il est en partance que le destin le rattrape, comme si Téchiné souhaitait apporter ici un sens à l'errance et l'exil pied-noir. Dans cette dernière scène, le talent de Téchiné culmine dans une synesthésie sensorielle qui sied admirablement à la sensibilité pied-noir. Tout d'abord, la résolution a lieu au

bord de l'eau, pour nous figurer l'idée de frontière, adolescent/adulte, métropolitain/Pied-Noir, masculin/féminin. En plongeant, ensemble, les personnages atteignent l'insouciance nécessaire au pouvoir cathartique de l'eau. Dans ce rapport libéré de l'opposition entre les sexes, il y a quelque chose de l'union éminemment fraternelle d'un Walt Whitman, autant que de l'insouciance cadrée d'un Eakins lorsqu'il peint *The Swimming Hole* (1886). Dans ces jeux de miroirs multiples, avec, en prime, ceux de la réverbération du soleil, comment ne pas voir le culte du soleil, de la mer et du corps cher au Pied-Noir ? Dans cette ultime baignade, comment ne pas lire le baptême de l'entrée dans l'âge adulte, pour les personnages qui ont appris à s'aimer dans leurs différences et, par extension, sans doute pour les Pieds-Noirs, qui vont désormais passer de l'insouciance de la colonie aux responsabilités de l'Histoire ? Enfin, dans ce rebondissement de l'intrigue qui lie Maïté à Henri, n'y a-t-il pas l'espoir d'une réconciliation de ce dernier avec lui-même ?

Le quatrième élément de subversion entre regard historique et fiction distanciée exige que nous nous tournions vers le trio linguistique du signifié, du signifiant et du référent. S'il s'agit de dépasser la vision stéréotypée du cinéma colonial et d'octroyer au spectateur la possibilité de poser les jalons d'un rapport repensé entre la mémoire du passé et le présent, il nous faut très certainement quitter le plan du film lui-même et nous placer sur le plan du métacinéma, et plus précisément celui de la distribution des acteurs. Lorsque l'on parcourt mentalement les génériques des longs-métrages ayant pour sujet direct ou indirect la guerre d'Algérie, on y retrouve des artistes dont la renommée n'est plus à faire : Catherine Deneuve dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Alain Delon dans *L'Insoumis*, Claude Brasseur dans *L'Autre Côté de la mer*, Philippe Noiret dans *Coup de Torchon* et *Le Grand Carnaval*, etc. Il est facile de comprendre que l'utilisation d'une vedette nationale, voire internationale, connote

indéniablement la création cinématographique d'une réalité qui se situe bien au-delà du niveau de l'intrigue et du montage. L'identification à une personnalité du grand écran pose un bémol à la fiction dans le sens où elle permet de creuser clairement le fossé entre fiction et réalité, frontières que le cinéma colonial et son usage des images d'archives tentaient de confondre en brouillant savamment les pistes des discours historique et filmique.

Ainsi, à travers les brèches que nous offre une distribution de têtes d'affiches, s'opèrent de nouvelles interprétations du passé, loin des stéréotypes du discours impérialiste. Ceci s'avère d'autant plus pertinent lorsque les comédiens sont eux-mêmes issus de l'immigration *beur*, comme c'est le cas dans *L'Autre Côté de la mer* où Cabrera confie à Roschdy Zem le rôle à contre-emploi de l'ophtalmologiste qui va opérer Brasseur, le patient pied-noir originaire d'Oran. Evidemment, dans ce cas précis, le choix d'un acteur d'origine maghrébine pour incarner le chirurgien est un choix à double tranchant. Dans le meilleur des cas, l'allégorie nous transporte dans une société française progressiste dans laquelle les plaies de l'acculturation liée aux vagues d'immigration maghrébine en France à partir de la fin du conflit d'indépendance (travailleurs immigrés et harkis confondus) sont moins visibles. Dans le pire des cas, il nous rappelle le rapport au scalpel dominant/dominé désormais inversé typique de la séparation manichéenne du cinéma colonial : c'est le pied-noir qui met sa vie entre les mains du spécialiste algérien et qui lui confie le contrôle de son existence. Caroline Eades affirme :

En jouant sur la combinaison du signifiant (par le nom du personnage), du signifié (par la caractérisation du personnage) et du référent (par la présence de l'acteur), les films peuvent aussi échapper à l'opposition limitée entre acteur et personnage, fiction et réalité, pour glisser entre ces interstices un espace de jeu, de rire ou de drame. (378)

Enfin, c'est l'idée de structure rhizomatique de Deleuze qui nous permet d'atteindre le « plateau » suivant de notre étude. En effet, si l'on s'écarte de l'idée d'un temps purement

cyclique, comment expliquer le phénomène actuel d'acculturation des immigrés maghrébins en France ? Comment ne pas voir en l'opposition entre immigré/keur et « français de souche » la reproduction, à quarante ans d'intervalle, de l'enfer du contexte de caste colon/colonisé que décrit et dénonce Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*? Le concept d'une structure d'organismes interdépendants, reliés les uns aux autres, nous permet, si on l'applique aux phases de l'histoire, d'envisager la perspective d'une histoire coloniale non réglée par un *mektoub* incoutournable mais davantage en termes de réseaux qui s'alimentent les uns les autres et offrent des analogies. Ainsi, le « cinéma de banlieue » ou « le cinéma beur » des années 1990 peut se voir comme le prolongement d'une vision remaniée du souvenir de la guerre d'Algérie. En effet, si les rebelles de *La Haine* (1995) ont soudain voie au chapitre d'une Histoire qu'ils ont aidé à créer sans jamais faire l'expérience des bénéfices qui s'y rattachent ; si les producteurs proposent à l'humoriste Djamel Debbouze d'incarner Numérobis dans les deux versions du francocorissime *Astérix*, partageant l'affiche avec le Depardieu national ; si *Indigènes* (2006) a participé à la reconnaissance officielle de ce que la France est redevable à ses soldats d'origine étrangères, notamment africains et maghrébins, pour ce qui est de la victoire contre la coalition nazi, ce n'est pas que le souvenir de la guerre d'Algérie commence à s'estomper mais c'est plutôt que les productions littéraires et cinématographiques qui visent à modifier la représentation du passé dans un souci de mieux servir le présent et qui ont la faveur des jeunes générations, commencent sans doute à porter leurs fruits.

1990-2000 : l'écueil du tournage « multiprise »

Comme le rappelle Mireille Rosello, « en France, depuis les années 1990, la guerre entre les deux pays est sortie de sa gangue de silence, d'oubli et de tabou, ramenant sur le devant de la scène médiatique l'ancien couple tragique de la victime et de son bourreau » (790). C'est en

misant sur cette volonté de transparence que les réalisateurs tels que Kassowitz ou Bouchareb se sont lancés dans des projets ambitieux dont la réalisation aurait tout bonnement été impensable au cours de la décennie précédente. De plus, il faut ajouter que ce sont les années 1990 qui marquent une relance du débat sur la torture avec la parution des aveux du Général Aussaresses, suivis des regrets publics des généraux Massu et Bigeard. De l'autre côté de la Méditerranée, certains Algériens donnent également du fil à retordre à la langue de bois entourant les « secrets de famille » pour reprendre l'expression de Stora. C'est le cas notamment de l'ouvrage d'Assia Djebar, *Le Blanc de l'Algérie* qui « n'hésite pas à se pencher sur les luttes intestines qui ont endeuillé les rangs de ceux qui combattaient ensemble pour une indépendance différente » (Rosello 790).

Toutefois, nous sommes en droit de questionner les conséquences, sur le long terme, de cette fragmentation des mémoires et son impact sur la fracture sociale. Stora ne voit pas d'un bon œil ces initiatives qui freinent ce qu'il préconise et qu'il appelle « le mélange de mémoires. »

Il ne suffit pas de faire des films ou d'écrire des livres pour évacuer les passages douloureux de l'Histoire : c'est plus compliqué que cela. Le problème de tous les films qui ont été réalisés depuis la fin de la guerre d'Algérie, c'est qu'ils ont été faits pour des *publics qui ne se mélangent jamais*. On peut voir des films pour les pieds-noirs, des films pour les Algériens, ou pour les Harkis. Mais il n'y a pas de vision d'ensemble. De ce fait, *les mémoires ne se mélangent pas* : quand on réalise un film, c'est un film pour soi-même ou sa propre « communauté ». Cela crée un perpétuel sentiment d'absence, qui vient du fait de la *non-rencontre des mémoires*. (Stora, « Décloisonner » 12)

En tant que nation, il faut en effet réfléchir sur ce que signifie la multiplication de ces images subjectives de l'Algérie et des communautés qui la composent au temps de la colonie : Pieds-Noirs, Algériens, Juifs, Harkis, etc.. Si le cinéma post-colonial a pour but de réconcilier les mémoires sous la forme unificatrice d'un dénominateur commun, ces visions éclatées, plus nombreuses depuis le milieu des années 1990, forment un corpus éclaté d'œuvres qui

accomplissent exactement le contraire. Sous-tendu par un point de vue à défendre particulier, selon l'origine du réalisateur, le film devient le point culminant d'une perspective communautariste dont on ne peut escompter que des clivages supplémentaires, plus virulents, ceux-là, car nourris de l'imagerie partagée à grande échelle par le public des spectateurs et relayée par la presse qui en assure la promotion et la critique. Cet argument est d'autant plus valide à l'heure actuelle, dans la deuxième décennie des années 2000. La sortie simultanée de *Hors-la-loi* de Rachid Bouchareb et *Des Dieux et des hommes* de Xavier Beauvois en septembre 2010, tous deux succès du box-office, ne portent en eux que de très faibles signes que la consolidation soit proche.

Hors-la-loi se visionne comme la suite d'*Indigènes* dans lequel les trois frères contribuaient à la libération de la France. Ici, Saïd, Abdelkader et Messaoud nous réapparaissent en métropole, à quelques années d'intervalle des massacres de Sétif de mai 1945. L'intrigue rend justice au décor : grisaille et froid glacial de Paris la nuit pour un combat acharné de la branche métropolitaine du F.L.N. sur deux fronts, contre le Mouvement national algérien (M.N.A.) d'une part, et, d'autre part, contre les Français d'Algérie et l'O.A.S. Bouchareb atteint une première digne d'être relevée : « C'est en effet la première fois que le cinéma évoque la guerre d'Algérie du point de vue des nationalistes algériens et non pas des militaires français » (Peyroulou 41). Pourtant, le message se perd dans une polarisation vers la violence, une perspective unique qui pêche dans son portrait réducteur de l'action du F.L.N. L'affrontement qui parcourt le film et qui nous éloigne d'une réconciliation des mémoires françaises et algériennes apporte, au contraire, de l'eau au moulin de la fracture. Ainsi, lorsque la mère des protagonistes meurt avant d'avoir vu l'Algérie libérée, le spectateur ne peut envisager que l'impossibilité du compromis de l'Histoire. Quand Saïd est contraint d'annuler le combat de boxe entre un Algérien et un Français, les

images de la rencontre avortée du match amical France-Algérie, ou à proprement parler, du non-match de 2001, affleurent à la conscience, comme pour nous rappeler que la règle qui prime entre les deux nations, n'est toujours pas celle du *fair-play* mais bien celle de « la mésentente des rencontres dites cordiales » (796) comme nous l'explique magistralement Mireille Rosello, empruntant à la notion du philosophe Rancière.

Encore une fois, un film est produit qui va à l'encontre du « mélange des mémoires » auquel aspire Stora. Loin de nous l'idée de reprocher à Bouchareb de ne pas être fidèle au déroulement des faits historiques. Pour reprendre les termes de Peyroulou, « on ne demande pas au cinéma de nous apprendre l'Histoire » (44). Il y a d'ailleurs une multitude de transferts, d'omissions et de barbarismes dans le film, mais si l'objectif est de raconter une histoire, pourquoi ne pas la rendre plus accessible à l'espoir, surtout que l'hybridité de Bouchareb, franco-algérien, pourrait montrer la voie aux générations beur vers la compréhension de la lutte qu'ont menée leurs pères et lancer les pistes d'un rapport à la différence plus sain et productif.

Somme toute le déni qui est à l'origine de la chute de l'Empire colonial, celui de n'avoir pas su reconnaître complètement l'Autre en tant qu'individu, a donné naissance, à l'endroit de la guerre d'Algérie, à une culpabilité nationale que le discours historique a tenté tant bien que mal de gérer, formant dans la mémoire collective un souvenir tronqué par des images de propagande, des documentaires biaisés et une relation douteuse vis-à-vis d'un passé lourd de souvenirs douloureux. Dès 1962, l'arrivée du cinéma post-colonial, même s'il fait preuve de carences, marque toutefois un tournant décisif dans la représentation de l'espace filmique. Entre cinéma thérapie et reconstitution d'un passé collectif, le discours filmique offre dorénavant au discours historique d'autres avenues que celles autrefois balisées par le service de l'armée française. Dans les années 1990, le cinéma assume les responsabilités de l'histoire en donnant, par l'entreprise de

ses personnages relativement libérés de leurs destins, les moyens aux spectateurs d'envisager le passé colonial sous un autre angle. Cependant, on est, à cette époque, bien loin d'avoir éradiqué les représentations marginalisées. Rappelons-nous *La Guerre sans nom* (1992) le documentaire qui, quoique réalisé à quatre mains, par Bertrand Tavernier et Patrick Rotman, n'évite pas l'écueil d'ostraciser ou d'omettre certaines communautés dans une invisibilité en contradiction directe des réalisateurs de présenter une Algérie de paysages désertiques, peuplés exclusivement de soldats français. Pour que le cinéma du XX^{ème} siècle en finisse avec les démons coriaces du passé colonial et puisse affronter sans complexe, afin de le dépasser, le terrible chapitre de la guerre d'Algérie, encore faudrait-il envisager le cinéma comme une tactique de rapprochement et non d'éloignement des communautés qui y sont représentées et que soit confié au personnage du Pied-Noir, aussi bien qu'à son frère algérien un rôle dont l'épaisseur soit la projection fidèle de ses multiples identités.

Notre cinquième et dernier chapitre se fixe l'objectif de l'étude des productions artistiques depuis l'année 2000 jusqu'à nos jours, que celles-ci soient axées directement ou indirectement sur l'identité pied-noir et qu'elles soient, ou non, l'initiative d'un membre pied-noir.

Notes

¹ D'après le Rapport officiel de la commission Tubert de mai 1945, ces émeutes nationalistes firent 110 blessés du côté français et 900 du côté musulman, chiffres qui jurent avec les estimations de George Bidault qui avance ténébreusement 20 000 tués dans les rangs des émeutiers algériens. Ce que les autorités officielles ont surnommé la Toussaint Rouge est un des épisodes les plus sanglants de l'histoire de la colonisation, marqués par des massacres dans le département de Constantine, à Sétif, Guelma et Kherrata. Voir *Mémoires du 8 mai 1945* de Meriem Hamidat, *Hors-la-loi* de Rachib Bouchareb.

² Edifiant de se rappeler que c'est sous le prétexte d'« atteinte du moral de l'armée » que le ministère de l'intérieur et les préfets se saisissent de toutes les productions écrites et audio-visuelles faisant état des atrocités associées à cette « guerre sans nom ». En votant la loi d'état d'urgence, le pouvoir filtra les images de torture véhiculées par les réalisateurs ou les romanciers tels que Henri Alleg, dont l'ouvrage *La Question* (1958) fit les premiers frais de cette censure de circonstance.

³ René Vautier est le martyr de la censure cinématographique née lors du conflit algérien. Il aura fallu quarante ans avant que le réalisateur breton, né en 1928 à Camaret et diplômé de l'Institut des hautes études

cinématographiques, ne soit en mesure de visionner sur le petit écran son long métrage *Afrique 50*. A l'origine, une commande du gouvernement français visant à vanter les réalisations du colonialisme, le film devient dans les mains de Vautier un plaidoyer contre la torture et les actes répréhensibles perpétrés au nom de la mission civilisatrice. Interdit en France pendant presque un demi-siècle après les « événements », le film fut projeté à plusieurs reprises à l'étranger.

DE L'IDENTITE EN PERSPECTIVE AUX PERSPECTIVES D'IDENTITES

La fragmentation mémorielle de l'expérience pied-noir entraîne l'éclatement de toute possibilité d'un quelconque compromis sur une identité sinon monolithique, du moins consensuelle, autour de la notion de ce qu'être pied-noir signifie. Si tant est que l'on se tourne vers le passé, la diversité des origines mêlée aux enjeux séparatistes de la société coloniale rend la simplification de l'équation approximative. A l'autre bout de la frise du temps, le présent n'est pas non plus d'un grand secours : avec la multiplication récente de productions cinématographiques autour de la question algérienne, la mémoire devient inégale, éminemment subjective et ne participe qu'à entretenir de sérieux clivages entre les communautés qui eurent à camper un rôle dans le théâtre de l'intermède colonial et qui continuent de (se) jouer un rôle sur la scène de l'improvisation post-coloniale. Inutile de préciser que la société française actuelle, en porte-à-faux avec son identité multiculturelle et multiethnique, une société qui refuse désormais de se décliner sous les idéaux d'une laïcité uniforme et qui lui préfère un modèle anglo-saxon de communautarisme brocardé de discrimination positive, se passerait bien de la fracture de la mémoire. Malheureusement, l'hémorragie mémorielle ne s'en tient pas au cinéma.

Grâce aux procédés simplifiés de l'édition numérique dont le coût est désormais sensiblement plus abordable qu'auparavant, tout un chacun a accès à la diffusion de ses souvenirs. Les librairies et bibliothèques¹ regorgent d'ouvrages personnels, témoignages croisés, interviews sensationnels, ou autres documents autobiographiques qui correspondent au besoin de se raconter et de trouver, au sein d'un lectorat ciblé, le prolongement complice d'une histoire. Sans compter le nombre incommensurable de monographies ou albums de photos qui, misant sur l'hégémonie sacro-sainte de la sensation visuelle chez le Pied-Noir, envahit l'imaginaire du grand public, avec la force d'un assaut guerrier. En somme, nous sommes passés, depuis dix ans,

d'une « guerre sans nom » à une guerre qui est désormais sur toutes les bouches, phénomène s'expliquant en partie par l'effet de masse lié à un bombardement médiatique autant qu'à une soif malsaine de sensationnel, dans un monde où l'image n'a sa place que lorsqu'elle est choquante, licencieuse ou dissidente. D'une représentation minime et pour le mieux sporadique, le Pied-Noir est revenu sur le devant de la scène, entouré de mythes d'autant plus dangereux qu'ils sont incompris des jeunes générations en priorité qui n'en retirent que des images de violence, d'assassinat et de torture, peu différentes de celles auxquelles la plate-forme mondialisée de l'information les a habitués.

