

## **Retour au pays et disparition : l'esthétique de l'inquiétant/ 'unhomely' dans la littérature et le cinéma franco-algériens**

### **1. En guise d'introduction : actualité et histoire de la migration maghrébine**

Face à l'actualité brûlante du changement politique fondamental dans le monde dit oriental, déclenché par la révolution en Tunisie et suivi de l'Arabellion, et même si les *Études Africaines* continuent à être considérée comme marginales dans le champ scientifique, la problématique de la migration et celle du Maghreb en particulier – en raison de ses conséquences pour l'Europe – occupe une place primordiale dans les débats actuels. Il s'agit, dans tout le monde arabe, de l'ouverture à un changement politique dont les conséquences globales restent encore difficiles à évaluer. La répression violente exercée par les anciens régimes contre la population a provoqué, et provoquera toujours, l'exode des masses et attire l'attention du monde sur ces flux de réfugiés.

Le problème de fond, le plus visible, lié à cette situation de crise politique et économique est révélé, de manière aigüe, par le destin des clandestins, des milliers de *Harragas*, la plupart maghrébins et sénégalais, qui prennent, jour après jour, sans papiers ni visas, la route de la mer pour rejoindre les côtes de la péninsule ibérique. Lors de leur passage avec les *pateras*, des barques de fortune (bateaux simples en forme de coupe),<sup>1</sup> nombre de ces réfugiés meurent noyés. Ces tragédies humaines, ainsi que le terme qui vient du mot arabe حراقَة (ḥarrāg : celui qui brûle les frontières/les papiers),<sup>2</sup> sont omniprésents dans les médias. En même temps, la littérature et le cinéma de la clandestinité font leur apparition et incitent à une réflexion sur le problème posé par ces réfugiés modernes. Pour ne citer qu'un exemple emblématique parmi ces ouvrages, *Clandestin en Méditerranée* (2000) est le reportage remarquable du journaliste et écrivain Fawzi Mellah qui a personnellement accompagné un groupe de clandestins dans son périple en partageant les mêmes risques. En constatant l'impossibilité d'écrire sur ces hommes sans avoir vécu cette expérience unique, il évoque la problématique du non-représentable souvent liée à l'expérience de la migration.<sup>3</sup>

---

1 Le mot renvoie à un récipient utilisé lors de rituels dans la culture gréco-romaine.

2 Le terme se réfère autant à l'expression "brûler les frontières" (quitter le pays) qu'à l'idée de brûler ses papiers pour ne pas être identifié et renvoyé dans le pays d'origine.

3 On connaît en outre *Les Clandestins* (2000) de Youssouf Amine Elalamy, *Je rêve d'une autre vie* (2002) de Youcef M.D., *Harraga* (2005) de Boualem Sansal – même si les clandestins ne sont pas ici au centre de l'œuvre – ainsi que les longs-métrages *Harragas* (2009) de Merzak Allouache et *Illegal* (2002) de l'Espagnol Ignacio Villar,

Toute à la différence de cette focalisation du domaine public sur les mouvements des clandestins, l'histoire de la migration maghrébine ne se révèle pas seulement être très complexe, elle est aussi une constante de l'Afrique du Nord depuis les débuts de la civilisation. Depuis ses premiers pas avec les nomades et les berbères, l'histoire du Maghreb est avant tout une histoire de migrations : de processus d'immigration, d'expulsion et de multiples flux migratoires de l'est vers l'ouest, du sud vers le nord et vice versa.<sup>4</sup> Alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, c'était l'Europe qui était le point de départ des émigrants, surtout vers les Amériques du Nord et du Sud, mais aussi vers le Maghreb – où des colons français peuplèrent l'Algérie conquise (on renvoie à Camus, *Le Premier Homme*, 1994) pendant que des Espagnols s'établissaient au Maroc –, la situation a fondamentalement changé au XX<sup>e</sup> siècle en faveur d'une émigration économique et politique dirigée presque exclusivement vers le Nord. L'immigration des Maghrébins en France – essentiellement des Algériens pour des raisons historiques – commença en 1945 avec les premiers travailleurs immigrés<sup>5</sup> et continua, pendant la décolonisation, en vagues successives : après l'Indépendance dans les années 1960 et surtout pendant les *années noires*, l'époque de la guerre civile des années 1990. Le droit du sol en vigueur et la politique de naturalisation en France ont encore renforcé cette immigration.

