

PRATIQUES D'ARCHIVES ET MÉMOIRE DE PIEDS-NOIRS. WEB, CINÉMA (ET LITTÉRATURE)

Marion Froger, Djemaa Maazouzi, Université de Montréal

*Ma terreur ou mon espoir, je ne sais plus, c'est selon :
que la fiction devienne une archive.
Non seulement parce qu'elle serait archivée, en tant que fiction,
mais parce qu'elle tiendrait lieu d'archive¹.*

Jacques Derrida

Colonie de peuplement², l'Algérie sera activement « pacifiée » par l'armée française durant des décennies pour devenir lentement la terre d'accueil d'immigrants³ de la métropole et de tout le pourtour méditerranéen (Espagnols, Minorquins, Mahonais, Italiens ou encore Maltais). Afin de consolider la colonie qui sera ultérieurement constituée en trois départements français⁴, la loi du 26 juin 1889 « naturalise automatiquement tout étranger né en Algérie s'il ne réclame pas à sa majorité la nationalité d'origine de son père »⁵. Moins de deux décennies auparavant, en 1871, la citoyenneté française était octroyée en bloc aux Juifs d'Algérie⁶, avec l'adoption du Décret Crémieux. Ces « Européens d'Algérie »⁷, désignés en métropole pendant la guerre d'Algérie⁸ comme « Pieds-noirs », seront tous fondus sous le terme juridique de « rapatriés »⁹ en 1962, à l'issue d'une guerre de sept ans et d'une présence française de 130 ans.

Qu'ils aient été pro-Algérie française ou qu'ils aient soutenu le Front de libération nationale (FLN), leur lot commun est d'avoir connu le trauma du « rapatriement » dans un pays qui n'était (finalement) pas le leur (la France). Cet exil, que ce départ ait eu lieu avant la guerre, juste après la guerre ou bien après l'accès de l'Algérie à son indépendance, a fait d'eux des « porteurs de mémoire » au sein de leur famille pour laquelle ils entretiennent le souvenir du pays perdu¹⁰, une « nostalgie »¹¹ qui s'égrène selon divers modes et tons en passant par différents médiums : « la parole apparaît alors non comme une alternative à la perte, mais comme une manière de 'travailler' celle-ci, et peut-être de la rendre vivable, sinon pour celui qui parle, du moins pour celui auquel cette parole est destinée »¹².

Certains d'entre eux auront une « pratique d'archives » visant l'Algérie coloniale qu'ils ont connue et la guerre telle qu'ils l'ont vécue, qui passera par l'écriture, la photo, la vidéo, se fera à compte d'auteur, au sein des associations¹³, sur le web¹⁴ ou, pour quelques-uns, dans les milieux intellectuels et artistiques, sous forme de littérature et d'œuvres filmiques¹⁵. Si certains archivent leur passé depuis la France, en collectionnant des cartes postales, des documents filmiques, des noms de lieux (rue, quartier), des objets, des recettes, etc., d'autres entreprennent un voyage de retour qu'ils consignent par écrit ou en image. Cette dimension individuelle du geste d'archiver n'est certes pas à sous-estimer car comme le souligne Éric Savarese :

L'extrême diversité des trajectoires individuelles et des réceptions de l'histoire coloniale interdit de penser les Pieds-noirs comme un groupe d'individus homogènes, et agissant de concert pour la promotion d'une mémoire ou d'une identité collective. À l'observation s'impose la distinction entre d'une part des militants revendiquant, via le travail de porte-parole, l'existence d'une « culture pied-noir », et d'autre part des individus répertoriés comme pieds-noirs, et dont les prises de positions s'élaborent dans une situation d'autonomie par rapport aux associations de « rapatriés »¹⁶.

Pourtant cette fabrication d'archives, créatrice d'un nouveau rapport au passé et au pays dans l'épreuve de ce *retour en Algérie*¹⁷, aura une fonction à la fois très intime dans un processus de « guérison » du trauma de l'exil, et une fonction publique, en tant que récit textuel ou audiovisuel participant à la construction d'une mémoire collective, voire communautaire. Elle matérialise en quelque sorte - par agrégation des prises de paroles et des archivages et par leur circulation - le retournement des rapports traditionnels entre histoire et mémoire, un retournement qui, comme le décrit si bien Pierre Nora¹⁸, est mis en branle lorsque des mémoires minoritaires se construisent par ré-appropriation de leur propre histoire et dans des contextes qui marginalisent les mémoires groupales au point d'ignorer l'histoire spécifique de ces groupes.

Ainsi, aujourd'hui, ceux dont l'identité commune reposait notamment sur un rapport privilégié à la France qui les distinguaient des « Indigènes » aux temps de la colonisation, ceux qui, tout ayant été des « rapatriés » au sens légal du terme mais dont la patrie (au sens plus étymologique que juridique) est « indissociablement terre des pères et terre des morts »¹⁹, ceux qui « rapatriés-expatriés »²⁰ ne partagent ni la même histoire ni le même sentiment d'exil, ceux-là sont réunis par une même entreprise mémorielle. La fabrication d'archives est précisément ce qui les fait passer d'une démarche individuelle et d'un impératif personnel à une « fiction » communautaire, pour reprendre le mot de Derrida, qu'ils n'adoptent pas forcément, mais qui fait son chemin, du moins, auprès de tiers. Ce processus, nous proposons de le comprendre au moyen de l'analyse comparée d'un échantillon de documents produits à l'occasion d'un retour. Le corpus choisi est hétérogène²¹ : un texte littéraire (*Si près* d'Hélène Cixous), un documentaire (*Un rêve algérien* de Jean-Pierre Lledo), une série télévisuelle (*Les Années algériennes* de Philippe Alfonsi, Bernard Favre, Patrick Pesnot et Benjamin Stora), un portrait audiovisuel (*D'ailleurs Derrida* de Safaa Fathy), une fiction (*Exils* de Tony Gatlif) et un web-film amateur (*Retour aux sources* de Gérard Roignant). Notre propos n'est pas de souligner la différence entre une entreprise amateur (beaucoup de vidéos familiales ou groupales sont produites à l'occasion de tels retours²²) et un geste littéraire ou artistique, au sein d'une communauté définie²³ par son appartenance territoriale, comme le fait Amy L. Hubbell dans un article paru récemment où elle oppose la construction d'une identité sur une base nostalgique (que révélerait la fascination collective des Pieds-noirs pour les ruines auxquelles ils réduisent l'Algérie) à la recherche d'une « fragmentation » identitaire dont Derrida et Cixous seraient les modèles²⁴.

Au contraire, nous ne partons pas d'une communauté pieds-noirs définie par son sentiment d'appartenance à une terre perdue, mais d'une myriade de destins individuels, afin de repérer ce qui, dans cette fabrique d'archives, construit du commun sans se soutenir d'une communauté de vue, d'intérêt, de sentiment, de discours ou d'histoire. Cette fabrication d'archives qui, tout en renvoyant à des vécus traumatiques et à du travail de deuil tout ce qu'il y a de plus individuels et personnels, ne cesse de s'adresser à l'autre. Si une fiction communautaire peut résulter de cette entreprise, c'est parce qu'elle relève d'une quête de lien que n'apaise au final qu'une image (prise, conservée, donnée), soit la preuve précaire d'un avoir lieu du lien qui ne se tient que par la foi. Les traces de cette quête et de cette adresse à l'autre, nous les avons trouvées dans certaines étapes et

certaines constantes de notre corpus que nous nous proposons de détailler ci-après : la reconnaissance des lieux ; l'activation de l'archive corporelle ; la visite du cimetière ; la narration devant témoin ; le don de l'archive. Ces étapes et ces constantes permettent aussi de comprendre comment se fabrique une fiction communautaire pour des tiers, à laquelle peuvent adhérer ceux qui ont connu l'Algérie et l'exil, mais aussi, plus largement, ceux qui partagent un même type d'expérience, dans des contextes pourtant différents, voire ceux que l'expérience touche, à travers l'universalité des affects qui s'y éprouvent. Nous nous attarderons finalement sur un dernier aspect de la performance de cette archive du retour, qui relève en effet de l'adresse implicite aux tiers et de l'usage qu'en font des tiers dans un contexte post-colonial de « guerre des mémoires »²⁵.