Or, le Pied-Noir qui a vécu la décolonisation en direct est en voie d'extinction et la France perdue dans ses tentatives impopulaires de redéfinir les tenants et les aboutissants de son identité nationale en crise. Face à la disparition progressive des « rapatriés », aucun repli possible : il est important de procéder à un état des lieux de la piednoiritude et d'en redéfinir le cadre de réflexion, surtout si nous restons à l'écoute des changements profonds que les mouvements de population à venir, qu'ils soient liés au processus d'immigration Sud/Nord, aux déplacements professionnels ou à la relocalisation économique ne manqueront pas d'imposer à notre société. Déconstruire les rouages du rapport frontal du *soi* et de l'*autre* qui constituait autrefois la clef de voûte du système colonial comme nous l'avons fait jusqu'ici ne suffit pas. Il nous faut désormais tenter d'en identifier les prolongements dans la société d'aujourd'hui et de demain, notamment dans la différence répétitive du tandem centre/périphérie² et dans le rapport hybride de l'intégration à la française qui reproduit le schéma colon/colonisé dans le conflit *beur*/métropolitain. En allongement à cette notion de fragmentation, nous nous attacherons à trouver le fil rouge de l'identité pied-noir à travers le rappel de la configuration de sa diaspora en même temps que nous nous lancerons dans un survol de l'activité de son réseau associatif. Il sera

crucial de mesurer la portée de ces organismes, centres de documentations, blogs et autres formes d'expression commune, d'en évaluer les réussites et les échecs et de vérifier si leur rôle ne se limite qu'à être des relais de la mémoire ou s'ils fonctionnent comme de véritables ouvroirs vers le futur. Enfin, nous nous tournerons vers l'analyse d'œuvres de disciplines variées réalisées après 2000, en vue de dégager les perspectives les plus prometteuses du rayonnement à venir de l'identité et de la sensibilité pied-noir.

Diaspora et association

Pour poursuivre avec l'idée de fragmentation pied-noir des mémoires et du besoin exprimé par Benjamin Stora de les mélanger, il nous faut remonter au mouvement originel de la séparation, celui qui correspond à la poltergeistisation des Pieds-Noirs à travers le monde durant l'été 1962. Avec une étymologie qui retrace la diversité de leurs origines et leur propre perspective sur leur identité, un aperçu rapide de la diaspora apportera la confirmation ultime de la difficulté de labelliser le Pied-Noir sous une étiquette unique. Sur le million³ de Pieds-Noirs qui durent quitter le territoire algérien, anticipant ou précédant les Accords d'Evian, tous ne choisirent pas la métropole comme point de chute. Rappelons ici que certains des naturalisés, ceux que les Français de souche distinguaient du vocable péjoratif de « Néo-Français, » n'avaient de la France qu'une connaissance livresque et que, contraints à l'exil, ils optèrent, d'après Palacio, instinctivement pour la terre de leurs ancêtres.

Parmi eux, les 35 000 Pieds-Noirs qui s'établirent en Espagne dans la province alicantine, principalement autour de la capitale San Juan et dans la station balnéaire de Benidorm. D'autres Pieds-Noirs d'origine espagnole, agriculteurs pour la majeure partie, s'embarquèrent pour l'Amérique latine, avec en tête de liste l'Argentine, l'Uruguay, le Brésil et le Vénézuéla. « D'une part, l'avenir de ces pays paraissait leur donner des garanties. Et, aussi, parce qu'ils ne risquaient

pas de s'y trouver en face de problèmes de minorités ethniques » (Palacio 67). Le Chili accueillit aussi quelques groupes d'expatriés, concentrés dans la région tempérée entre Valparaiso et Concepcion, une installation facilitée par le gouvernement chilien qui concédait, à l'époque, à tout immigrant, quatre-vingt hectares de terres arables, propices à la culture vinicole. Tous les efforts ne furent pas couronnés de succès mais la ténacité dont les Pieds-Noirs avaient fait preuve dans la Mitidja eut souvent raison des déboires rencontrés lors des premières années d'émigration. Le cas des 12 000 juifs pied-noir qui choisirent Israël comme terre de repli trouvèrent dans cette nation âgée de quatorze ans un pays en pleine expansion économique, sociale et culturelle. Toutefois, malgré le confort de retrouver en Israël des valeurs ancestrales et religieuses communes, les juifs pied-noir furent résolument décidés à se distinguer en formant des associations et en montrant un point d'honneur à conserver la spécificité de leurs rites culturels, acquis au contact de la France séculaire et catholique. Contrairement aux données démographiques relatives aux autres destinations d'exil, les juifs pied-noir d'Israël formèrent une population relativement jeune, avec un pourcentage élevé d'adolescents de moins de quatorze ans (Palacio 72-74).

Aux antipodes de ce retour à la Terre promise, d'autres bravèrent le froid et la grisaille et s'installèrent au Canada, le contexte francophone aidant à l'intégration au sein de la population locale constituée, en grande partie, d'immigrés venus du monde entier. A titre d'exemple, à la fin des années cinquante et au début des années soixante, le Québec compte 12 000 Pied-Noirs dont une majorité de Marocains. En raison du succès de ces derniers, l'afflux de Pied-Noirs originaires d'Algérie va s'accélérer, attirés qu'ils sont en particulier par le cadre cosmopolite et actif de Montréal. Contre toute attente, ces « orphelins du soleil », pour reprendre l'expression de Léo Palacio, se fondèrent dans le moule hybride des pôles francophone et anglophone du

Canada, renouant aisément avec la familiarité de l'identité liminale de leur vie dans la colonie. Enfin, ce bref survol des choix d'exil de la diaspora pied-noir ne serait pas complet sans évoquer les Pieds-Noirs qui ne quittèrent pas l'Algérie. Si des chiffres précis sont impossibles à donner cinq ans après l'indépendance, on peut fixer à 1-2% de la population pied-noir entière ceux qui n'interrompirent pas leur ancrage en terre algérienne. Mais qui sont-ils ? Des coopérants pour un tiers d'entre eux, instituteurs ou professeurs détachés que la France continue de rémunérer. Les deux autres tiers sont constitués par les professions libérales (médecins, industriels, commerçants). « Et puis il y a les vieux, les petits retraités, ceux qui n'ont jamais voulu décrocher. Mille trois cents d'entre-eux vivent dans des conditions précaires, parfois misérables, malgré les secours provisoires distribués par le consulat » (90).

Dans le but de vaincre cette dispersion forcée par l'indépendance de l'Algérie et pour consolider une identité mise en péril par les renversements de l'histoire, les Pieds-Noirs se sont regroupés au sein d'associations dont la mission de préservation de l'âme pied-noir (culture, cuisine, langue) rejoint souvent l'effort commémoratif. Bien entendu, le tissu associatif pied-noir n'a pas attendu les Accords d'Evian pour voir le jour. De multiples associations,⁴ en particulier dans les grands centres urbains tels que Alger, Oran et Constantine s'étaient constitués avant 1962. Toutefois, les groupes ainsi formés n'étaient reliés non pas par un désir de rayonnement culturel à proprement dire, mais par celui, politique, de maintenir la présence française en Algérie. Pour des raisons évidentes de priorités socio-économiques telles que la recherche d'un emploi, l'intégration au sein de la société métropolitaine, la cohésion post-indépendance sera difficile à maintenir et les difficultés que rencontrent les associations à attirer un nombre conséquent d'adhérents sont emblématiques du caractère trempé du Pied-Noir et du risque de double-emploi que fait courir la multiplicité des réseaux qui se créent. A l'instar des productions

cinématographiques qui, ensemble, créent un portrait éclaté de la piednoiritude, l'action des associations, groupes, amicales et autres configurations communautaires s'annule souvent dans leurs objectifs communs. Dans son ouvrage *La Guerre des Babouches*, Maurice Calmein rappelle « l'impossible unité » entre les Pieds-Noirs d'arriver à une vision unique, pas seulement sur ce qui est à préserver et à transmettre, mais également sur les moyens d'atteindre les objectifs qu'ils ont fixé à leur action.

Dans *Racine de papier*, Lucienne Martini offre un des survols les plus complets des associations de métropole. Parmi celles-ci, elle se focalise sur les trois plus actives : le *Centre de Documentation Historique sur l'Algérie* (C. D. H. A.) créé à Aix-en-Provence en 1974 qui possède un fonds de recherche documentaire non seulement sur l'Algérie, comme son nom l'indique, mais également sur le Maroc et la Tunisie ; *Le Cercle Algérieniste* créé en 1973 et basé à Toulouse dont l'objectif culturel et identitaire, héritier direct du mouvement algérieniste de Pomier et Randau, est d'offrir une résistance à l'hégémonie culturelle de la métropolitaine. Enfin, l'Association Mémoire d'Afrique du Nord⁵ qui a vu le jour en 1994 et dont l'esprit d'ouverture de la mémoire se distingue des certaines initiatives qui tendent à l'entrevoir comme un artefact de musée. Même si notre rôle ici n'est pas de dresser le catalogue de toutes les initiatives de préservation de l'identité pied-noir –d'autres, comme Marcel Calmein, s'y sont attelés en profondeur et en ont même fait le matériau d'un ouvrage. L'idée est de montrer le manque de consensus. Pour preuve, la polémique autour de l'ouverture du Mémorial National de la France d'Outre-Mer à Marseille. Chapitre d'un projet d'ensemble et d'envergure, Euro-Méditerranée, visant à officialiser la mise en place de passerelles entre la France et le Maghreb, et par extension, l'Afrique, le centre à venir aurait pour mission de « retracer l'histoire et entretenir la mémoire des personnes ayant vécu dans les colonies françaises aux XIXe et XXe

siècles. »⁶ Avec pour directeur putatif J.J. Jordi et comme partenaires financiers la municipalité de la ville de Marseille, le Conseil Général, le Conseil Régional et l'Etat, le centre aurait dû ouvrir ses portes début 2007. Est-ce à dire que la construction d'un tel centre a rencontré une opposition de principe ? Les retardements sont-ils purement d'ordre financiers ou doit-on voir dans les soubresauts d'un tel projet unificateur le reflet de dissensions entre communautés ? Restons optimiste et laissons à la cité phocéenne, cosmopolite et élastique, la responsabilité de reconstituer le puzzle de cette fragmentation.

Frag-ment-ation, Frag-mer-tation

C'est en se penchant sur ces choix de vie différents, sur ces manières diverses de combattre l'idée de la fin de la colonie ou de l'éternité de la colonie que nous pouvons être en mesure de comprendre la notion de fragmentation, sur le plan identitaire et social. L'image que Léo Palacio utilise est intéressante : « décrocher » (89). Décrocher de l'Algérie comme on le ferait, pour ainsi dire, d'une mauvaise habitude, d'une addiction destructive ou d'une obsession. Ce caractère maladif de la réitération compulsive du « là-bas » mythique a rapidement pénétré le lexique métropolitain affairant au pied-noir, pour s'y installer définitivement et en devenir un poncif coriace. Pour beaucoup de Français, cinquante ans après l'exode, le Pied-Noir, c'est le cousin éloigné, le pitre à l'accent méditerranéen qui, entre rires et larmes, ressasse couscous et soleil jusqu'à devenir la caricature de lui-même. Cependant, étiqueter le Pied-Noir dans ce rôle revient, en réalité, à éviter à la France de se colleter à ce qui correspond - et a toujours correspondu - à sa propension à rejeter en bloc la différence.

L'Algérie française, faut-il revenir sur ce point, est une région, composée de trois départements. Ainsi, lorsque les intérêts nationaux ne s'accordent plus à ceux de l'autre côté de la mer, la fracture fait surface, reproduisant la dichotomie colonisé/colonisateur dans celui, tout

aussi antagoniste, de la capitale et de la province. Lorsque ce désir d'uniformisation commandité par la France post-révolutionnaire a trait à la langue, l'affrontement avec les régions françaises qui s'opposent à la perte identitaire de leurs dialectes régionaux se résorbe relativement pacifiquement. A l'inverse, lorsque l'expression de cette même autorité s'étend, dans les années 1960, à un territoire comme l'Algérie, éloigné de la métropole, que ce territoire constitue un microcosme marqué par des liens d'interpénétration avec les populations indigènes, le conflit se prolonge, s'intensifie sous forme d'une guerre de huit ans entre toutes les parties concernées et se perpétue, après l'indépendance, sous la forme à peine déguisée, de phénomènes sociaux culturels tels que l'intégration ou l'acculturation, notamment des beurs et ses corollaires incontournables, le racisme et le ressentiment (Marseille 218, 247, 287).

Il en résulte qu'aucune réflexion sur l'identité pied-noir ne peut être menée sans que soit incorporé dans la problématique de son frère de sang, l'arabe. L'image d'une scission avec l'Autre que l'on daterait aux Accords d'Evian n'a aucun fondement solide. Pour commencer, la vie dans les colonies se traduisait déjà par la cohabitation de communautés plus que par leur mélange. Si l'écriture d'un Camus, métonymie de l'Algérie pied-noir par excellence, oublie, au gré des pages, l'arabe, c'est que les interactions entre les cultes étaient extrêmement rares. Cixous, qui vit douloureusement son identité « inséparable », décrit elle aussi cette absence de rapport avec l'autre, et les moments qu'elle passe avec sa nourrisse kabyle sont une découverte tellement inopinée et quasi surnaturelle qu'ils se rapprochent de l'épiphanie. Deuxièmement, la scission de l'indépendance a jeté les bases d'une nouvelle donne politique et administrative : les accords d'Evian accusent le transfert des compétences des autorités françaises à l'Exécutif provisoire présidé par Abderahmane Farès et un gouvernement provisoire se crée sous la présidence de Ben Khedda.⁷ Après les élections du 27 août 1962, Mohamed Ben Bella est chargé

de constituer le nouveau gouvernement dont on sait qu'il sera renversé par le putsch du 10 juin 1965 orchestré par le colonel Boumédiène qui s'empare du pouvoir au nom du Comité national de la Révolution. Toutefois, la fracture n'est pas nette, la scission entre le destin de ces deux nations poreuse. Alors, le scénario colonial se rejoue sur la scène française d'abord avec l'arrivée des Pieds-Noirs, qui à leur tour, incarnent le rôle de bouc-émissaire auprès de la majorité métropolitaine. Il continue avec l'arrivée des immigrants maghrébins, mesure politique visant à bénéficier d'une main d'œuvre bon marché, une déterritorialisation qui n'est ni plus ni moins l'écho de l'exploitation économique du système colonial. En prime, les intrigues se brouillent, et, quoiqu'à des années de distance et en dépit de la distance géographique, le scénario de l'exil pied-noir ou celui de l'émigration des Maghrébins, miroir l'un de l'autre, se répète avec les caractéristiques suivantes : l'humiliation de l'exil, les affres de l'acculturation, l'épreuve de la différence.

D'un point de vue structuraliste, l'idée que chaque entité porte en elle l'autre est communément admise. Si l'on se tourne vers la psychanalyse, l'altérité correspond à la projection de l'ego, ce que le glissement du Pied-Noir exilé dans le rôle du citoyen de seconde classe par rapport au métropolitain confirme. Emmanuel Levinas⁸ pose l'Autre comme celui qui demeure inconnaissable, impénétrable et ineffable, une conception corroborée par le traitement stéréotypé que réserve l'Occident à l'Orient, en particulier au XIX^{ème} siècle, avec le mouvement orientaliste nourri par ses rêves d'exotisme, d'ailleurs et de mystère. Pourquoi la perception du Pied-Noir s'est-elle cristallisée autour du stéréotype de la fracture dominant/dominé ? Existe-t-il une issue à cette dialectique historique ou le Pied-Noir est-il condamné à se penser dans sa double différence, celle qui le sépare, d'un côté, de l'indigène musulman, et de l'autre, du métropolitain ? A notre avis, la réponse est non : aussi longtemps que l'identité pied-noir sera

envisagée dans le cadre d'une opposition binaire entre le Français (d'Algérie) et l'arabe, la réflexion mourra de sa propre circularité. En revanche, plus notre perspective s'éloignera de ces conceptions structuralistes pour se rapprocher de la notion post-structuraliste de la différence, plus grandes seront les chances d'avancer dans notre compréhension de l'âme pied-noir.

Voyons tout d'abord l'éclairage que nous apporte Derrida sur le concept de différence. Juif pied-noir, il a, comme Cixous, vécu la frontière mouvante de l'identité française à travers la naturalisation collective des juifs par le décret Crémieux et de son abrogation et l'humiliation qui s'en suivit sous la France vichyssoise. Aux antipodes des conceptions binaires opposant différence et mêmeté, différence et identité, différence et singularité, la notion de différence que Derrida applique à la théorie littéraire peut s'appliquer à l'identité pied-noir. Préférant envisager la différence en termes de modèle plus que de concept, il la situe au-delà de la linéarité d'un temps chronologique qui dicte au discours son sens. La différence, c'est l'antithèse de la synchronicité, la notion selon laquelle les idées et signes du langage sont distincts les uns des autres, non seulement au sens structurel mais au niveau du temps. Derrida replace la différence dans un continuum spacio-temporel qui fait de la présence temporelle une structure aux confins d'éléments passés et à venir. Pour le philosophe pied-noir, la trajectoire d'un texte est en mouvement perpétuel. Du point de vue linguistique, le rapport signifié/signifiant qui en constitue le sens se situe dans la trace, c'est-à-dire la présence fantômatique d'éléments appartenant à la sphère du passé et à celle du futur. En somme, toute présence temporelle, tout signe est l'héritier du présent et du passé qu'il porte en lui et contrairement à Saussure qui croît que le sens des mots provient de leurs différences, Derrida part du principe que le sens surgit de la présence spacio-temporelle et que le signe pur, celui qui aurait une identité par lui-même, n'existe pas. Tout signifié est divisé en lui-même et différent de lui-même. Cette vision

d'enchâssement de la temporalité redynamise la notion d'historicité en même temps qu'elle propose une nouvelle manière de penser l'autre. Avant de l'appliquer au cas du Pied-Noir, notons que la notion de *différance* est porteuse de ce que seul un glissement ténu de la conception linéaire du temps à celle fluctuante et intervallique proposée par Derrida saura nous préserver de la stérilité de l'opposition binaire. En effet, comme le rappelle Mark Currie dans son étude *Difference*, ce n'est que dans sa version écrite que la notion de *différance* diffère de celle de différence. En signifiant, sur le plan de la graphie, la suprématie de l'écrit sur l'oral, Derrida invalide la nature atemporelle du concept de différence, tel que la perçoivent les structuralistes pour lui substituer le raisonnement selon lequel le rapport oral/écrit, avec l'oral étant à l'origine de l'écrit, se pense mieux dans le cadre de la *différance*.

Si nous devons appliquer cette notion directement aux problématiques du rapport Pied-Noir/Arabe, le voile se lèverait enfin sur les mouvements de l'Histoire qui lie le Pied-Noir à l'Algérien, ou au Maghrébin en général. Envisager que la lutte d'intégration que l'Algérien émigré et le *beur* ont mené pour tenter de se situer avec dignité au sein de la population française n'est que l'avatar de sa condition dans la colonie. Prendre conscience que ce que le Pied-Noir a eu à subir lors de son rapatriement forcé en métropole dès l'été 1962 fait non seulement écho au rapport de force qu'il avait mis en place et érigé en principe contre l'indigène durant l'ère coloniale mais aussi, préfigure les affres de l'émigration économique et politique des Algériens vers la France. On pourrait même pousser la lecture anamnésique de l'histoire coloniale et des mouvements de population qui ont marqué l'ère post-coloniale à l'interprétation des signes passés comme les signes avant-coureurs de futurs exodes. Prenons le cas de l'immigration d'origine italienne et espagnole en France dans les années 1930 sur laquelle Hureau et Palacio s'attardent à dessein. Fraîchement débarqués, ces expatriés napolitains, siciliens ou alicantins

connurent une douleur de l'acculturation identique à celle à laquelle les Algériens furent confrontés, peut-être eurent-ils eu à subir une série d'humiliations encore plus dégradantes vu que la plupart de cette main d'œuvre, non qualifiée et d'origine modeste, n'était pas francophone. Cependant, il serait dangereux de réduire l'histoire à une structure cyclique, tout ne pouvant s'anticiper ni s'appréhender. Issu du berceau méditerranéen, ces émigrés d'origine européenne, quoique non francophones, possédaient en eux un atout accélérateur de leur assimilation : tous, à quelques exceptions près, étaient de culture latine et de religion catholique.