Dès les années 1970, le sociologue algérien Abdelmalek Sayad (1933-98)<sup>6</sup> a considérablement fait progresser les études sur la migration algérienne. Il a notamment insisté sur le fait qu'il faut différencier les deux faces du phénomène, les processus de l'émigration et de l'immigration en proposant, pour la première fois, une vue d'ensemble qui aboutit à la description d'« une double absence » (titre de l'une de ses célèbres études monographiques). L'émigrant est absent de son pays mais, en tant qu'immigré, il est tout aussi absent de la société française à cause de l'exclusion dont il est victime dans le pays d'arrivée. Sayad s'est proposé d'écrire « [...] une histoire sociale du double fait de l'émigration et de l'immigration ; une histoire sociale du discours sur le fait en question – ici, comme en beaucoup d'objets sociaux, le discours sur l'objet fait partie de l'objet et doit être intégré à l'objet d'étude [...] ».<sup>7</sup> Son travail, théoriquement réfléchi et axé sur les réalités sociales, a renouvelé la recherche par une série de précisions fondamentales. Il a étudié le sujet émigré-immigré, les différentes générations dans

---

des réflexions actuelles sur la clandestinité. Concernant le problème des clandestins, citons le collectif de Najib Redouane (éd.), *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, Paris 2008.

4 Après l'expansion du peuple phénicien, peuple de navigateurs et de commerçants en Méditerranée au VIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, suivirent la colonisation romaine, la christianisation, la conquête par les vandales, l'empire byzantin, l'arabisation au VII<sup>e</sup> siècle, l'époque ottomane et le processus de la colonisation française au XIX<sup>e</sup> siècle ; ces processus étant toujours accompagnés de mouvements migratoires importants.

5 Abdelmalek Sayad, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris 1999, p. 58.

6 Il était directeur de recherches en sociologie au CNRS.

7 Ibid., p. 16.

l'immigration, l'histoire et le présent de l'immigration ainsi que la dimension collective mais également individuelle des déchirures culturelles. En excellent disciple de Bourdieu, il s'est aussi intéressé aux espaces culturels dans lesquels se constitue cette *double absence* de la migration maghrébine. Il l'a sondée au-delà des simples faits d'un monde globalisé comme source d'une phénoménologie culturelle, ce qui nous permet de contextualiser les discours sociaux avec la production esthétique.

## 2. Le mythe du retour

Dans le vaste champ de la recherche sur la migration en général, le fait social de la rémigration joue un rôle subordonné, et dans le cadre du Maghreb il constitue un mouvement très peu systématique et bien moins important dans les chiffres. Il n'y a par ex. qu'un seul flux de la rémigration après l'Indépendance de l'Algérie : le retour des *pieds noir* en 1962. Ni le retour des populations issues de l'émigration, ni le rapatriement ne représentent, au Maghreb, un phénomène pertinent. Par conséquent, parler de *rémigration* ne paraît pas adéquat.<sup>8</sup>

En revanche, en l'absence de grands flux de retour – ou bien à cause de cette absence –,<sup>9</sup> le mythe du retour accompagne la vie de la plupart des immigrants et représente une structure constitutive de la migration, et pas uniquement en contexte maghrébin. Au niveau social et culturel, il représente jusqu'à nos jours « [...] un élément constitutif de la condition de l'immigré [...] ».<sup>10</sup> Pour la majorité des émigrés, être absent de leur pays représente une étape temporaire et l'idée de rentrer un jour reste omniprésente. Qui plus est, le rêve même de partir, de quitter le pays s'articule le plus souvent en termes de rentrée. « Revenir un jour », tel est l'idéal d'Azel, jeune protagoniste du roman *Partir* de Tahar Ben Jelloun (2006) : « Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau, même en risquant de la perdre ».<sup>11</sup>

Pour les personnes issues des premières générations d'immigrants, l'idée du retour était tellement évidente qu'elle formait leur orientation principale, ce qui était naturellement porteur de conflits avec les nouvelles générations nées en Europe, ou en France dans le cas présent, et qui ne voyaient plus dans cet *ailleurs* leur origine. La politique de l'État français correspondait, au début, à cette idée d'une immigration passagère, en visant une migration de travailleurs mas-

---

8 Néanmoins, la littérature et le cinéma peuvent apporter des connaissances importantes par rapport aux motifs et aux circonstances de ces processus variés du retour au pays.

