

Swarthmore College

Works

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

2023

La littérature postcoloniale franco-algérienne: Comment parler dans la lacune mémorielle?

Catherine H. Crochunis-Brown , '23

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



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

Recommended Citation

Crochunis-Brown, Catherine H. , '23, "La littérature postcoloniale franco-algérienne: Comment parler dans la lacune mémorielle?" (2023). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 304.

<https://works.swarthmore.edu/theses/304>

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

La littérature postcoloniale franco-algérienne:
Comment parler dans la lacune mémorielle?

by Catherine Crochunis-Brown

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of
Bachelor of Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College

2023

French Section

Professor Alexandra Gueydan-Turek

Table de matières

Introduction. La littérature postcoloniale franco-algérienne: Comment parler dans la lacune mémorielle?	3-7
Chapitre I. <i>La Seine était rouge</i> : La mémoire monumentale, géographique, et multidirectionnelle	8-18
a. L'anamnèse collective mais polyphonique	
b. Comment se souvenir avec les monuments nationaux dans l'espace public?	
c. La mémoire multidirectionnelle	
Chapitre II. <i>Mes Algéries en France</i> : Une archive photo-visuelle non-hiérarchisée	19-28
a. La mémoire plurielle: construction d'un domaine intellectuel	
b. Une nouvelle archive non-hiérarchique et opaque	
Chapitre III. <i>Indigènes</i> : Un film de guerre populaire, voire postcolonial?	29-38
a. Un récit de guerre héroïque populaire qui dénonce la discrimination	
b. Les moments des frictions identitaires résolues vers le récit d'inclusion	
c. Une mémoire politiquement motivée ou éthiquement considérée?	
Conclusion	38-40
Bibliographie	41-44

La littérature postcoloniale franco-algérienne: Comment parler dans la lacune mémorielle?

La question de comment se souvenir du passé colonial face aux silences français continus persiste, surtout face à la colonisation de l'Algérie. En effet, la France qui n'a officiellement reconnu la guerre d'Algérie qu'en 1999, ne s'est pas encore excusée pour les violences perpétrées par l'armée française au cours de la colonisation et de la Guerre de Libération. Le bilan humain des Algériens morts pendant cette guerre, à cause des conflits militaires et des répressions policières de manifestants, reste disputé; les sources françaises suggèrent entre 300 000 et 500 000 disparus, les sources algériennes en suggèrent près de 1,500,000 (L'histoire de l'immigration française).¹

Au contraire, Emmanuel Macron, président de la République française, a remercié pour leur service les Harkis, les combattants algériens qui avaient lutté pour la France pendant la guerre d'indépendance, en employant un discours qui, tout en condamnant l'abandon des Harkis par le gouvernement français, ne s'excusait pas des violences de la colonisation (France 24). Et, bien que les archives françaises relatives à la guerre d'Algérie, avec des informations juridiques, ont finalement été ouvertes après 75 ans, en décembre 2021, seuls les chercheurs y ont accès, et ce à la discrétion du gouvernement. Sans archives facilement accessibles, le grand public fait donc face à des lacunes mémorielles concernant la colonisation française de l'Algérie et sa guerre. Et, bien que le gouvernement français reconnaisse aujourd'hui ses torts auprès de certaines communautés (harkis et pieds-noirs), les mémoires des Algériens et des

¹ Le nombre de soldats français morts est en revanche approximativement connu; on en dénombre près de 27,000 («The Algerian War of Independence», Britannica).

Franco-Algériens ayant soutenu en France l'Indépendance, continuent d'être passées sous silence et invisibilisées.

En réponse aux lacunes mémorielles et aux questions concernant la manière dont on peut avancer à la suite de la décolonisation, les études postcoloniales ont émergé pendant les années 1980 dans une tentative de décrire les tensions pendant la colonisation et l'effet de rupture avec le pouvoir colonial. Elles se concentrent souvent sur la production culturelle et la manière dont les œuvres issues des populations anciennement colonisées innovent face à ces tensions en «écrivain contre» l'ex-empire colonial. La littérature postcoloniale se réapproprie souvent l'aliénation et la marginalisation coloniale, en transformant la marginalité en source d'énergie créative (Ashcroft, Griffith, Tiffin 12). Elle opère, aussi, des négociations complexes entre le rejet des conventions et l'appropriation de l'ex-langue coloniale pour dépendre l'expérience culturelle (Ashcroft, Griffith, Tiffin 36).

Mais c'est la question pressante de raconter le passé colonial face à la lacune mémorielle qui nous occupe ici. Selon Derrida, il existe chez chacun un désir fort inconscient de posséder et de contrôler l'archive pour s'approprier un pouvoir sur le document et son interprétation (*Mal d'archive*). La question reste pressante, alors, de savoir s'il est possible de parler dans la lacune de ces mémoires tuées par l'archive sans répéter la violence symbolique de celle-ci? En quoi la création artistique peut-elle suppléer et inventer les voix perdues pendant la colonisation? Mais une question éthique demeure: Comment parler dans le silence tout en reconnaissant ce qu'on ne peut pas dire à la place du sujet (Spivak 28). Dans son œuvre littéraire, Assia Djébar essaie ainsi de «parler à côté de, tout contre» plutôt que parler pour les femmes algériennes peintes et orientalisées par Eugène Delacroix dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (8). En fin de compte, comment représenter des histoires de l'époque coloniale sans reproduire les rapports

coloniaux—sans représenter les archives d’une manière faussée, orientalisant les sujets, ou parler à la place des sujets du passé?

Avec ces défis à l’esprit, je m’interroge: Comment est-ce que quatre œuvres postcoloniales réalisées par des artistes franco-algérien.ne.s essaient de rendre audibles ces voix du passé? Quelles sont leurs propres stratégies mémorielles, leurs innovations, et leurs limites? J’ai choisi trois œuvres de genres différents pour mon projet. J’analyserai premièrement *La Seine était rouge* (1999) de Leïla Sebbar, un roman polyphonique qui raconte la répression d’une manifestation parisienne pendant la guerre d’indépendance. Puis, je considérerai l’archive photovisuelle intime de *Mes Algéries en France* (2004-2006), également de Sebbar, qui raconte l’histoire familiale de l’écrivain et de certains témoins-lecteurs, mélangée avec des images historiques tirées des archives nationales et des albums de famille. Finalement, j’examinerai *Indigènes* (2006), film populaire réalisé par Rachid Bouchareb, qui met en scène des tirailleurs d’Afrique du nord ayant combattu pour la France pendant la Deuxième Guerre mondiale. Le choix de ces textes tient à deux choses. D’un côté, je veux examiner comment l’éventail des médiums, genres et stratégies esthétiques fonctionnent différemment pour dépeindre la mémoire postcoloniale. D’autre part, je m’intéresse à étudier comment ces textes négocient tous entre les mémoires de différents groupes considérés comme exclusifs les uns des autres. Il existe plusieurs groupes minoritaires qui ont des mémoires de l’époque coloniale et de la guerre en Algérie qui diffèrent des mémoires nationales françaises et algériennes, comme les harkis, les pieds-noirs, les immigrants franco-algériens, et les juifs. *Mes Algéries en France* juxtapose ainsi les expériences des pieds-noirs à celles des Algériens par le biais du récit collectif autobiographique, alors qu’*Indigènes* montre les expériences variées des tirailleurs et leur chef pied-noir qui a une mère algérienne. En analysant trois œuvres mémorielles polyphoniques, je demanderai en quoi est-ce

que la négociation artistique des multiples mémoires réussit à problématiser le récit nationaliste binaire et revanchard? Quelles sont les limites qui résultent de rassembler les histoires de plusieurs groupes en un seul texte?

Dans le premier chapitre, j'analyserai *La Seine était rouge* de Leïla Sebbar. Ce roman commémore, à travers la resémantisation des monuments de la Révolution et de l'Empire, les violences du 17 octobre 1961 où la police française a massacré des civils pendant une manifestation pacifique contre le couvre-feu imposé aux Algériens habitant en France. Tout en présentant des témoins très différents, cette commémoration est collective; si la réappropriation des lieux de mémoire subvertit la mémoire monumentale française, elle permet aussi la création de lieux de mémoire plus inclusifs et transnationaux, ouvrant l'histoire française à l'autre. J'emploierai les théories de Michael Rothberg sur les nœuds de mémoire et la mémoire multidirectionnelle pour analyser dans quelle mesure la polyphonie des témoignages que Sebbar soulève—des harkis, manifestants français et algériens, et la police française— crée une sorte d'anamnèse,² et dans quelle mesure ces voix qui sont *a priori* irréconciliables s'enrichissent par la friction.

Dans le second chapitre, j'étudierai l'archive intime et photovisuelle créée dans *Mes Algéries en France* et *Entendez-vous dans les montagnes*. J'analyserai comment Sebbar pallie le silence historique en générant une archive intime multimédiale avec des histoires familiales (les siennes et celles d'autres intellectuels), photographies et cartes postales de l'époque coloniale. En introduisant un moi pluriel auctorial qui met les voix de groupes divers liés avec l'Algérie et la France à pieds d'égalité, Sebbar innove un nouveau type d'archives qui se concentre sur la mémoire personnelle et son interaction avec la création artistique et intellectuelle. Cette archive garde un degré d'opacité puisque le rapport entre les différents types de documents rassemblés

² Dans la littérature, l'anamnèse est le processus de se souvenir d'une manière collective («Anamnesis», Britannica).

ne se lit pas facilement; l'opacité intervient comme une pratique éthique qui résiste à la pulsion derridienne de contrôler l'archive et son sens. Cependant, ce manque d'interprétation explicite des images coloniales risque parfois de se réinscrire dans l'orientalisme.