Cette dernière remarque de mise en garde contre les rapprochements trop rapides sur la nature cyclique de l'Histoire nous conduit vers la notion deleuzienne de différence. A l'instar de Derrida, Deleuze rejette l'opposition binaire de Saussure et il se raccorde à une longue tradition de philosophes notamment Kant, Hegel et Heidegger. La philosophie de la différence que Deleuze préconise est celle qui définit la différence dans un cadre plus positif que la simple opposition avec l'identité. La différence deleuzienne transcende la notion qui tend à la réduire à l'entité inférieure au concept de l'identité en la situant dans le cadre actif d'un mouvement perpétuel. Selon l'auteur de *Différence et répétition*, « le mouvement garantit [...] une pluralité de centres, la surimposition de perspectives, un croisement de points de vue » (Currie 56). Ces considérations s'appliquent aux domaines littéraire et artistique, en particulier à l'univers conceptuel de l'art contemporain mais en nous présentant la notion de différence comme libérée de l'identité de son contraire, agent de multiplicités identitaires, leurs implications constituent une excellente ouverture sur une réflexion moins manichéenne sur l'identité pied-noir. En d'autres termes, le Pied-Noir n'est pas l'antithèse de l'Algérien, pas plus que l'Algérien ne se définit par ses carences par rapport au modèle occidental ou tout au moins, il n'est pas simplement cela. L'équation [Algérien = (Pied-Noir – Algérien)] n'a aucune raison d'être. Au

contraire, les deux figures emblématiques du contexte colonial se définissent selon les paramètres fluctuants du rapport colonisé/colonisateur, avec tout ce que ce dernier offre de degré d'interaction, d'interpénétration ou de rejet et d'absence de contact. Grâce à une telle vision de l'art et de la littérature, Deleuze déconstruit la stabilité de la représentation telle que la philosophie traditionnelle nous la présente et fait de la différence un cadre du flux à l'intérieur duquel les multiplicités de l'identité défient l'unicité de la représentation.

A titre d'illustration de la conception post-structuraliste de différence, nous souhaiterions, à ce stade de notre étude, nous concentrer sur le travail de Zineb Sedira,⁹ photographe et vidéo-artiste dont nous choisissons de décortiquer la démarche justement parce que cette dernière est franco-algérienne. Née à Paris en 1963, Sedira est installée à Londres, dans un contexte anglophone propice à sa réflexion sur la différence, son œuvre explore les thèmes de migration, d'identité et de diaspora et les problématiques qui s'y rattachent. Attachons-nous à l'étude de *Saphir* (2006) et *MiddleSea* (2008) deux des trois œuvres présentées lors de sa dernière exposition au New Art Exchange à Nottingham. La première est une vidéo projetée sous format HD avec deux écrans en diptyque. La seconde est une projection HD sur écran unique. Ensemble, les deux projections viennent compléter les quatorze écrans de l'installation vidéo *Floating Coffins* commissionnée en 2009 et composée de clichés d'épaves de navires commerciaux au large des côtes mauritaniennes. L'élément qui traverse les trois productions est celui de la mer mais ce sont les deux premières qui s'inspirent clairement du rapport colon/colonisé. Ce ménage-à-trois a pour résultat de créer des ponts entre les visions contenues dans chaque œuvre. Un réseau, à moins qu'il ne s'agisse d'un rés-*eaux*, de représentations multiples se met alors en place dont le dynamisme et les jeux d'intervalles permettent de

dépasser l'opposition purement binaire qu'aurait engendrée les parallèles nombreux et d'offrir un flux de lectures et d'interprétations.⁹

Pour commencer, le titre des œuvres s'entend comme une métonymie de la traversée et de la rencontre de l'autre. « Saphir » en français évoque la couleur azur de la mer, alors qu'en arabe, *safir* signifie ambassadeur. De là à présupposer une allégorie du voyage entre les deux rives de la Méditerranée, il n'y a qu'un pas, un pas que nous aide à franchir le titre de la seconde vidéo. En effet, l'étymologie latine du terme, *mare medi terra*, ne signifie rien moins que « mer au milieu des terres. » De l'aveu de l'artiste elle-même, les deux vidéos font référence aux mouvements migratoires de population : l'exode pied-noir, d'un côté, à partir du début des années 1960 et, de l'autre, celui des Arabes et Berbères à partir de la signature des Accords d'Evian. Chaque écran suit un personnage en particulier et en silence: la femme pied-noir séjournant à l'hôtel Safir et l'Algérien qui se promène et projette son regard énigmatique vers le large. Du fait des indices irréfutables que constituent les drapeaux nationaux sur le front de mer et le nom du ferry, *Algérie*, l'observateur en déduit que la ville de tournage est la capitale, Alger. Toutefois, les pistes de lecture sont brouillées et la cartographie mystérieuse : la pancarte de l'hôtel Saphir est en arabe quoique l'architecture et les arrondis des balcons soient typiques du style Art Deco. Le personnage masculin interprété par Samir El Hakim a les traits physiques d'un Algérien, pourtant sa tenue vestimentaire est occidentale. De même, les fondus enchaînés, les effets de simultanéité ou de rupture entre les deux écrans assortis de l'absence de dialogue et d'une bande-son subtile, composée de bruits de pas ainsi que de ceux associés au port et à la circulation créent un espace étrange où la différence entre les deux destins s'abroge dans une esthétique de la synesthésie. Avec comme fil rouge, les tons de bleu et de blanc, les deux écrans jouent la carte de la continuité et rendent possible la représentation au-delà du cadre binaire

inhérent au choix des deux écrans parallèles. D'ailleurs, vers la fin du film, l'interpénétration spacio-temporelle est évidente :

...on voit les deux personnages qui sortent de leur cadre en sens opposé. On voit la femme qui traverse les deux écrans pour sortir du champ. Au final, le paquebot arrive juste devant l'homme et l'objectif, en un seul et même plan, puis la caméra se déplace à un angle de 360 degrés afin de nous laisser avec la scène dont on déduit qu'il vient de quitter. (Muller 35)

C'est précisément cet habile mélange entre immobilisme et mouvement qui est révélateur d'une nouvelle approche du concept de la différence. D'une part, la femme pied-noir est soit plantée sur le balcon, soit prostrée dans la solitude de sa chambre ; d'autre part, l'homme, hormis quelques déplacements, est figé dans son observation du large. Pourtant, en dépit de, ou sans doute, grâce, à la juxtaposition de ces deux univers filmés de manière restrictive dans un cadre étriqué, les personnages sont liés par les couleurs et les sons qui les entourent, par la complicité positive émanant de leur différence et s'ils ne se rencontrent pas concrètement, leurs destins sont noués dans le palimpseste⁹ mobile que produit la valeur ajoutée de leur parcours respectif. Entre inertie du mouvement et mouvement de l'inertie, la représentation de *Saphir* dépasse la bordure du cadre, là où celui de *MiddleSea* en semble refléter le sens et l'essence.

En effet, *Middlesea* fait écho à *Saphir* à bien des niveaux, toutefois, si l'on exclut la date de réalisation des deux vidéos--2006 et 2008--il est impossible d'avancer avec certitude laquelle est le prolongement de l'autre. D'ailleurs, *MiddleSea* n'a pas de sens, à proprement parler comme au figuré, la vidéo se composant d'une traversée maritime, sans que précision soit donnée s'il s'agit d'un départ ou d'un retour. Eminemment deleuzienne dans son approche enchâssée du temps et de l'espace, l'accent est mis sur le déplacement lui-même, faisant de *MiddleSea* ce que nous appellerons une oeuvre en partance. Le premier élément en commun est le personnage masculin que l'on retrouve à bord d'un paquebot, à moins que ce ne soit l'acteur,

Samir El Hakim, qui revienne pour filer la métaphore d'un voyage qui s'intériorise encore davantage, en signifiant à l'écran qu'il occupe désormais seul qu'il est passé d'un rôle d'interprète à la représentation de sa propre identité. Joseph McGonable¹⁰ qui relève pourtant que, d'une œuvre motivée par une impulsion résolument autobiographique, Sedira s'est progressivement orientée, à partir de 2004, vers un travail plus universel, en reste là sur son commentaire et ne s'aventure pas plus avant dans l'analyse de ce revirement artistique. Voici ce qu'il dit au sujet de cette nouvelle phase :

quoique les relations franco-algériennes demeurent en arrière-plan, le sentiment de mystère, l'attention manifeste accordée à la composition et à l'esthétique, de même que l'accent mis sur la bande-son plutôt que sur les dialogues cimentent ces trois œuvres dans le but de créer des univers énigmatiques qui transcendent les particularismes régionaux et aspirent à une résonance universelle. (2)

Poussons l'interprétation donc dans ses retranchements : la femme pied-noir a désormais disparu de l'écran mais en a-t-elle fini pour autant d'imprégner l'essence de *MiddleSea* ? Bien au contraire, la femme pied-noir y est présente de son absence car il faut bien garder en mémoire que les vidéos sont projetées dans la même salle et que tout retrait ou ajout refait surface avec force, a fortiori dans une œuvre où le dialogue entre personnages est absent. Dans une certaine mesure, le dyptique *Saphir –MiddleSea* rappelle le jeu graphique des sept anomalies dans lequel deux iconographies, apparemment semblables, cachent en réalité des différences camouflées que le lecteur attentif doit repérer. Pour être ce lecteur attentif à l'endroit de *MiddleSea*, il faut prendre en compte le traitement de l'espace mer. Sedira alterne des plans de l'homme arpenter les ponts du paquebot et ceux de la vaste étendue ouverte que forme la mer. Dans les interstices de ces aller-retour entre plans, se loge la solitude de l'homme, son appartenance à aucune terre, son statut hybride. Comment ne pas penser à Edward Hopper et ses personnages hagards, esseulés dans l'anonymat d'édifices publics ? Renforcé par le glissement imperceptible du noir et

blanc à la pellicule couleur, le dualisme est également servi par une esthétique de la symétrie, qu'il s'agisse des plans équilibrés des bastringages, des escaliers et autres structures ou de celle, plus conceptuelle de l'opposition mouvement/inertie. Ainsi, la solitude est signifiée non seulement par le truchement de la disproportion entre la vastitude de la mer et la petitesse de l'homme d'une part, mais aussi par le spectre du couple que la femme pied-noir et l'Algérien formaient dans *Saphir*, un duo de l'entre-deux. Lues de concert, les deux œuvres laissent une impression de nostalgie saupoudrée du mystère de l'intervalle.

Est-ce à dire que le message de Sedira dont les parents se sont autrefois trouvés – perdus - dans cette hybridité de l'exil entre France et Algérie aux lendemains de l'indépendance et dont la nationalité franco-algérienne met en abîme cet état de liminalité repose sur l'idée selon laquelle les destinées de la France et de l'Algérie sont à jamais entremêlées ? Tout le suggère. Néanmoins, nous nous garderons d'une interprétation qui réduirait la portée de *MiddleSea* à une lecture binaire de la migration et de l'identité. A l'inverse, risquons un néologisme à la Cixous et affirmons qu'il y a sans doute dans la vidéo de Sedira autant de *MiddleSea* que de *MiddleSee*. Plutôt que de vouloir plaquer une appartenance française ou algérienne à l'homme, au bateau ou aux images en général, la vidéo ouvre une réflexion sur ce que nous appellerons l'« appartance ». En effet, les protagonistes de *Saphir* et de *MiddleSea* dépassent le cadre étrié du plan dans lequel ils évoluent, plan cinématique ou plan historique, pour se situer sur un continuum temps-espace en perpétuel mouvement. Les grésillements de la station de radio dont la fréquence ne parvient jamais à être établie que l'on entend en fond sonore de *MiddleSea* parle d'une communication brouillée mais d'une communication envers et contre tout qui se situe, à la croisée rhizomatique de la diaspora, « au bord et à bord » (3).

Entre dessin, dessein et destin...

Les enseignements tirés de l'étude de la *différance* dans l'art contemporain trouvent un prolongement dans l'exploration des arts graphiques populaires tels que la bande dessinée. De prime abord, la nature même de la bande dessinée, avec son entrelacement de dialogues et d'illustrations assorti de la possibilité d'incorporer des commentaires distanciés sur l'intrigue, comme s'en chargerait la voix-off d'une production cinématographique, en font le format idéal pour véhiculer un message à teneur historique. Quoiqu'il soit difficile de préjuger de la portée d'une forme d'expression considérée plus ludique que, disons, l'ouvrage strictement littéraire, il est encourageant de garder à l'esprit que si besoin de transmission il y a chez le Pied-Noir, l'album illustré pourrait bien constituer un des relais de la mémoire les mieux adaptés à un public d'adolescents. L'histoire de la conquête coloniale des Français d'Algérie n'a-t-elle pas, à maintes reprises, été comparée à la frontière américaine, les succès des premiers colons, intrépides et courageux, aux réussites téméraires et inconcevables des pionniers de la Ruée vers l'or? Rien de déplacé, par conséquent, dans notre raisonnement, que de rapprocher le héros de la Mitidja à celui qui prend forme entre bulles et vignettes. Comme l'avance Martini, la bande dessinée « pourrait être un bon moyen de rendre attrayante une histoire récente, à la manière des « comics » U.S racontant Mickey au Far West » (Martini 214).

Cependant, malgré le caractère épique des images et leur accessibilité immédiate, force est de constater que très peu d'artistes s'y sont aventurés. A l'exception de la collection d'albums du *Cercle Algérieniste* édités essentiellement par souscription, Jacques Ferrandez et ses *Carnets d'Orient*¹¹ demeure le seul auteur contemporain digne d'intérêt à avoir entrepris, à travers dix titres d'une production étalée entre 1987 et 2009, la tâche ardue de réconcilier les mémoires. Dans ses fresques graphiques qui nous présentent l'histoire de l'Algérie française depuis ses

balbutiements en 1836 jusqu'à l'acharnement de la lutte pour l'indépendance des années 1960, l'auteur, né en Algérie en 1955, se fait l'écho de ce qui s'est passé durant les 130 années de présence française, évoquant aussi bien Alger, que le bled, l'Oranais ou le Constantinois. Avec, à son actif, un palmarès de publications impressionnant en amont de sa série sur l'Algérie, Ferrandez tisse une saga en dix tomes en prenant soin de varier les subjectivités narratives. Contrairement à certaines productions autobiographiques qui ne donnent ni voix ni présence à l'indigène musulman, Ferrandez prend soin de se faire l'écho des divers camps concernés. Dans le premier tome de la série,¹¹ *Djemilah* (1987), il donne, par exemple, la parole à un arabe qui légitimise la position d'Abd-el-Kader farouchement opposé à l'occupation du territoire par l'armée française. « Tout le chapitre est écrit en caractères qui imitent l'écriture arabe, subterfuge pour faire savoir ce que les Français, ignorant la langue, ne peuvent comprendre » (Martini 202).

Dans *L'année du feu* (1989), deuxième volet de la série, il laisse le Capitaine Broussaud s'exprimer sur la nécessité de prendre en compte l'*Autre* dans l'entreprise de conquête : « Les Arabes peuvent être vaillants et fidèles, comme ils nous l'ont prouvé pendant les campagnes de Crimée, d'Italie, du Mexique et, récemment, contre les Prussiens... » (32). Dans *Terre fatale* (2009), centré sur les années 1960-62, un membre de l'O.A.S. exhorte le pacifiste M.Charlot, propriétaire de la librairie algéroise « Aux Vraies Richesses », de prendre les armes contre le F.L.N. Tendant un pistolet au commerçant qui refuse de participer à tout acte de terrorisme, il affirme sur un ton d'une froideur déterminée : « Allez, prenez ça ! Tous les Pieds-Noirs se doivent d'être armés !... Il faut bien se défendre, puisque la France nous abandonne ! » (41).

Cette multiplicité des perspectives proposée par Ferrandez non seulement garantit une objectivité historique rare en même temps qu'elle tend à démentir l'idée fausse selon laquelle tout travail entrepris par un Pied-Noir ignorerait systématiquement le parti-pris de l'indigène colonisé. Pas

de manichéisme de bas étage dans les croquis de Ferrandez, pas d'oblitération de l'arabe, au contraire, des esquisses de Kabyles, des visages de la rue au contour précis qui leur sont consacrés, notamment dans les planches d'ouverture des *Fils du Sud* (1992). En revanche, on trouve des personnages de Pieds-Noirs abjects, ceux que nous nommerons les Pieds-Noirs « pieds de vigne », archétypes du gros propriétaire bourru et raciste qui traite l'indigène avec moins de considération que ses hectares de terres exploitées. Le personnage de Casimir qui apparaît dans *Le Centenaire* (1994) en est une illustration réussie.

De plus, Ferrandez se veut fidèle à l'histoire et, outre le procédé consistant à alterner le point de vue arabe à celui du Pied-Noir, il consolide son intrigue fictive de jalons historiques réels. Ainsi, le récit s'accompagne d'inserts--extraits de discours, documents officiels, reproductions de pages de journaux de l'époque ou autres--qui parlent d'un souci d'exactitude. A cela, il faut ajouter le souci d'ethnographe de Ferrandez qui s'évertue à reconstruire, avec justice, l'Algérie de ses parents, un hommage par personne interposée, puisque c'est à l'âge de quatre ans qu'il rejoignit avec eux la métropole et que sa conscience topographique de l'Algérie n'est donc qu'une reconstitution par mémoire et projection interposée. En raison de cette connaissance livresque de l'Algérie, sa démarche de rester fidèle à l'image que ses parents lui ont léguée s'avère d'autant plus louable. Préfaçant le dernier tome de la série, Maïssa Bey¹² affirme :

Il nous donne à voir ou à revoir –pour ceux qui comme moi reconnaissent les lieux et les hommes – les paysages, les rues, ce que l'on appelle communément le décor. Il nous fait entendre les accents d'une langue colorée et truculente, avec ses expressions si savoureuses. Rien de tout ce qu'il décrit de sa plume ou de son pinceau ne m'est étranger. (5)

Est-ce à dire que Ferrandez fait l'impasse sur la nostalgie ? Formulée ainsi, la question est caduque. Comment parler de la perte de repère, comment évoquer le repaire de l'enfance

algérienne sans faire écho aux désillusions dont le Pied-Noir fut assailli, qu'il s'agisse de la promesse d'une Algérie à jamais française ou de l'éternité écourtée de l'Eden d'Outre-Mer ? L'intérêt d'une telle interrogation n'est pas de savoir si Ferrandez est digne de la confiance du lecteur, si sa parole de pied-noir est faussée ou non par un ressentiment éventuel ou un embellissement mélancolique, comme on pu le voir dans certaines autobiographies, en particulier chez Cardinal. Nous ne faisons ici le procès de personne et loin de nous le désir de juger les tenants et les aboutissants de ce corps à corps avec la mémoire. Il est davantage question de nous pencher sur ce qui fait de Ferrandez le dépositaire de l'âme fragmentée de l'errance pied-noir.

Pour cela, c'est vers la technique de l'album illustré qu'il nous faut nous tourner compte tenu de sa structure tronquée et de son imagerie répétitive, reflet de la mémoire pied-noir coriace et lancinante. Héritier des peintres de l'Ecole d'Alger à cheval entre post-impressionnisme et tradition, Ferrandez mélange deux styles complémentaires : la poésie de l'aquarelle aux contours approximatifs et la précision du trait. Quand le premier se prête à l'exécution des paysages et des plans d'ensemble des villes, le deuxième s'applique au besoin de figurer les traits des personnages, l'expression des visages et des émotions. A l'aide d'une palette valorisant les bruns et les ocres, le « pinceau-constat » de Ferrandez, pour reprendre l'expression du peintre Charles Brouty,¹³ emprunte au sensualisme algérien, et s'il y a dans ses vignettes aquarellées les accents libres d'un Horace Vernet, il évite toujours l'impétuosité d'un rendu orientalisant mythique et galvaudé. Avec Ferrandez, on atteint l'Algérie, non en son flanc, comme l'ont fait les premiers militaires de la conquête, à coups d'odalisques mauresques et de cavalcades grandiloquentes ou de fantasia fantasmées, mais dans le demi-ton ou l'uniformité de la palette, le rendu de la lumière autant que des zones d'ombre et la duplicité de la perspective. En somme, Ferrandez, c'est le pinceau-vérité.