Le voyage de retour et la quête de traces

Le retour en Algérie se présente comme un rituel qui passe obligatoirement par la reconnaissance des lieux où l'on a vécu. Celui ou celle qui revient en Algérie suit un parcours balisé qui passe par la maison et le quartier d'enfance, l'école, le lycée, le lieu de travail et de loisir : mais la reconnaissance y est plus ou moins laborieuse. La réalité vivante de l'Algérie fait écran au souvenir, dès le premier contact, derrière les vitres de l'autobus ou de la voiture. Le souvenir ne semble avoir aucune prise sur le présent. Celui qui revient hésite, doute, s'interroge, à l'instant de Gérard Roignant²⁶ dans le web-film *Retour aux sources* : il ne peut que répéter le nom des lieux pour tenter de conjurer, en fait, sa propre absence, figurée par la prise de vue, à savoir un travelling filé pris derrière une vitre qui l'exclut de ce qu'il filme. Hors de la voiture et dans les lieux mêmes, l'obstacle principal de l'anamnèse est le changement dans la configuration du quartier ou l'agencement et la décoration des pièces de la maison : dans une des premières scènes qui ouvre le premier épisode de la série de quatre *Les Années algériennes*, on suit la mère de Benjamin Stora – historien et co-auteur de la série²⁷ – qui retrouve son quartier et pénètre dans son ancienne maison, occupée par une autre famille. Sa perplexité, dans cet épisode de la série télé contraste avec la joie de Roignant qui, dans son web-film, reprend symboliquement possession des lieux en faisant l'inventaire des choses demeurées intactes (« la pergola » où grimpaient son frère) et des changements. La différence de traitement de cette visite, entre l'épisode et le web-film, met en lumière deux attitudes : d'un côté une timide incursion que souligne une caméra accompagnante, pudique devant la gêne de la vieille dame à pénétrer la maison d'étrangers en prétendant revenir chez soi, de l'autre une intrusion que renforce une caméra subjective, braquée sur les choses reconnues et éliminant du champ les hôtes de Roignant.

Le doute ne quitte cependant pas le revenant (qui revient ou non physiquement et figure aussi une certaine hantise) : « Qu'est-ce que tu vas trouver comme traces, dit ma mère, il n'y a pas de traces »²⁸. Hélène Cixous ne sait que répondre à sa mère et s'interroge elle-même. Et si au contraire, les lieux re-visités n'allaient pas effacer les souvenirs qui lui restaient ? Les seules images qui lui faisaient encore croire à son lien ?

Veillé-je vraiment retrouver des traces ? Me dis-je ? J'étais prise d'un doute épouvantable : et si on ne pouvait pas retrouver des traces ? Si, croyant par exemple que j'allais retrouver les arbres sur les places d'Alger – ce dont je me « souviens » le plus clairement – si je me rendais à Alger porteuse d'arbres conservés vivants depuis trente-cinq ans traduits dans cette vie mystérieuse qui s'allume, s'éteint et peut être rallumée à volonté dans la mémoire, si cette végétation, au moment où je l'approcherais en réalité, disparaissait d'une seconde à l'autre, annulée, effacée – remplacée par des arbres non traduits...²⁹

À ces souvenirs sans support matériel, ou que le lieu de leur origine menace même d'anéantissement, Cixous oppose la vibration du corps. On peut certes se souvenir intensément sans passer par le retour. Mais le souvenir seul ne permet pas d'attester une appartenance.

*Aller malgré moi au Clos-Salembier voir une maison qui n'existait déjà plus il y a bien longtemps [...]. Ce n'est pas moi c'est mon corps. Je suis mon corps. [...] Celui qui mène c'est ce corps primitif, l'être du contact, celui qui prend le commandement après le couvre-feu, qui fait les ascensions des montagnes devant lesquelles je suis paralysée, qui a un pacte immémorial avec les lignes de la terre [...]*³⁰.

À travers le corps, le revenant retrouve, au-delà du doute, son appartenance. Par-delà l'impasse politique, l'identité ethnique, religieuse ou linguistique assignée par l'autre, héritée, subie ou revendiquée, nul ne peut contester l'appartenance à la terre qui fait vibrer le corps³¹. La reconnaissance est alors confiée aux sens haptiques, plutôt qu'optiques ou acoustiques. Seuls les sens haptiques peuvent attester d'un contact passé, et construire, par le biais fantasmatique de l'impression corporelle indélébile, une archive personnelle de son droit d'en être « sans en être », de ce lien sourd qui perdure sous la déliaison. Cette appartenance qui échappe au discours de justification – historique, politique, culturelle ou mythographique – que porte le corps dans son exil, et dont il est l'archive, quand, sur la scène de l'histoire, tout s'effondre ou se radicalise³², est peut-être le seul dénominateur commun des revenants, qu'ils fassent ou non le voyage ; mais quand ils le font, aucune défaillance du corps ne peut être tolérée : cette défaillance est même parfois anticipée par ceux qui se refusent à faire le voyage, et qui ne supporteraient pas de ne pas ressentir cette attestation, dans une Algérie au présent désormais étrangère.

Inversement, l'enjeu est tel que même ceux qui font le voyage pour leurs parents³³, ou à leur place, sans y avoir jamais vécu, s'attendent à cette réminiscence corporelle qu'en tant qu'enfants, ils sont censés porter avec eux : la mise en scène sensuelle de Gatlif, dans *Exils*, exprime au mieux le rôle primordial du corps comme archive. Autant Naïma se sent « étrangère de partout » (par sa langue, ses vêtements, ses attitudes et son isolement), autant son corps se chargera pour elle de tisser du lien : tout commence, le premier jour de son arrivée en Algérie, avec la goutte de sueur d'une voisine de train, qui lui tombe sur l'épaule avec l'acuité d'un éclat de verre, qui marque-éveille-signe le corps de Naïma, et tout s'achève dans la transe finale du rituel soufi, par lequel Naïma renoue avec ses origines. Dans *Exils*, film du retour de Tony Gatlif³⁴ en Algérie pour la première fois depuis son départ du pays en 1962, certaines séquences semblent être d'ailleurs dévolues à canaliser ou à vider cet excès de sens (sensualité) qui parasite parfois tout sens (signification) : telles ces images de visages au regard vide, ces pierres et ces végétaux mis en exergue à plusieurs reprises au premier plan alors que les héros sont relégués en fond ou en arrière fond. La démarche du réalisateur qui retourne en Algérie et fait une fiction sur ce retour, épouse celle du revenant qui cherche à valider son appartenance à la terre par le corporel. Gatlif est avec ce film dans une quête « d'authenticité »³⁵, à la recherche « d'une âme des choses dans leur pureté », leur isolement, leur brutalité, à la recherche d'un versant insaisissable des objets et des êtres, soit dans une tentative d'atteinte d'une vérité ou plus précisément du recouvrement laborieux et douloureux du souvenir qui coïncide avec une volonté d'appropriation du minéral et du végétal par les sens (fig. 1).



Fig. 1 – *Exils* (Tony Gatlif, 2004). La minéralité au premier plan lors du retour en Algérie par la frontière (fictionnelle) marocaine.

Cimetière, « revenance », rencontre

Qu'est-ce que le revenant trouve au cimetière ? Un parent enterré qui a réalisé cette union avec la terre qui lui est refusée, depuis l'exil, et dont l'exil a surtout construit le mythe³⁶. Le délabrement du cimetière qui rappelle « l'être séparé » de l'exilé contraste fortement avec l'impression que laisse cette union indestructible (et pour cause) du mort à la terre. Le cimetière offre un moment de communion : non pas avec les vivants, les Algériens qui ont guidé les revenants jusqu'au cimetière, mais bien avec les morts. La communauté des morts l'emporte sur celle des vivants : c'est le sens du périple d'Henri Alleg³⁷ à travers l'Algérie dans le documentaire de Lledo, *Un rêve algérien* : retrouver les Algériens qui furent ses compagnons d'armes, évoquer avec eux le passé, pour mieux communier, au final, avec les fantômes de ses compagnons morts dans les anciennes geôles françaises où l'on pratiquait la torture – et affirmer, sur la tombe des résistants français à l'occupation coloniale, sa fidélité à la « communauté » de combat pour une « Algérie indépendante et fraternelle » (d'après l'épithète de la tombe d'Henri Maillot sur laquelle Henri Alleg vient se recueillir).

Si le vivant revient communier avec les morts, c'est qu'une partie de lui est morte dans l'exil : seule cette partie peut encore communier. Mais la partie vivante fait bien de lui un revenant : quelqu'un qui n'est pas tout-à-fait « mort », qui n'entend pas mourir, parce qu'il est en dette avec les vivants, à qui il adresse une requête, de qui il attend une réponse. C'est aussi précisément ce que dit cette pratique de l'archive et du retour du revenant, dont le premier interlocuteur désiré et craint à la fois est algérien : mais cet Algérien, avant d'être cette personne réelle rencontrée sur le parcours du retour, est ce fantôme qui hante la mémoire du revenant.

Quand j'y étais je me sentais environnée de frôlements, vols invisibles de livres, de chauves-souris, de morts qui ne me quittent jamais, de millions d'Algériens passés mêlés aux passants souriants dans la rue Ben M'hidi Larbi, dans la rue d'Arzew, ce sont les êtres humains surtout qui à mon contact et sur mon passage prenaient tout à coup éternité, allant et venant avec moi dans l'air de ce temps algérien qui s'étend sans interruption ses millénaires lavés à l'eau salée de notre mer³⁸.