Dans le troisième chapitre, j'examinerai le film de guerre héroïque populaire *Indigènes* de Rachid Bouchareb pour discuter dans quelle mesure le film ont un impact direct au niveau de la politique nationale pour les anciens tirailleurs sénégalais en France, menant à l'augmentation de leurs pensions par Jacques Chirac, alors Président de la République. En considérant comment le film lie l'actualité politique et la question des banlieues à un récit sur la discrimination des tirailleurs d'Afrique du Nord pendant la Deuxième Guerre mondiale, je considérerai l'argument selon lequel ce film représente la mémoire d'une manière «politiquement motivée» plus qu'«éthiquement motivée» (Rosello 119). Bien qu'il se batte pour l'augmentation des pensions des anciens tirailleurs, le film ne défie pas les discours établis sur l'Histoire nationale française, et avance une mémoire sentimentale qui se focalise plus sur l'inclusion que les tensions présentes mais vite résolues entre les personnages du film.

**Chapitre I. *La Seine était rouge*:
La mémoire monumentale, géographique, et multidirectionnelle**

Dans *La Seine était rouge* (1999), Leïla Sebbar imagine comment la violence coloniale et policière française peut être commémorée dans l'espace public français contemporain sans forcément changer radicalement celui-ci. À travers une multiplicité de voix-témoins qui s'enrichissent par la friction et la réinscription sur les monuments nationaux de récits minorisés, Sebbar défie le nationalisme français en faveur des nœuds de mémoire qui traversent le temps et les frontières nationales. Le roman raconte l'histoire d'une jeune fille d'ascendance algérienne, Amel, qui découvre l'engagement de sa mère et de sa grand-mère immigrées de première génération pendant la guerre d'Algérie, et plus particulièrement lors de la manifestation pacifique pour l'indépendance algérienne à Paris du 17 octobre 1961. Face à la réticence des siens à raconter ce dont ils ont été témoins, Amel se tourne vers Louis, un jeune français dont les parents appartenaient au réseau Jeanson, les porteurs de valises alliés au Front de Libération National. Louis décide alors de tourner un documentaire sur le massacre des manifestants par la police, alors qu'Amel se joint à lui avec Omer, un jeune journaliste algérien réfugié en France pendant la guerre civile algérienne.

Alors que les trois jeunes entreprennent un voyage à travers Paris pour retracer le chemin de la manifestation du 17 octobre, ils réfléchissent sur l'histoire officielle et officieuse de l'événement fatal; ils modifient des monuments français pour commémorer ce qui s'est passé. Les périples d'Amel, Omer, et Louis pour comprendre ce passé s'entremêlent avec les témoignages de personnes présentes lors du massacre. Les manifestants algériens et français et leurs êtres chers, les spectateurs, les policiers français, et les harkis de Papon (les algériens recrutés par l'armée française travaillant pour la Préfecture de Paris) décrivent leurs motivations,

leurs émotions, et leurs expériences avec la violence policière. Ce roman se concentre ainsi sur le pouvoir politique d'une mémoire en partage. Sebbar explore plusieurs possibilités de mémoire—la collectivité de l'anamnèse, le pouvoir de se souvenir avec les monuments nationaux dans l'espace public, et la conversation productive entre les mémoires diverses et multidirectionnelles.

a. L'anamnèse collective mais polyphonique

La Seine était rouge imagine les possibilités polyphoniques de témoigner des différentes expériences du 17 octobre. Ces chevauchements dans le livre approchent des moments d'*anamnèse* (Mortimer 1252). La forme du roman qui ressemble à un scénario, formulé ainsi pour faire écho au projet de Louis, contribue au sentiment que le lecteur regarde le déroulement de l'intrigue et des témoignages avec d'autres spectateurs. Les descriptions du montage qui encadre les témoignages sont écrites avec le pronom «on», comme à la fin d'un chapitre où «La Mère» d'Amel parle: «On voit des photos d'archives de La Folie à Nanterre» (27). Le fait que plusieurs témoignages emploient le pronom «on» crée un parallélisme grammatical entre les témoins et les lecteurs du roman. Un effet similaire est présent avec l'introduction du témoignage de la mère d'Amel. Tout au long du roman, la même phrase est répétée pour annoncer ce témoignage: «Amel entend sa mère» ou «Amel entend la voix de sa mère». Au chapitre final, cependant, la narration dit «On entend la voix de la mère». Dans ce chapitre, la mère d'Amel, qui était une enfant en 1961, raconte la manifestation comme une rébellion contre son propre emprisonnement, et finalement son acceptation de continuer d'aller à l'école même si elle attend son père-manifestant. La généralisation de la phrase «on entend la voix de la mère» contribue au sens collectif que les spectateurs-lecteurs ne regardent ou ne lisent pas cette collection de témoignages de façon isolée, mais comme appartenant à une anamnèse plus large, et que cet acte

de souvenir en particulier décrit une sorte de commémoration qui continue à survivre face à la douleur, la colère, et l'injustice.

La Seine était rouge imagine également les possibilités des témoignages polyphoniques pour inciter une anamnèse nationale substantielle. Le ton de chaque témoignage est différent, adoptant des points de vue divers sur les politiques de la manifestation. Pour la plupart, cependant, ils racontent le même pacifisme des manifestants, et la violence extrême de la police et des harkis. Dans un moment particulièrement frappant, un Algérien lancé dans l'eau (48) et un policier français disent tous les deux que «la Seine était rouge» (100). En général, plutôt que de fournir les récits qui diffèrent, les témoignages sont pleins de lacunes, mais ces lacunes illuminent le propos. On voit, par exemple, l'ignorance du policier qui ne connaît pas d'Algériens et qui ne comprend pas non plus l'expérience de son frère qui combat en Algérie (99). La confusion de la mère d'Amel qui croit que la «manifestation pacifique» renvoie à l'océan Pacifique, souligne le jeune âge auquel elle vit l'événement traumatisant de l'emprisonnement de son père (46), et l'humour du moment souligne le fait que les manifestations pacifiques étaient généralement mal comprises. Ou encore la froideur avec laquelle le harki décrit «On a tiré sur des manifestants. On a jeté des manifestants dans la Seine» et qui suggère la nature indicible de cette action (37). Le roman devient polyphonique, mettant en avant une voix collective mais lacunaire et hétérogène.

b. Comment se souvenir avec les monuments nationaux dans l'espace public?

Si les témoignages se contredisent peu, le nombre de victimes demeure l'élément le plus disputé. Le gouvernement français a premièrement reconnu deux morts en 1961, et même aujourd'hui les médias français se contredisent sur le nombre de morts, entre plusieurs dizaines et 200

(Saint-André). Cette incapacité à dénombrer les disparus est liée aux frictions dans la politique qui préside à quels événements sont commémorés, passés sous silence, voire oubliés. Les deux jeunes de la nouvelle génération algérienne en France, Amel et Omer, rendent visible cette tension quand ils taguent plusieurs monuments nationaux, en avançant une commémoration de la violence coloniale de la Guerre de Libération et du 17 octobre 1961. Ce massacre par la police française de civils algériens à Paris a été refoulé de la mémoire française pendant plus de 40 ans, sans aucune commémoration publique jusqu'en 2001. Louis, le fils de pieds-noirs qui appartenait à un réseau de soutien français au FLN, filme ensuite ses tags pour son documentaire. La transformation physique des monuments et leur archivation par le documentaire contribuent à la resémantisation de l'histoire nationale française pour y inclure simultanément plusieurs mémoires contradictoires. Le roman interroge ainsi comment il est possible de commémorer les lieux avec les associations mémorielles compliquées et disparates?

Comment les monuments influencent la production de la mémoire nationale française, et vice versa, est une question centrale pour le projet historiographique collectif dirigé par Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire* (1984). Dans sa série en trois volumes, Nora soutient que l'époque connaît une augmentation de la mémoire nationale, liée à un intérêt croissant pour le monumental et les lieux de mémoire. Ce processus est en réponse, l'historien avance, à une disparition des mémoires localisées; la focalisation accrue sur l'Histoire a délégitimé le passé vécu avec «son criticisme destructeur de la mémoire spontanée» (xx). Les lieux de mémoire les plus culturellement influents sont matériels, symboliques, et fonctionnels dans leur évocation des mémoires nationales. Ces mémoires nationales ne sont pas toujours stables. Par exemple, en examinant *La Marseillaise*, Nora décrit l'évolution des significations différentes du chant à différentes époques pour la société française; il démontre que ses paroles ont parfois symbolisé

un cri de guerre, parfois une célébration de la paix (154). Nora offre donc une explication du phénomène de la focalisation sur les monuments et autres lieux de mémoire en France, focalisation que l'on retrouve au début du roman dans l'espace public, tout en signalant que ces mémoires «nationales» françaises évoluent et sont sujettes à négociation.

Dans son introduction des *Nœuds de mémoire*, Michael Rothberg critique les limites des *Lieux de mémoire*. Rothberg soutient que le projet de Nora risque de tomber dans le gallocentrisme en se focalisant toujours sur les sites hexagonaux, et qu'il ne considère pas beaucoup les implications de l'histoire impériale en France. En contre-point à l'étude de Nora, Rothberg propose que les lieux de mémoire et l'acte de remémoration contiennent des réseaux noueux de temporalité et des références culturelles qui ressemblent aux rhizomes. Ces significations mémorielles ne sont pas linéaires, et elles résistent aux tentatives de territorialiser ou de figer les mémoires en les reliant à un seul groupe identitaire. Bien que l'acte de se souvenir puisse former les identités ou créer un sens de la territorialité, Rothberg insiste sur le fait que cette reterritorialisation demeure ouverte à la resémantisation³ (7).