9 Le mythe a pu persister à travers plusieurs générations justement parce qu'il n'y avait pas de retour réel.

10 Abdelmalek Sayad, « Le Retour, élément constitutif de la condition de l'immigré », dans : *Migrations Société*, Paris, CIEMI 10: 57 (Mai-juin 1998).

11 Tahar Ben Jelloun, *Partir*, Paris, p. 25. Sur la dimension référentielle de ce roman, cf. Mechthild Gilzmer, « Entre réalité et fiction. Le roman 'Partir' de Tahar Ben Jelloun », dans : Najib Redouane (éd.), *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, Paris 2008, p. 23.

culins qui, sans leur famille, étaient censés ne rester que temporairement en France. Jusqu'à l'entrée en vigueur de la loi sur le regroupement familial en 1976, ce retour au pays était également programmé par les autorités françaises.

La réalité de l'immigration a changé et l'attachement des premières générations au pays, à un passé révolu et à des traditions gelées, a par la suite provoqué des conflits culturels à l'intérieur des communautés d'immigrants. La production culturelle des beurs en France se réfère le plus souvent à cette idée si chère à leurs parents en en dénonçant le caractère illusoire.<sup>12</sup> Le mythe était pourtant efficace et servait à maintenir la structure traditionnelle de la famille et à orienter les jeunes vers les valeurs de la société dite d'origine. Dans ce contexte, le mariage devient une stratégie culturelle effective, par ex. le mariage forcé des filles lors du retour ou le mariage avec d'autres immigrants. Il existait même une typologie des immigrants à partir du degré de leur attachement au mythe du retour : le *Sonac* est par ex. celui qui habite dans les foyers de travailleurs Sonacotra, reste étroitement lié aux traditions et continue le projet parental dans le choix matrimonial d'une femme de 'sa culture' ; le *laskar*, par contre, reste entre-les-deux<sup>13</sup> ou se crée une nouvelle identité, celle d'un citadin de banlieue en pantalon de jogging et casquette de baseball, une tenue devenue une véritable image de marque ; il y a aussi des variations régionales.<sup>14</sup>

Même aujourd'hui, le mythe du retour des maghrébins constitue une sorte de point de départ pour les différentes formations identitaires des immigrants et les générations suivantes. Sans tenir compte du type de relation à la tradition, le mythe reste un point crucial de référence. Pour les immigrants de la première et deuxième génération, il remplissait une fonction pragmatique qui consistait à élaborer une stratégie préparatoire au vrai retour et à rendre acceptable (ou supportable) le séjour provisoire de l'émigré dans une culture différente.

### 3. Le motif du retour dans la littérature et le cinéma (franco-)maghrébins

Mais le mythe du retour peut devenir motif lorsqu'il se voit réalisé. Ainsi, mon analyse se consacrera à un roman et un film des années 2000 dans lesquels les protagonistes rentrent dans

---

12 Voir Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba* (Paris, 1986) pour citer un des exemples les plus connus dans la littérature des beurs. Pour la critique actuelle voir Sibel Vurgun, *Voyages sans retour. Migration, Interkulturalität und Rückkehr in der frankophonen Literatur*, Bielefeld 2007.

13 Cf. Ulrich Mehlem, « Maghrebiner in Frankreich seit der Dekolonisation in den 1950er und 1960er Jahren », dans : Klaus J. Bade/Pieter C. Emmer et al. (éds.), *Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2007, p. 280.

14 Pour une telle classification des immigrants dans le contexte urbain parisien dans la littérature maghrébine voir par ex. Alix, Florian, « Le Paris arabe des 'Boucs', des 'laskars' et des 'chibanis' (Chraïbi, Boudjedra et Djemaï) », dans : *Expressions maghrébines*, 8 (Hiver 2009), p. 11-30.