Et c'est bien sur le mode de la « revenance » que Cixous et Gatlif se rejoignent dans la vision d'une rencontre avec le peuple d'Alger, rencontre à la fois hallucinée, immémoriale, tenant de la



Fig. 2 – *Exils* (Tony Gatlif, 2004). Zano et Naïma à contre-courant de la foule algérienne.

hantise du présent et d'une sorte de transposition en dehors du temps, temps suspendu dans un entre-deux troublant : une rencontre avec ce peuple qui s'interpose entre Cixous et l'Algérie quand elle était enfant, un peuple en marche parmi lequel les héros de Gatlif marchent à « contre-courant » et où ils menacent de s'égarer. Dans un silence pesant, cette importante foule croise Zano et Naïma et semble aveugle à leur présence même si les héros s'évertuent à la regarder et à la toucher en vain (Fig. 2). Cette métalepse³⁹ suspend le temps de la diégèse en représentant une multitude soudée par un même mouvement, une entité constituée nationalement par un drapeau que tient à la main un vieillard en tête du cortège. C'est dans cette immensité de la rencontre impossible, sortie du rêve (ou du cauchemar) de Naïma que montent, progressivement et de plus en plus fort, des voix andalouses masculines évoquant le cante jondo, ce chant gitan dont les racines s'abreuvent de l'Espagne héritière de l'âge d'or musulman⁴⁰.

Ces voix pénétrantes, accompagnées de sons de guitares sèches, scandent un unique mot « Algeria », comme un hymne, un cri du cœur, un cri de douleur, un cri du corps, de l'ordre de l'incantation, qui rompt complètement avec ce que donnent à voir des images qui n'ont rien de la célébration et tout de l'étrangeté. Pour les héros ce présent du retour est fait d'anxiété et de peur face à une Algérie d'aujourd'hui à rencontrer. Hélène Cixous précise quant à elle : « L'Algérie nous ne savons pas si elle devant nous ou de face ou de côté, si nous lui tournons le dos ou si elle nous le tourne, ou si nous allons un jour au réveil lever la tête et la voir nous regarder nous la regardant en face, en souriant »⁴¹.

Cette rencontre du peuple algérien, c'est en fait le point aveugle, dénié, refoulé du retour. Aura-t-elle lieu cette rencontre ? Bon nombre de revenants partent avec la peur d'être mal accueillis et reviennent avec des récits dithyrambiques sur l'accueil qui leur a été réservé.

Certains, comme Henri Talau, cité par Anne Roche, expriment directement ce désir que d'autres refoulent (mais il faut dire qu'Henri Talau était favorable à l'indépendance d'une Algérie où il aurait voulu rester) : « Je voudrais y retourner en situation professionnelle (il est comédien et animateur culturel) : c'est comme si je me refusais d'y aller en touriste, quoi. Venir avec le travail, c'est revenir vers les Algériens pour leur dire... pour leur dire : je viens vous voir, mais regardez-moi, moi aussi »⁴².

C'est lorsque les revenants pénètrent dans leur ancienne maison qu'ils rencontrent leurs habitants actuels : c'est dans l'échange avec eux que la trace tant recherchée, l'archive de leur vécu, se constitue, apparaît.

Chose étrange, en effet, ce ne sont pas les Français de la métropole qui détiennent le souvenir de notre vie passée et de notre famille – ce sont certains Algériens et eux seuls. Eux seuls

*se souviennent des jeux de notre enfance, des usages familiaux, des paroles de nos pères, des vignes arrachées, de l'arbre planté. Sans eux une partie de notre vie s'évapore et se dissipe. Là aussi, sous l'histoire apparente et cruelle, il y a une autre histoire, secrète, souterraine, qu'il faudra bien un jour inventorier*⁴³.

Il a d'abord fallu que les Algériens gardent des vestiges, les conservent (le piano, les tableaux des grands-parents dans le film de Gatlif). L'effort d'anamnèse peut s'appuyer désormais sur leur témoignage qui atteste leur souvenir. Le revenant a besoin de l'Algérien qui est le seul à pouvoir corroborer sa mémoire, voire à le raconter, lui : je me souviens, vous habitiez là, vous faisiez ceci, votre père travaillait là etc. Lledo⁴⁴, réalisateur d'*Un Rêve algérien*, se montre à l'image dans la dernière partie de son film, il retourne dans le quartier où il habitait enfant avec ses parents, recollecte les témoignages de voisins sur son père et paraît tout heureux qu'on les profère devant Henri Alleg. Ce dernier apparaît singulièrement en retrait dans cette partie du documentaire qui ne lui est pas consacrée. La mémoire se scelle dans ce triangle qui réunit le revenant, son témoin et cette figure du tiers à l'écoute que joue Alleg, mais qui ne manque pas de renvoyer au spectateur.

L'échange amène enfin la jubilation d'une coïncidence refusée par l'histoire (c'est le miracle du retour), une histoire de la décolonisation qui fait encore peur aux revenants : le retour sur les lieux n'était donc pas l'essentiel. L'important était de « reconstruire une identité ébranlée, de se réconcilier avec une image non dévalorisée de soi-même et on touche, ici au cœur le plus profond, le plus secret, le plus vulnérable de l'être »⁴⁵. Car « la brisure n'est pas seulement la conséquence de l'effondrement de la société coloniale, du départ d'Algérie des Pieds-noirs dans leur ensemble, puis de leur dispersion. [...] Elle est aussi l'effet d'une certaine forme illégitimité mémorielle [...] »⁴⁶. Même ceux qui étaient du côté des Algériens apprécient ces moments d'attestation : car ils savent qu'ils participaient d'une société coloniale inégalitaire et que leur innocence ne peut-être proférée que par l'Autre. La rencontre de l'Algérien sur le lieu de l'enfance, rencontre ratée du temps de la colonie, peut faire entrevoir cette réconciliation, que le temps qui passe profile au moins comme une promesse.

*Tout à coup j'éprouve un souci aigu rétrospectif pour Z[orha Drif] et H[élène Cixous], ces deux êtres bannies qu'elles étaient à Fromentin, ces déguisées nourries de rage, bannies dans deux bannissements si dissemblables, séparées dans deux séparations séparées si différentes, enfermées dans deux enfermements de nature si différente à l'idée qu'elles auraient pu mourir avant d'avoir fini de se faire leur récit. Aujourd'hui les séparations sont encore vivantes, me dis-je, les enfermements soufflent encore leurs souffles suffocants sur nos lèvres, la peur et la colère couvent encore sous le temps, différemment, semblablement. Mais demain, dans cinquante ans, elle sera devenue légère et négligeable la gravité qui nous donne envie de boire ensemble du thé*⁴⁷.

La production de document (images, textes)

Qu'est-ce qui motive le revenant à prendre un appareil photo et une caméra vidéo ? Pourquoi fait-il œuvre de ce retour ? Outre les motivations personnelles de l'archive que l'on fait pour « oublier », selon le mot de Derrida, pour consigner dans des documents une histoire dont on ne veut plus supporter intérieurement le poids de larmes, de peurs ou d'ivresse, qu'est-ce qui motive ce geste, qui le ranime chaque fois qu'une image se donne à voir ou un texte à lire ? Car il s'agit bien de don, en effet, ici : le revenant est en quête des « traces » du passé dont il veut consti-

tuer une archive – un butin – qu’il ramènera de son voyage pour les siens afin qu’il serve de support à une mémoire désormais transmissible. L’implication des enfants est d’ailleurs primordiale de ce point de vue : qu’ils accompagnent leurs parents (comme le fait la sœur de Stora présente à l’image et aux côtés de sa mère dans la visite de leur ancienne maison) ou qu’ils parlent d’eux sur les lieux mêmes (Lledo évoquant son père à la fin d’*Un Rêve algérien*). Ce n’est donc pas son propre passé qu’il s’agit de retrouver d’une manière solipsiste et narcissique : c’est la continuité du temps et de l’espace de la filiation qu’il s’agit de restaurer, pour que la transmission se fasse.

C’est bien de cette quête dont parle *Exils*, le film de fiction de Gatlif, qui met en scène la troisième génération, celle qui n’a pas vécu en Algérie mais qui effectue malgré tout ce retour, en passant par les mêmes lieux que ceux qu’auraient visités leurs parents (le quartier, la maison familiale, le cimetière).

L’image – comme document – trouve sa raison d’être dans le partage et la circulation. Elle ne remplace pas l’image mémorielle personnelle, mais elle introduit une autre fonction de l’archive : celle qui vise le lien qui s’entretient avec elle, grâce à elle, autour d’elle. Elle est alors archive commune, collective, prête à tous les « usages », monnaie d’échanges et de don. Cette mise à disposition et cette circulation des images communes s’est intensifiée dans le web associatif qui rassemble des collections pour tous et vise à constituer un « nous » communautaire « pieds-noirs » : l’édition DVD de *Saïda ... On revient! sur les pas de notre enfance* en est l’exemple abouti⁴⁸. La documentation du retour, comme pratique d’archives, ne se confond toutefois pas avec la documentation du passé de l’Algérie Française qui constitue une « mémoire sociale et culturelle tout autant que politique que défendent aussi bien des associations de rapatriés que de multiples associations de communes, voire de quartiers [...], que des fédérations plus larges comme les Cercles algérienistes qui ont mis au centre de leur projet la question de la culture et de l’identité »⁴⁹. Le caractère intime de la trajectoire des revenants demeure vif, son inscription dans une œuvre relève d’une ex-timité qui vise un lien privilégié avec celui à qui on l’expose, plutôt que la constitution d’une « communauté » fondée sur des affects communs révélés par le récit du retour. Pour illustrer notre propos, nous vous proposons de considérer une image – ou une référence – récurrente dans les tous les films de notre corpus, même si on la connaît surtout grâce au texte de Derrida à son sujet : il s’agit de celle du carrelage (ou mosaïque) qui pavait la maison d’enfance algérienne. Cette image est aussitôt associée au don, parce qu’elle est l’archive d’une intimité partagée : dans le web-film *Retour aux sources*, Roignant songe à envoyer l’image du carrelage retrouvé à son frère. Hélène Cixous le décrit au sien : « Quand je raconte à mon frère le 54 rue Philippe, au moment où j’embrasse Linda Benaouf dans la salle à manger où je vois en même temps le sol de mosaïque en toile tuterappelles, il a les larmes aux yeux »⁵⁰.