Enfin, la bande-dessinée¹⁴ requiert plusieurs étapes : comme pour toute préparation, l'artiste sélectionne la thématique, en circonscrit la portée et opte pour la technique qui offrira le rendu adéquat. Dans le cas du bédéiste, le dessin et son squelette de planches divisées en bandes de vignettes doit se conjuguer aux dialogues des bulles, une interaction dans laquelle l'hybridité du format s'épanouit dans un entrelacement des éléments illustrés et des éléments de dialogues en adéquation directe avec l'ambivalence pied-noir.

Alors que l'interaction des photographies de Sedira se situait sur le plan d'une fragmentation à deux dimensions sous la forme d'écrans parallèles, Ferrandez nous propulse dans un univers dont la fragmentation nous apparaît plus complexe : d'une part, la trame narrative se déroule à travers le hachage séquentiel que procure le cadre étriqué de chaque vignette. L'histoire se joue donc autant à l'intérieur de la succession de ses vignettes autant que dans ces intervalles. En ce sens, une passerelle se déploie entre l'approche de Sedira et celle de Ferrandez. Chez les deux artistes, les interstices sont source de sens en même temps qu'ils défient la linéarité de l'Histoire. Qu'il s'agisse d'un montage en alternance et en parallèle ou d'un *story-board*, les choix sont les mêmes, ceux de restituer la mémoire par le biais d'un espace-temps repensé.

D'autre part, Ferrandez développe une fragmentation qui relève d'un jeu d'épaisseur ou de profondeur qui n'est pas sans rappeler que l'Algérie pied-noir est femme. En ajoutant les couleurs à ses croquis, en y apposant les dialogues, en somme, en répétant les gestes appris et sûrs de l'artiste, le dessinateur revisite la mémoire, prend le temps d'en honorer chaque couche, chaque strate, chaque contour. Jean-Claude Carrière, dans sa préface au deuxième volume de la série, est sensible à cette pâte mémorielle :

Peut-être est-ce justement là , dans cette course à handicap, sans signal de départ, ni ligne d'arrivée, dans ce chevauchement d'illusions successives, dans ces

images qui se superposent sur le papier comme dans nos mémoires, que se situe le charme, ce maître-mot, qui désarme l'espace, qui infléchit la rigueur des choses, qui rapproche parfois les éternels lointains [...]. (*Année du feu* 2)

Il est vrai qu'il y a un je-ne-sais-quoi d'éternité dans ces *Carnets d'Orient* et c'est par le truchement de ses jeux et enjeux de tonalités mélangées, à la fois les perspectives projetées par le récit d'autrui autant que les couleurs appliquées par sa technique que Ferrandez, derviche tourneur de la page blanche, rend, par souvenirs mis à plat, toutes ses lettres de noblesse à l'espace fragmenté de l'identité pied-noir.

La blancheur *maurbide* du Pied-Noir ?

La dernière partie de notre étude se focalise autour de deux romans parus en 2009, celui de Laurent Mauvignier, *Des Hommes* et *La Solitude de la fleur blanche* d'Annelise Roux. Après la fragmentation identitaire que l'art contemporain ou populaire met en exergue, il est impératif de nous plonger dans l'étude d'œuvres récentes qui portent, avec distance et humour, la piednoiritude vers un questionnement sur les non-dits de la mémoire et les conflits intérieurs d'une identité. Si ces deux auteurs ont des parcours et, par conséquent, des motivations divergentes, de revisiter l'Algérie et ses fantômes, leur écriture converge dans une universalité camusienne bien intégrée, mâtinée du demi-siècle qui sépare la publication de ces deux romans de la guerre autrefois impossible à nommer. Il n'y a dans leur trame narrative aucune mise en accusation de l'Autre, aucune tentative de rouvrir le procès de la colonisation. Malgré leur contenu directement ou indirectement autobiographique, ces pages ne sont ni pétries de nostalgie larmoyante ni empreintes du ressentiment des regrets. Au contraire, le récit est pris d'assaut par l'audace d'un regard neuf sur un sujet ou trop tu ou trop rebattu. Plus que tout, la parole politique en est exclue, comme si la mémoire collective était parvenue à une étape supérieure dans le lent

processus de digestion de l'Histoire, comme s'il était devenu plus important d'interroger que de trouver des réponses à un malaise qui a fait souffrir bien au-delà du cessez-le-feu.

Laurent Mauvignier a attendu la livraison de sept romans avant de s'atteler à une thématique qui rejoint son histoire familiale. Comme il s'en confie auprès de Nelly Kapriélan, son père avait passé deux ans et demi en Algérie, une période significative pour un appelé qui a pu jouer un rôle dans le drame qui s'abat sur les Mauvignier et sur Laurent alors que ce dernier n'est alors âgé que de quinze ans : « Il s'est suicidé quand j'étais adolescent. Il m'a fallu des années pour me dire que, peut-être, le fait d'avoir participé à cette guerre et d'avoir vécu ces choses avait contribué à son suicide » (Kapriélan 2). Mauvignier explique également que son père était resté très secret sur ces vingt-huit mois passés à guerroyer en Algérie et que c'est par l'intermédiaire de sa mère, passeuse des photographies que son époux avait prises et rapportées de « là-bas », qu'il avait eu vent de cet épisode douloureux de la vie de son père. Rapprochant ce mutisme du traumatisme enduré par tout soldat qui revient du front avec la mémoire criblée de souvenirs indicibles, Mauvignier se lance dans une écriture qui se fixe pour objectif de verbaliser l'impact indélébile de la mémoire et les caprices dont elle est capable, prête à surgir sans préavis des limbes du passé, au moment le plus saugrenu, lors de l'occasion la plus anodine, comme c'est le cas dans le roman, au cours d'un repas d'anniversaire. « J'ai entendu l'histoire de types qui devenaient fous. Cela ressemble à un cliché, mais ça m'a aussi intéressé de trouver le moyen, techniquement, de dire ces clichés » (Kapriélan 2).

De ces souvenirs honteux qui remontent à la surface et qui éclaboussent le présent, Mauvignier fait l'ossature de son récit, ce qui procure une tension pratiquement insoutenable, tension déjà exacerbée par les tiraillements familiaux pré-existants entre Bernard, surnommé Feu-de-Bois, marginal imprévisible, mi-clochard, mi-hermite, et le reste de la fratrie. Il faut, en

effet, patienter jusqu'à la quarante-deuxième page pour que la crise éclate et c'est seulement après-coup que le lecteur prend conscience que tous ceux qui, familles et amis, assistent à la fête d'anniversaire de Solange, la sœur de Bernard, sont les otages plus ou moins conscients de la bombe à retardement dont Mauvignier a minutieusement enclenché le détonateur depuis l'entrée en matière. A coup d'analèpses et de détails avant-coureurs, le lecteur se laisse entraîner vers l'idée selon laquelle cette réunion ne peut décemment connaître d'issue positive. Malgré les efforts de Feu-de-Bois dont « on dira qu'il ne sent pas trop mauvais » (Mauvignier 11), malgré la broche de bijoutier qu'il offre alors qu'il est sans le sou, à sa sœur Solange, sous les yeux ébahis, envieux et accusateurs de l'assistance, la tragédie est latente. Pourtant, c'est à l'occasion de ce regroupement d'amis et de parents que la mémoire choisit de faire son *come-back* qui, quoique tardif, n'a rien perdu de sa contemporanéité et qui circule entre les convives comme une épidémie de malaria, une attaque massive de sauterelles ou un coup assommant de sirocco. Car, quoique les apparences soient trompeuses, que le soleil ne brille pas dans cette petite ville ouvrière du Nord de la France, c'est bien d'Algérie dont il s'agit ici. Bien que des années se soient écoulées depuis le retour de Feu-de-Bois en métropole, bien qu'il ait abandonné sa femme Mireille, Pied-Noir dont la fortune familiale qui lui avait fait entrevoir la possibilité de monter sa propre affaire s'envola à l'indépendance pour les propulser dans le quotidien sordide d'une banlieue parisienne, les souvenirs honteux de la guerre sans nom sont restés enfouis, boulets de canon en stand-by dans le long goulet d'étranglement que constitue le tuyau de la mémoire.

Avec justesse et maîtrise, Mauvignier nous laisse progresser à pas feutrés autant qu'à reculons sur le terrain miné et la chape de silence que forment les non-dits et les secrets de famille entourant ses protagonistes. S'il y a un parfum qui se dégage de ce récit, ce n'est pas celui des jacarandas mais celui de l'explosif de la mémoire. D'ailleurs, le bijou que Feu-de-Bois

offre à Solange et que celle-ci ôtera de son corsage après le drame brille d'une tout autre étincelle dans la bouche du narrateur :

Solange, est-ce qu'elle va retrouver sur la table de la cuisine la petite boîte bleu nuit et qu'elle va la chasser, la balayer d'un revers de main ou seulement du regard, ou même ne pas y toucher ? ou, au contraire, comme ces obus qu'on retrouve des vieilles guerres et qu'il faut désamorcer, la prendre avec précaution et la remettre dans la salle à manger.... (Mauvignier 117)

Le parallèle est de rigueur, surtout à la suite de la faute irréparable que commet Feu-de-Bois, indigné de la réponse mièvre de sa sœur et humilié de ressentir que quoiqu'il fasse, il ne peut échapper au cadre étrié dans lequel ses proches l'ont enfermé, faisant de lui un paria, « un ancien d'Algérie, marginalisé, en rupture, clochardisé [...] » (Barbara 52), voué à un statut inférieur à tous, y compris à celui de l'employé kabyle du réfectoire, Chefraoui. Alors, les souvenirs remontent, la vision se trouble et le passé vomit ses tripes : « Bernard, arrête. Et lui il peut être là. Lui, le. Arrête. Le bougnoule » (Mauvignier 42). Le dialogue se veut direct et tronqué à la fois, comme si entre les lignes se poursuivait celui intérieur de la mémoire qui dit ou qui tait l'indicible. Dans l'exemple ci-dessus, l'impact est garanti en raison de la tension dramatique et de la force de l'insulte mais c'est à travers l'entière de son roman que Mauvignier saupoudre d'effets stylistiques emblématiques de la difficulté de dire. Nous avons déjà mentionné ce que nous appellerons la narration tantrique qui échaffaude la tension à l'aide d'allusions et de *flashbacks*. Il faut y ajouter, entre autres, l'originalité de la syntaxe incomplète. A de nombreuses reprises, la phrase, principale ou conjonctive se termine sans crier gare, stoppée dans sa course par l'inéluctabilité de la ponctuation, une manière singulière pour Mauvignier de souligner qu'il ne peut y avoir d'éclaircissement sur tout et qu'avant tout, « le roman peut montrer les manques mais il ne s'agit pas jamais pour lui de donner des réponses » (Kapriélan 2). Ainsi, autour de la culpabilité, Châtel, le camarade de chambrée de Bernard

s'interroge : « Il se demande si une cause peut être juste et les moyens injustes. Comment c'est possible de croire que la terreur mènera vers plus de bien. Il se demande si le bien » (Mauvignier 184).

Loin d'apporter un quelconque apaisement à son personnage, Mauvignier le laisse tergiverser. La torture est-elle légitime ? Il n'est pas de la responsabilité du romancier d'apporter une réponse à un questionnement éthique de cette ampleur. En revanche, il est de son ressort d'en souligner l'aspect tragique, ce à quoi parvient l'abrupt signe de ponctuation, élevant l'interrogation légitime de ce jeune appelé du contingent au rang de *koan* philosophique : le bien peut-il seulement exister lorsqu'à vingt ans, on s'est vu le témoin impavide ou impuissant des atrocités inénarrables de la guerre ? La dimension tragique dont Camus affirmait qu'elle était une donnée irréductible de l'âme pied-noir charpente la structure du roman de Mauvignier. Celui-ci le divise en quatre chapitres (« après-midi », « soir », « nuit », « matin ») dont la solennité nous renvoie à la règle des trois unités du théâtre classique. Si la « nuit » est réservée aux saynètes qui ont pour décor l'Algérie, le « matin » est celui de l'affrontement ultime contre la mémoire. Le narrateur doit en effet se rendre au poste de police pour témoigner contre son cousin Bernard/Feu-de-Bois. Poussé dans ses derniers retranchements et blessé par la réaction de sa sœur Solange qui semble lui avoir préféré le « bougnoule », ce dernier a, en effet, quitté, dépité, la salle des fêtes pour se rendre dans la foulée de son humiliation au domicile de Chefraoui, tenant en joue sa femme et ses enfants pendant plusieurs minutes dans un silence glacial. Lorsqu'il agresse la famille d'immigrés, c'est toute l'Algérie et les horreurs de la guerre qui l'assaillent, ce sont ses rêves de jeunesse réduits en fumée par l'indépendance qui refont surface. Il n'en reste pas moins qu'un tel acte d'intimidation ne peut, aux regards des autorités locales, resté impuni.

Dès lors, le compte-à-rebours contre la culpabilité démarre qui accule le narrateur à choisir son camp : pour ou contre Feu-de-Bois ? Là encore, la curiosité du lecteur ne sera pas satisfaite. Comment le narrateur pourrait-il se positionner par rapport aux deux flancs ambivalents du dilemme de l'Algérie ? Comment pourrait-il dignement justifier ou fustiger l'attitude de Feu-de-Bois face à l'Arabe, lui qui a souffert à ses côtés, dormi dans les mêmes lits de camp infestés de vermine et de morpions ? Avec la distance noble d'un Camus, Mauvignier choisit le silence. Le roman s'achève sur l'image du narrateur bloqué après que sa voiture a glissé sur une plaque de verglas et versé dans le fossé. Accident ou destin, nul ne peut le dire, à moins que cet hommage à l'auteur de *La Peste* et à l'accident dont il fut victime une après-midi de janvier 1960 nous rappelle que la mémoire n'offre pas de répit. Dans l'habitacle, le narrateur n'en finit pas de ressasser le passé mais aucun manuscrit n'est là pour mettre un point final à son exil intérieur. Seul sur le bas-côté de son destin, il s'octroie enfin le droit de s'interroger sur l'humanité, comme nous y invite le titre de l'ouvrage. Des hommes, en reste-t-il, quelque part ? Ni la vision cauchemardesque de la mort d'Idir ou d'autres compagnons de route arabes tombés pour la France, ni la perspective de s'entretenir avec les gendarmes sur le cas Feu-de-Bois, ni le silence ne viennent pourtant à bout de ce lamento solitaire. On note seulement qu'au détour du chemin, celui chaotique de la mémoire, que la question ultime du narrateur est désormais de forme indirecte : « je voudrais savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard » (Mauvignier 281).

Dans *La Solitude de la fleur blanche*, Annelise Roux opère une introspection qui s'évertue à comprendre ce qu'être Pied-Noir signifie. Contrairement à Mauvignier, Roux opte pour une descente dans les enfers de cette identité hybride et, sur le ton direct de l'autobiographie, elle décrit au scalpel l'instrumentalisation de la mémoire, source des stigmates

dont l'identité pied-noir est victime, aussi bien au sein de la communauté métropolitaine que parmi les Algériens. Au gré de chapitres où elle se remémore pour mieux subodorer, alliant rappels historiques aux méandres de son imagination, on prend conscience que sa vie d'enfant de Pieds-Noirs est excessivement complexe. Malgré de nombreux jalons bien réels, son roman n'est ni une fresque historique à la Stora ni le travail d'une écorchée comme Cardinal. S'il fallait en mesurer le style par rapprochement, Roux se situerait quelque part entre Woolf et Cixous, osant la liberté de verser dans l'association libre d'idées et l'écriture automatique de la première tandis qu'elle emprunte à la seconde une propension à cerner l'ambivalente de la piednoiritude à l'aide de mots-valise.

Le premier élément qui est d'intérêt dans le roman de Roux, c'est que le portrait qu'elle dresse du Pied-Noir n'est pas figé. Il est à l'inverse étourdissant d'ambivalences et de contradictions. Dans le chapitre d'ouverture intitulé « Nostalgie », altération du concept de « nostalgie » en elle-même lyrique, elle donne le la, dès les premières lignes : « J'ai dans la tête des images inventées, des visions tour à tour saugrenues, fausses et véridiques (...) » (Roux 7). S'en suit une déconstruction systématique de tous les stéréotypes qui ont marqué la narratrice, ceux qui la touchent directement ou ceux qu'elle a vécus par personnes interposées, ceux qui touchent injustement les Pied-Noirs, les « Français de France » ou les immigrés maghrébins. Le premier stéréotype, c'est celui qui prend racine dans l'opposition d'un racisme manichéen, celui qui scinde le monde en deux groupes : celui dont on est fier de se réclamer et l'autre, objet de tous les quolibets et de toutes les brimades. Malheureusement, à la suite du naufrage qui la fait s'échouer avec ses parents dans un village de viticulteurs du Sud-Ouest en 1962, Roux a tôt fait de découvrir qu'il n'est pas bon d'être né de l'autre côté de la Méditerranée : « Les pieds-noirs et les juifs avaient la réputation d'être grégaires et bruyants, envahissants comme la mauve ou le

baragane, ce poireau sauvage qui vient bien en terrain sablonneux, espèces opportunistes qui gagnent les sillons au creux des rangs » (Roux 45).

Comme on peut le noter dans l'extrait ci-dessous et ainsi que nous l'explique le sociologue Augustin Barbara, « Elle [Roux] évite la nostalgie et la mélancolie des regrets. Elle sait, par le détournement et l'humour, nous faire prendre conscience de cette identité décalée » (Barbara 53). Et de l'humour, Roux en a à revendre si bien qu'elle en injecte à chaque paragraphe, en particulier sur la population locale et son étroitesse d'esprit :

Pas besoin d'aller jusqu'aux colonies ni à de lointains apartheids pour que soient à déplorer des ségrégations qui, pour n'être pas des xénophobies définies, carrées, n'en font pas moins autant de dégâts. Là-dessus, le Médoc campagnard des années soixante-dix, dans lequel tout nouveau venu issu d'un hameau distant de cinq kilomètres faisant figure d'intrus, n'était pas en reste. (Roux 44-5)

Si Roux se barde ici de la cuirasse du détachement cynique et trouve dans la méfiance généralisée de la communauté rurale vis-à-vis de l'Etranger une manière de relativiser l'exclusion dont les Pieds-Noirs font les frais, elle n'en demeure pas moins en souffrance. Les passages sur les humiliations de l'enfance et ses goûters dans des châteaux de camarades nantis, son adolescence renfermée jalonnée d'amourettes difficiles et de crises de spasmophilie, plus tard l'allusion à la thérapie, constituent autant d'éléments qui montrent que la construction du soi relève du parcours du combattant pour ceux qui continuent « d'être tenus pour des intouchables, véhiculant l'image de braves couillons débordés par le sort [...] » (Roux 85). Il ne faudrait pas toutefois ne voir dans ce déversement d'épreuves le récit de ce que tout individu est susceptible d'endurer lors de son passage adulte.