En formant une approche hybride qui considère les lieux de mémoire comme influents sur la mémoire collective contemporaine d'une manière non linéaire et transnationale, on examinera les palimpsestes mémoriels qu'Amel et Omer créent dans l'espace public français. Le deuxième site de la mémoire nationale française qu'ils considèrent—sans y faire de modifications cette fois—est la statue de La Défense de Paris. Face à la Marianne, un symbole fort du nationalisme français, Amel raconte à Omer que la police française et les Harkis ont frappé et tué

³ En étudiant les exemples du travail des spécialistes comme *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line* par Paul Gilroy, par exemple, Rothberg s'intéresse à comment Gilroy a dépassé la critique minoritaire qui s'attache à une seule nation. Allant au-delà des frontières territoriales, son étude d'intellectuels noirs et francophones Aimé Césaire et Frantz Fanon identifie comment ils ont considéré le legs du colonialisme et du génocide nazi comme étant en rapport, comme intersectionnant l'un l'autre d'une manière qui dépasse un pays ou une région (Rothberg 8).

des Algériens à cet endroit le 17 octobre 1961. Amel lit l'inscription sur la statue qui décrit «le courage des Parisiens pendant le terrible siège de 1870-1871» pour laquelle La Défense de Paris a été inaugurée, en sautant des mots et des noms (42). La lecture tronquée de la plaque fonctionne comme une réappropriation du texte original sur le monument; en y ajoutant des lacunes, des blancs discursifs par les points de suspension, Amel questionne l'idée d'une histoire sans faille et du monumentalisme français. Le fait que la statue «a été réinstallée à son emplacement initial» en 1983 suggère que même les monuments nationaux ne sont pas stables—dans le palimpseste de ce lieu de mémoire, le 17 octobre s'est passé avant la réinstallation du monument. Ce fait cimenter l'inextricabilité du 17 octobre de la mémoire spatiale française parce que l'événement est déjà imbriqué entre les commémorations de la Défense de Paris—malgré le refus officiel de reconnaître à la guerre d'Algérie pendant cette époque.

Après, Amel réfléchit sur la rhétorique monumentale de cet événement, en faisant remarquer comment les Parisiens résistants à la Troisième République ne se sont pas vu appeler des terroristes ou des insurgés rétroactivement. Elle réemploie le langage de la défense pour souligner le manque de défense de l'État pour les Algériens attaqués le 17 octobre: «Qui les a défendus quand les flics ont chargé au pont de Neuilly?» (43). Ces commentaires d'Amel fonctionnent comme une réflexion sur la manière dont la mémoire nationale française s'est construite après le fait, mais aussi comme une critique du manque de reconnaissance officielle de ce qui s'est passé au même endroit pendant la Guerre de Libération. Le 17 octobre 1961 existe en dehors du récit national français, remettant en question le mythe d'une France libérée et indivisible, et attirant l'attention sur la réalité des guerres civiles et coloniales. Au final, la lecture de l'inscription modifiée de La Défense de Paris par Amel qui rature la mémoire officielle et

substitue ses propres mots pour commémorer le 17 octobre, permet de se réapproprier le monument français, et d'inviter à une lecture plus nuancée de ce lieu.

En même temps, au sein du roman, les souvenirs de la résistance des Français hexagonaux, des Français pieds-noirs, des harkis, des Franco-Algériens et des Algériens, ne sont pas en concurrence, mais coexistent. Amel et Omer commencent à éditer les plaques qui commémorent les combattants de la Deuxième Guerre mondiale en les taguant à la peinture rouge. Leurs tags décrivent l'héroïsme des militants algériens et la violence avec laquelle ils ont été traités par l'État français. Mildred Mortimer lit les parallélismes entre les deux inscriptions, qui emploient un langage similaire, comme un moyen rhétorique de comparer la résistance des lycéens français contre «l'occupant» allemand (20) et la résistance des Algériens contre «l'occupant français» (21). Cette inscription questionne les conceptions des liens entre la colonisation et la territorialité nationale. En dépit du fait que la manifestation du 17 octobre s'est passée en France et pas en Algérie colonisée, les relations de l'occupation coloniale restent présentes. Le parallélisme syntactique souligne aussi la différence entre comment ces deux groupes ont été traités à cause de leur résistance: les lycéens français ont été incarcérés, tandis que les résistants Algériens ont été guillotins (Mortimer 1250). Les plaques taguées créent de nouveaux «lieux de mémoire» qui n'effacent pas les mots précédemment sur les plaques, mais les compliquent, offrant un dialogue qui englobe plusieurs périodes et influences culturelles. En même temps, la matérialité et l'emplacement des plaques sont altérées dans l'espace public parisien, tout en restant en conversation avec le refus du gouvernement français de commémorer les événements du 17 octobre.

La dispute entre Omer et Louis devant la prison de La Santé illumine aussi les différents points de vue mémoriels entre lesquels Sebbar négocie. Alors que Louis demande à Omer ce

qu'il fait avec sa bombe rouge pendant qu'il altère une plaque historique, Omer l'invite à inclure cette plaque dans son documentaire: «Tu pourras le mettre dans ton film si tu t'intéresses à cette histoire...». Louis réplique, «Tu vas pas commencer à me donner des leçons... chacun son histoire, son regard...» (21). La tension monte quand Omer, qui pense à défendre l'importance du 17 octobre, accuse: «Même si vous parliez des 'Événements'...». Son emploi du pronom «vous» met Louis en colère parce qu'il suggère que, pour Omer, tous les Français sont les mêmes, également responsables du fait colonial. Or, Louis résiste à l'association facile entre sa famille, des porteurs de valises pour le FLN pendant la Guerre de Libération, et le colonialisme. (21). En réaffirmant une histoire française plus nuancée, Louis contredit le binarisme simpliste de l'histoire française officielle vue par Omer. L'explication d'Amel des deux points de vues d'Omer et Louis dépasse une binarité identitaire dans le roman, tandis que les lecteurs négocient avec les trois perspectives différentes de ces jeunes.

c. La mémoire multidirectionnelle

La Seine était rouge souligne, en effet, comment les mémoires d'événements différents s'enrichissent par mouvements de résonances et de frictions plus qu'ils ne se contredisent. Le roman rejoint ainsi la théorie de Rothberg de la mémoire multidirectionnelle qui, similairement, résiste aux conceptions de la mémoire compétitive, et suggère que les mémoires collectives de différents groupes se font toujours au détriment d'un groupe. La théorie de la mémoire multidirectionnelle soutient, plutôt, que les mémoires des histoires différentes peuvent fonctionner productivement en «negotiation, cross-referencing, and borrowing,» en améliorant et complexifiant les compréhensions du passé et du présent (3). Une telle théorie propose les complexités de comment comparer les circonstances très différentes, en soulevant la question de

la justice comparative et transnationale.⁴ On peut voir la mémoire multidirectionnelle dans *La Seine était rouge* avec l'altération des plaques sur les monuments— sans effacer les mémoires fondatrices de la République française, on voit les frictions et les résonances entre de multiples histoires, comme celle de la résistance pendant la Deuxième Guerre mondiale et celle de la Guerre de Libération.

La mémoire multidirectionnelle concernant le régime Vichy et la Guerre de Libération apparaît fortement dans un passage où Amel et Omer s'entretiennent avec la patronne d'un café. Dans cet épisode, la patronne réfléchit sur le fait que Maurice Papon en charge de la police parisienne pendant la Guerre de Libération, avait déjà ordonné des campagnes brutales lors de la Shoah:

J'ai appris plus tard que le préfet de police de Paris, c'était Papon, le même fonctionnaire qui a signé la déportation des Juifs arrêtés en Gironde, le même qu'on a envoyé en mission extraordinaire à Constantine pendant la guerre d'Algérie. (78)

Après, la patronne réfléchit sur le manque de témoins officiels en 1961 même si elle a témoigné au sujet du massacre. La possibilité de son témoignage émerge grâce aux demandes d'Amel et Omer. Elle réfléchit aussi sur comment l'affaire Papon,⁵ son inculpation pour crime contre l'Humanité pour son rôle dans la déportation de Juifs, a inspiré le témoignage sur le 17 octobre:

J'ai voulu témoigner, j'ai pas eu l'occasion et là, à ce comptoir, c'est à vous que je parle, pour la première fois, trente-cinq ans après. J'ai oublié, au cours des années. Il faut travailler, on travaille, on oublie. C'est l'affaire Papon qui a remué tout ça. (79)

⁴ Par exemple, dans son livre *Memory and Complicity: Migrations of Holocaust Remembrance*, Debarati Sanyal analyse comment le documentaire *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais associe son sujet de l'horreur banale des camps de concentration en France à une critique de la complicité française avec la violence coloniale de la guerre d'Algérie à la fin du film (Rothberg 126).

⁵ L'affaire a débuté à cause du rôle de Papon dans la déportation des Juifs de France pendant la Deuxième Guerre mondiale, mais cette affaire a permis d'entamer un «procès dans un procès» sur le massacre des manifestants le 17 octobre, par la police Parisienne alors sous les ordres de Papon (Rothberg 234).

La patronne reconnaît le pouvoir de la mémoire multidirectionnelle dans son témoignage, qui ne diminue pas la mémoire de la Shoah, ni celle de la guerre d'Algérie en France. Ces liens mémoriels offrent aussi l'opportunité de critiquer des systèmes du pouvoir en France enracinés comme le racisme, le colonialisme, et la complicité— pendant l'époque coloniale et maintenant.

Tout au long du roman l'espace physique est un élément clé du déclenchement de la mémoire. Les témoignages qui décrivent les événements pendant la nuit du 17 octobre se situent dans des lieux spécifiques, comme la Défense, la station de métro Concorde, le pont Saint-Michel, et Orly. La progression de ces témoignages géographiques correspond aux mouvements d'Amel, Omer et Louis dans le déroulement temporel du roman alors qu'ils retracent les mouvements de la foule ce jour-là. Chaque lieu devient son propre palimpseste—à l'aéroport d'Orly, on peut associer à ce lieu l'emprisonnement du grand-père d'Amel et d'autres manifestants en plus de sa facilitation des voyages transnationaux contemporains. Amel et Omer vont prendre l'avion pour s'envoler vers l'Égypte, sur le tarmac où 40 ans auparavant le grand-père algérien d'Amel avait été déporté en Algérie par la police française, à la suite des manifestations du 17 octobre (95). Ces échos spatiaux-temporels invitent le lecteur à considérer des possibilités mémorielles qui dépassent les frontières nationales. Louis, lui aussi, part au Caire pour son prochain projet documentaire qui va tracer la campagne napoléonienne en Égypte et son échec. La conclusion du roman dans un troisième espace qui n'est ni l'ancienne colonie nord africaine, ni la France, imagine une investigation future de l'impérialisme qui dépasse la question franco-algérienne. Selon l'analyse de Rothberg, ce départ en Égypte ne suggère pas un manque d'attention aux projets mémoriels du 17 octobre et de la Guerre de Libération. Cette conclusion exprime plutôt un désir d'explorer un autre aspect de ce nœud de mémoire colonial, en considérant plus largement l'empire français.