Cixous, dans un geste analytique qui lui est propre, enchaîne sur les impressions que lui laissent ses retrouvailles avec son enfance et le sentiment de manque qui l’a poussée à parler du carrelage à son frère : c’est son lien à lui qui lui revient d’un coup, imprégné, encore une fois, de sensations haptiques que ressuscite son corps.

*Quant à l’idée d’être en Al-[gérie] sans mon frère, elle n’était pas inacceptable puisqu’elle n’a jamais été envisagée, il m’eût été impossible de me tourner d’une manière ou d’une autre vers l’Algérie, avec un sans-mon-frère inconcevable. Je n’ai jamais touché l’Algérie, humé, cherché, souffert, sans qu’il fût moitié moi, à humer chercher souffrir les mêmes parfums, les soifs et leurs limonades, perchés dans le même néflier hermaphrodite tenus ensemble par une greffe à laquelle nous avons toujours fait soumission*⁵¹.

Cixous peut bien déplorer que sa caméra ne filme pas l'essentiel, ou fantasmer qu'elle embrasse son livre et qu'au terme du voyage, ce même livre la libère de l'Algérie ; son propre voyage, elle ne le conçoit pas sans des destinataires privilégiés (son frère, sa mère, J. D. Zohra) à qui elle écrit, elle téléphone, et pour qui elle filme.

Safaa Fathy dans *D'ailleurs Derrida* va plus loin encore : elle fait le voyage à la place de Derrida, et pénètre dans sa maison pour y chercher le fameux carreau inversé. Sa caméra, subjective, monte les escaliers, pénètre dans la demeure, comme un fantôme qui ne s'intéresserait pas aux vivants qui y habitent, ou comme un double imaginaire qu'elle veut être pour Jacques.

Puis au montage, elle glisse subrepticement l'image de ce carreau, alors que Derrida parle en voix off de tout autre chose. L'image est manifestement là pour lui – le Derrida spectateur du film qu'elle lui consacre –, celui qui n'écoute plus son propre discours mais peut alors entamer une méditation sur la mémoire et la faille à partir de ce carreau, qu'il ne manquera pas d'écrire par après dans *Turner les mots*⁵². Une telle méditation n'aurait pas eu lieu sans ce souci de l'autre, à l'origine de ce geste d'archive posé par Fathy pour Derrida, qui offre à son tour sa méditation sur la mémoire à son lecteur, en s'excusant de « prendre la parole ».

L'inscription dans l'histoire et l'adresse au Tiers : l'archive, vue(s) du regard « tiers » extérieur, l'archive transmise

Dans cette adresse au tiers (de l'ordre de l'intimité, de l'amitié et du familial pour cet exemple de carrelage) qui implique le proche de France et le « gardien », le témoin algérien, il faudrait dès lors comprendre un mouvement de fabrication du document à destination du privé qui passe tout autant par la sphère publique ; un mouvement qui s'esquisse autant en direction de la France (pour ceux qui n'ont pas pu faire le retour) qu'en direction de l'Algérie (vers ceux qui accueillent les revenants et dont dépend la « réussite » du retour). Cette démarche de remémoration et de narration du retour incorpore le don aux proches et passe par un dispositif double. D'une part, un dispositif accessible aux publics (français et algériens même si les œuvres sont réalisées en France) avec l'écriture du livre, la réalisation du film et du web-film, leur publication, diffusion, circulation, et, d'autre part, un dispositif qui fabrique du document mémoriel avec une adresse plus ou moins directe ou tacite à un tiers français et algérien de diverses natures. Ce tiers peut se décliner de cette façon : « deux grands Tiers » indifférents, un « tiers diffus », un « tiers militant », un tiers impliqué « scientifiquement » et enfin un « tiers atomisé ».

Sur le terrain du rapport entre mémoire et histoire : nous distinguerons deux « grands Tiers », qui dans des contextes d'après-guerre coloniales différents (celui des vaincus, Français, celui des vainqueurs les Algériens) ont choisi d'ignorer la question des Pieds-noirs : l'État français n'a pas incorporé cette mémoire des Pieds-noirs dans une histoire nationale et officielle⁵³ : à l'issue de la guerre d'Algérie, les perdants ont dû quitter le pays précipitamment, massivement. Ils ont été perçus en France comme les témoins gênants du passé colonial d'un pays qui, résolument, voulait y tourner définitivement le dos, soit oublier en même temps et la guerre et l'empire : des allusions à ce tiers sont fréquentes et se cristallisent sur la personne de De Gaulle qui essuie tous les reproches, comme chez Roignant. De façon plus subtile, dans *D'ailleurs Derrida*, ce tiers étatique est effacé au profit d'une institution-refuge, l'École normale supérieure, où Derrida eut tant de peine à entrer, et dont il n'est finalement jamais parti. Dans le film de Fathy, on le voit, au volant de sa voiture, écouter de la musique arabe, et dans un effet saisissant de raccourci dû au montage, passer des routes espagnoles aux rues parisiennes qui ceignent l'ENS.

L'État algérien post-indépendance quant à lui, trop occupé à construire un récit national mythifiant principalement le soulèvement armé des nationalistes en novembre 1954, a gommé de son récit fondateur sinon une très grande partie de son histoire coloniale (et partant les sources même du nationalisme algérien), du moins cette présence civile française. Le rapport des Pieds-noirs à ce « grand Tiers algérien » est ambivalent, contradictoire, ignorés des livres d'histoire et des discours officiels algériens, c'est de façon individuelle et en groupe de vacanciers (de pèlerins) que les Pieds-noirs n'ont jamais été interdits (contrairement aux Harkis) de revenir sur la terre de leur ancêtres (dans les œuvres de notre corpus, cette situation et ces rapports ambigus ressortent : le « tiers algérien » est la police qui protège les Pieds-noirs, les escortent dans leurs déplacements et tout en même temps rappelle leur exclusion dans le webfilm de Roignant ; le « tiers algérien » a expulsé la mère de Cixous en 1971⁵⁴ ; le « tiers algérien » a laissé se dégrader les infrastructures coloniales – visite à l'ancienne piscine municipale dans le webfilm de Roignant ; il a laissé les cimetières à l'abandon – chez Roignant, Fathy, Cixous, Lledo).

Sur le terrain de la mémoire collective (et des médiateurs de la mémoire) : nous distinguerons en second lieu un « tiers diffus » appartenant à des sociétés civiles française et algérienne qui se montrent sensibles à ce passé qu'elles contribuent, dans les œuvres, à reconstituer par bribes, par images, par interventions, par paroles ou gestes symboliques, ce « tiers diffus » appartient au collectif dont un individu rapporte la parole : « on » n'a pas oublié le journal Alger Républicain ni sa devise, « on » nomme encore la ferme des parents d'Éliette la « ferme à Lou », dans le film de Lledo ; dans *Si près*, Cixous descend la rue dont les deux noms renvoient à l'ancienne Alger et à l'Alger post-indépendance⁵⁵ (rue d'Isly / rue Ben M'hidi Larbi) ; dans le webfilm de Roignant⁵⁶, les places, les monuments, les rues sont désignés selon leur anciens noms ou leurs nouvelles fonction et la caméra montre au passage certaines indications en arabe (l'ancienne préfecture, « La rue du Languedoc où je suis né », « l'avenue Fallières où j'ai grandi », Roignant répète l'ancien nom français). Ce « tiers diffus », algérien et français, adapte la toponymie des villes et des quartiers à la mémoire du passé et au changement du présent par dédoublement (en français, en arabe, le nom d'avant 1962 et celui d'après 1962). Cet exercice est d'ailleurs très courant tant sur les sites Internet de Pieds-noirs que dans le quotidien des Algériens d'aujourd'hui. Sa présence dans les films et les textes du retour construit un espace de cohabitation des mémoires qui rend possible, le temps de le dire du moins, « l'oubli de réserve » dont parle Ricœur : « Ce n'est plus alors l'oubli que la matérialité met en nous, l'oubli par effacement des traces, mais l'oubli que l'on peut dire de réserve ou de ressource. L'oubli désigne alors le caractère inaperçu de la persévérance du souvenir, sa soustraction à la vigilance de la conscience »⁵⁷.