l'Algérie des années 'de plomb', à l'époque de la guerre civile qui a éclaté suite à l'annulation, par le régime en place, de la victoire électorale du FIS en 1992. Dans *La Disparition de la langue française* (2003) d'Assia Djebar,<sup>15</sup> le protagoniste rentre chez lui après vingt ans d'émigration en France, à la veille de ces élections historiques. L'espoir qu'il porte en lui de se reconstruire une identité après le traumatisme causé par la guerre d'Indépendance se brisera lors d'une quête de mémoire qui le conduira en Kabylie où il disparaîtra sans laisser de traces. De façon bien différente, le film *L'Autre Monde* (France/Algérie 2001), un long-métrage du réalisateur franco-algérien Merzak Allouache, met en scène un jeune homme qui retourne dans son pays de naissance qu'il avait quitté à l'âge de dix ans. A la fin du film, lorsque les amants se revoient, Rachid (Nazim Boudjenah) va expliquer à sa maîtresse qu'il a été choqué par l'image d'une victime d'un massacre, une femme ressemblant à une 'madone' sur la couverture des journaux, ce qui avait provoqué ses cauchemars, où les images de Yasmine et de l'Algérie s'emmêlaient.<sup>16</sup> Et pourtant, le film n'adopte pas la perspective de ce « personnage emblématique » (ibid.) qui revient et devient soldat, mais déploie une vision différente à travers le regard *extérieur* de sa fiancée. Yasmine (Marie Brahimi), originaire comme lui d'une famille algérienne d'émigrants, ne connaît pas du tout ce pays et ne se rend même pas compte de la violence qui se déchaîne autour d'elle pendant qu'elle traverse l'Algérie. Ce pays n'a aucune signification pour elle – ni positive, ni négative. Son seul motif est la recherche de l'amant perdu qui a quitté l'appartement sept mois auparavant sans dire un mot et qui – après avoir déserté l'armée algérienne – est maintenant porté disparu. Elle espère le retrouver en vie dans ce pays en proie à l'extrémisme autant militaire qu'islamiste. Lors de son voyage, auquel ce *road movie* est largement consacré, la jeune beure, dans toute son ignorance de la situation et sans préparation, court le danger d'être tuée et perdra d'ailleurs la vie ainsi que son ami Rachid, de façon tout à fait inattendue.

Or ces trois personnages, ceux du film et du roman, bien que très différents, trouvent tous la mort dans cette Algérie où règne la guerre civile avec tous ses déchaînements de violence. Le motif du retour est alors, dans les représentations en question, étroitement lié à la mise en scène d'une disparition non éclairée. Les traces de Berkane, le protagoniste chez Djebar, se sont perdues sur la route de Kabylie et le jeune couple est assassiné par un ex-islamiste sous le coup d'une émotion non expliquée. Le motif du retour est ici, dans les deux exemples, transformé et lié à une structure tragique qui se transmet par des stratégies esthétiques particulières que je me

---

15 Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, Paris 2003, Albin Michel (Livre de poche).

16 Allouache explique les mobiles de ce personnage : « [il] s'est opéré peu à peu en lui un repli identitaire qui l'a poussé à retourner en Algérie ». Voir Yves Alion, « L'Autre Monde : Entretien avec Merzak Allouache », dans : *Avant Scène Cinéma*, n° 506 (Nov. 2001), p. 141.

propose d'éclairer. Au lieu d'interpréter le motif du retour dans le contexte des faits sociohistoriques rémigratoires, je voudrais m'intéresser plus particulièrement au processus de la transmission affective de l'inquiétude aux destinataires de ces deux manifestations. Comme la disparition et la mort des personnages ne sont nullement expliquées, le lecteur/spectateur est confronté à une situation délibérément choquante qui l'émeut. Il n'est pas seulement question de l'« échec d'un retour » mais aussi, c'est là mon hypothèse, d'un véritable *transfert* au public (lecteurs et spectateurs) de cette expérience d'ambiguïté vécue par les protagonistes lors de leur arrivée dans un pays en guerre. Notre proposition vise à ébaucher non seulement un nouveau modèle de la mise en scène du retour mais également de la transmission esthétique même des émotions.

D'un point de vue historique, le motif du retour est lié à la littérature francophone du Maghreb depuis ses débuts. Dès la phase de son émergence, dans les années 1950, il constitue un *topos* et se manifeste dans des ouvrages classiques comme *La Terre et le sang* (1953) de Mouloud Feraoun ou encore *Agar* (1995) d'Albert Memmi. Ces retours au pays – la déconstruction du mythe est ici symptomatique – s'avèrent des échecs. D'un côté, on a la tragédie d'Ameur Ou Kaci, protagoniste de Feraoun, qui rentre dans son village natal archaïque de Kabylie et y meurt. De l'autre côté, le couple mixte (composé d'un juif tunisien et d'une catholique alsacienne) du roman d'inspiration biographique de Memmi finit par se déchirer à l'occasion de la circoncision de leur nouveau-né en Tunisie. Aussi bien le mythe que le vrai retour occupent une place littéraire privilégiée. A différence de ces textes sur un retour réalisé, dans la littérature des immigrants, on constate une dominance de retours *latents*, non-réalisables. Alors que Vurgun, dans son ouvrage *Voyages sans retour*,<sup>17</sup> établit une typologie des textes littéraires dans lesquels le non-retour représente un élément identitaire qui se réfère à la culture des parents – puisqu'il s'agit, pour la plupart, d'auteurs de la génération beurs. En faisant référence au concept de la *double absence* (Sayad), Vurgun parle d'une double *présence* (culturelle) qui parviendrait à briser le binarisme strict de ces deux espaces que sont l'ici et l'ailleurs.