Au final, *La Seine était rouge* est un roman qui innove par ses techniques mémorielles, en créant une polyphonie des voix qui évoquent la mémoire multidirectionnelle, et en imaginant des nœuds de mémoire qui permettent à plusieurs mémoires d'être liées aux espaces physiques en même temps. Notablement, le roman a une vision utopique de la commémoration du 17 octobre qui sera réalisée deux ans après—en 2001, une plaque est finalement inaugurée sur le pont Saint-Michel pour commémorer les noyés et les blessés du 17 octobre 61 (Mortimer 1252). *La Seine était rouge* souligne la possibilité pour la production culturelle d'envisager et d'aller vers des commémorations publiques du passé colonial.

Dans le chapitre suivant, on verra comment Sebbar travaille avec la mémoire postcoloniale dans sa trilogie *Mes Algéries en France*, un projet qui rassemble une collection juxtaposant aux archives officielles des souvenirs intimes issus d'albums familiaux de l'auteure et d'autres intellectuels liés avec l'Algérie et la France. Mémoires plurielles mais intimes, cette œuvre défie les hiérarchies et les dichotomies identitaires faciles. La réappropriation intimiste des archives qu'elle opère se veut néanmoins illisible, riche d'une opacité qui lui permettrait d'échapper à la fixité du sens.

Chapitre II. *Mes Algéries en France*: Une archive photo-visuelle non-hiérarchisée

Dans sa trilogie photovisuelle *Mes Algéries en France* (2004-6), Leïla Sebbar complexifie la question de comment représenter la multiplicité des voix qu'elle a examinée dans *La Seine était rouge*. Plutôt que d'imaginer une réappropriation des lieux de mémoires français avec l'altération des monuments, Sebbar se concentre dans *Mes Algéries en France* sur les mémoires franco-algériennes plurielles mais intimes. En se réappropriant le genre du carnet de voyage pour le premier volume de sa collection—un genre solipsiste, et marqué dans l'espace francophone par le legs colonial⁶—elle met ensemble les récits personnels avec des images familiales ainsi que des cartes postales et des photographies contemporaines de sites mémoriels. En unissant les voix des artistes et des intellectuels, qui sont également pieds-noirs, et des anciens habitants arabes et juifs—avec son histoire familiale, Sebbar définit une mémoire postcoloniale inclusive de l'Algérie et de la France qui dépasse le binarisme de bourreaux/victimes et de français/algériens. Dans ce chapitre, j'analyserai les techniques de Sebbar pour créer une mémoire plurielle mais intime—elle crée une identité auctoriale qui se compose d'un moi collectif et inclusif au risque de mettre parfois des expériences très différentes à pieds d'égalité. Elle imagine aussi la mémoire franco-algérienne comme la construction d'un domaine intellectuel vivant qui s'éloigne des conceptions de l'archive comme statique et hétérogène, et elle juxtapose les images dans un ordre opaque avec des cartelles incomplètes comme une pratique éthique. Avec ces innovations, elle défie les binaires identitaires associées aux récits coloniaux de voyage, mais sa réappropriation des archives coloniales ne demeure pas sans limite.

⁶ Les carnets de voyages d'Eugène Delacroix dans les années 1830 sont parmi les plus connus, combinant des descriptions écrites orientalisantes avec des croquis («Un carnet du voyage au Maroc de Delacroix»).

a. La Mémoire plurielle: Construction d'un domaine intellectuel

Mes Algéries en France: Carnet de voyage consiste en une multiplicité d'entrées écrites par diverses personnes—certaines par Sebbar, et d'autres par des intellectuels, des artistes, et des autres lecteurs/lectrices qui se sont déplacés entre l'Algérie et la France. Les souvenirs intimes, auxquels s'ajoutent des photos tirées d'albums personnels, viennent compléter des éléments visuels tirés d'archives officielles. Il devient clair que le «je» de l'œuvre change à chaque entrée, d'une manière qui met toutes les voix de la collection à pieds d'égalité, y compris le discours des archives officielles. En même temps que les dynamiques coloniales sont importantes à considérer, ce moi collectif défie les conceptions binaires de l'identité, particulièrement entre l'Algérie et la France—Sebbar inclut les témoignages des pieds-noirs d'origine française qui sont nés en Algérie, comme Josette Audin, qui est devenue plus tard une militante contre le colonialisme (133). Les intellectuels qui parlent l'arabe comme langue maternelle aiment le français et les intellectuels qui parlent le français comme langue maternelle aiment l'arabe (96).

Cette remise en question des binarités interroge le leg orientaliste du genre de carnet de voyage. Edward Saïd décrit dans *Orientalisme* la dichotomisation des «identités de l'Orient et de l'Occident», sous laquelle l'Orient devient «sensuel, irrationnel, ignorant sans voix en opposition d'un Occident démocrate, rationnel, moral et moderne» (15). Saïd analyse comment l'écriture des voyages était un champ dominé par les hommes qui ont projeté leur fantasmes de pouvoir sur les femmes «orientales», en soulignant comment les carnets de voyage de Flaubert décrivent la danseuse égyptienne Kuchuk Kanem. Cette description sensualisant enforce ces binarités entre l'orient et l'occident comme l'objet femme exotisée et le sujet mâle français puissant (Kennedy 12). En réappropriant ce genre du carnet de voyage, Sebbar veut revisiter l'appréhension de l'Autre sans l'exotisme, dans une manière qui défie la binarité du sujet et de l'objet étudié avec

la pluralité des témoins. Son choix de centrer particulièrement les voix des femmes défie l'association du genre masculin avec les récits de voyages, mais en fin de compte la complexité identitaire et relationnelle que Sebbar trace souligne que l'identité est une combinaison du soi et d'autres qui influencent le moi.

Tout au long des sections du carnet de voyages *Algériennes*, *Arts et lettres*, et *Une passion algérienne*, Sebbar assemble les récits intimes des artistes et des intellectuels qui ont habité en Algérie et qui habitent en France maintenant. Elle mélange son écriture sur ces personnes avec leurs propres propos—certains déjà écrits, certains enregistrés par Sebbar pour son projet. Elle inclut ainsi une section sur Germaine Tillion, une ethnologue française qui est allée en Algérie. Sans le témoignage direct de Tillion, morte, Sebbar emploie le pronom «on» pour poser la scène ouvrant le récit: «On est dans les années 30» (112). Le récit décrit comment les femmes algériennes ont rarement été les sujets de travaux d'ethnologues; elles peuplaient plutôt «les romans coloniaux, les récits de voyage, les peintres orientalistes, et les photographes des colonies» (112), personnages fictionnalisés et objectifiés. Les savantes françaises comme Tillion, en mission «laïque et scientifique», ont essayé d'étudier des femmes algériennes en vivant à leur côté, en parlant leur langue, et en faisant connaissance avec leurs enfants. Elle décrit comment les ethnologues françaises ont donné, dans une certaine mesure, la parole aux Algériennes:

Elles deviennent les scribes privilégiés, graphiques et photographiques, d'une mémoire qui se serait perdue, mémoire gestuelle et rituelle qui se transmet certes de mère en fille mais la précarité est si grande (112).

Le ton de cette description est assez positive: Sebbar met l'emphase sur la manière dans laquelle les paroles des Algériennes étaient transcrites pour une des premières fois et la manière dans laquelle leurs traditions ont ainsi été préservées. Mais on peut voir des ambivalences dans le ton du récit aussi, avec les instances des «fresques géantes taillées dans la pierre de la façade

racontent l'empire colonial français» (114) sur la maison de Tillion. Les mots qualitatifs limités décrivent certaines de ces fresques comme «belles et naïves, cruelles parfois» (114). Ces lignes peuvent être lues comme l'expression d'une ambivalence sur la nouvelle lisibilité et visibilité accordée aux pratiques des Algériennes pour un public français colonial.

Sebbar évoque une zone de flou intellectuel— on voit dans le paragraphe suivant que les intellectuels comme Jacques Derrida, Marc Garanger et Jacques Guerry sont allés en Algérie en 1960, en ne pensant pas «qu'ils sont les ennemis des habitants qui pourraient les combattre» (114). L'atmosphère artistique, composée de producteurs culturels algériens comme le chanteur Idir ainsi que d'artistes français, est décrite comme manquant de conflits ouverts. Les bandes dessinées de Jacques Ferrandez⁷ n'ont pas, Sebbar le dit, «le moindre ressentiment dans la voix, aucune méfiance dans le regard gris sombre» (115). Le *Maghreb des livres* de Georges Morin, un projet dans les années 1990 qui a essayé de rapprocher la France et le Maghreb après l'indépendance, est décrit comme «une passion algérienne sur papier glacé» (115).

Dans les blancs du récit, les tensions politiques ne sont pas vraiment articulées—elles apparaissent seulement avec les qualitatifs, en périphérie de la phrase. Sebbar n'exprime pas beaucoup son opinion, et les moments où elle assume la position de narratrice sont au même niveau d'autorité que les voix des artistes et des intellectuels. Avec *Mes Algéries en France*, Sebbar emploie alors l'idée de l'écrivaine et critique algérienne Assia Djebar d'écrire «à côté de/ tout près de», plutôt que parler *pour* les femmes algériennes.⁸ Avec des citations directes, l'entrecouplement des éléments photovisuels, et le moi pluriel, elle communique leurs projets et leurs expériences sans exercer l'autorité de son interprétation. Le récit d'Aimée Chouraqui, une

⁷ Ferrandez est un artiste algérien qui a raconté l'Algérie et la guerre d'Algérie (Sebbar 115).