Sur le terrain de la mémoire groupale minoritaire : nous distinguerons un troisième tiers, un « tiers militant », qui correspondrait à des « collectivités » qui, par leur travail, entretiennent le souvenir à des fins diverses en procédant à la « monumentalisation » des œuvres ou des auteurs, ou encore des personnalités « Pieds-noirs » emblématiques issus ou non de la culture populaire (de Enrico Macias à Cixous et Derrida qui deviennent les personnages phares d'une histoire des Juifs algériens, par exemple). Dans cette volonté de faire communauté grâce à la mémoire, l'œuvre est appréhendée comme une archive mémorielle, voire une archive historique, ce travail de « récupération » peut s'avérer paradoxal dans sa lecture « guidée » de l'œuvre. Son destinataire « tiers militant », certes potentiellement fabriqué par l'énonciateur du texte, de la fiction ou du documentaire se sent interpellé par la démarche auctoriale qui vise une forme de reconnaissance, voire de communion du lecteur. Même si cette démarche ne s'inscrit pas forcément dans une fabrication de l'archive groupale, l'archive du retour, toute personnelle qu'elle soit, n'échappe pas à ses usages communautaires.

Sur le terrain de la mémoire collective mais aussi l'écriture de l'histoire : un avant dernier tiers,

est ce tiers qui nous ressemble comme deux gouttes d'eau, ce « tiers impliqué scientifiquement » ce tiers qui serait celui qui travaille, qui prend une part active à ce processus de transformation des pratiques d'archives en archives : depuis moins d'une vingtaine d'années, une nouvelle génération de chercheurs, issus des familles rapatriées, ou relativement touchés par cette histoire, historiens, sociologues, anthropologues etc., émerge ; en Algérie, une nouvelle génération de chercheurs algériens commence aussi à faire ses classes. Ce « tiers impliqué scientifiquement » pose des modalités de lectures des œuvres et des auteurs et forme des corpus en créant des catégories, des séries, il isole les auteurs ou les regroupe, transforme à son tour en archive impersonnelle ces pratiques mémorielles. Cixous a peut-être raison de se méfier quant à ce devenir archive de ces pratiques d'archives : que l'écriture de son retour puisse faire archive – pour d'autres – qui y verraient l'occasion d'un colloque, c'est précisément ce qui lui fait horreur : « J'eu la vision d'un colloque grotesque dont le sujet est *Retour à Alger*, je suis coincée entre des 'Gens' [...], je veux m'éloigner, être émue [...] si Alger devait me conduire à un colloque au lieu de me conduire dans les zones d'indétermination de ma vie intérieure, je n'irais pas »⁵⁸.

Enfin, un dernier tiers serait le « tiers atomisé », le lecteur, le spectateur, l'internaute face au livre, au film, au web-film, qui reçoit ce récit du retour et le lit à l'aune de son expérience et de ses savoirs, de sa sensibilité qu'il soit porteur de mémoire de la guerre d'Algérie ou non. Dans cette réception de l'œuvre, il y a rencontre entre le porteur de mémoire et le tiers, par identification à la situation d'exil traumatique ou de perte de « lien ». Le lecteur, le spectateur, face à ce double mouvement qui dès le départ confond (dans le sens de piège) et juxtapose le privé et le public, assiste à la prise de parole du singulier qui fait écho au groupal localisable socio-historiquement dans une démarche où l'individuel atteint l'universel en s'imprégnant de l'autobiographique, du poétique, du philosophique. Le lecteur et le spectateur assistent en quelque sorte à la fabrique d'une exemplarité auctoriale qui construit ce que Todorov appelle une mémoire exemplaire.

*Sans nier la singularité de l'événement même, je décide de l'utiliser, une fois recouvré, comme une instance parmi d'autres d'une catégorie plus générale, et je m'en sers comme d'un modèle pour comprendre des situations nouvelles, avec des agents différents. L'opération est double : d'une part, comme dans le travail d'analyse et de deuil, je désamorce la douleur causée par le souvenir en le domestiquant et en le marginalisant ; mais d'autre part, – et c'est en cela que notre conduite cesse d'être purement privée et entre dans la sphère publique –, j'ouvre ce souvenir à l'analogie et à la généralisation, j'en fait un exemplum et j'en tire une leçon ; le passé devient donc principe d'action pour le présent*⁵⁹.

Même si Cixous, Derrida (de son texte de *Tourner les mots* sur le film de Safaa Fathy à ce qui se dissémine dans nombre de ses écrits), Gatlif, Lledo s'en défendent, ils ne paraissent pourtant pas, dans leurs œuvres singulières, échapper à cette fabrication de l'archive d'exilés de Français d'Algérie qui se tisse tout au long des années depuis 1962. Leur œuvre se lit avec ses ambivalences, ses apories, ses ambiguïtés et son discours sur l'Algérie, sur les Algériens, sur la France, sur l'exil, la perte, le trauma, la blessure originelle. Malgré leur méfiance et leur dénégation d'auteurs exemplaires, leur œuvre se retrouve au cœur de toutes ces réceptions possibles de tiers indifférents, participatifs ou contraignants, à la croisée de fabrications mémorielles actives dans le cloisonnement ou le dialogue, partageant à travers le rituel du retour certaines topiques avec d'autres œuvres inattendues d'auteurs issus de milieux politiques fort différents.

L'inscription du retour produit du document par la parole de l'énonciateur érigé en témoin de son histoire et de l'Histoire (d'une collectivité historique donnée), parole qui construit un énon-

ciataire, un tiers, parole qui pour être performative, « archivistique », pour « faire legs », doit transformer le document en archive, doit rencontrer ce tiers, entrer en dialogue avec lui : pour les revenants l'adresse est de fait double dans la mesure où ce retour obéit à une injonction double, paradoxale : intime et groupale, personnelle (le travail d'anamnèse et de quête de lien relève d'une démarche intérieure) et doxique (pour un « nous » qui se reconnaîtra dans le « nous » que l'œuvre projettera).

De ces revenances, reste un trajet qui recouvre l'expérience de la déliaison, qu'elle fut vécue avant ou après la guerre, dans le système colonial ou le rapatriement : de la première traversée de ville en voiture, en passant par le cimetière, la rencontre et le carreau, c'est paradoxalement un mouvement vers l'autre que ces pratiques d'archives de retour vers soi (son passé, son traumatisme, son exil) mettent en scène. Une manière d'échapper à l'emprise de l'histoire, une façon de cicatriser « la blessure algérienne restée vive par manque d'ouverture aux raisons de l'Autre et à ses propres déchirements »⁶⁰.

- 1 Jacques Derrida, *Lettres sur un aveugle*, dans Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Galilée-Arte, Paris 2000, p. 78.
- 2 Pour une vue globale, Jean Meyer (sous la direction de), *Histoire de la France coloniale*, Armand Colin, Paris 1991, 2 vols.. Plus précisément sur la conquête et les spécificités de cette colonisation : Charles-André Julien, *Histoire de l'Algérie contemporaine, La Conquête et les débuts de la colonisation, 1827-1871* (1964), P.U.F., Paris 1986 ; Charles-Robert Ageron, *De l'insurrection de 1871 au déclenchement de la guerre de libération 1954*, P.U.F., Paris 1979.
- 3 Daniel Leconte, *Les Pieds-noirs : histoire et portrait d'une communauté*, Seuil, Paris 1983 ; Pierre Mannoni, *Les Français d'Algérie : vie, mœurs, mentalité*, L'Harmattan, Paris 1993.
- 4 Mais entre « colonie » et « départements français », l'ambiguïté demeurera car liée notamment au statut des indigènes. L'indigène est un sujet français que sa condition juridique, définie par le senatus-consulte du 14 juillet 1865 et son statut, codifié par le « Code de l'indigénat » de 1881, font citoyen de seconde zone jusque la Seconde guerre mondiale. Alors que la citoyenneté française n'était accordée qu'au compte goutte aux « Musulmans » qui devaient, pour l'obtenir, renoncer à leur statut personnel, les indigènes deviennent tous officiellement français avec la promulgation de la loi du 20 septembre 1947 qui fait de l'Algérie « un groupe de départements dotés de la personnalité civile, de l'autonomie financière et d'une organisation particulière ». Sur l'instauration de l'indigénat l'ouvrage de Charles-Robert Ageron, *Les Algériens musulmans et la France, 1871-1919*, P.U.F., Paris 1968.
- 5 Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Enal-Rahma [La Découverte], Alger 1996, p. 32.
- 6 Juifs d'Algérie à la présence parfois millénaire dans cette région, Juifs séfarades expulsés d'Espagne au XIV^e et au XV^e, Juifs livournaïses (« Juifs francs ») venant d'Italie entre le XVI^e et le XIX^e siècles ou Juifs ashkénazes craignant la souveraineté prussienne sur l'Alsace-Lorraine en 1870 et venus s'établir en Algérie : si, pendant l'été 1962, à la fin de la guerre d'Algérie, quelque 140 000 Juifs se sont trouvés mêlés aux « rapatriés » arrivant en France, ils avaient souvent une histoire différente de celle des Européens d'Algérie. Lire André Chouraqui, *La Saga des Juifs d'Afrique du Nord*, Hachette, Paris 1972 ; Richard Ayoun, Bernard Cohen, *Les Juifs d'Algérie*, Jean-Claude Lattès, Paris 1982 ; Benjamin Stora, *Les Trois Exils. Juifs d'Algérie*, Stock, Paris 2006.
- 7 En 1962, cette population française d'Algérie en partie prolétarisée est estimée au nombre d'un million. Français et Européens naturalisés français, se désignant comme « Algériens » avant que le mouvement nationaliste ne nomme en 1954 les « Musulmans indigènes » ainsi, les Français d'Algérie seront aussi désignés comme « Européens d'Algérie », le sobriquet « pieds-noirs » commençant à circuler en Algérie au

début de la guerre. Terme d'abord injurieux, ramené en métropole par les appelés du contingent, il sera retourné par les concernés de façon valorisante lors de l'exode. Sur l'origine du terme « pieds-noirs » (par extension désignant autant les Européens d'Algérie que les Juifs d'Algérie), lire Lucienne Martini, *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*, Publisud, Paris 1997, pp. 274-275.