Chez Roux, le rappel est constant de ce qui est la cause de cette solitude inguérissable. Se situant au-dessus d'une lutte des classes, elle a pour nom hybridité. Bien sûr, cette hybridité est protéiforme : en classe, elle prend la forme d'une remarquable intelligence sous-tendue par la

conscience adulte que compte tenu des soucis familiaux, l'excellence est la seule issue. Après des autres élèves, elle se traduit par une propension innée à se fondre dans le moule, même si c'est celui de la bourgeoisie qui inclue Roux dans son cercle élitiste du fait de ses résultats scolaires. Pourtant, Roux analyse avec circonspection : « cette prédisposition au grand écart qui me faisait apercevoir les deux versants de la colline à la fois allait valoir son pesant d'or en matière de tourments » (134). D'ailleurs, il ne nous suffit que du titre pour garder à l'esprit que la souffrance de l'isolement est la composante incontournable de cet exil intérieur. Voici ce qu'en dit Barbara :

En Algérie, une expression était courante pour dire « ne pas se faire remarquer » : « passer entre le mur et l'affiche. » Voilà qu'ils vivent quotidiennement ce « passage » sous les regards d'incompréhension. Telle est la « solitude blanche » qui fleurit en eux et qu'ils sont obligés d'accueillir pour résister et survivre. (53)

Le deuxième élément qui fait du roman de Roux une exploration originale tient au fait qu'elle n'hésite pas à expliquer la spécificité de l'âme pied-noir par le truchement de comparaisons tirées de l'Histoire de l'humanité. Cette approche rhizomatique de l'expérience pied-noir a pour mérite d'extraire ses acteurs de leur embourbement mélancolique en se colletant à d'autres destinées parallèles. Le but de Roux n'est pas de rivaliser avec le déchirement d'autrui encore moins de lancer un concours visant à identifier le supplicié des suppliciés. A travers des références à d'autres cultures, d'autres siècles et d'autres religions, elle tente de se situer dans le contexte plus inclusif et globalisé et, d'une certaine manière, de se libérer du carcan qui la meurtrit dans le rôle de fille de Pieds-Noirs, la métissée, comme elle le précise, puisque née en métropole. Au titre de ces références multiples, nous pouvons mentionner rapidement celle commune à de nombreux écrivains et chercheurs, la comparaison du Pied-Noir et du pionnier américain. Dans l'univers rouxien, le parallèle se double d'une cavalcade ironique évidente :

Je nous avais identifiés, vécus, « pieds-noirs », des sortes d'Indiens de la Saskatchewan ou de l'Alberta transposés en Afrique du Nord, non pas spoliés, cette fois, mais qui auraient volé les territoires de chasse à d'autres, Crows sans bisons que les bâtons de feu des Blancs décimaient sous mes yeux dans de nombreux westerns à la télévision, Cheyennes ou Sioux qui ne connaîtraient pas la rédemption du cinéma de Ford ou de Peckinpah, le traitement de Jack Crabb par Arthur Penn, car nous les méritions pas. (Roux 157)

Visiblement imprégnée de culture pop américaine, il y aura d'autres allusions, notamment à *Tarzan*, à l'effondrement des tours jumelle lors des attentats du 11 septembre 2011, au Ku Klux Klan. Pour parler du stigmat répandu qui colle à la peau du Pied-Noir comme étant xénophobe et raciste, Roux agrémentera son récit de passages sur l'Indochine, le napalm, les boat people, fera le listing de tous les pays touchés par des vagues d'exode, comme pour faire entrer le « rapatriement » pied-noir dans le grand volume de l'expropriation et de la spoliation. Amatrice d'art éclairée, Roux accompagne de surcroît son texte d'allusions au style de certains artistes peintres quand elle n'offre pas un cadre de lecture encore plus précis en citant directement le titre d'une œuvre spécifique. Ainsi, l'univers de son écriture nous semble plus proche, sa livraison plus intime, ce qui aboutit à des chassés-croisés révélateurs où le Pied-Noir, si souvent cantonné à ses palmiers, vient déborder dans le ciel tourmenté d'un Van Gogh, les clairs-obscurs légendaires d'un Caravage ou les fresques de Giotto à Assise. Il en résulte une impression d'universalité dans laquelle l'identité peut s'épanouir, en dehors du cadre imposé de l'image d'Epinal de la colonie.

Enfin, là où son écriture est sans doute la plus intime, Roux tisse un réseau de références intertextuelles qui relient son autobiographie non seulement aux textes fondateurs de la littérature mais au palmarès de ceux qui lui ont permis de se forger. N'oublions pas que celle qui se voit renégade déplacée, celle qui se regarde dans le miroir sans reconnaître son propre visage, nous instruit, dès le premier chapitre, du rôle salvateur qu'ont joué l'écriture et la lecture dans

l'élaboration de sa personnalité : « La privation me fit rechercher un territoire virtuel où je serais acceptée, contribua pas à pas à la conduire de cette entreprise malaisée, qui, menée à son terme, prend le nom vulnérable et opérant de 'livre' » (15). Alors, au fil des pages, se tisse la toile du corpus qui lui a littéralement donné corps : de nombreux anglo-saxons, Hemingway, Fitzgerald, Shakespeare, Wilde; les classiques français, Montesquieu, Proust, Balzac et des poètes, Baudelaire et Nerval, des philosophes tels que Beauvoir et Sartre. Tout un panthéon lui permettant, entre souvenir et stylo, de se situer en tant qu'auteure, femme et Pied-Noir : « Je tentais de retrouver des images, d'ouvrir des voies où apparaîtrait le chaînon manquant, qui est mémoire et écriture [...] (Roux 89). En le faisant traverser les époques, les cultures et les cultes, Roux le libère d'une panoplie de souvenirs et de rôles contextuels et contractuels. En les incluant aux sensibilités du monde de l'art et de la littérature, elle redore ses lettres de noblesse en substituant à la prépondérante opposition binaire Pied-Noir/Arabe, l'universalité de l'identité intertextuelle.

Enfin, s'il nous fallait retenir qu'un seul élément de l'écriture de Roux, ce serait le troisième et dernier que nous étudierons dans ce chapitre, à savoir son concept inédit de « maubidité ». A première vue, ce mot-valise est composé des termes « maure » et « morbidité ». Roux choisit de le faire apparaître dans les dernières lignes du chapitre intitulé « Comment peut-on être pied-noir ? » La question lancée à la cantonade contenue dans ce titre n'est pas seulement rhétorique, elle est aussi terriblement cynique. L'interrogation joue en effet sur la polysémie du verbe « pouvoir ». Selon la version où le pied-noir est la victime, la question posée est de savoir s'il est possible d'atteindre le repos de l'âme, dans le sens d'un « comment parvient-on à gérer son identité pied-noir ? » D'après la version du Pied-Noir bourreau, la question émane d'un métropolitain ou d'un Algérien putatif et devient jugement

éthique : « comment diable peut-on se réclamer d'une communauté qui a causé tant de tort ? »

Aux confins des deux, on trouve la dualité de la crise d'identité à laquelle Roux tente de mettre un terme.

Le concept de « maubidité » n'est pas sans rappeler l'« inséparable » Cixous. On se souvient du mal qui ronge l'écrivaine rêvant d'une réconciliation impossible de sa judaïté avec ses frères de terre, les musulmans. L'occupation française, avec la promulgation du décret Crémieux viendra détruire tout espoir de fusion, d'où le terme. Chez Roux, le Pied-Noir porte en lui sa propre mort en tant que maure, c'est à dire en tant qu'arabe. Africain avant tout, à bien des égards plus proche de l'indigène que du viticulteur médocain, il est voué à mourir de sa propre relation à la terre et à la civilisation algérienne dont l'exode l'a arraché violemment. Dans le chapitre précédent, « Visite au cimetière,... », Roux nous confie que c'est en sillonnant les allées du cimetière du village, en établissant un lien concret avec toutes les tombes qu'elle fut en mesure de se replacer dans l'inconnu bordelais. Telle Ariane dans le labyrinthe de la métropole piednoirophobe, Roux, *borderline*, retrouve à travers le fil des vies interrompues des défunts de la région le fil de sa propre trajectoire, égarée entre la déchirure parentale et son propre statut hybride de « *potos* ». Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la mort permet à Roux de s'implanter dans la région où elle est née mais avec les habitants de laquelle elle n'a tissé que des liens superficiels. Alors, elle se lance, très jeune, dans une course effrénée autour de la mort, dans le but de survivre et de se survivre à elle-même : « Enfant, j'avais développé en une sorte de réflexe prophylactique un goût paradoxal pour ces virées funestes au cimetière, que l'on imagine des crâneries de gosse et qui ne sont peut-être que de très détournés, lointains et circonspects apprivoisements de la chose » (129).

Cette recherche de l'identité à travers les pierres tombales prend la forme de l'affection respectueuse qu'elle nourrit à distance pour la vieille veuve Espagnole qui hantait le cimetière « fouillant obstinément les trous de taupe à la recherche de son mari [...] » (129). Elle s'étend à une plongée dans la vie de Salomé, la grand-mère paternelle dont les effets personnels contiennent une série de lettres avec l'expéditeur desquelles Roux s'empresse de s'identifier : « Peut-être était-il conscient en adressant ces lettres à une destinataire rendue plus improbable à mesure que passaient les années, de s'adresser pour partie à lui-même, comme en dialogue intérieur, de tisser lui aussi une sorte de récit fictif » (128). Il y aurait beaucoup à craindre qu'un tel positionnement vers le passé ne soit pas en soi très salvateur pour la narratrice. Cependant, ce sont les liens qu'elle établit avec les généalogies de familles inconnues « bien françaises » qui lui permettent de consolider son ancrage et d'atténuer son sentiment de culpabilité. Car, ce dont il s'agit chez Roux, c'est de s'affranchir de cette culpabilité abrasive qui use et abuse que Camus place au centre de la problématique d'écrivain français né en Algérie. Fille de Pieds-Noirs, Roux doit trouver son propre chemin, loin des stéréotypes simplistes et blessants qui ont malmené l'amour propre de ses pères, les parquant dans un enfermement stérile et l'acculant à une nostalgie de procuration, castratrice et destructrice. Par le biais d'une recherche des origines, la déconstruction des stigmates et l'audace de se penser autre, *La Solitude de la fleur blanche* permet à cette écrivain pied-noir de voir l'avenir en rose.

Somme toute, il semblerait que l'éloignement par rapport à la douleur de la guerre soit la condition *sine qua non* pour assurer à la création pied-noir un nouveau souffle. Qu'il s'agisse d'une distanciation géographique comme dans le cas de Zineb Sedira qui installe ses quartiers d'artiste à Londres, loin de la métropole, ou du recul temporel à plusieurs générations d'intervalle, comme dans le cas d'Annelise Roux dont le cynisme est la marque saine d'une

histoire sinon admise, tout au moins digérée intellectuellement, la relève semble assurée. Ce qu'il est également intéressant de noter, c'est le glissement de la représentation de la piednoiritude entre les mains d'artistes qui ne sont pas pied-noir d'origine. Là encore, il y a preuve que la digestion du drame algérien n'est plus la chasse gardée du million de Pieds-Noirs rescapés de l'exode et de leurs descendants. « Pied-noir » devient attitude entre les lignes de Roux et de Mauvignier, une réponse face à l'exil alors que le terme ne faisait autrefois référence qu'à un statut campé plus ou moins fièrement par des exilés brisés. Ces prolongements ont pour mérite d'élever les questions de l'exil et de la différence à un niveau universel plus porteurs que des œuvres tournées vers elles-mêmes. Un esprit d'ouverture semble donc caractériser cette dynamique récente et la mémoire collective pied-noir ne peut que s'en féliciter.

Notes

¹ Nous faisons ici référence aux librairies et centres de documentation du Centre de Documentation Historique sur l'Algérie (C. D. H. A) à Aix-en-Provence et à la librairie algérianiste accessible en ligne (www.librairie-pied-noir.com).

² Nous pensons ici aux travaux de Françoise Lionnet, notamment à l'ouvrage que celle-ci consacre à la fragmentaion de l'identité féminine dans le contexte colonial intitulé *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1995.

³ Les chiffres officiels varient d'une source à l'autre entre 800 000 et le million de Pieds-Noirs acculés à l'exil.

⁴ Pour une liste détaillée des associations d'hier et d'aujourd'hui, voir l'ouvrage de Maurice Calmein, *Les associations pieds-noirs*. Dans *La Guerre des Babouches*, l'auteur démontre avec un cynisme évident la difficulté de répertorier les associations et groupuscules formés par les Pieds-Noirs dont les origines diverses ne se prêtent que difficilement au regroupement grégaire. Contrairement au mythe selon lequel la majorité des Pieds-Noirs ont rempli les rangs de l'extrême droite française, les deux ouvrages rappellent que les Pieds-Noirs se sont toujours situés principalement à gauche de l'échiquier politique.

⁵ Pour un détail des activités et publications de cette association, visiter son site www.mémoireafriquedunord.net

⁶ Voir le site www.euroméditerranée.fr pour davantage de détails sur ce projet d'envergure visant à honorer le patrimoine africain et le lier aux origines bigarrées de la cité phocéenne.

⁷ On trouve les détails de cette passation de pouvoir développés dans l'ouvrage historique de Joëlle Hureau et c'est à elle que nous devons notre compréhension de la situation politique de l'époque.

⁸ Dans le but de mieux comprendre la relation à l'autre, nous nous tournons ici vers Levinas dont la philosophie qui pose le rapport à autrui dans un contexte de respect moral nous force à repenser la dialectique colon/colonisé. C'est grâce à ce respect de l'autre que nous émanons en tant que sujet autonome.

⁹ Le site de l'artiste est www.zinebsedira.com.

¹⁰ Dans son article « Zineb Sedira : Floating Coffins, Saphir & MiddleSea », Joseph McGonagle rejoint l'idée de palimpseste. Selon lui, c'est justement parce que les deux personnages sont filmés pratiquement impavides, mystérieux et immobiles que le voyage entre les deux est rendu possible dans une infinité de configurations. La tension prend racine dans l'alternance entre mouvement et inertie.

¹¹ Les 10 albums de la série *Carnets d'Orient* publiés chez Casterman ont pour titres respectifs : *Djemilah* (1987), *L'Année du feu* (1989), *Les Fils du Sud* (1992), *Le Centenaire* (1994), *Le Cimetière des princesses* (1995), *La Guerre fantôme* (2002), *Rue de la bombe* (2004), *La Fille du Djebel amour* (2005), *Dernière Demeure* (2007), et *Terre fatale* (2009).

¹² Algérienne, Maïssa Bey est écrivaine. *L'une et l'autre* (Paris : Editions de l'Aube, 2009) et *Pierre Sang Papier ou Cendre* (Paris : Editions de l'Aube, 2008) sont les titres de ses deux ouvrages les plus récents.

¹³ Charles Bouty est né en Corse en 1897. Peintre, journaliste, dessinateur, il se fixe en Algérie de 1912 à 1963. Couronné de prestigieuses récompenses dont le Grand Prix artistique de l'Algérie, pensionnaire de la Casa Velasquez, il signe de nombreux ouvrages sur l'Algérie et reste l'un de ceux dont les œuvres (dessins et peintures) témoignent le plus fidèlement de l'âme pied-noir.

¹⁴ Pour approfondir sur l'art hybride de la bande dessinée, consulter les ouvrages incontournables de Helbot, Dozo et McKinney.

CONCLUSION

Le 5 avril 2000, à heure de grande écoute, France 2 Télévision confie à Jean-Luc Delarue, animateur vedette du débat télévisé *Ca se discute*,¹ la lourde tâche de faire réfléchir l'ensemble des Français sur la question épineuse suivante : « Que reste-t-il de la culture pied-noir ? » Sur le plateau sont conviés une brochette bigarrée d'invités, réalisateurs, journalistes, écrivains et femmes au foyer de culture, de confession et d'origine divergentes que seul relie le fait d'être nés de l'autre côté de la Méditerranée, en Algérie française. En visionnant et en participant à cette réitération de stéréotypes simplistes, en entendant reconvoquer les mêmes désirs de retrouver le « là-bas » magnifié de l'enfance, germe progressivement l'idée de conduire une étude sur les représentations multiples dont le Pied-Noir fait l'objet afin de mieux envisager comment celles-ci s'articulent et nourrissent la littérature, le cinéma et les arts en général.

Comme nous avons pu l'examiner dans notre analyse, le Pied-Noir ne peut s'envisager comme unité monolithique. Pour garantir une vision synthétique et interdisciplinaire qui soit en mesure de rendre compte de la diversité culturelle et culturelle de cette communauté plurielle, il nous a fallu assortir notre réflexion de l'irréductible triade de Pierre Nora, identité, mémoire et diaspora. Au fur et à mesure de ce forage à l'intérieur de l'âme pied-noir, il s'est avéré indispensable de garder à l'esprit les principes qui sous-tendent la formation d'une communauté inscrite au double registre de son appartenance à l'ordre supérieur de la mère-patrie d'une part, et, d'autre part, à celui, inférieur de la colonie. En effet, il nous a été crucial de prendre le Pied-Noir pour ce qu'il est, le produit schizophrénique d'un système colonial qui perpétue à l'infini la dichotomie du soi et de l'autre et qui refuse aux jeunes générations le repos d'un mal être social acquis par procuration.

En somme, le travail que nous avons mené aurait pu aisément porter les titres fictifs de *L'Identité en sursis*, *La Mémoire confisquée* ou pourquoi pas, *La Solitude grégaire* ? Car il ne faudrait pas se lancer dans une telle étude à visée synthétique sans se fixer d'objectifs. Si l'aspect commémoratif joue un rôle important dans la construction de l'identité pied-noir, il oblitère trop souvent le souci de transmission, d'où notre souci d'examiner également la création contemporaine, vitrine de ce que la piednoiritude doit anticiper le vieillissement de sa population en préférant au ressassement stérile d'Eldorados perdus et à la « nostalgie » de *nouz-ôtres*² la distance matûre de l'enracinement universel. Dans le récapitulatif qui suit de nos avancées, nous avons jugé bon de revisiter les problématiques du Pied-Noir en nous inspirant des six étapes que la sociologue Vivienne Cass³ a édifié en théorie et qui jalonnent la formation d'une minorité. Si le modèle mis en place par la psychologue australienne s'adresse principalement à l'identité homosexuelle, il sied sensiblement bien à la communauté pied-noir qui reste, que ce soit en Algérie par rapport à l'indigène musulman ou en métropole face aux Français de souche, une minorité.

Face aux images d'Epinal qui font du Pied-Noir tour à tour le Childéric de la Mitidja, le créole floué de la République, le paria prolétaire, le grand propriétaire raciste, le cow-boy déclassé, règne une grande confusion--une confusion de races, de cultures, de religions et de motivations. L'histoire de la colonisation nous renseigne alors sur les origines disparates de ces premiers colons et, hormis une poignée d'entrepreneurs jouissant du capital initial nécessaire, le Pied-Noir mène une existence modeste d'ouvrier agricole, d'instituteur, de fonctionnaire et de commerçant. Aux rares privilégiés des premiers sites d'occupation, viennent s'ajouter les quarante-huitards déchus, les ventre-creux et les têtes brûlées de toute l'Europe, et en particulier, du pourtour méditerranéen. Comme nous l'avons vu, il n'est pas rare que soit mis l'accent dans

les récits sur les difficultés que l'Algérie concocta pour ces pionniers de l'Outre-Mer : ainsi, nombre de ces Espagnols, Italiens, Maltais, tombèrent, rejoints par les Alsaciens et les Corses, victimes d'une terre algérienne qui résista à la spoliation à coup d'épidémies diverses et variées, d'une nature aussi belle qu'hostile et d'un peuple arabophone et musulman peu enclin à la laïcité française. Pourtant, ces légendes urbaines ne sont souvent que l'expression d'une pensée populaire qui justifie, par des actes héroïques, la farce de la « mission civilisatrice », et déjà, laisse présager qu'être Pied-Noir présuppose l'écartèlement entre deux continents, deux administrations et deux cultures. De confusion des origines à la confusion des identités, il n'y a qu'un pas, ou pour être plus précis, qu'une mer, et, pour s'affirmer en terre usurpée, le Pied-Noir instaure la dictature de l'appartenance.