⁸ Djebar invente cette expression avec son analyse des femmes algériennes peintes et orientalisées par Eugène Delacroix dans *Femmes d'Algers dans leur appartement* (1980).

juive algérienne née à Oran, décrit, cependant, la violence pendant la guerre d'Algérie, avec le groupe violent pro-français de l'Organisation Armée Secrète (129), entrecoupé avec des images. On voit sur une page l'image de la revue *histoires d'elles* de 1979 dans laquelle ce récit est d'abord paru, puis une image de l'article original, recueilli par Sebbar. Notamment, Aimée dit que «Pour moi, l'Algérie, ça s'arrête en 1964. Août. C'est quand je suis partie» (133). Cette citation révèle son refus de prendre en compte la réalité de l'Indépendance, contribuant en partie à la rupture entre elle et l'Algérie contemporaine.

Sebbar décrit sur la même page le travail de Jean Pélégri et de Kateb Yacine, deux écrivains nés en Algérie qui ont écrit des romans fondateurs de la littérature algérienne, le premier appartenant à l'école d'Alger (littérature coloniale), l'autre appartenant à la littérature anticoloniale. Sebbar trace comment les langues maternelles de ces artistes sortent de leurs domaines d'intérêt: «Pour dire l'Algérie au plus fort, chacun fait sienne la langue de l'autre, le français pour Kateb Yacine, l'arabe, le chant de la langue arabe dans un français détourné, pour Jean Pélégri» (96). Cet exemple crée un sentiment que le sujet intellectuel ne doit pas correspondre exactement à une binarité francophone-arabophone des identités, ou une binarité coloniale et postcoloniale de la littérature. Elle décrit aussi son entretien avec le sculpteur Rachid K, qui fait des œuvres comme «enfants du monde», qui représente des Kabyles d'Algérie ainsi que les enfants de Corée, de la Chine, en plus. On voit donc les manières différentes dans laquelle la mémoire postcoloniale et la conscience de la diversité contemporaine est représentée dans le travail intellectuel et dans l'art. En même temps, il est notable que Sebbar mette sur le même niveau des photos et des récits des personnalités très connues et de gens moins connus. Ce choix suggère un rejet d'une hiérarchie qui privilégie les témoignages d'intellectuels et d'artistes face aux témoignages d'autres gens.

On doit aussi considérer le fait que la majorité des récits dans le carnet du voyage se focalise sur les femmes. La collection met l'accent, alors, sur le genre le moins représenté dans le domaine intellectuel, sans omettre entièrement les récits d'hommes. Et si sa première collection se focalise en plus sur les intellectuels, le troisième volume, *Voyages en Algérie autour de ma chambre*, inclut des lettres de lecteurs qui décrivent leurs circonstances. Le projet mémoriel de Sebbar devient lui-même un moyen pour amasser de nouvelles mémoires partagées.

b. Une nouvelle archive non-hiérarchique et opaque

Dans *Mal d'archive: une impression freudienne*, Derrida décrit comment les archives ont fait l'objet de manipulations privées et publiques afin d'exercer un certain pouvoir. Il lie la théorie freudienne de l'inconscient à ce phénomène: «C'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation» (2).

Il décrit comment ce désir de contrôler l'archive reste entre la pulsion de mort, d'agression et de destruction, et la pulsion du plaisir. Il décrit les autres complexités du sujet aussi— que le terme *arkhé* du grec ancien, d'où vient le terme archive, signifie dans un sens là où les choses commencent, mais dans un autre là où des hommes exercent l'autorité et l'ordre sociale (11). Le terme *archive* est donc associé avec le révolutionnaire et la création d'une institution du nouveau ainsi qu'avec le conservatisme et le réactionnaire. Après la décolonisation, les études postcoloniales s'interrogent sur la possibilité d'une archive qui soit révolutionnaire, mais qui soit bâtie dans une lacune mémorielle. Le danger d'utiliser les archives coloniales, une partie significative des images de l'Algérie pendant le 20ème siècle, risquent particulièrement d'orientaliser les sujets des cartes postales et des photographies. Il reste même, selon l'argument de Derrida, une pulsion de «s'approprier un pouvoir sur le document» (1) qui

existe en dehors de la colonialité, mais qui est si incontestée que la nouvelle archive produite pourrait devenir aussi exclusive et homogène.

Sebbar crée un nouveau type d'archives avec *Mes Algéries en France*, en incorporant les collections d'objets, de souvenirs de monuments officiels, et de photographies intimes. Cette nouvelle archive est dynamique, collective, et anti-élitiste, également composée de récits venant d'intellectuels que d'amis et de lectrices. Cette nouvelle archive diffère aussi des archives historiques typiques à cause de son opacité: Les légendes des photos d'archives sont très courtes, voire incomplètes. Dans la première section du livre, par exemple, «Portraits de famille et des écoles», les cartes postales, les photos qui viennent des archives coloniales et celles issues des albums familiaux sont sous-titrées seulement avec la source, quelquefois la date, et *rarement* une description de l'image. Il incombe au lecteur d'interpréter. On peut lire cette opacité comme une résistance aux pulsions à manipuler les documents que Derrida décrit dans *Mal d'archive*. Dans tous les cas, la juxtaposition des photos dans des contextes différents sans explications arrête le lecteur, et remet en question les récits assez logiques et linéaires avec lesquels ces images sont entrecoupées.

Ainsi, la juxtaposition des photos sur la page 31 sans une explication justifiant le montage arrête le lecteur. Sur l'autre côté de la page est un récit sur le père de Sebbar qui est devenu instituteur dans une école française avec une «section indigène» à Bouzaréa en Algérie. Le récit décrit le point de vue des colonisateurs sur ces écoles françaises en Algérie, et l'histoire familiale, qui est partagée entre l'écrivaine Assia Djébar et Sebbar, est associée avec ces écoles (32). Ce récit communique une histoire de la colonialité dans le système de l'éducation. Mais on s'interroge sur les raisons qui font que telle ou telle photo est placée en regard du récit sur l'autre côté de la page 31. En haut de la page, il y a une image du père de Sebbar assis sur sa moto,

achetée avec son premier salaire d'enseignant, habillé à l'européenne. En bas, il y a une image d'étudiants musulmans, qui portent des vêtements de l'indigénat traditionnel, entourant leur professeur français. On peut voir des éléments qui lient ces deux photographies, comme les chéchias que le père et les étudiants portent. Mais la question de pourquoi mettre ensemble ces deux images reste sans réponse. Est-ce que le choix est une réflexion sur la complexité liée au fait que le père de Sebbar a bénéficié du système des écoles normales françaises? Est-ce que c'est une réflexion sur le degré d'innocence ou de complicité des étudiants et des instituteurs si jeunes, en relation avec le meurtre de ces étudiants normaliens pendant la guerre d'Algérie par le FLN (32)?⁹ Choisir l'une ou l'autre de ces interprétations serait une simplification excessive.

On peut aussi lire l'opacité du montage des photos comme une méthode de refuser la lisibilité totale à l'autre. Dans la section «Le champ des morts» du carnet, Sebbar nous montre un récit sur le processus d'inhumer des soldats musulmans en France. Dans les photos, un francophone qui n'est pas aussi arabophone peut voir la même inscription en arabe sur presque toutes les tombes, sans savoir ce que cette inscription signifie—une prière musulmane (210, 211). Sebbar ne traduit pas dans sa légende. L'opacité sebbarienne à ce moment peut souligner que les expériences culturelles et vivantes des arabophones sont quelque chose qui ne doit pas être décrit facilement pour s'adresser avant tout à un public francophone. Ce texte est accessible à lire à un grand public de plusieurs façons sans que l'on puisse jamais assigner un sens précis.

Sebbar innove donc, en avançant une pratique postcoloniale de se souvenir, en se remémorant d'une manière à la fois intime mais collective, en construisant un domaine intellectuel et artistique, et en résistant aux hiérarchies des mémoires pour insister sur une opacité politique. Mais ce même style de raconter des mémoires collectives très différentes, et de

⁹ Dans le cours de thèse, toutes ces possibilités différentes sont apparues lors de ma présentation sur ce matériel et de ma discussion avec mes collègues.

résister à l'explication des images, a aussi des limites. Comme Alexandra Gueydan-Turek le souligne dans son article «En mal d'archives franco-algériennes: Le Cas des «Algéries en France» de Leïla Sebbar», l'emploi des cartes postales montre l'imagerie coloniale et exotique d'une manière particulièrement frappante dans l'abécédaire *Voyage en Algéries autour de ma chambre*. Une carte postale avec la légende «Jeune fille juive», par exemple, communique la pratique ethnographique d'élever les individus au rang de caractéristiques définitoires de races entières (Gueydan-Turek 114), et l'inclusion des cartes postales érotiques sans commentaire critique risque de renforcer le regard colonial (Gueydan-Turek 117). Le manque de légendes sebbariennes peut encourager la lecture plus critique et attentive, mais l'absence d'explications mélangée aux images fortement orientalisantes et nostalgiques risquent aussi de renforcer les dynamiques de colonialité chez le lecteur auquel ces images plairaient. La mémoire collective et non-hiérarchique a aussi ses limites: est-ce qu'on peut représenter les expériences des gens qui ont torturé les Algériens pendant la guerre au même niveau que celle des Algériens? Un projet qui ne hiérarchise pas ces éléments du tout présente aussi des problèmes.