De manière comparable, Higbee (2011) constate depuis les années 2000, une augmentation dans le contexte maghrébin de la production de films sur le retour et sur l'évocation de l'interculturel par le personnage du voyageur franco-maghrébin.<sup>18</sup> Nous avons une production moins importante pendant les années antérieures à l'exception de quelques exemples

---

17 Sibel Vurgun, 'Voyages sans retour'. *Migration, Interkulturalität und Rückkehr in der frankophonen Literatur*, Bielefeld 2007, p. 48. Dans son analyse, elle inclut également Tahar Ben Jelloun qui n'appartient pas à la génération des beurs, mais dont l'ouvrage s'inscrit également dans la littérature issue de l'immigration.

18 Will Higbee, « 'Et si on allait en Algérie ?' Home, displacement, and the Myth of Return in recent Journey Films by Maghrebi-French and North African Émigré Directors », dans : Sylvie Durmelat/Vinay Swamy (éds.), *Screening integration : recasting Maghrebi immigration in contemporary France*, Lincoln 2011, p. 59.

emblématiques comme *Cheb* (1991) de Rachid Bouchareb qui présente un jeune beur expulsé de la France lors de son « retour » en Algérie qui s'avère, pour lui, parfaitement étrangère. Pour le motif du retour dans les films de la décennie postérieure, j'indique *Bled number one* (2006) de Rabah Ameur-Zaïmeche qui nous confronte, d'une manière bouleversante, à deux protagonistes de sexe différent lors de leur retour au « bled ». <sup>19</sup> Par contre, le documentaire de Yasmine Kassari *Quand les hommes pleurent...* (2000) ne paraît pas, à première vue, un film sur le retour. Mais la réalisatrice insiste sur le fait que, pour les hommes marocains qui travaillent dans le Sud de l'Espagne, la rentrée est considérée comme une défaite et s'avère être culturellement impossible. Le film est constitué d'une série d'interviews et offre une « vision de l'intérieur » de la migration masculine. La directrice belgo-marocaine transmet, sans recourir au sensationnel, la désespérance des ouvriers agricoles et le conflit qui empêche le retour : « Parce que si je pars et laisse tomber mes papiers, on va se moquer de moi », c'est ainsi qu'un de ces hommes décrit le retour, une question d'honneur qui manque complètement d'acceptation sociale. Je me limite à ces remarques qui doivent juste donner une idée de la panoplie des représentations du retour qui trouve son origine tant dans l'émigration historique que dans l'exil ou la migration clandestine de nos jours.

#### **4. « Retour en terre obscure » – « son retour qui était devenu une disparition » : Assia Djébar, *La Disparition de la langue française* (2003)**

Dans le roman d'Assia Djébar, il est question du retour de Berkane qui, la cinquantaine venue, retourne en Algérie à l'automne 1991, peu de temps avant les élections funestes de décembre 91, après un exil passé dans la banlieue de Paris. Dans le journal qu'il entame le jour de son retour, il évoque la « patrie » hors de ses langues familiales que sont le français et le dialecte algérois, créant ainsi un effet de distanciation (voir l'incipit du roman) : « Je reviens donc, aujourd'hui même, au pays... » Homeland «, le mot, étrangement, en anglais, chantait, ou dansait en moi, je ne sais plus : quel est le jour où, face à la mer intense et verte, je me remis à écrire [...] ». Pour lui, il s'agit d'un retour 'chez soi' <sup>20</sup> dans un double sens : au pays d'origine, mais aussi dans un chez-soi sous la forme d'une villa qu'il a hérité de son père à Douaouada-sur-Mer, près d'Alger. Berkane y trouve le lieu parfait pour écrire et – après avoir pris sa retraite

---

<sup>19</sup> Par rapport au retour du personnage féminin voir Agnieszka Komorowska : « Le regard clinique et la question du genre. La représentation de la psychiatrie dans le film algérien », dans : Sonia Fitouri/Claudia Gronemann (éds.) : *Poétique du corps et du genre dans la littérature et le cinéma maghrébins de langue française*. Tunis (sous presse).