Très tôt dans le processus d'identification, se met en place un système de classes hiérarchisé qui fait de chaque groupe inférieur le bouc-émissaire de celui qui le précède. C'est l'avènement de l'opposition binaire notoire entre colonisateur et colonisé que dénonce Memmi et que seuls des concepts plus inclusifs et moins axés sur la dichotomie entre Français d'Algérie et Arabe peuvent commencer à résoudre. D'ailleurs, la fragmentation de la société a des répercussions directes sur le choix des appellations que l'on assigne aux uns et autres et le système duplice est vicié jusqu'à l'impossibilité de nommer. *What's in a name ?* dirait Shakespeare. Au pays des micoucouliers, de la *shorba*⁴ et de Cagayous, tout, y compris l'opportunité d'octroyer ou de retirer la nationalité à une communauté lorsque le contexte politique l'exige, à l'instar des juifs d'Algérie qui furent faits Français par le décret Crémieux et défaits de leur citoyenneté par l'abrogation vichyssoise. De cette identité à plusieurs plateaux, le Français d'Algérie en fit les frais car, après s'être gargarisé de sa supériorité vis-à-vis des « troncs de figuier » et des « bougnoules », il s'est entendu appelé « rapatrié » et même « Pied-

Noir », en même temps qu'il s'est vu assigner la place d'émigré à l'intérieur de son propre pays au lendemain des Accords d'Evian et pour l'éternité, dans son for intérieur. Pour nous défaire de cette kyrielle de sobriquets plus débilisants et paternalistes les uns que les autres et percer le secret de ces clivages d'autrefois entre Pied-Noir et Arabe sur une rive, et Pied-Noir et métropolitain sur l'autre, qui enfanteront, quelque trente ans plus tard, les affrontements des « Français de souche » et des *Beurs*, nous nous sommes tournés vers les autobiographies parce qu'elles offrent les formes les plus complexes du *je*. Entre Algérie et métropole, entre le *hic* et le *nunc* d'une identité qui s'écartèle à force d'éloignement, certains écrivains et penseurs nous offrent quelques pistes de réconciliation. C'est le cas de Pélégri qui perçoit dans la langue un modicum d'échange bienheureux. Cixous, elle-aussi, se tourne vers le pouvoir des mots de vaincre les maux, notamment ce « malgérianisme » qui la ronge dans son identité de femme juive « inséparable ». D'autres, plus universels, se taisent de mots qui parlent du dilemme inhumain de penser l'Algérie en d'autres termes que ceux qui incluent cette vie entre soleil et mer. Incompris, ils s'emmurent dans une tentative de s'extraire de la culpabilité et ne trouvent le repos que dans le deuil noble de l'isolement ou l'écriture posthume. Ainsi se tut Camus. Ainsi se tue Camus.

Si le paysage qu'arpeute le Pied-Noir en Algérie se délimite par l'urbanisation des villes, le tracé des routes, les avancées dans les infrastructures médicales et éducatives et se comprend à l'intérieur d'une frontière chronologique qui va de 1830 à 1962, celui des chimères que celui-ci entretient, entre souvenirs embellis et regrets mélancoliques n'a de bornes que l'infinité de son imagination et son bagout légendaire illimité. La troisième phase de la formation chez Cass est composée de la notion de tolérance. Déjà, dans les autobiographies, notamment celle de Cardinal, on présentait une stratégie inconsciente : maximiser les risques de l'implantation en

Algérie, diaboliser ou ignorer l'autochtone, en vue de justifier une présence, qui, quoique bienveillante à bien des égards, n'en était pas moins un viol généralisé appelé colonialisme. Déjà, ce *mea culpa* déguisé sous un retour à l'insouciance de l'enfance et de l'adolescence, comme pour apporter un bémol rédempteur à la violence de l'entreprise coloniale. La mémoire pied-noir se lance ainsi dans une partie de cache-cache avec le passé. Telle un mirage dans le désert, la mémoire joue des tours, capricieuse, tantôt relayant la synesthésie sensorielle de l'Algérie avec une précision quasi clinique, tantôt allant jusqu'à oblitérer la présence arabe, comme lors des entretiens menés par Anne Roche où certains Pieds-Noirs interviewés évoquent avec moult sincérité les pique-nique au bord de mer et les épices des marchés sans faire la moindre allusion aux plastiquages et aux assassinats qui défigurent Alger pendant les « événements ». Notre travail a donc consisté à sonder cette mémoire trouée, bafouée, menteuse, et sélective. Entre la mémoire des lieux et les lieux de la mémoire, il semblerait que l'unique territoire en friche dont le Pied-Noir ait hérité soit celui du souvenir. Avec en tête de file la « nostalgie », l'acte de remémoration ouvre la voie de la délivrance. Certains apophtegmes prononcés avec un aplomb insondable que d'aucuns apprécieraient de jeter aux oubliettes de l'Histoire resteront toutefois gravés dans les esprits. Ainsi résonne le « Je vous ai compris » qui, même avec la distance des années, a gardé les échos démagogiques d'un « Je vous ai pris pour des c... ».

Après la série d'humiliations que le Pied-Noir va subir, la suffisance du Français de souche à l'égard du cinquante pour cent, la nationalité confisquée aux juifs d'Algérie, l'imposition de la langue française aux indigènes, peut-on oser espérer que le Pied-Noir s'accepte et accepte l'Autre ? Dans la France d'aujourd'hui marquée par l'immigration en provenance du Maghreb pour raison économique et politique, le Français d'Algérie n'en finit pas

de se jouer la scène de la colonie. Avec une population *beur* acculée à être française selon les critères inflexibles de la laïcité, le Pied-Noir cherche dans la configuration coloniale la réponse à ces problématiques sociétales contemporaines. Nous avons cherché avec lui et nos résultats sont sans appel. Soit l'amertume prend le dessus sur les dessous insalubres de l'Histoire, ce qui aboutit à renflouer les rangs d'une extrême droite pour laquelle l'Etranger est la source de tous les maux et carences dont souffre le « vrai Français ». Soit on se rend compte que c'est à l'échelle officielle que le devoir de mémoire doit s'accomplir. En décembre 2002, Jacques Chirac relève le défi et, en soulevant la chape de silence qui entoure la « guerre sans nom », il crève l'abcès algérien en lançant une série d'initiatives visant à délier les langues et à rendre la dignité aux Algériens, harkis et autres supplétifs, morts pour la France. Le travail considérable de l'historien Benjamin Stora nous a été d'un secours incommensurable, notamment son concept de « mélange des mémoires ». En effet, si le devoir de mémoire collectif a pour but de veiller à l'unité de la nation en enterrant pour toujours la hache de guerre, il est de la responsabilité de tous de ne pas miner la mémoire de l'Histoire comme les histoires individuelles ont miné, minent et mineront encore longtemps les mémoires des Pieds-Noirs.

Il ne faudrait pas, en s'étant penché sur cette identité plurielle du Français d'Algérie, n'en retenir qu'un malaise existentiel, une addiction à l'ailleurs et l'avant ou une propension suicidaire à l'auto-dévalorisation. Il serait fâcheux de croire qu'il n'y a pas chez le Pied-Noir de vécu mais du survécu, exclusivement. Dans cette étude, nous nous sommes également attachés à la lueur d'espoir, à l'activisme des nouvelles générations. Nous nous sommes efforcés de dépasser la frontière du cercle incestueux du Pied-Noir et, en opérant une plongée dans la création de la photographe franco-algérienne Zineb Sedira, nous nous sommes projetés dans l'univers de l'Autre, aux confins de deux sensibilités. Le potentiel de surpasement de cette

armada de limites que nous imposent la succession de gouvernements atteint son paroxysme dans l'art contemporain. Là, c'est la combinaison post-structuraliste de Derrida et de Deleuze qui nous a mis le pied à l'étrier. Entre « différence » et « déterritorialisation », il nous a été donné d'envisager le rapport entre Orient et Occident non pas selon la dialectique caduque inférieur/supérieur mais en le pensant en termes de superpositions--et non d'impositions--de perspectives. Un croisement de points de vue qui rappelle l'écriture rhizomatique d'Annelise Roux à la fois tellement éloignée et imprégnée d'histoire, l'humour caustique qu'elle emploie à relativiser les revers de la mémoire, son envie de vivre, quoique empêchée par le destin brisé de ses parents. L'humour est venu aussi de ce que nous avons découvert d'autres voies à cette compréhension à l'identité : la notion de « dé-corps », pour ne citer que celle-ci, qui nous a épaulé dans notre tentative de dédramatisation de cette siamoisité franco-algérienne qui colle à la peau et finit par étouffer. En outre, il ne faudrait omettre de mentionner ce qui fait le Pied-Noir dans l'imaginaire collectif : son verbe haut, sa gestuelle colorée, son accent mâtiné de soleil que les stéréotypes les plus galvaudés ne s'accorderont pas à désactiver. Ce folklore, culture des gens modestes, mérite qu'on s'y intéresse et si fierté il y a, en dépit du vieillissement de la population et de la diaspora, il est d'autant plus crucial de la perpétrer par le biais des actions de sensibilisation et de transmission des associations. A quand une option patatouète au baccalauréat ?

Enfin, ce dernier paragraphe se fait le reflet de la dernière étape dans le modèle de Cass autant qu'il s'improvise le miroir-synthèse de notre propre étude. Des origines aux mécanismes de la mémoire, du rapport conflictuel du soi et de l'Autre aux projections diverses et variées qui sont faites de lui dans la littérature, le cinéma et la culture populaire, notre objectif de passer au crible fin l'identité pied-noir est atteint. Nous avons toutes les raisons de croire à

l'approfondissement de son éclaircissement grâce aux travaux menés diligemment par des chercheurs tels que Mireille Rosello dont les travaux récents de rapprochement entre le passé colonial et la France multiculturelle d'aujourd'hui à travers l'allégorie sportive constitue une percée. Il y a fort à penser que le projet que s'est assigné Joseph McGonagle de constituer un corpus actualisé des représentations de l'Algérie en France promet d'ouvrir la voie à d'autres chercheurs de la piednoiritude. Bien entendu, ainsi que tout Algérois vers le port, nous nous tournerons vers les travaux futurs de Stora dont l'universalité du propos confère à la lecture de l'Histoire de l'humanité dont la recherche ne peut se passer.

Nous continuerons de penser qu'être pied-noir se transmet, de père en fils et de mère en fille, et que c'est aux jeunes générations de prendre la relève de la mémoire, non pas dans le questionnement misérabiliste du pourquoi et le rêve résigné du retour impossible mais dans un rapprochement vers l'autre, rendu impératif compte tenu des flux migratoires de la mondialisation. Aventurons-nous à imaginer qu'être pied-noir, c'est, sans doute plus que jamais, évoluer dans le *no man's land* de la réconciliation avec autrui autant qu'avec soi-même. Imaginons qu'être pied-noir, c'est ne plus se laisser piéger ni par le déni de l'Histoire et encore moins par l'histoire de son déni. Osons être pied-noir, à la manière dont on pourrait devenir créole de la mémoire, avec des bleus au cœur mais un avenir rose, à moins qu'il ne soit blanc, comme la solitude de l'hybridité et la douleur d'exister à reculons et par procuration dont nous parle Roux.

A l'heure où nous rédigeons ces lignes, le dernier film réalisé par Nicole Garcia, *Un Balcon sur la mer*, sorti en salle le 15 décembre 2010 a déjà enregistré plus de trois millions de spectateurs. Comédienne habituée aux intrigues liées à l'Algérie, Garcia se lance ici pour la première fois dans un long-métrage ayant pour toile de fond sa ville natale, Oran. Le synopsis est

le suivant : agent immobilier dans le Sud de la France, Marc croit reconnaître un amour de jeunesse, Cathy, rencontrée alors qu'il n'est âgé que de douze ans dans une Algérie saccagée par la guerre d'indépendance. Au fil des jours, Marc est envahi par le doute quant à la véritable identité de celle qui se dit être Cathy. La tache de vin sur la jambe, le fait qu'elle soit gauchère, tous les indices laissent à penser que cette inconnue n'est pas qui elle prétend être. Subtile, Garcia laisse planer le doute dans l'esprit de ses protagonistes. Avec une sensibilité pied-noir en filigrane, la réalisatrice laisse l'amour présent prendre le pas sur la mémoire, une manière d'honorer le passé sans le laisser avoir trop d'emprise sur notre inconscient. De retour d'Oran où il effectue un pèlerinage initiatique, Marc retrouve « Cathy » après que celle-ci a disparu et, lorsque cette dernière lui demande, dans la dernière de clôture, où il était, Marc, se faisant alors le chantre de tous les Pieds-Noirs, répond : « Je me suis perdu. » Appelons de nos vœux que l'étude que nous avons menée et que celles à venir ne craindront plus le face-à-face avec l'exil et sauront guider le Pied-Noir sur ce chemin de croix à la croisée des chemins de l'identité, en dépit des acc(id)ents du destin et de l'errance, afin qu'il n'en finisse pas de vivre, survivre et revivre, africain.

Notes

¹ Parmi les invités de cette émission diffusée en prime time, le réalisateur Alexandre Arcady et Jean Daniel, rédacteur en chef du *Nouvel Obs* livrèrent un témoignage plus nuancé que les cris du cœur de certains invités. Dans son ensemble, le débat permit de nourrir les clichés plus que de les déconstruire. Néanmoins, à ce jour, *Réservoir Prod.* fut une des rares, sinon la seule, maison de production à se colleter à une thématique aussi controversée.

² La graphie que nous utilisons ici reflète l'accent pied-noir. L'expression illustre la revendication d'une appartenance à un groupe distinct du Français de métropole, de sa langue et de son parler. Région française, l'Algérie n'échappa point à la querelle identitaire qui sévit entre les 22 régions françaises. Au contraire, sa perte instilla en tout Pied-Noir une fierté régionaliste invétérée.

³ Dans son ouvrage révolutionnaire publié en 1979, *Homosexual Identity Formation: A Theoretical Model. Journal of Homosexuality*, la psychologue australienne développe un modèle d'identité destiné à la communauté homosexuelle dans un but de combattre l'homophobie dont gays et lesbiennes sont la proie.

⁴ Soupe traditionnelle à base de mouton ou d'agneau, de tomate et de vermicelle auquel on peut substituer le *frik* (blé concassé). Consommée en Algérie et en Tunisie, on la trouve également sur les tables lybiennes.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages Théoriques

Abdeljilil, Lajohmri. *L'Image du Maroc dans la littérature française*. Alger : SNED, 1973. Print.

Achard, Paul. 1939. *Salaouetches*. Paris : Balland, 1972. Print.

Achour, Christiane. *Dictionnaire des oeuvres algériennes en langue française*. Paris : L'Harmattan, 1990. Print.

---. *Entre le roman rose et le roman exotique*. Alger : EnAP, 1978. Print.

---. *l'Etranger si familier*. Alger : EnAP, 1984. Print.

---. *Abécédaires en devenir: idéologie coloniale et langue française en Algérie*. Alger : EnAP, 1985. Print.

Adotevi, Stanislas. *Négritude et négrologues*. Paris : Union Générale d'Editions, 1972. Print.

Affergan, Francis. *Exotisme et altérité*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987. Print.

Ageron, Charles-Robert. *La Décolonisation française*. Paris : Armand Colin, 1991. Print.

---. *Histoire de l'Algérie contemporaine : 1871-1954*. Paris : PUF, 1979. Print.

Amrouche, Jean. « Algérie: le fond du problème. » *La Nef* 16.24 (1959) : 96, 99-100. Print.

Arnaud, Jacqueline. *Anthologie des écrivains français du Maghreb*. Paris : Présence Africaine, 1965. Print.

---. *Littérature maghrébine de langue française*. Aix : Publisud, 1986. Print.

Asad, Talal, ed. *Anthropology and the Colonial encounter*. New York : Ithaca Press, 1975. Print.

Assante, Michèle. « Itinéraire anthropologique et espace littéraire: les pieds-noirs. » Thèse de DEA. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1991. Print.

Audisio, Gabriel. « L'Algérie littéraire, ii: Alger-Sahara. » *Edition de l'Encyclopédie coloniale et maritime*, 1948 : 30-39. Print.

---. « Le Génie de l'Afrique du Nord de St Augustin à Albert Camus. » *Annales du Centre Universitaire Méditerranéen* 7 (1953) : 142-149. Print.

---. « Y'a-t-il lieu d'écrire? » (Questionnaire). *Arfuyen* 3.1 (1977) : 74-75. Print.

- Astier-Loufti, Martine. *Littérature et colonialisme: l'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française 1871-1914*. Paris : Mouton, 1971. Print.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *The Empire Writes Back*. New York : Routledge, 1989. Print.
- Azim, Firdous. *The Colonial Rise of the Novel*. London : Routledge, 1993. Print.
- Balibar, Etienne. « Algérie, France: une ou deux nations? » *Droit de cité*. Paris : Editions de l'aube, 1998 : 101-110. Print.
- Barbara, Augustin. « Le Roman et la mémoire difficile de l'Algérie : A propos de Laurent Mauvignier (*Des hommes*) et d'Annelise Roux (*la Solitude de la fleur blanche*). *ESPRIT*, octobre 2010 : 50-53. Print.
- Baroli, Marc. *La Vie quotidienne des Français en Algérie 1830-1914*. Paris : Hachette, 1967. Print.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris : Editions de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980. Print.
- Baissant, Michèle. *Pieds-noirs, mémoires d'exil*. Paris : Stock, 2002. Print.
- Begag, Azouz et Christian Delorme. « Energumènes ou energ-humains? » *Le Monde.fr. Le Monde*, 13 octobre 2001. Web. 18 décembre 2010.
- Behdad, Ali. *Belated Travelers. Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*. Durham, NC : Duke University Press, 1994. Print.
- Berque, Jacques. *Le Maghreb entre deux guerres*. Paris : Seuil, 1962. Print.
- Bhabba, Homi. *Nation and Narration*. New York : Routledge, 1990. Print.
- . *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 1995. Print.
- Boehmer, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature, 2nde ed*. Oxford : Oxford University Press, 2005. Print.
- Bonn, Charles. *Littérature maghrébine: répertoire des chercheurs*. Sherbrooke : Naaman, 1976. Print.
- Bordwell, David. *On the History of Film*. Harvard : Harvard University Press, 1998. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard, 1982. Print.