En considérant comment dépasser ces limites, je trouve le genre autofictionnel innovant *Entendez-vous dans les montagnes* (2002) par Maïssa Bey une instance clé. Ce genre partiellement fictionnel permet un engagement avec l'histoire familiale et des documents, qui raconte l'immigration de ses parents en France et la mort de son père sous la torture pendant la guerre d'Indépendance, mais mélangé avec une intrigue fictionnelle là où Bey affronte le tortionnaire français. Le récit communique leurs deux perspectives et mémoires d'une manière hiérarchisée par la centralité du personnage autobiographique. En même temps, le genre fictionnel communique que ce roman ne prétend pas de dire la vérité absolue ou l'Histoire de

manière impartiale. Ces possibilités pour la fiction ou les genres hybrides nous engagent à une enquête littéraire plus approfondie.

Chapitre III. *Indigènes*: Un film de guerre populaire, voire postcolonial?

Des trois projets artistiques analysés, *Indigènes*, film réalisé par Rachid Bouchareb en 2006, a circulé auprès du plus grand nombre tant au niveau national qu'international. Le film a fait plus de trois millions d'entrées en France, un succès au box-office surprenant étant donné les tensions l'année précédente avec les émeutes de 2005 et une loi instituée sur le rôle positif de la colonisation, abrogée après un an (Gaertner 1).¹⁰ Ce film a aussi inspiré, remarquablement, un changement politique en France, alors que le président de la République de l'époque, Jacques Chirac, a encouragé le gouvernement français à augmenter les pensions des anciens tirailleurs africains (Norindr 1). Le film se déroule pendant la Deuxième Guerre mondiale, et raconte l'histoire d'un régiment de tirailleurs d'Afrique du nord qui ont combattu pour la France contre les nazis. Chacun a ses propres motivations et ses propres espoirs en combattant pour la France: Saïd espère gagner un sentiment d'appartenance, Messaoud tombe amoureux d'une Française, Yassir, un Amazigh¹¹, veut obtenir une vie meilleure pour son frère, qui meurt tragiquement pendant le film, et Abdelkader s'agite pour l'application des principes de «liberté, égalité, et fraternité» niés aux tirailleurs africains par l'armée française. Tout au long du film, des tensions se développent entre les tirailleurs, leur sergent pied-noir Martinez (qui est clandestinement d'ascendance arabe) et le reste de l'armée française, tensions causées par le traitement inégal des soldats, et ceci en dépit de leur mission commune alors qu'ils sacrifient leur vie pour défendre la France.

¹⁰ Les émeutes de 2005 ont été provoquées par la violence policière contre deux jeunes d'ascendance tunisienne et malienne habitant dans les banlieues (Cicchelli et al 1).

¹¹ Yassir appartient au groupe autochtone au Maghreb que les Français appellent «les berbères». Ils se désignent eux-mêmes par le terme *Imazighen* (plur.) ou *Amazigh* (sing.). Ils parlent des langues diverses et habitent dans les communautés dispersées dans toute la région (axl.ufan.ulaval.ca).

J'examinerai en quoi le film emploie ce genre populaire pour justifier l'augmentation des pensions pour les tirailleurs africains et la juste place des immigrants en France. En montrant cette histoire peu connue en France pendant les années 2000, Bouchareb s'occupe de la lacune mémorielle coloniale et de la mesure dans laquelle cette lacune peut avoir une influence directe sur les politiques et les préjugés de la société française contemporaine. Mais, en employant un récit combattant héroïque à la manière d'un blockbuster hollywoodien qui ne questionne pas la production de l'histoire héroïque et les récits de la victoire liés au colonialisme, et qui passe rapidement sur les violences coloniales (comme le recrutement forcé des tirailleurs), *Indigènes* se réinscrit dans les traditions cinématographiques populaires. Mis à part certains moments où on voit la méta-production de l'histoire et la mémoire multidirectionnelle, le film manque une critique postcoloniale mémorielle qui ajouterait un cadre éthique innovant.

a. Un récit de guerre héroïque populaire qui dénonce la discrimination

La réception plutôt positive d'*Indigènes* s'explique par les emprunts de ce film à un courant cinématique qui, prenant à contrepied le style des films historiques évoquant des personnages connus et des faits marquant de la «grande Histoire,» donne la parole à une partie manquante de l'histoire de France et du Maghreb, tout en adoptant de nombreuses stratégies issues du cinéma hollywoodien dans sa réalisation (Gaertner 120). Bouchareb emploie ainsi le genre du film de guerre héroïque, hérité de la tradition cinématographique américaine hollywoodienne, qui incorpore les soldats des races ou et des cultures différentes, en affirmant la diversité du pays pour lequel ils se battent, comme *Pour la gloire* ou «Glory» (Zwick, 1989) et *Il faut sauver le soldat Ryan* ou «Saving Private Ryan» (Spielberg, 1998). Julien Gaertner note les parallèles entre les films de Spielberg et Bouchareb comme le portrait que Spielberg peint des États-Unis

multi-ethniques, et celui de Bouchareb qui montre les tirailleurs d'origines Amazigh et arabo-musulmans du Maghreb et d'Afrique de l'Ouest (120). Tous les deux concluent avec la défense d'un village alsacien, de longues séquences de combat qui se terminent avec le sacrifice des vies des personnages principaux (120). Cette scène, qui dure presque dix minutes, montre les échanges de tirs prolongés, avec les gros plans des figures des soldats maghrébins pour souligner l'humanité profonde de leur lutte. Des scènes insistent sur le sacrifice du soldat, que ce soit le soldat qui est blessé pour sauver son ami (1:46:07), et les tentatives d'Abdelkader de sauver Yassir et son deuil quand Yassir meurt (1:48:00). La bande sonore avec la chanson «Mort de Messaoud» renforce le deuil par un ton lyrique, où des voix dans le style de *mawwāl* pleurent la perte d'un être cher (Hanna 1) (1:42:48). Ce moment grave de sacrifice collectif confère un poids sentimental familier à de nombreux films de héros de guerre, mais Bouchareb l'attache spécifiquement à son discours sur la fraternité, l'égalité et l'inclusion, poussé par les discussions explicites sur les pensions inégales à la fin du film.

À l'arc narratif héroïque, s'ajoutent des moments de tension pendant le récit qui avance ce discours universel contre la discrimination. La scène à la cantine où un tirailleur proteste contre la discrimination interne à l'armée, les «tirailleurs sénégalais» n'ayant pas le droit de consommer des tomates, devient ainsi un moment collectif de protestation (0:29:00). Abdelkader reprend cette protestation, en piétinant les tomates devant le sergent Martinez sous les acclamations des autres soldats. Pour la première fois, la nuance du personnage de Martinez commence à développer, comme il va chercher un capitaine français, en exigeant que les demandes des tirailleurs soient satisfaites. Martinez insiste que le capitaine n'appelle pas les tirailleurs des «indigènes» ou des «africains» mais des «hommes.» La complexité des actions de Martinez est visible puisque cette scène avec les tomates est juxtaposée à d'autres moments où

Martinez répudie le militantisme d'Abdelkader en lui refusant d'être lettré. Les critiques comme Norindr et Gaertner affirment que cette scène de la tomate est une des plus puissantes dans le film—Bouchareb a dit à un journaliste qu'il s'était inspiré d'une anecdote vécue (Norindr 133). Bouchareb inclut d'autres moments de discrimination contre les tirailleurs d'Afrique du nord, comme la censure bureaucratique des lettres d'amour que les Françaises leur envoyaient. Tous ces moments mettent en avant le thème de la discrimination, qui trouve des échos contemporains dans la violence policière et le sous-financement des banlieues, où beaucoup de descendants d'origine maghrébine habitent.

Bouchareb fait un parallèle avec la scène finale, où Abdelkader retourne du cimetière dans sa chambre exiguë située dans les banlieues, et la musique arabe dans un style de *mawwāl* sombre retentit encore. Avec le texte qui apparaît à l'écran sur le dernier plan, le film souligne spécifiquement la question des pensions inégales des anciens tirailleurs africains comparé aux pensions des tirailleurs français comme lieu extrême des inégalités. Ce texte décrit l'histoire longue du problème, ayant commencé en 1959 avec le gel des pensions, l'ordre en 2002 du Conseil d'État de payer les pensions, mais le report de cette promesse par les gouvernements français successifs (1:58:47). Notamment, la rhétorique du texte souligne le retrait de droits déjà existants aux anciens combattants africains pour suggérer que s'attaquer à cette inégalité aujourd'hui sera plus une restauration des droits qu'un développement nouveaux.

b. Les moments des frictions identitaires résolues vers le récit d'inclusion

A travers le personnage du sergent Martinez, Bouchareb soulève une plus grande question identitaire française contemporaine qui met l'accent sur le message anti-discrimination de la conclusion, avec l'idée que les français viennent tous d'une identité mélangée. Saïd, qui sert

Martinez personnellement tout au long du film, découvre que le sergent qui se présente comme un pied-noir a une mère algérienne (0:47:00). Martinez menace Saïd de mort s'il divulgue cette information. Ce rejet identitaire vient séparer Martinez et Saïd, jusqu'à la fin où ils meurent ensemble pour défendre leur mère patrie, la France (1:20:00). Avec ce récit et ces tensions, on voit un exemple des complexités de l'identité pendant et après la colonisation, entrelacées avec la discrimination dans l'armée française. La tension atteint une résolution cinématographique, cependant, comme ces deux hommes meurent héroïquement ensemble après que Saïd essaie de sauver Martinez (1:47:00). Cette conclusion envisage une union entre ces deux hommes, en dépit de leurs différences, pour la France; ici, l'émotion de la séquence est mise au profit de la rhétorique de l'inclusion et le rapprochement des colons/colonisés en dépit de leurs différences. En même temps, ce moment minimise les dynamiques coloniales qui ont amené Martinez à renier son ascendance, et qui lui ont accordé un certain pouvoir sur Saïd au sein de l'armée française. Cette conclusion résonne avec les enjeux du film qui dénonce les inégalités au sein de l'armée coloniale, mais manque l'opportunité d'émettre une critique postcoloniale plus nuancée.