- 8 Après avoir été désigné officiellement par les termes d'« événements » ou de « rébellion », l'événement est nommé « Guerre d'Algérie » par l'Assemblée nationale française le 15 juin 1999. La Guerre d'Algérie a longtemps été niée officiellement. Elle a profondément ébranlé la société française en forçant à la transition d'une France-empire colonial à une France post-coloniale, en provoquant le passage de la IV^e à la V^e République, en mobilisant près d'un million et demi d'appelés du contingent provenant de toutes les couches de la société, en poussant au déracinement un million de Pieds-noirs et près de 150 000 « Français musulmans ».
- 9 Le statut de « rapatriés » ne sera octroyé qu'aux seules personnes nées dans l'ancienne Algérie coloniale, avec le statut de citoyen français. Mais cette catégorie administrative reprendra la classification héritée du système colonial qui différencie les Français d'Algérie de statut civil de droit commun et les Français d'Algérie de statut civil de droit local. Lire à ce sujet, Michèle Baussant, *Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis*, dans Michèle Baussant (sous la direction de), *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire, l'oubli*, Les presses de l'Université Laval, Québec 2006, pp. 165-197.
Des nombreux « Musulmans », regroupés sous le nom de « Harkis », qui auront combattu aux côtés de la France contre l'indépendance du pays et qui n'auront pu partir en France, seront livrés aux repréailles des Algériens indépendantistes. Le terme *harki* avant d'être étendu à des personnes n'ayant pas la même expérience de la guerre, désigne la catégorie des supplétifs musulmans numériquement la plus importante ; ils sont engagés par l'armée française dès le début de la guerre d'Algérie et leur nombre s'élève en 1960 à quelques 60 000 soldats. Les Harkis qui auront pu gagner la France, devront jusqu'en 1967 demander la nationalité française pour devenir français. Lire à ce sujet Mohand Hamoumou, *Et ils sont devenus harkis*, Fayard, Paris 1993 ; Tom Charbit, *Les Harkis*, La Découverte, Paris 2006.
- 10 Lire à ce sujet Joëlle Hureau, *La Mémoire des Pieds-noirs, de 1830 à nos jours*, Perrin, Paris 2001 ; Clarisse Buono, *Pieds-noirs de père en fils*, Balland, Paris 2004.
- 11 Ce terme est d'abord le titre d'un poème évoquant Alger de Marcello-Fabri (Français d'Algérie né à Miliana en 1889) : *Les Chers Esclavages*, La Cité Nouvelle, Paris 1938. Ce terme qui sera repris, dans le sens étymologique de nostalgie, pour évoquer le mal du pays (des Français d'Algérie devant vivre en métropole), devient après 1962 synonyme de « ressassement de la douleur » de l'exil des Pieds-noirs, « lamentation », « sentiment d'incomplétude ». Cette dimension psychanalytique se confirme par le titre *Nostalgie* de l'ouvrage d'études cliniques sur les Pieds-noirs menées en 1971 par le Docteur Guigon (Lucienne Martini, *Racines de papier*, cit., pp. 43-44). Ce terme apparaît aussi au pluriel puisque il y a autant de « nostalgies » que de manières de décliner et d'exprimer l'arrachement au pays natal (dans le ressentiment comme le feront en politique les nostalgiques de l'Algérie française, par la littérature avec le roman et la poésie, par la philosophie comme le fera Jacques Derrida...).
- 12 Anne Roche, *La Perte et la parole : témoignages oraux de Pieds-noirs*, dans Jean-Pierre Rioux (sous la direction de), *La Guerre d'Algérie et les Français*, Fayard, Paris 1990, p. 537.
- 13 Se reporter à l'illustration magistrale que donne Michèle Baussant, *Pieds-noirs, mémoires d'exils*, Stock, Paris 2002.
- 14 Pour un aperçu de cet « activisme mémoriel », lire Djemaa Maazouzi, « L'étrange objet webfilmique et la compétition mémorielle sur le Web 2.0. Exemple d'une fabrication de la mémoire des Pieds-noirs », dans *Médiation et information (MEI), La Mémoire humaine à l'épreuve de l'Internet* (sous la direction de Michel Lavigne et Nicole Pignier), n° 3, 2010, pp. 148-159.
- 15 De 1962 jusqu'aux années 1990, l'écrasante majorité des textes français se rapportant à la guerre d'Algérie et à l'Algérie d'avant la guerre d'indépendance est le fait de Pieds-noirs. Sur ses écrits (souvent considérés comme des « ethno-textes » par des anthropologues et sociologues) et plus ou moins écartés des circuits de l'édition habituelle (romans, autobiographies, théâtre, poésie bandes dessinées etc.) se reporter à l'ouvrage de Lucienne Martini, *Racines de papier*, cit. ; mais aussi à l'étude de

Stéphanie Tabois, *Les Usages biographiques des écrits pieds-noirs*, dans Lila Ibrahim-Lamrous, Catherine Milkovitch-Rioux (sous la direction de), *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2005, pp. 209-220.

La production cinématographique mettant en scène des Pieds-noirs, quant à elle, est plus tardive et clairsemée (la guerre d'Algérie se termine pourtant avec la sortie du film de Jean Pelegri et James Blue, *Les Oliviers de la justice*). Elle montre de la (fin de la) guerre soit un point de vue intérieur (dans la colonie, par exemple *La Terre au ventre* de Tony Gatlif, 1978) soit un point de vue extérieur (de la métropole, comme dans *Les Roseaux sauvages* d'André Téchiné en 1995). Elle ne manque pas de commencer par confirmer les stéréotypes rattachés à cette population avec plusieurs films d'Alexandre Arcady remportant un grand succès populaire (*Le Coup de Sirocco*, 1978, *Le Grand Pardon*, 1981, *Le Grand Carnaval*, 1983), d'évoquer un paradis perdu en ouvrant (Brigitte Rouan, *Outre-mer*, 1990) ou non vers des points de vue plus complexes ou des croisements mémoriels (Dominique Cabrera, *De l'autre côté de la mer*, 1996). Sur le cinéma et la guerre d'Algérie lire *CinémaAction*, *La Guerre d'Algérie à l'écran* (sous la direction de Guy Hennebelle, Mouny Berrah, Benjamin Stora), n° 85, 1997 ; Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre : Algérie, Viêt-Nam, en France et aux États-Unis*, La Découverte, Paris 1997.

- 16 Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, Non Lieu, Paris 2007, p. 94.
- 17 Pour céder à la fabrique du « mot-valise » et en écho à ceux d'Hélène Cixous (comme « néenalgérie », « monalgériance », « inséparable » etc.).
- 18 Pierre Nora, *L'Ère de la commémoration*, dans Pierre Nora (sous la direction de), *Les Lieux de mémoires*, Gallimard, Paris 1997, vol. 3, p. 4704.
- 19 Éric Savarese, *Algérie, La guerre des mémoires*, cit., p. 102.
- 20 *Idem*, p. 103.
- 21 Hélène Cixous, *Si près*, Galilée, Paris 2007 ; Jean-Pierre Lledo, *Un rêve algérien*, France-Belgique-Algérie, 2003 ; Philippe Alfonsi, Bernard Favre, Patrick Pesnot, Benjamin Stora, *Les Années algériennes*, France, 1991 (le film est disponible dans son intégralité sur le site web de l'historien Benjamin Stora : <http://www.univ-paris13.fr/benjaminstora/videos/163-les-annees-algeriennes>); Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, France, 2000 ; Tony Gatlif, *Exils*, France, 2004 ; Gérard Roignant, *Retour aux sources*. Le posteur Gérard Roignant dit « le Louppe » diffuse en avril 2009, sur la plateforme d'échange et de partage de webfilms Youtube (<http://www.youtube.com/user/lelouppe>) sa première vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=gEOwrkYBIGk>. Il s'agit du premier d'une série de quinze extraits tirés du film qu'il a réalisé lors du retour en 2007, en Algérie, d'un groupe de Pieds-noirs originaire de l'Oranie et plus précisément de la ville de Sidi Bel Abbes. On peut retrouver aussi cette série sur son blog depuis décembre 2009 : <http://lebelabesien.travelblog.fr/520576/Mon-film-sur-l-Algerie-en-quinze-sequences-Retour-aux-sources/>) (pour tous ces sites : dernier accès 20 juin 2011).
- 22 Tout comme avant la vidéo ou encore avec elle, les écrits relatant des retours demeurent nombreux, rattachés à une expérience collective (voyage organisé par son association) ou individuelle circulant au sein des associations, édités à compte d'auteurs, publiés sur le Web. Nous citerons deux travaux pionniers au sujet des écrits sur le retour des Pieds-noirs en Algérie : Paul Siblot, « Retours à 'l'Algérie heureuse' ou les mille et un détours de la nostalgie », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, Le Maghreb dans l'imaginaire français. La colonie, le désert, l'exil* (sous la direction de Jean-Robert Henry), 1985, pp. 151-163 ; Lucienne Martini, *Carnets d'un retour au pays natal*, dans Id., *Racines de papiers*, cit., pp. 153-171.
- 23 Éric Savarese, dans ses ouvrages *L'Invention des Pieds-noirs*, Séguier, Paris 2002 ; ou encore *Algérie, la guerre des mémoires*, cit., l'a souligné : « D'une certaine façon, les pieds-noirs appartiennent aux groupes circonstanciels [...] qui, par opposition aux groupes catégoriels, sont rassemblés autour d'une expérience de la souffrance ; une souffrance pouvant être constitutive de « groupes » composés d'individus qui ne partagent pas de propriétés sociales. [...] La diversité des réceptions de l'histoire algérienne fragilise toutes les hypothèses associées au paradigme culturaliste : il n'est pas possible de voir dans la définition d'une culture pieds-noirs un corpus de symboles ou d'emblèmes qui auraient servi, dès 1962, de point de ralliement à un million d'individus subissant l'épreuve du rapatriement. L'extrême diversité des individus objectivement dénombrables comme pieds-noirs [au sens de personne née dans