- Brahimi, Denise. *Opinions et regards des Européens sur le Maghreb aux 17^e et 18^e siècle*. Alger : SNED, 1978. Print.
- Brière, Camille. *Ceux qu'on appelle pieds-noirs, ou 150 ans de l'histoire d'un peuple*. Paris : Editions de l'Atlanthrope, 1984. Print.
- Brua, Edmond. « Nous, les pieds-noirs. » *Historia Magazine* 387 : n.p. Print.
- Calmein, Maurice. *La Guerre des Babouches*. Paris : Emma, 1986. Print.
- . *Les Associations pieds-noirs : 1962-1992*. SOS Outre-Mer, 1994. Print.
- Calmès, Alain. *Le Roman colonial en Algérie avant 1914*. Paris : L'Harmattan, 1984. Print.
- Cass, Vivienne. « Homosexual Identity formation : A Theoretical Model » *Journal of Homosexuality* 4.3 (1979) : 219-235. Print.
- Cerquiglioni, Bernard. *Une Langue orpheline*. Paris : Les Editions de Minuit, 2007. Print.
- Chemain, Roger. *L'Imaginaire dans le roman africain d'expression française*. Paris : L'Harmattan, 1986. Print.
- Currie, Mark. *Différence*. Londres: Routledge, 2004. Print.
- Debrauwere, Nathalie. « Le 'Malgérien' d'Hélène Cixous. » *MLN* 124.4 : 848-867. Print.
- Déjeux, Jean. « Bibliographie algérienne des essais, récits et témoignages 1945-1967. » *Revue algérienne des sciences juridiques* 6 (1968) : 97-110. Print.
- . « De l'Eternel méditerranéen à l'éternel Jugurtha. » *Revue algérienne* décembre 1977 (Alger : Institut de droit) : 23-30. Print.
- . « Bibliographie de la littérature 'algérienne' des Français. » *Cahiers du CRESM* 7 (1978) : 132-136. Print.
- . *Littérature maghrébine de langue française*. Sherbrooke : Naaman, 1978. Print.
- . *La Littérature algérienne contemporaine*. Paris : PUF, 1979. Print. Que sais-je?
- . *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*. Paris : Khartala, 1984. Print.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1987. Print.
- . *Différence et répétition*. Trans. Paul Patton. New York : Columbia University Press, 1994. Print.

- Demontès, Victor. *Le Peuple algérien. Essais de Démocratie Algérienne*. Paris : Imprimerie Algérienne, 1908. Print.
- Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967. Print. Tel Quel.
- . *De La Grammatologie*. Paris : Editions de Minuit, 1967. Print
- . *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 2010. Print. Champs Essais.
- Despiques, Paul. *Le Chef d'oeuvre colonial de la France: l'Algérie*. Alger : Pfister, 1926. Print.
- Dine, Philip. *Images of the Algerian War*. New York : Oxford, 1994. Print.
- Dozo, Björn-Olav. *La Bande dessinée contemporaine*. Bruxelles : Le Cri Ed., 2010. Print.
- Duclos, Jeanne. *Dictionnaire du français d'Algérie*. Paris : Bonneton, 1992. Print.
- Duquesne, Jacques. *Pour Comprendre la guerre d'Algérie*. Paris : Perrin, 2001. Print.
- Eagleton, Terry. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minnesota : University of Minnesota Press, 1990. Print.
- Eades, Caroline. *Le Cinéma post-colonial français*. Paris : Cerf-Corlet, 2006. Print.
- El Nouty, Hassan. *Le Proche-Orient dans la littérature française de Nerval à Barrès*. Paris : Nizet, 1958. Print.
- Evenou-Norves, Y. « La Province d'Algérie. » *Mercure de France* 33.155 (1922) : 12-24. Print.
- . *Exotisme et création*. Lyon : L'Hermès, 1985. Print.
- . « Exotisme. » *Cahiers CRLH-CIRAOI* 5. Paris : Didier, 1988 : 35-44. Print.
- Esquer, Gabriel. « L'Algérie vue par les écrivains français. » *Simoun* 25 (1956) : 113-131. Print.
- Filippini, Henri. *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*. Grenoble : Editions Glénat, 1984. Print.
- Forsdick, Charles et David Murphy, eds. *Francophone Postcolonial Studies : A Critical Introduction*. New York : Arnold, 2003. Print.
- Galissot, René. *La République française et les indigènes : Algérie colonisée, Algérie algérienne (1870-1962)*. Paris : Les Editions de l'Atelier, 2006. Print.

- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory : A Critical Introduction*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998. Print.
- Guillaume, Jean-François. *Les Mythes fondateurs de l'Algérie française*. Paris : Editions l'Harmattan, 1992. Print.
- Ha, Marie-Paule. « The (M)otherland of Marie Cardinal » *Romance Quarterly* 43 : N.pag. *Questia.com*. Web. 7 juillet 2010.
- Hargreaves, Alec G. et Mark McKinney, eds. *Post-colonial Cultures in France*. New York : Routledge, 1997. Print.
- Helbo, André. *Sémiologie de la représentation : théâtre, télévision, bande dessinée*. Bruxelles : Editions Complexe, 1975. Print.
- Hureau, Joëlle. *La Mémoire des pieds-noirs*. Paris : Perrin, 2010. Print.
- Jack, Belinda. *Francophone Literatures : An Introduction Survey*. New York : Oxford University Press, 1996. Print.
- Janon-Rossier, Claire. *Ces Maudits colons*. Paris : La Table Ronde, 1966. Print.
- Jayat-Reeves, Isabelle. « La littérature pied-noir après 1962 : une mémoire en exil. » Thèse. University of Virginia, 2004. Print.
- Jordi, Jean-Jacques. *De l'Exode à l'exil : rapatriés et Pieds-Noirs en France*. Paris : L'Harmattan, 1993. Print.
- . *1962 : l'arrivée des Pieds-Noirs*. Paris : Autrement, 1995. Print.
- Kobek, Annette. *The Life of Isabelle Eberhardt*. Londres : Virago Classic, 1998. Print.
- Kouby, André. *Pieds-noirs belle pointure*. Paris : Editions de l'Atlanthrope, 1979. Print.
- La Hogue, Jeanine et Simone Nerbonne. *Mémoire écrite de l'Algérie depuis 1950 : Les auteurs et leurs oeuvres*. Paris : Editions Maisonneuve & Larose, 1992. Print.
- Lanly, André. *Le Français d'Afrique du Nord*. Paris : Bordas, 1970. Print.
- Leconte, Daniel. *Les Pieds-noirs : histoire et portrait d'une communauté*. Paris : Seuil, 1980. Print.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres : Routledge, 1998. Print.
- Lionnet, Françoise. *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995. Print.

- Mannoni, Pierre. *Les Français d'Algérie, vie, moeurs, mentalités*. Paris : Editions l'Harmattan, 1993. Print. Collection histoires et perspectives.
- Mairowitz, David Zane. *Intro to Camus*. New York : Metro Books, 1998. Print.
- Mallea, Fernand. *Mémoires, souvenirs et révélations d'un Pied-Noir*. N.p. : Chez l'auteur, 1983. Print.
- Martini, Lucienne. *Racines de papier : Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*. Paris : Publisud, 1997. Print.
- Marseille, Jacques. *France et Algérie : journal d'une passion*. Paris : Larousse, 2002. Print.
- McLeod, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester : Manchester University Press, 2000. Print.
- McGonagle, Joseph. « Zineb Sedira : Floating Coffins, Saphir & MiddleSea. » *Universes-in-universe.org*. Nafas Art Magazine, avril 2009. Web. 3 septembre 2010.
- McKinney, Mark. *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson : University Press of Mississippi, 2008. Print.
- Mercier, Cécile. *Les Pieds-noirs et l'exode de 1962 à travers la presse française*. Paris : L'Harmattan, 2003. Print.
- Michell-Dirch, Danielle. *Déracinés: Les Pieds-Noirs aujourd'hui*. Paris : Edition Plume, 1990. Print.
- Miller, Christopher. *Blank Darkness : Africanist Discourse in French*. Chicago : University of Chicago Press, 1985. Print.
- Memmi, Albert. *Anthologie des écrivains français du Maghreb*. Paris : Présence Africaine, 1969. Print.
- . *Portrait du colonisé, Portrait du colonisateur*. 1955. Paris : Gallimard, 2002.
- Moore-Gilbert, Bart. *Postcolonial Theory : Contexts, Practices, Politics*. Londres : Verso, 1997. Print.
- Muller, Nat. *Contemporary Art in the Middle East*. Londres : Black Dog Publishing, 2009. Print.
- Namer, Gérard. *Halbwachs et la mémoire sociale*. Paris: L'Harmattan, 2000. Print.
- Nora, Pierre. *Les Français d'Algérie*. Paris : Julliard, 1961. Print.

- . *Les Lieux de mémoire ; III: les France ; 1 : Traditions, 2 : De l'archive à l'emblème*. Paris : Gallimard, 1993. Print.
- Parry, Benita. « Problems in Current Theories of Colonial Discourse. » *Oxford Literary Review* 9 (1987) : 66-79. Print.
- Pears, Pamela. *Remnants of Empire in Algeria and Vietnam*. Maryland : Lexington Books, 2004. Print.
- Pélégri, Jean. "Libres propos." *Le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil*. Saint-Etienne : Edisud, 1985. Print.
- Peyroulou, Jean-Pierre. « La France et l'Algérie d'une guerre à l'autre : A propos de Rachid Bouchareb (*Hors-la-loi*) et de Xavier Beauvois (*Des Dieux et des hommes*) ». *ESPRIT*, octobre 2010 : 38-49. Print.
- Pomier, Jean. « Algérien ?..., un mot qui cherche son sens ». *Afrique*, 1946-47 : 47-58. Print.
- Rancière, Jacques. *La Méésentente : Politique et philosophie*. Paris : Galilée, 1995. Print.
- Randau, Robert. *Les Colons: roman de la patrie algérienne*. Paris : Sansot, 1957. Print.
- . *Les Algérienistes*. Paris : Sansot, 1911. Print.
- . "La Littérature coloniale : une lettre de Robert Landau." *Revue indigène* 6.60 (1911) : 123-130. Print.
- . "La Littérature coloniale, hier et aujourd'hui." *Revue des deux mondes* 15 (1929) : 76-79. Print.
- Renaudot, Françoise. Preface. *L'Histoire des Français en Algérie : 1830-1962*. Ed. Jules Roy. Paris : Editions Robert Laffont, 1979. Print.
- Ribs, Jacques. *Plaidoyer pour un million de victimes*. Paris : Editions Robert Laffont, 1975. Print.
- Richards, David. *Masks of Difference, Cultural Representation in Literature, Anthropology and Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. Print.
- Ricoeur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000. Print.
- . *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil, 1990. Print. Collection « L'ordre philosophique. »
- Roblès, Emmanuel. « Entretien: L'Ecole de la Méditerranée. » *Le Monde* 13 décembre 1967 : 3+. Print.

- . *Les Pieds-Noirs*. Paris : Lebaud, 1982. Print.
- Roche, Anne. « Deuil et mélancholie dans quelques autobiographies ‘nostalgériques’ de l’après 1962. » *Cahiers de sémiotique textuelle* 4 (1985) : 32-47. Print.
- Rosello, Mireille. « Farançā-Algéries ou Djazaïr-frances? Fractales et mésententes fructueuses. » *MLN*, 118.4. (2003) : 787-806. Print.
- Roux, Michel. *Les Harkis : Les Oubliés de l’histoire, 1954–1991*. Paris : La Découverte, 1991. Print.
- Roy, Jules. *L’histoire des Français en Algérie : 1830-1962*. Paris : Laffont, 1979. Print.
- Said, Edward.W. *Orientalism*. New York : Vintage, 1978. Print.
- . « Representing the Colonized. » *Critical Inquiry* 15.2 (1989) : 99-107. Print.
- . *Culture and Imperialism*. London : Vintage, 1994. Print.
- Segalen, Victor. *Essai sur l’exotisme: une esthétique du divers*. Paris : Fata Morgana, 1978. Print.
- Siblot, Paul. « Mises en texte de la pluriglossie dans la littérature coloniale. » *Cahiers de Praxématique* 5 (1985) : 36-50. Print.
- . « Pères spirituels et mythes fondateurs de l’Algérianisme. » *Le Roman colonial, Itinéraires et contacts de cultures* 7 (1987) : 112-117. Print.
- Silverstein. Paul. *Algeria in France : Transpolitics, Race, and Nation*. Indiana : Indiana University Press, 2004. Print.
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays In Cultural Politics*. New York : Routledge, 1987. Print.
- . « Can the Subaltern Speak? » *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Londres: Macmillan.1988 : 24-28. Print.
- . « Responsibility » *Boundary 2* 21.3 (1994) : 19-64. Print.
- Stora, Benjamin. *La Gangrène et l’oubli : La mémoire de la guerre d’Algérie*. 1991. Paris : La Découverte, 1998. Print.
- . *Dictionnaire des livres de la guerre d’Algérie*. Paris : L’Harmattan, 1996. Print.

- . « Décloisonner les mémoires autour de la guerre d'Algérie. » INA : Regards croisés sur la guerre d'Algérie. 17 novembre 2001. Communication.
- . « L'Algérie d'une guerre à l'autre. » *Eduscol.education.fr*. Ministère de l'Education nationale, direction de l'Enseignement scolaire. Avril 2002. Web. 15 juin 2010.
- . « La Mémoire retrouvée de la guerre d'Algérie. » *Le Monde* 18 mars 2002 : 10+. Print.
- . « L'Absence d'images déréalise l'Algérie. » *Cahiers du cinéma* Février 2003 : 7–17. Print.
- . « La Guerre d'Algérie dans les mémoires françaises : Violence d'une mémoire de revanche. » *L'Esprit Créateur* 43.1 (2003) : 7-31. Print.
- . *Algérie 1954*. Paris : Le Monde et éditions de l'Aube, 2004. Print.
- . *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*. 1991. Paris : La Découverte, 2004. Print. Collection « Repères. »
- . *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*. 1991. Paris : La Découverte, 2004. Print. Collection « Repères. »
- . *Photographier la guerre d'Algérie, avec Laurent Gervereau*. Paris : Maraval, 2004. Print.
- . *La Guerre d'Algérie. Fin d'amnésie* (dir.), avec Mohammed Harbi. Paris : Robert Laffont, 2004. Print.
- . *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*. Paris : La Découverte Poche/Essais, 2004. Print.
- . *Le Mystère de Gaulle : son choix pour l'Algérie*. Paris : Robert Laffont, 2009. Print.
- Taha-Hussein, Moenis. *Le Romantisme français et l'Islam*. Beirut : Dar-al-Maaref, 1962. Print.
- Tailliant, Charles. *L'Algérie dans la littérature française*. Paris : Champion, 1925. Print.
- Thomson, Ann. *Barbary and Enlightenment*. New York : E.J. Brill, 1987. Print.
- Thornton, Lynne. *The Orientalists*. Paris : ACR Edition, 1983. Print.
- Tiffin, Chris, et Alan Lawson, eds. *De-Scribing Empire : Post-Colonialism and Textuality*. London: Routledge, 1994. Print.
- Todd, Olivier. *Camus-Une Vie*. Paris : Gallimard, 1996. Print.
- Turbot-Delof, Guy. *Bibliographie critique du Maghreb dans la littérature française 1532-1715*. Alger : SNED, 1976. Print.

Vatin, J-C. *L'Algérie politique. Histoire et société*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983. Print.

---. Ed. *Connaissance du Maghreb*. Paris : CNRS, 1984. Print.

Verdes-Leroux, Jeanine. *Les Français d'Algérie de 1830 à aujourd'hui : Une page d'histoire déchirée*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2001. Print.

Vignaud, J. « La Littérature coloniale. » *Causeries françaises* 3 (1925) : 56-63. Print.

Waardenburg, Jean. *L'Islam dans le miroir de l'Occident*. The Hague : Mouton & Co., 1963. Print.

Williams, Patrick et Laura Christian, eds. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory : A Reader*. Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1993. Print.

Yacono, X. *Les Etapes de la colonisation française*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971. Print.

---. Preface. *Les Pieds-Noirs*. Ed. Emmanuel Roblès. Paris : Lebaud, 1982. Print.

Yahiaoui, Fadhila. *Roman et société coloniale dans l'Algérie de l'entre deux-guerres*. Alger : ENAL-GAM, 1985. Print.

Young, Robert. *White Mythologies : Writing, History and the West*. London : Routledge, 1990. Print.

---. *Postcolonialism : An Historical Introduction*. Oxford : Blackwell, 2001. Print.

---. *Postcolonialism : A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2003. Print.

Ouvrages de fiction / Sources Secondaires

Abbas, Ferhat. *Le Jeune Algérien : de la colonie vers la province*. Paris : Editions de la Jeune Parque, 1931. Print.

---. *La Nuit coloniale*. Paris : Julliard, 1962. Print.

Alleg, Henri. *La Question*. Paris : Editions de Minuit, 1958. Print.

Alzieu, Teddy. *Alger*. Saint-Cyr-sur-Loire : Alan Sutton, 2000. Print.

Amrouche, Jean. *L'Eternel Jugurtha*. 1895. Marseille : Archives Municipales, 1946. Print.

- Astre, Georges-Albert. *Emmanuel Roblès ou l'homme et son espoir*. Boulogne : Périple, 1972. Print.
- . *Emmanuel Roblès ou le risque de vivre*. Paris : Grasset, 1987. Print.
- Audisio, Gabriel. *Hommes au soleil*. Maupré : Le Mouton Blanc, 1923. Print.
- . *Trois hommes et un minaret*. Paris : Rieder, 1926. Print.
- . *Héliotrope*. Paris : Gallimard, 1928. Print.
- . *Jeunesse de la Méditerranée*. Paris : Gallimard, 1935. Print.
- . *Amour d'Alger*. Alger : Charlot, 1938. Print.
- . *Les Compagnons de l'Ergador*. Paris : Gallimard, 1941. Print.
- . *Ulysse ou l'intelligence*. Paris : Gallimard, 1945. Print.
- . « D'Homme à homme. » *Les Cahiers du Sud* 26.4 (1947) : 55-60. Print.
- . « Camus l'Algérien. » *Algérie et Afrique du Nord illustrée* 16.1 (1948) : 40-43. Print.
- . « L'Humanisme d'Emmanuel Roblès. » *Algérie et Afrique du Nord illustrée* 17.1 (1949) : 10-22. Print.
- . *Le Colombier du Puyvert*. Paris : Gallimard, 1953. Print.
- . *Feux vivants*. Limoges : Rougerie, 1957. Print.
- . « Fidélité de Camus. » *Simoun*, 8.31 (1960) : 103-105. Print.
- . *L'Opéra fabuleux*. Paris : Juilliard, 1970. Print.
- . *G. Audisio-L. Braquier : Correspondance*. Marseille : Schefer, 1982. Print.
- Ayoun, Monique. *Mon Algérie*. Paris : Acropole, 1989. Print.
- Bacri, Roland. *Le Beau temps perdu, Bab-el-Oued retrouvé*. Vichy : J.Lanzmann & Seghers, Editeurs, 1978. Print.
- Barbeito, Patricia. "Perception and Ideology: Camus as 'Colonizer' in 'The Adulterous Woman.'" *Revue Celfan* 6.2-3 (1987) : 32-36. Print.
- Barrès, Maurice. *Les Déracinés : le roman de l'énergie nationale*. Paris : Plon, 1947. Print.