D'autres moments de friction entre différentes communautés existent dans le film, mais les conclusions de ces scènes résolvent toujours ces tensions en soulignant un certain universalisme. Dans une église française catholique, par exemple, les frères imazighen Yassir et Laarbi se disputent parce que Laarbi essaie de voler l'argent de l'aumône. Yassir lui dit de le laisser parce qu'il respecte et s'identifie avec la persécution dont Jésus a fait l'expérience (0:40:00). Plus tard dans la scène, Laarbi mentionne, en regardant le Christ sur la croix, que les soldats français ont tué leur famille. La scène évolue d'un vol potentiel blasphématoire au souvenir des injustices violentes du passé, mais d'une manière qui permette l'identification avec la souffrance d'autres groupes, et qui rapproche le supplice du Christ et le christianisme de la

condition des colonisés musulmans. Le champ-contre-champ de la caméra pendant cette conversation fait l'emphase sur l'éblouissement de Yassir vers Jésus, en soulignant le lien entre ces deux personnages à cause de leur gentillesse malgré les persécutions qu'ils ont subies. Les gros plans sur les yeux bleus de Yassir créent une sentimentalité intense et invitent le spectateur à faire un parallèle entre le regard de Yassir et les peintures de Jésus comme celle d'El Greco (Art in Context). Sans le dire explicitement, cette scène peut être lue comme un moment de mémoire multidirectionnelle, dans laquelle les mémoires des persécutions diverses ne sont pas compétitives mais amélioratives les unes des autres (Rothberg). En même temps, la résolution rapide de ce moment, et le manque de représentation des pratiques religieuses musulmanes tout au long du film, effacent les violences du passé colonial et les frictions significatives entre les religions en France aujourd'hui.

Pour renforcer le récit d'inclusion du film et pour diminuer les tensions coloniales, *Indigènes* mélange de l'Histoire à la fiction d'une manière qui offusque la vérité historique. Dans une scène entièrement fictionnelle, les nazis lancent des feuilles de propagande qui promettent la libération de l'Afrique si les tirailleurs abandonnent la France et combattent plutôt pour l'Allemagne. Abdelkader refuse immédiatement cette offre, en disant à Martinez qu'il lutte pour la libération de la France (1:00:00). Ce moment central du film semble vouloir suggérer l'héroïsme des tirailleurs, qui résistent à la tentation offerte par les nazis, mais la complexité que ce moment évoque brièvement passe trop rapidement pour offrir au spectateur l'occasion d'une réflexion poussée sur les Indépendances promises par la France et qui ne seront acquises qu'à la suite d'affrontements politiques, voire de guerres. Les tensions qui ont conduit à la Guerre de Libération algérienne sont passées sous silence. Comme Norindr le décrit, le manque de détails concernant l'engagement des «indigènes» venus d'Algérie au début du film a été critiqué par les

spectateurs algériens, ainsi que par des historiens comme Benjamin Stora en France. Dans le film, on voit un homme qui harangue la foule et encourage les autres à s'engager, en disant en arabe qu'il faut libérer la France de l'occupation allemande, et ses compatriotes le suivent avec enthousiasme (0:03:10). *A contrario* du loyalisme des indigènes pour la France-mère patrie, la mobilisation par l'armée de la France Libre était souvent forcée—elle a inspiré l'insubordination, particulièrement parmi les paysans (Norindr 136).

Le mensonge historique du film sur ce point soutient sa concentration sur les parallèles entre les expériences des tirailleurs et des immigrés contemporains en France. La volonté de Saïd, Messaoud, Yassir, et même Abdelkader de servir leur nouveau pays et d'y trouver une meilleure vie devient un reflet de cet autre groupe aussi (Gaertner 124). *Indigènes* semble être un film au but plus rhétorique qu'historique, qui promeut une citoyenneté complète et égale pour les anciens tirailleurs, les immigrés, et autres minorités en France, effaçant sensiblement certaines différences. Norindr soutient que Bouchareb met en avant une mémoire populaire, composée de témoignages particuliers qui communiquent des tons émotionnels différents, plutôt qu'une mémoire plus rationnelle, reconstruite par des historiens (136). Le jeune public populaire de ce film, ainsi que les motivations personnelles du réalisateur, ont influencé cette emphase sur la mémoire sentimentale.

c. Une mémoire politiquement motivée ou éthiquement considérée?

Selon l'analyse de Mireille Rosello, cependant, la distinction mémorielle la plus saillante concernant *Indigènes* est entre la mémoire politiquement motivée et celle éthiquement motivée. Il est vrai que le film a effectué un changement direct dans la loi française en racontant l'histoire des tirailleurs qui se sont battus pour la France pendant la Deuxième Guerre mondiale, même si

cette histoire a déjà été traitée par d'autres réalisateurs comme Ousmane Sembène avec *Le Camp de Thiaroye* (1987) (121). En imaginant la signification sentimentale de ressouvenir ces événements historiques, Rosello dit qu'*Indigènes* construit un moment de mémoire, en interprétant ces lieux de mémoire avec l'emphase sur la progression de la mémoire, et la nécessité de mettre en place des politiques progressives.¹² Par contre, Rosello soutient le valeur hypothétique d'un film qui nous forcerait à considérer les dimensions éthiques de l'histoire. Un tel film remettrait en question l'interprétation des événements du passé avec les valeurs contemporaines. Quand on se souvient du passé en créant ou en regardant une production culturelle, Rosello affirme qu'il faut faire une pause pour considérer la différence entre les réécritures intentionnelles et libératrices, et les paradigmes hégémoniques qui, dans une future époque, seront jugés dépassés (122).

Bien qu'*Indigènes* soit un film qui a pour but principal d'influencer la politique et l'opinion publique, il a de rares moments de réflexion qu'on peut considérer comme s'approchant une mémoire éthique. Dans le générique du début du film, il y a un emploi opaque des différentes archives d'époque, avec des films d'actualités français. Le spectateur est plutôt accablé par un nombre croissant de petits écrans qui montrent un sultan à cheval, des autochtones qui dansent, et des bateaux à vapeur qui quittent le port (0:02:30). Norindr critique l'emploi silencieux de ces images documentaires, qui reflètent la «mission civilisatrice» française, sans nuancer l'histoire du rapport entre le Maghreb et la France qui a conduit les troupes coloniales à se battre pour la France (132). Comparé à ce début qui manque de nuance, une séquence à la fin du film dans le village alsacien offre une méta-réflexion sur la reproduction de l'histoire. Dans la scène, un caméraman filme les soldats français qui arrivent dans le village libéré par les troupes africaines, et qui célèbre le «Soldat français [qui] libère l'Alsace». Du point de vue du seul

¹² Terme emprunté à Pierre Nora

survivant de la bataille, Abdelkader, qui regarde le caméraman, ainsi que du spectateur, qui vient de voir la longue et poignante scène des soldats maghrébins sacrifiant leur vie pour le village, cette affirmation est grossièrement fautive (1:28:22). Plus tôt dans le film, un soldat avec un appareil photo prend des photos des corps sur le champ de bataille lorsque son capitaine lui dit que c'était une grande victoire pour la France et qu'on peut donc se passer de ces photos. On peut voir dans ces moments brefs la production de l'Histoire française en action, une mémoire exclusive des mémoires des tirailleurs. Ce type de scènes peut aussi inspirer la réflexion sur les inclusions et exclusions dans la production de la mémoire cinématographique plus généralement, mais elles demeurent rares.

L'hésitation de Bouchareb de faire des critiques explicitement postcoloniales s'il veut gagner la sympathie du public français, cependant, semble être assez bien fondée. Dans son film *Hors la loi*, réalisé quatre ans après en 2010, Bouchareb raconte l'histoire des frères qui évitent les massacres de Sétif en 1945¹³ et deviennent résistants avec le FLN. Bien que l'héroïsation des figures historiques maghrébines continue le travail entamé par Bouchareb avec *Indigènes*, la sortie de *Hors la loi* a causé un scandale en France. Des manifestations contre la présence du film au festival de Cannes ont été organisées par des politiciens français, et le film a raté au box-office (Gaertner 125). La différence entre les réactions du public français envers ces deux films indique que la mémoire du colonialisme français et de la guerre d'indépendance reste irrésolu et pleine de tensions. En plus, la réception négative de *Hors la loi* signale les limites de faire des productions culturelles postcoloniales en France, particulièrement à un niveau si populaire. Les œuvres comme *La Seine était rouge*, *Mes Algéries en France*, et les films de Bouchareb ont des limitations très différentes à cause de leurs genres et audiences. L'opacité de

¹³ Les massacres de Sétif se sont passés pendant la célébration de la fin de la Deuxième Guerre mondiale en Algérie, qui est devenue une manifestation indépendantiste. La répression de cette manifestation par les forces françaises ont fait des milliers de morts (Geo AFP).

Sebbar dans *Mes Algéries en France*, par exemple, demande que le lecteur ait plus du temps pour considérer et réfléchir sur le contenu que l'audience d'un film populaire avec un rythme assez rapide. La forme et les publics de ces projets sont essentiels, donc, à la communication de leur contenu.