- l'ancienne Algérie coloniale, avec le statut de citoyen français, et ayant subi – principalement entre 1961 et 1962 – l'épreuve du « rapatriement »] – parmi lesquels certains ne se sont jamais considérés comme tels – incite à considérer que l'invention du groupe est – au moins pour partie – le produit d'une stratégie identitaire [...] élaborée par des militants, au sein de structures associatives parfaitement identifiables ». Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, cit., pp. 109-110.
- 24 Selon Amy L. Hubbell, aussi diverses que soit leur expérience algérienne, les Pieds-noirs auraient cette commune fascination pour les ruines, soit pour un temps « passé » qui se revit sur une terre mythique éternelle. Cette fascination pour les ruines impliquerait une identification forte aux occupants étrangers (et notamment les Romains) à travers les âges, un déni du conflit colonial du temps de leur propre vécu algérien, et un refus de voir le présent algérien lorsqu'ils font retour dans leur pays natal. Amy L. Hubbell, « (Re)turning to Ruins: Pied-Noir Visual Returns to Algeria », dans *Modern & Contemporary France*, n° 2, 2011, pp. 147 -161.
- 25 Sur cette expression et celle de « guerre de mémoires » évoquant les concurrences mémorielles : Daniel Lindenberg, « Guerres de mémoires en France », dans *Vingtième Siècle*, n° 42, avril-juin, 1994, pp. 77-95 ; Benjamin Stora, *Entretiens avec Philippe Leclère*, dans Id. *La Guerre des mémoires. La France face à son passé*, La Tour d'Aigues, L'Aube 2007. Nous signalons la thèse en cours de rédaction Djemaa Maazouzi, *La Fabrication de la mémoire de la guerre d'Algérie en France dans la littérature et le cinéma*, Université de Montréal, qui explore le dialogue mémoriel dans des textes et des films, dans un contexte socio-historique de compétition entre les groupes de mémoire. Cette mémoire, à défaut d'être prise en charge par l'histoire nationale, relève d'un phénomène que Régine Robin définit comme caractéristique de la fin du XX^e siècle : « la judiciarisation du passé, [sa] patrimonialisation [...], sa privatisation ou sa fragmentation en mémoires groupales demandant chacune réparation et reconnaissance ». En France, depuis 1962, des mémoires éparses, parallèles, contradictoires, concurrentes émergent d'un lobbying actif ou d'un long mutisme : « Français de souche européenne » et Français d'origine juive (nostalgiques ou non de l' « Algérie française »), « Français musulmans » anciens supplétifs de l'armée ou non, anciens combattants militaires de carrière et appelés, rappelés du contingent (réfractaires, volontaires), Algériens issus de l'immigration, « porteurs de valise », militants de l'OAS, militant du FLN ou du MNA (mouvement, rival évincé par le FLN durant la guerre)...
- 26 Dans la première vidéo, Roignant filme du véhicule qui entre dans la ville de Sidi Bel Abbes, sont nommés par son « guide » tous les lieux clefs de la ville. Roignant répète à satiété les noms, comme hébété car il ne « reconnaît rien ». Dans la seconde vidéo, il filme et commente son arrivée dans le quartier de son enfance, il répète les noms des rues et des lieux jusque devant la maison où il est né : <http://www.youtube.com/watch?v=KlhfUkh6bww&feature=related> (dernier accès 20 juin 2011)
- 27 Même si nous ne pouvons nous y attarder, nous mentionnerons l'importance de ce qui se joue dans cette partie du documentaire à la fois pour l'entreprise mémorielle familiale du retour (retour de trois membres de la famille Stora deux devant la caméra, un en hors champ) et pour l'entreprise historiographique de laquelle participe le documentaire (*Les Années algériennes* présentent un tournant dans l'histoire sociale de la mémoire de la guerre d'Algérie, cette documentation polyphonique des témoignages sur la guerre et la société coloniale est un moment télévisuel crucial dans la France post-coloniale) : d'une part, le documentaire met en scène l'histoire de la famille Stora (la mère est le personnage filmé qui revient sur les lieux accompagné de sa fille qui elle-même dit ce qu'elle reconnaît ou non et ce qu'elle n'a jamais oublié de « sa ville », Constantine) ; d'autre part, le fils étant l'un des co-scénaristes du film et son spécialiste en histoire, une caution scientifique est apportée à cette démarche du retour. Le médium cinématographique permettant « le » retour littéral sur les lieux dont il rend compte, s'imbriquent de façon troublante un « dire la mémoire » et un « faire de l'histoire » dont les enjeux restent à étudier.
- 28 Hélène Cixous, *Si près*, cit., p. 81.
- 29 *Idem*, p. 84.
- 30 *Idem*, p. 145.
- 31 Marie Cardinal (*Au pays de mes racines*, Grasset, Paris 1980), Alain Vircondelet (*Alger, l'amour*, Presses de la Renaissance, Paris 1982) et de nombreux écrits et témoignages oraux du retour relatent ce moment de réminiscence sensuelle qui valide l'appartenance à la terre.