<sup>20</sup> Ibid., p. 18.

anticipée et laissé derrière lui sa vie de banlieusard – rédige son ‘roman de formation’.<sup>21</sup> Le journal de Berkane, auquel s’ajoutent ses lettres et ses discours autobiographiques et mémoriels, s’avère alors être le prélude des récits autobiographiques dont se compose en grande partie le roman de Djébar. Qui plus est, en accord avec l’organisation complexe de la narration qui est caractéristique de l’écriture de Djébar, le discours à la première personne alterne avec des passages à la troisième personne qui se focalisent sur Berkane et qui apparaissent ainsi comme des extraits de son roman en cours d’élaboration. La quête de mémoire de Berkane prend véritablement forme à la fin du deuxième chapitre (« L’adolescent », p. 137ss) mais s’arrête bientôt de manière abrupte : le lecteur apprend par les notes qu’a laissées Berkane que celui-ci s’est approché du camp du Maréchal en Kabylie,<sup>22</sup> lieu de son internement et de torture pendant la guerre d’Algérie quand il était adolescent et pas encore politisé. Le protagoniste disparaît alors à son retour sur le lieu du crime qui l’avait traumatisé et qu’il avait, lentement, commencé à se remémorer par écrit. Il s’était proposé de recomposer son identité mais son « retour est devenu une disparition », comme le constate, a posteriori, son ex-compagne Marise.<sup>23</sup>

Le troisième et dernier chapitre est marqué par une rupture, et ceci aussi au niveau de la narration : Berkane ne se manifeste plus, ce sont maintenant deux personnages de son entourage, le frère et l’ex-compagne, qui rassemblent leurs derniers souvenirs de Berkane pour essayer de comprendre les raisons de sa disparition. Mais les événements se révèlent être inexplicables : ici, l’absence soudaine d’un être humain indique que la terreur règne sur le pays et fait du roman un ouvrage fondamentalement politique.<sup>24</sup> C’est avant tout la dimension linguistique, l’idéologie d’« épuration » du français dans l’Algérie des années 90 qui sont au centre de ce texte. Ainsi, la disparition de Berkane est liée au contexte historique de la chasse macabre aux intellectuels, suite à la campagne d’arabisation qui s’accompagne d’une intolérance des intégristes vis-à-vis des autres langues, le français et le berbère, dont les alphabets sont pourtant présents depuis des siècles sur cette terre d’Afrique du nord.<sup>25</sup> Berkane cultive – à la différence de l’arabe classique des intégristes – un arabe de l’amour (le dialecte de la Casbah algéroise, l’arabe avec son amante Nadjia) – et surtout, il écrit son roman en français, ce qui représente

---

21 Ibid., p. 18.

22 La Kabylie – telle qu’elle est mise en scène également dans le film d’Allouache – est considérée comme une région dangereuse car elle abrite les Islamistes qui y pratiquent nombre d’enlèvements pendant la guerre civile.

23 Assia Djébar, *La Disparition de la langue française*, Paris 2003, p. 196.

24 Voir en particulier à propos du discours sur la guerre d’Algérie l’excellent travail de Schuchardt (2010) qui compare *La Disparition de la langue française* aux nouveaux romans historiques d’Amérique latine et constate la fonction essentielle des souvenirs personnels. Selon elle, le roman de Djébar représente une mosaïque des fragments de mémoire qui a pour fonction de corriger l’historiographie officielle du FLN (ibid. p. 225) et de rendre consciente la fragilité de la mémoire. Schuchardt transfère au contexte algérien un modèle pluriel qui dépasse l’idée d’une historiographie « des victimes ».