Au final, les productions culturelles franco-algériennes ajoutent des commémorations littéraires qui influencent non seulement les compréhensions des communautés contemporaines, mais aussi les commémorations officielles de l'État français. Dans le cas de *La Seine était rouge*, la vision sebbarienne d'une plaque commémorative du 17 octobre à côté d'autres monuments français a été réalisée; dans le cas d'*Indigènes*, les pensions des tirailleurs maghrébins ont été augmentées en réponse à la sortie du film. La commémoration historique de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, un musée et site web qui a ouvert en 2007, emploie certaines des techniques postcoloniales des œuvres que nous avons analysées. Par exemple, la réappropriation de l'espace physique du musée, le Palais de la Portée Dorée qui était construit pour l'Exposition coloniale internationale de 1931 conçoit ce lieu de mémoire colonial comme un nœud de mémoires (Servole 111). Et, dans sa conceptualisation des archives, aussi bien intimes qu'officielles, le CNHI rejoint le travail de Sebbar dans sa trilogie. Le musée met ensemble les expositions des artefacts familiaux et personnels, des productions culturelles, et des récits écrits par les historiens—une des collections accessible sur le site web se focalise sur le laisser-passer de Saïd Abtout, un immigrant et militant qui est venu en France de l'Algérie, qui a circulé le journal *Alger républicain* et était emprisonné et torturé pour son implication («Le laisser-passer de Saïd Abtout | Musée de l'histoire de l'immigration.»). Le CNHI reconnaît particulièrement sur sa page qui concerne le 17 octobre que la production culturelle a rempli une lacune de la commémoration de cet événement pendant plusieurs années («Commémoration du 30^e anniversaire du 17

octobre 1961 | Musée de l'histoire de l'immigration.»). Son incorporation de la valorisation des archives intimes et de la production culturelle défie une vision de l'Histoire qui ne considère pas le passé vécu.

Avec les trois œuvres analysées dans cette thèse, on voit les stratégies notablement différentes pour parler dans la lacune mémorielle. Ces stratégies ne s'accordent pas toujours sur les pratiques éthiques, et la manière dans laquelle les tensions entre les communautés et croyances différentes sont dépeintes. En considérant comment lire ensemble toutes ces œuvres et leurs influences, la conception de l'«anarchive» de Lia Brozgal est utile. Quand une archive officielle est absente, Brozgal soutient, comme dans le cas de la censure de l'État du 17 octobre 1961, l'œuvre littéraire assume un rôle clé en représentant ce qui ne peut pas être vu ou dont on ne peut faire l'expérience directement (Brozgal 36). Le terme «anarchive» décrit une collection d'œuvres qui évincent une fonction archivistique, mais en produisant un système épistemologique qui oppose les archives officielles (50). Cet anarchive est composé des témoignages «non-officiels» aussi que les histoires «officielles», comme les articles historiques, et tous les deux sont clé pour se souvenir du passé. Tous les deux doivent être considérés à côté de l'un l'autre sans être hiérarchisés. Avec cette nouvelle pratique polyphonique et non-hiérarchisée—qui fait écho du collage photo-visuel créé par Leïla Sebbar dans *Mes Algéries en France*—l'hégémonie des archives coloniales et les mensonges de l'État français peuvent être mis à nu.

Les trois textes que j'ai examinés emploient les stratégies anarchiviques que Brozgal décrit à des degrés différents. *Indigènes* présente l'histoire peu connue des tirailleurs magrebins pendant la Deuxième Guerre mondiale en avançant une rhétorique d'anti-discrimination pour l'inclusion contemporaine des immigrants, en adhérant à un récit de combat héroïque sans

envoquer des enjeux éthiques beaucoup. Les deux textes de Sebbar mettent ensemble les témoignages plus variés, en résistant à un seul récit dominant d'une manière plus anarchiste. Mais ces œuvres ont leurs propres limites, comme l'opacité de l'arrangement de *Mes Algéries en France* qui, sous certaines interprétations potentielles du lecteur, risque de se réinscrire dans l'orientalisme. Les deux livres de Sebbar ont aussi des audiences plus petites qu'un film populaire. Mais en considérant ces trois œuvres comme appartenant à une anarchie plus grande, leur diversité et son étude innove les manières de se souvenir du passé colonial—d'effectuer un changement politique direct, de se réappropriier les genres coloniaux pour parler dans la lacune mémorielle dans une manière non-hiérarchisée et polyphonique, et de figurer les commémorations futures possibles dans l'espace public.

Bibliographie

- AFP, Geo. «Les massacres de Sétif, prémices de la guerre d'Algérie.» Geo.fr, May 7, 2021.
<https://www.geo.fr/histoire/les-massacres-de-setif-premices-de-la-guerre-dalgerie-204712>
.Consulté le 9 avril 2023.
- Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Taylor & Francis Group, 2002. *ProQuest Ebook Central*,
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/swarthmore/detail.action?docID=181641>.
- Art in Context*. «Famous Paintings of Jesus - A Look at the Art of Jesus Christ.»
Artincontext.Org (blog), September 23, 2021.
<https://artincontext.org/famous-paintings-of-jesus/>. Consulté le 20 avril 2023.
- Bey, Maïssa. *Entendez-vous dans les montagnes*. Éditions de l'Aube, 2002.
- Britannica*. «Anamnesis | Ritual». <https://www.britannica.com/art/anamnesis>. Consulté le 13 fév. 2023.
- Brozgal, Lia. "In the Absence of the Archive (Paris, October 17, 1961)." *South Central Review*, vol. 31 no. 1, 2014, p. 34-54. *Project MUSE*, doi:10.1353/scr.2014.0004.
Consulté le 21 avril 2023.
- Cicchelli, Vincenzo, et al. « Retour sur les violences urbaines de l'automne 2005. Émeutes et émeutiers à Aulnay-sous-Bois », *Horizons stratégiques*, vol. 3, no. 1, 2007, pp. 98-119.
- «Commémoration du 30^e anniversaire du 17 octobre 1961 | Musée de l'histoire de l'immigration.» Consulté le 21 avril 2023.
<https://www.histoire-immigration.fr/collections/commemoration-du-30e-anniversaire-du-17-octobre-1961>.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Galilée, 1995.

Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Le Livre de Poche, 2004.

France 24. «Guerre D'algérie : La France ouvre ses archives des affaires judiciaires et

Policières.» 2021,

<https://www.france24.com/fr/france/20211223-guerre-d-alg%C3%A9rie-la-france-ouvre-ses-archives-des-affaires-judiciaires-et-polici%C3%A8res>. Consulté le 23 jan. 2023.

France 24. «October 17, 1961: A Massacre of Algerians in the Heart of Paris.» 2021,

webdoc.france24.com/october-17-1961-massacre-algerians-paris-france-police-history/.

Consulté le 12 fév. 2023.

Gaertner, Julien. «We Could Be Heroes: ‘Arabs’ Becoming Brave in Rachid Bouchareb’s

Cinema.» *ReFocus: The Films of Rachid Bouchareb*, edited by Michael Gott and Leslie

Kealhofer-Kemp, Edinburgh University Press, 2020, pp. 117–30. *JSTOR*,

<http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv1c29s17.13>. Consulté le 9 avril 2023.

Gueydan-Turek, Alexandra. «En Mal d’archives Franco-Algériennes: Le Cas des ‘Algéries

en France’ de Leïla Sebbar.» *Nouvelles Études Francophones*, vol. 29, no. 2, 2014, pp.

106–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24773056>. Consulté le 23 jan. 2023.

Indigènes. Dirigé par Rachid Bouchareb, The Weinstein Company, 2006.

Institut Montaigne. «Life in France’s Banlieues: Overview and Battle Plan.» Consulté le 20

avr.2023.

<https://www.institutmontaigne.org/en/expressions/life-frances-banlieues-overview-and-battle-plan>.

Kennedy, Valerie. *Edward Said: A Critical Introduction*. Germany, Polity Press, 2013.

—. «Le laisser-passer de Saïd Abtout | Musée de l’histoire de l’immigration.» Consulté le 21 avr.

2023. <https://www.histoire-immigration.fr/collections/le-laisser-passer-de-said-abtout>.

Le Louvre. «Un carnet du voyage au Maroc de Delacroix.» Consulté le 21 avr. 2023.

<https://www.louvre.fr/louvreplus/video-un-carnet-du-voyage-au-maroc-de-delacroix>.

Mortimer, Mildred. «Probing the Past: Leïla Sebbar, *La Seine Etait Rouge*/The Seine Was Red.» *The French Review*, vol. 83, no. 6, 2010, pp. 1246–56. *JSTOR*,

<http://www.jstor.org/stable/40650634>. Consulté le 23 janv. 2023.

Musée De L'histoire De L'immigration, «Le 17 Octobre 1961 à Paris: Une Démonstration Algérienne, Un Massacre Colonial.»

www.histoire-immigration.fr/integration-et-xenophobie/le-17-octobre-1961-a-paris-une-demonstration-algerienne-un-massacre-colonial. Consulté le 12 fév. 2023.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Gallimard 1984.

Norindr, Panivong. «Incorporating Indigenous Soldiers in the Space of the French Nation:

Rachid Bouchareb's *Indigènes*,» *Yale French Studies* 115 (2009): 129, 140.

Rosello, Mireille. «Rachid Bouchareb's *Indigènes*: Political or Ethical Event of Memory?».

Screening Integration: Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France, Sylvie Durmelat et Vinay Swamy, 2012, pp. 112–26.

Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.

—. «Introduction: Between Memory and Memory: From Lieux de

Mémoire to Noeuds de Mémoire.» *Yale French Studies*, no. 118/119, (2010): 3–12.

Said, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris: Le Seuil, 2005 [1980].

Saint-André, Elsa de La Roche, and Cédric Mathiot. «Massacre du 17 octobre 1961:

pourquoi le nombre de morts diffère-t-il tant selon les médias ?» *Libération*. Consulté le 27 fév. 2023.

https://www.liberation.fr/checknews/massacre-du-17-octobre-1961-pourquoi-des-bilans-s-i-differents-selon-les-medias-20211018_P3CBIBVRCVGGTPQGC4SGPHEMLA/.

Sanyal, Debarati. *Memory and Complicity: Migrations of Holocaust Remembrance*. Fordham University Press, 2015.

Sebbar, Leïla. *La Seine était rouge*. Actes Sud 2009.

—. *Mes Algéries en France: Carnet de voyages*. Bleu autour 2004.

Servole, Fanny. «The Cité Nationale de l'histoire de l'immigration and Its Public: Images, Perceptions and Evolutions - UNESCO Digital Library.» Consulté le 21 avr. 2023.

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000151027>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?* Macmillan, 1988.