- 32 Évoquant l'histoire algérienne depuis l'occupation coloniale établie en 1830 jusqu'aux années noires du terrorisme des années 1990, Hélène Cixous écrit : « je ne sais pas pour qui, en ce siècle, l'Algérie n'a pas été une terrible aporie ». Hélène Cixous, *Celle qui ne se ferme pas*, dans Mustapha Chérif (sous la direction de), *Derrida à Alger : un regard sur le monde*, Actes Sud, Paris 2008, p. 54.
- 33 Quelques fois le retour pour le parent est une allégorie, voire une fiction dans la fiction. Ainsi Anne Sibran, dans son roman *Bleu-Figuier* (Grasset, Paris 1999), « fait le récit de la mort du père au moment de son départ d'Algérie, de la descente de l'enfant vivant dans le monde des morts, c'est-à-dire l'accomplissement d'un retour imaginaire, fictionnel en Algérie, pour permettre à l'ascendant de sortir de l'enfer, tel qu'il était avant la naissance même de l'enfant, avant le départ de sa terre [...] L'œuvre consiste à récupérer celui qui est resté 'là-bas' et ensuite, de l'y abandonner ; l'œuvre de fiction est à la fois cette opération de récupération et une renonciation, toutes deux indispensables à la possibilité du retour ». Voir Catherine Dana, *Sans retour : de Paris à Alger*, *Bleu-Figuier d'Anne Sibran*, dans Lila Ibrahim-Lamrous, Catherine Mikovitch-Rioux (sous la direction de), *Regards croisés sur la Guerre d'Algérie*, cit., pp. 223 et 229.
- 34 De père arabe et de mère d'origine gitane andalouse, de son vrai nom Michel Dahmani, le réalisateur est né à Alger en 1948. Sur ce film et les embrayages mémoriels qui s'y jouent, lire : Djemaa Maazouzi, « Retour en Algérie et impossible retour sur l'Algérie. Formes de l'oubli et figures de l'absence dans *Exils* de Tony Gatlif », dans *Revue des sciences sociales, La Construction de l'oubli* (sous la direction de Freddy Raphaël, Nicoletta Diasio, Klaus Wieland), n° 44, novembre 2010, pp. 56-63.
- 35 Entretien accordée à Laurent Devanne pour l'émission de cinéma Désaxés et diffusée sur Radio Libertaire (<http://rl.federation-anarchiste.org/>) le 29 août 2004. Cette entrevue est plus facilement accessible à l'adresse suivante : http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_interview.html et ces propos sur le cadrage sur le lien suivant : http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_son5.html (pour tous ces sites, dernier accès 20 juin 2011)
- 36 Ce mythe a été érigé au fur et à mesure des nostalgies exprimées de diverses façons, écrites, filmées et désormais mises en ligne sur le Web, recyclant largement les imageries qui contribuent à « l'invention du groupe », mêlant récit héroïque des ancêtres pionniers arrivés sur une terre vierge et aride (ou marécageuse c'est selon) et « excluant de l'histoire tous les éléments pouvant altérer le récit fondateur » (Éric Savarese, *Algérie, la guerre des mémoires*, cit., p. 112-113), vantant une fraternisation sans borne entre les communautés de toutes religions, s'appropriant une parole « sudiste » (Benjamin Stora, *Le Transfert d'une mémoire : de l'« Algérie française » au racisme anti-arabe*, La Découverte, Paris 1999) largement empreinte des discours véhiculés par l'extrême droite concernant l'« Algérie française ».
- 37 Militant de l'ex-parti communiste algérien (PCA), anticolonialiste, directeur du journal *Algérie Républicain* de 1950 à 1955, Henri Alleg (de son vrai nom Harry Salem, né en Angleterre d'une famille juive et polonaise) est arrêté en juin 1957 par les parachutistes de l'armée française et torturé. Il écrira des geôles où il sera emprisonné durant trois ans (en Algérie puis en France, il s'évadera de la prison de Rennes en 1961), *La Question*, Éditions de Minuit, Paris 1958. Bien qu'ayant été saisi et interdit dès mars 1958, ce témoignage sera accablant et décisif contre les pratiques de l'armée française durant la Bataille d'Alger (ouvrage suivi de *La Gangrène* qui regroupera quant à lui des témoignages de suppliciés algériens). Revenu en Algérie après la fin de la guerre, Henri Alleg la quitte à nouveau après une nouvelle interdiction du journal *Algérie Républicain* en 1965, au lendemain le coup d'état de Houari Boumediène. Journaliste à *L'Humanité* jusqu'au début des années 1980, Alleg se consacre à l'histoire de la guerre d'Algérie (avec Henri Douzon, *La Guerre d'Algérie. De l'Algérie des origines à l'insurrection*, Temps actuels, Paris 1982). Ce retour en Algérie même s'il n'est pas le premier depuis 1965 est inédit face à la caméra de Lledo.
- 38 Hélène Cixous, *Si près*, cit., p. 142.
- 39 Pour une micro-lecture de l'incipit de ce film et une analyse de cette séquence lire : Djemaa Maazouzi, « Retour en Algérie et impossible retour sur l'Algérie. Formes de l'oubli et figures de l'absence dans *Exils* de Tony Gatlif », cit., pp. 56-63.
- 40 Une Andalousie médiévale occupée pendant plus de sept siècles (de 711 à 1492) par une civilisation musulmane alors à son apogée.

- 41 Hélène Cixous, *Celle qui ne se ferme pas*, cit., pp. 30-31.
- 42 Anne Roche, *La Perte et la parole*, cit., p. 536.
- 43 C'est ainsi que l'écrivain Jean Pélégri formule ce phénomène qu'il classe parmi « les transferts et les échanges obscurs entre Algériens et Pieds-Noirs » en l'expliquant de la sorte : « Au temps de la guerre d'Algérie, une phrase de Dib m'avait beaucoup frappé. 'La mémoire du peuple algérien, disait-il est la bibliothèque nationale de l'Algérie'. C'est en effet à la fois par la religion et la tradition orale que le peuple algérien a pu conserver et sa mémoire et son identité - alors que les Pieds-Noirs, qui détenaient la terre, les outils, le commerce, les usines et que l'action occupait, n'avaient nul besoin de ces recours. Pour se voir et se définir, il suffisait, chaque matin, d'ouvrir les yeux. Depuis l'indépendance, tous ces processus se sont retournés. Alors que les Algériens détiennent la terre, les outils, le commerce, les usines et qu'ils sont absorbés par l'action, il ne reste aux Pieds-Noirs, de l'Algérie, que la mémoire, que la bibliothèque de la mémoire. D'où un besoin pathétique de raconter leur vie, puisque rien d'autre n'en conserve la trace. D'où le culte des photos, des cartes postales, la prolifération de livres de souvenirs de toutes sortes. D'où, également, la correspondance considérable que bon nombre de Pieds-Noirs continuent à entretenir avec des Algériens qu'ils ont autrefois familièrement connus ». Jean Pélégri, « Livres propos », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, cit., pp. 221-222.
- 44 Jean-Pierre Lledo, documentariste algérien de parents français d'Algérie, d'origine juive espagnole vivant à Oran, militants communistes et anti-colonialistes restés en Algérie après l'accès à l'indépendance du pays, vit en France depuis les années 1990. De cet exil forcé dû au terrorisme en Algérie, il entreprend une série de documentaires sur les mémoires de la guerre d'Algérie. *Un Rêve algérien* est le premier de la trilogie, suivront *Algéries, mes fantômes*, en 2004 et *Algérie, histoires à ne pas dire*, en 2007.
- 45 Lucienne Martini, *Racines de papier*, cit., p. 159.
- 46 Michèle Baussant, « Exils et construction de la mémoire généalogique : l'exemple des Pieds-noirs », dans *ARPoS / Pôle Sud*, n° 24, 2006, p. 31.
- 47 Hélène Cixous, *Si près*, cit., p. 132.
- 48 « In May 2007, 500 pieds-noirs and their families originally from Saïda, Algeria, met in Toulouse, France to commemorate the 45th anniversary of their exile. During their 18th biannual reunion, the group viewed the film *Saïda ... On revient! sur les pas de notre enfance* (2006) which chronicles the 2006 return voyage of 80-some members of the community and their encounters with the places of their Algerian past. This amateur film produced by two participants in the trip, Amicie and Bernard Allène, is the composite of multiple travellers' cameras and its goal is to provide a return to Algeria for the pieds-noirs from Saïda who could not physically make the journey ». Amy L. Hubbel, « (Re)turning to Ruins: Pied-Noir Visual Returns to Algeria », cit., p. 148.
- 49 Olivier Dard, « Figures symboliques et groupements face à l'Algérie française. Des condamnés et des prisonniers à la défense d'une communauté et d'une culture », dans *Question de communication, Qualifier des lieux de détention et de massacre (3)* (sous la direction de Béatrice Fleury, Jacques Walter), n° 9, 2010, pp. 353-370.
- 50 Hélène Cixous, *Si près*, cit., p. 154.
- 51 *Idem*, p. 157.
- 52 Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, cit.
- 53 Malgré la reconnaissance de la guerre comme guerre, et des mesures de réparations matérielles (sommes considérables allouées depuis 1962 pour l'accueil, la réinstallation, l'indemnisation des « rapatriés ») constantes depuis le « rapatriement », les changements de la loi de février 2005 qui ont fait émerger une grosse vague de polémiques, les textes de loi restent ambigus sur la responsabilité de l'État français. Lire à ce sujet l'analyse de Michèle Baussant, *Ni mémoire, ni oubli : la France face à son histoire coloniale. L'exemple des pieds-noirs et des harkis*, cit.
- 54 « Si elle n'était plus là, si je ne pouvais plus lui désobéir, si je ne pouvais plus partir sans son consentement, donc accompagnée [nous soulignons] de son non-consentement, une bénédiction arrachée, fortifiée par sa résistance que je m'obligeais à contrecœur à surmonter, si je ne pouvais plus partir avec l'image vivante de ma mère protestant sa désapprobation à Paris la ville où Alger l'avait exilée, assise à

m'écrire une lettre commençant ainsi : ' Ma chère fille tu vas partir pour ce qu'on appelle un *Traumreise*' tandis que moi je volerais vers Alger la ville à laquelle elle avait donné des milliers de naissances et qui l'avait du jour au lendemain précipitée chez les fantômes [nous soulignons], et donc par ce vol je serai objectivement de leur côté, par métonymie faisant corps avec Alger, je serai du parti de l'expulsion de ma mère, du moins pour quelques jours, moi qui avais fui Alger, elle qui lui avait été fidèle et pour rien. » Hélène Cixous, *Si près*, cit., pp. 77-78.

- 55 Hélène Cixous, *Si près*, cit., p. 165. Ces deux noms renvoient aussi chacun à deux moments de l'histoire des Pieds-noirs et des Algériens : la fusillade, la rue d'Isly, du 26 mars 1962, durant laquelle l'armée française tire sur les manifestants faisant 54 morts et 140 blessés (ces derniers, à l'appel de l'OAS, cherchent à briser l'enfermement d'un quartier de Bab El Oued bouclé par les autorités pour neutraliser l'escalade meurtrière des tenants de « l'Algérie française ») ; le 3 mars 1957, Larbi Ben M'Hidi, l'un des chefs du FLN responsable de la guérilla urbaine, arrêté durant la « Bataille d'Alger », est assassiné par le commandant Paul Aussaresses, mort qui sera déguisé en suicide.
- 56 <http://www.youtube.com/watch?v=KlhfUkh6bww&feature=related> (dernier accès 20 juin 2011).
- 57 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000, p. 570.
- 58 Hélène Cixous, *Si près*, cit., pp. 90-91.
- 59 Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris 1995, pp. 30-31.
- 60 Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre*, cit., p. 190.