- . *Le Culte du moi : Un homme libre*. Nantes : Editions Le Temps Singulier, 1980. Print.
- Belamri, Rabah. *L'Oeuvre de Louis Bertrand : miroir de l'idéologie colonialiste*. Alger : OPU, 1980. Print.
- . *Jean Sénac, entre désir et douleur*. Alger : OPU, 1989. Print.
- Berques, Jacques. *Mémoires des deux rives*. Paris : Le Seuil, 1989. Print.
- Berreby, Elie-Georges. *L'enfant Pied-Noir*. Arles : Actes Sud, 1994. Print.
- Bertrand, Louis. *Le Sang des races*. Paris : Ollendorf, 1899. Print.
- . *La Cina*. Paris : Société d'Editions Littéraires et Artistiques, 1901. Print.
- . *Le Jardin de la mort*. Paris : Ollendorf, 1904. Print.
- . *Pépète le bien-aimé*. Paris : Ollendorf, 1904. Print.
- . *Le Mirage oriental*. Paris : Perrin et Compagnie, 1909. Print.
- . *La Concession de Madame Petitgand*. Paris : Fayard, 1912. Print.
- . « Nietzsche et la Méditerranée. » *Revue des deux mondes* 25 (1915) : 74-79. Print.
- . *Le Sens de l'ennemi*. Paris : Fayard, 1917. Print.
- . *Les Villes d'or : Algérie et Tunisie romaines*. Paris : Fayard, 1921. Print.
- . « Africa. » *Revue des deux mondes* 3.46 (1922) : 44-50. Print.
- . « Louis Bertrand à Alger. » *Afrique* 2.15 (1925) : 12-22. Print.
- . « A la Recherche de l'esprit méditerranéen : l'Algérie, notre autre grande France. » *Conférencià* 25.16 (1931) : 66-70. Print.
- Borel, Jacques. « Nature et histoire chez Albert Camus. » *Critique* 169 (1969) : 33-50. Print.
- Braudel, Fernand. *The Mediterranean*. London : Collins, 1973. Print.
- Brune, Jean. *La Révolte*. Paris : Plon, 1965. Print.
- Brua, Edmond. *La Parodie du Cid*. Alger : Cactus, 1941. Print.
- . *Fables, dites bônoises*. Alger : Charlot, 1946. Print.

- Buisine, Alain. *Le Tombeau de Loti*. Paris : Aux Amateurs de Livres, 1988. Print.
- . *L'Orient voilé*. Cadeilhan : Zulma, 1993. Print.
- Calmein, Maurice. *La Guerre des Babouches, Guide des associations pieds-noirs*. Emma, 1986. Print.
- Camus, Albert. *L'Envers et l'endroit*. Alger : Charlot, 1937. Print.
- . *L'Etranger*. Paris : Gallimard, 1942.
- . *Théâtre, Récits, Nouvelles*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1962. Print.
- . *Essais*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1965. Print.
- . *La Mort heureuse*. Cahiers Albert Camus I. Paris : Gallimard, 1971. Print.
- . *La Peste*. Paris : Gallimard, 1972. Print.
- . *Le Premier Homme*. Cahiers Albert Camus VII. Paris : Gallimard, 1994. Print.
- Cardinal, Marie. *Les Mots pour le dire*. Paris : Grasset, 1975. Print.
- . *Les Pieds-Noirs*. Paris : Belfond, 1988. Print.
- . *Au Pays de mes racines*. Paris : Grasset, 1980. Print.
- . *Autrement dit*. Paris : Editions Gallimard, 1995. Print.
- Castel, Robert. *Kaouito, le Pied-Noir*. Paris : Mengès, 1978. Print.
- Chadourne, J-M. *André Gide et l'Afrique*. Paris : Nizet, 1968. Print.
- Charles-Roux, Edmonde. *Nomade j'étais : les années africaines d'Isabelle Eberhardt*. Paris : Grasset, 1995. Print.
- Chèze, Marie-Hélène. *Emmanuel Roblès. Témoin de l'homme*. Sherbrooke : Naaman, 1979. Print.
- Chraïbi, Driss. « Emmanuel Ben Roblès. Un homme de chez nous. : *Revue Celfan* 1.3 (1982) : . Print.
- Cixous, Hélène. *Vivre l'orange*. Paris : Des femmes, 1979. Print.
- . *Dedans*. Paris : Des femmes, 1986. Print.

- . « Mon Algériance. » *Les Inrockuptibles* 115 (1997) : 13-17. Print.
- . « Pieds nus. » *Une Enfance algérienne*. Ed. Leïla Sebbar. Paris : Gallimard, 1999 : 34-50. Print.
- . *Les Rêveries de la femme sauvage*. Paris : Galilée, 2000. Print.
- . « Algéries, Premières douleurs. » *Expressions maghrébines* 2.2 (hiver 2003) : 23-45. Print.
- . « Ce Corps Etranjuif. » *Judéités, Questions pour Jacques Derrida*. Sous la direction de Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly. Paris : Galilée, 2003 : 66-82. Print.
- . *Si Près*. Paris : Galilée, 2007. Print.
- Cixous, Hélène et Mireille Calle-Gruber. *Photos de Racines*. Paris : Des femmes, 1994. Print.
- Clot, René-Jean. *Fantômes au soleil*. Paris : Gallimard, 1949. Print.
- . *Empreintes dans le sel*. Paris : Gallimard, 1950. Print.
- . *Le Poil de la bête*. Paris : Gallimard, 1951. Print.
- Damitio, Georges. *Les Pieds-Noirs*. Paris : Albin Michel, 1957. Print.
- Depierris, Jean-Louis. *Entretiens avec Emmanuel Roblès*. Paris : Seuil, 1967. Print.
- Dessaigne, Francine. *Journal d'une mère de famille pied-noir: Alger 1959-1962*. Castille : Editions Confrérie, 1966. Print.
- Djaout, Tahar. *Les Chercheurs d'os*. Paris : Seuil, 1984. Print.
- Djebar, Assia. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Librairie générale française, 1995. Print.
- . *Le Blanc de l'Algérie*. Paris : Hachette, 2002. Print.
- Duchêne, F. *France nouvelle*. Paris : Calmann-Lévy, 1903. Print.
- . *Les Barbaresques*. Paris : Albin Michel, 1924. Print.
- . *Au Pied des monts éternels: roman berbère*. Paris : Albin Michel, 1925. Print.
- . *Kamir: roman d'une femme arabe*. Paris : Albin Michel, 1926. Print.
- . *La Rekba, histoire d'une vendetta kabyle*. Paris : Albin Michel, 1927. Print.
- . *Le Berger d'Akfadou: roman kabyle*. Paris : Albin Michel, 1928. Print.

- . *L'Aventure de Sidi Flouss: roman kabyle*. Paris : Albin Michel, 1929. Print.
- . *Mouna, Cachir et Couscouss*. Paris : Albin Michel, 1930. Print.
- . *Au Pas lent des caravanes*. Paris : Albin Michel, 1931. Print.
- Dumas, Pierre. *L'Algérie*. Grenoble : Arthaud, 1931. Print.
- Eberhardt, Isabelle. *Notes de route: Maroc-Algérie-Tunisie*. Paris : Fasquelle, 1923. Print.
- Elbe, Marie. *Et à l'Heure de notre mort*. Paris : Presses de la Cité, 1963. Print.
- . *Comme une torche au milieu de la fête*. Paris : Presses de la Cité, 1964. Print.
- Ferney, Alice. *Passé sous silence*. Arles : Actes Sud, 2010. Print.
- Ferraoun, Mouloud. *Le Fils du pauvre*. Paris : Seuil, 1997. Print.
- Ferrandez, Jacques. *Carnets d'Orient*. Paris : Casterman, 1987-2009. Print.
- Ferrari, Jérôme. *Où j'ai laissé mon âme*. Arles : Actes Sud, 2010. Print.
- Fouchet, Max-Pol. *Un jour, je m'en souviens... Mémoire parlée*. Paris : Mercure de France, 1968. Print.
- Gardel, Louis. *L'Été fracassé*. Paris : Le Seuil, 1973. Print.
- . *Fort Saganne*. Paris : Le Seuil, 1980. Print.
- Huston, Nancy et Leïla Sebbar. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris : Barrault, 1986. Print.
- Ighilahriz, Louisette. *Algérienne*. Récit recueilli par Anne Nivat. Paris : Fayard/Calmann-Lévy, 2001. Print.
- Joyaux, Evelyne. *Puisque l'ombre demeure*. Chez l'auteur, 1991. Print.
- Koltès, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris : Editions de Minuit, 1988. Print.
- Lecoq, Louis. *L'Incendie*. Paris : Fayard, 1921. Print.
- . *Broutmiche et le Kabyle*. Paris : Rieder, 1923. Print.
- . *Cinq ans dans ton oeil*. Paris : Rieder, 1925. Print.
- . *Soleil*. Paris : Rieder, 1928. Print.

- . *Cain*. Paris : Denoël et Steele, 1930. Print.
- . *Pascualette l'Algérien*. Paris : Albin Michel, 1934. Print.
- Leroux, Hugues. *Je deviens colon*. 1898. Whitefish, MT : Kessinger Publishing, 2009. Print
- Loesch, Anne. *La Valise et le cercueil*. Paris : Plon, 1963. Print.
- Malléa, Fernand. *Mémoires, souvenirs et révélations d'un Pied-Noir*. Chez l'auteur, 1982. Print.
- Mauvignier, Laurent. *Des Hommes*. Paris : Les Editions de Minuit, 2009. Print.
- Méfret, Jean-Pax. *1962, l'été du malheur*. Paris : Pygmalion, 2007. Print.
- Memmi, Albert. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, 1972. Print.
- . *Juifs et arabes*. Paris : Gallimard, 1974. Print.
- . *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard, 1976. Print.
- Mesner, Patrick. *Algérie, la tombe de ma mère*. Paris : Le temps qu'il fait, 2004. Print.
- Montero, Andrée. *Rio Salado*. Nîmes : Lacour Editeur, 1993. Print.
- Montherlant, Henri, de. *Il y a encore des paradis: images d'Alger*. Alger : Soubiron, 1935. Print.
- . *La Rose des sables*. Paris : Gallimard, 1968. Print.
- . *Un Assassin est mon maître*. Paris : Tallendier, 1971. Print.
- Moussy, Marcel. *Le Sang chaud*. Paris : Gallimard, 1952. Print.
- . *Arcole ou la terre promise*. Paris : Table Ronde, 1953. Print.
- . *Les Mauvais Sentiments*. Paris : Le Seuil, 1954. Print.
- Musette. *Cagayous*. Alger : V. Rollet, 1905. Print.
- . *Le Mariage de Cagayous*. Alger : V. Rollet, 1905. Print.
- . *Cagayous philosophe*. Alger : V. Rollet, 1906. Print.
- . *Cagayous, ses meilleures histoires*. 1931. Paris : Balland, c.1972. Print.
- . *Les Amours de Cagayous*. Alger : Méditerranée vivante, 1949. Print.

- Pancrazi, Jean-Noël. *La Mémoire brûlée*. Paris : Le Seuil, 1979. Print.
- Pélégri, Jean. *L'Embarquement du lundi*. Paris : Gallimard, 1952. Print.
- . *Les Oliviers de la Justice*. Paris : Gallimard, 1959. Print.
- . *Le Maboul*. Paris : Gallimard, 1963. Print.
- . *Les Monuments du Déluge*. Paris : Christian Bourgeois, 1967. Print.
- . *Slimane*. Paris : Christian Bourgeois, 1968. Print.
- . *Le Cheval dans la ville*. Paris : Gallimard, 1972. Print.
- . *Ma Mère*. l'Algérie. Arles : Actes Sud, 1990. Print.
- Piro, Paul. *L'Algérie*. Saint-Cyr-sur-Loire : Alan Sutton, 2006. Print.
- Randau, Robert. *Le Professeur Martin, petit-bourgeois d'Alger*. Alger : Baconnier Frères, 1936. Print.
- . « Les Bâtisseurs. » *Algéria* 35.11 (1941) : 22-29. Print.
- . *Isabelle Eberhardt. Notes et souvenirs*. Paris : Charlot, 1945. Print.
- Rey, Marie-Jeanne. *Mémoires d'une écorchée vive*. Versailles : L'Atlanthrope, 1987. Print.
- Roy, Jules. *Mémoires barbares*. Paris : Albin Michel, 1989. Print.
- Rigaud, Jan. « Albert Camus, écrivain algérien? » *Revue Celfan* 4.3 (1985) : 57-69. Print.
- Rizzuto, Anthony. *Camus's Imperial Vision*. Carbonhale: Southern Illinois University Press, 1981. Print.
- Roblès, Emmanuel. *L'Action*. 1938. Paris: Charlot, 1945. Print.
- . *La Vallée du paradis*. 1941. Paris: Charlot, 1946. Print.
- . *Travail d'homme*. 1942. Paris: Charlot, 1945. Print.
- . « Visages d'Albert Camus. » *Simoun*, 8.31 (1960) : 77-90. Print.
- . *Saison violente*. Paris : Seuil, 1974. Print.
- . *L'Herbe des ruines*, Seuil : Paris, 1992. Print.

- . *Camus. Frère de soleil*. Paris : Seuil, 1995. Print.
- . *Jeunes saisons*. Paris : Seuil, 1995. Print.
- Roux, Annelise. *La Solitude de la fleur blanche*. Paris : Sabine Wespieser, 2009. Print.
- Roy, Jules. *La Vallée heureuse*. Alger : Charlot, 1946. Print.
- . *La Guerre d'Algérie*. Paris : Julliard, 1961. Print.
- . *Les Chevaux du soleil*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1968. Print.
- . *Une Femme au nom d'étoile*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1968. Print.
- . *Les Cerisiers d'Icherridène*. Paris : Grasset et Fasquell, 1969. Print.
- . *Le Maître de la Mitidja*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1970. Print.
- . *Les Ames interdites*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1972. Print.
- . *Le Tonnerre et les anges*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1972. Print.
- . *Camus*. Pezenas : Haut Quartier, 1982. Print.
- . *Etranger pour mes frères*. Paris: Stock, 1982. Print.
- . *D'une Amitié: correspondance Jean Amrouche-Jules Roy (1937-1962)*. Aix : Edisud, 1985. Print.
- . *Mémoires barbares*. Paris : Albin Michel, 1989. Print.
- . *Adieu ma mère, adieu mon coeur*. Paris : Albin Michel, 1996. Print.
- Rozier, M.A. *Emmanuel Roblès ou la rupture du cercle*. Sherbrooke : Naaman, 1973. Print.
- Saint-Hamont, Daniel. *Le Coup de sirocco*. Paris : Fayard, 1978. Print.
- . *Le Grand Pardon*. Paris : Fayard, 1982. Print.
- Sadouillet, A. "Le Témoignage de Robert Randau, écrivain et homme d'action." *Algérie* 19.20 (1951) : 12-18. Print.
- Salinas, Michele. *Voyages et voyageurs en Algérie 1830-1930*. Paris : Privat, 1989. Print.
- Sarocchi, Jean. *Le Dernier Camus ou le Premier Homme*. Paris : Nizet, 1995. Print.

Sportes, Morgan. *Outremer*. Paris : Grasset, 1989. Print.

Stolarski, Robert. *Camus et la Méditerranée*. Poznan : Uniwersytet im Adama Mickiewicza, 1979. Print.

Stora, Fernande. *L'Algérie pour mémoire*. Paris : Guy Authier, 1978. Print.

Toso Rodinis, Giuliana. *Emmanuel Roblès et le grand théâtre du monde*. Paris : Seuil, 1989. Print.

Truc, Gustave. *Paysages d'Algérie: économie et traditions, 1900-1930*. Saint-Cyr-sur-Loire : Alan Sutton, 2000. Print.

Vidal-Naquet, Pierre. « Il faut prendre ce livre pour ce qu'il est, les Mémoires d'un assassin. » *Le Monde.fr. Le Monde*, 2 Mai 2001. Web. 09 mai 2010.

Zerdoun, Monique. *Rue de la mémoire fêlée*. Paris : Albin Michel, 1990. Print.

Filmographie

Avoir vingt ans dans les Aurès. Dir. René Vautier. 1971. Film.

Adieu Philippine. Dir. Jacques Rozier. 1963. Film.

L'Autre Côté de la mer. Dir. Dominique Cabrera. 1997. DVD.

La Bataille d'Alger. Dir. Gillo Pontecorvo. 1966. DVD.

Caché. Dir. Michael Haneke. 2005. DVD.

Les Centurions. Dir. Mark Robson. 1965. Film.

Le Coup de sirocco. Dir. Alexandre Arcady. 1978. Film.

Coup de torchon. Dir. Bertrand Tavernier. 1981. Film.

L'Ennemi intime. Dir. Florent Emilio Siri. 2007. DVD.

La Famille Hernandez. Dir. Geneviève Baïlac. 1965. Film.

Le Grand Carnaval. Dir. Alexandre Arcady. 1983. Film.

La Guerre sans nom. Dir. Bertrand Tavernier et Mark Rotman. 1992. Film.

L'Honneur d'un capitaine. Dir. Pierre Schoendoerffer. 1982. Film.

Indigènes. Dir. Rachid Bouchareb. 2006. DVD.

Indochine. Dir. Régis Wargnier. 1992. DVD.

L'Insoumis. Dir. Alain Cavalier. 1964. Film.

Là-bas mon pays. Dir. Alexandre Arcady. 1999. Film.

Muriel ou le temps d'un retour. Dir. Alain Resnais. 1963. DVD.

Le Nombril du monde. Dir. Ariel Zeitoun. 1993. Film.

Les Oliviers de la justice. Dir. James Blue. 1962. Film.

Outremer. Dir. Brigitte Roüan. 1989. DVD.

Les Parapluies de Cherbourg. Dir. Jacques Demy. 1964. DVD.

Le Petit Soldat. Dir. Jean-Luc Godard. 1963. DVD.

La Question. Dir. Laurent Heynemann. 1976. Film.

R.A.S. Dir. Yves Boisset. 1973. Film.

Les Roseaux sauvages. Dir. André Téchiné. 1994. Film.

Un Balcon sur la mer. Dir. Nicole Garcia. 2010. Film.

Les Quotidiens

Les archives des quotidiens régionaux suivants ayant trait au rapatriement des Français d'Algérie sont en libre consultation au Centre de Documentation Historique sur l'Algérie (C.D.H.A.) d'Aix-en-Provence.

L'Aurore

La Croix

Le Figaro

L'Humanité

La Marseillaise

Le Monde

Le Parisien libéré

Le Provençal

Sud-Ouest

VITA

A native of Marseille, France, Jean Xavier Brager has been coordinating the Business and Media Arts section at the LSU, Baton Rouge, Department of French Studies, since 2005. With a solid background in the arts and theatre, his pedagogy is based on interdisciplinary communication; and the vast array of classes he teaches provides students a rhizomatic knowledge base ranging from marketing to art and literature. His research focuses on postcolonial studies, works by Algerian and Pieds-Noirs artists such as cartoonist Jacques Ferrandez, and representations of women and minorities in contemporary French cinema and theatre. Prior to joining the faculty of the LSU Department of French Studies, Jean Xavier served as a diplomat at the French Consulate in New Orleans, where he worked as the university and linguistic attaché from 2001 to 2005. During his tenure there, his mission centered on the educational links between Louisiana and France: he helped to consolidate the language immersion school program and spearheaded various linguistic and cultural projects and productions with Francophile and/or Francophone organizations such as Les Causeries du Lundi, l'Alliance Française, NOCCA, and the University of New Orleans. He was twice appointed head of the commission that rewrote the bi-annual educational agreement between the state of Louisiana and the French Ministry of Education. Jean Xavier is also a freelance translator, specializing in poetry and theatrical and film scripts. His most recent published translation is *Borderline (Ras les Bornes)*, a script by Haitian playwright Carmelle St-Gérard Lopez. Jean Xavier is also an actor and director, and he has appeared on stage and in short and feature length movies, both in France and in the U.S. In 2007, he won Best Director and Best Dramatic Film awards for *Ménage à trois*, the short he produced and directed, at the International Film and Video Festival in Baton Rouge. In 2003, he co-created Francophilia Foundation, a 501(c)3

organization, the mission of which is to encourage and create opportunities for Americans to experience Francophone culture. Its educational and cultural goals are achieved through producing and sponsoring artistic events, including theatrical and musical performances, art shows, and writers' workshops and publications.