25 Berkane parle de son alphabet latin qui est « celui qui, sur cette terre, a traversé les siècles » (p. 127).

une subversion de la politique islamiste. La disparition de Berkane semble liée, sans que cela soit explicite, à ce métissage linguistique, mais le lecteur n'en apprendra jamais plus. Son frère, un journaliste francophone, est contraint de mener une vie clandestine dans ce pays troublé par l'aggravation de la violence des islamistes et des militaires. Il se doute que Berkane a disparu à cause de cette préférence linguistique et pense même que les extrémistes l'ont tué par erreur, en le visant lui, le journaliste. Le destin de Berkane traduit, de manière exemplaire, les impondérables de la situation de crise politique en Algérie. Marise résume la situation politique liée à la disparition de son ex-compagnon qui n'était pas du tout engagé dans la politique comme suit : « Les assassinats se multipliaient, presque tous revendiqués. Comme si Berkane et sa disparition muette se trouvaient au centre même, en creux, mais au cœur de cette tourmente, cette folie. Lui, le solitaire ! ».

Ce qui me paraît important est le fait que le protagoniste disparaît « muet », devient invisible et – par le moyen d'une rupture au niveau de la narration – laisse la parole à ses proches qui tremblent pour lui et font ressentir leur inquiétude aux lecteurs. Ce sont alors les structures du texte qui évoquent le climat d'angoisse latente dans lequel vit la société algérienne et qui se traduit par la « guerre invisible » irreprésentable et néanmoins sensible.<sup>26</sup> C'est cet effet d'incertitude qui s'insinue progressivement chez le lecteur qui me paraît être la signature de ce roman.

La première partie s'intitule *Le retour* et décrit la rentrée de Berkane de l'exil. L'arrivée au pays s'articule sous forme de lettres adressées à son ex-compagne française, Marise, pour laquelle il éprouve toujours une grande nostalgie (*el-ouehch*).<sup>27</sup> Non sans folklore et exaltation, le narrateur décrit son expérience de la mer :<sup>28</sup> il vit dans ce village de pêcheurs près de la capitale et partage la vie des gens du peuple au cours de laquelle ressuscite l'arabe dialectal. Néanmoins, le protagoniste, qui se compare à Ulysse<sup>29</sup>, vit une grande déception. A son « véritable retour » à la Casbah, lieu de mémoire principal de l'enfance, de l'adolescence et de la guerre, il ne la reconnaît plus : « je n'ai pas retrouvé ces lieux d'une vie autrefois foisonnante, grouillante, je les ai cherchés, je ne les ai pas encore trouvés alors que je t'écris ! Je suis parti de ces mêmes rivages, hier – enfin, il y a juste vingt ans. J'ai vraiment cru être simplement parti › ailleurs ‹, quoi de plus banal, la vie des lieux, des gens – je le croyais – resterait jaillissante derrière moi,

---

26 Benjamin Stora, *La guerre invisible*, Paris, 2001.

27 Ibid., p. 26.

28 L'analyse de la signification de la mer pour l'écriture et la constitution de la masculinité de Berkane serait certainement enrichissante. Je me contente ici de renvoyer le lecteur à la monographie de Ute Seiderer, *Flusspoeten und Ozeansucher. Konstruktionen von Kultur und Männlichkeit oder: Kleine Geschichte der Männlichkeit, expliziert an diversen Phantasien zum Wasser (1500-2000)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

29 Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, p. 69.

donc en moi aussi – moi m'étant cru momentanément le séparé, l'éloigné ». <sup>30</sup> Ces lettres qu'il n'enverra jamais à Marise, mais qu'elle lira après la disparition de Berkane, ont aussi pour fonction d'établir un narrataire-modèle de cette quête de mémoire que représente le roman de Berkane. C'était elle, sa compagne lors de l'émigration, qui s'était rendue compte de l'exil intérieur de son partenaire et « l'avait poussé, [deux ans auparavant], à retourner vers la terre de ses ancêtres. Retour en terre obscure ! » <sup>31</sup>.

Berkane, retourné au pays, reconnaît sa *double absence* en faisant face au refoulé. Il écrit dans un français qui se nourrit du dialecte algérois et joue un rôle déclencheur pour son roman dit de formation. C'est précisément en Algérie, loin de Marise et du français métropolitain, qu'il réentame ce dur travail : en tant que descendant d'une tribu berbère, d'un père Chaoui et d'une mère arabe, <sup>32</sup> il avait vécu des moments terribles pendant son adolescence en pleine guerre d'Algérie. Maintenant, à la fin de 1991, il rentre pour faire face à ce passé – avec des conséquences inattendues.

C'est la rencontre avec sa première langue, <sup>33</sup> l'arabe, la langue de sa mère, qui le rend heureux et le comble d'aise. Le retour du son, du timbre de son dialecte qu'il pratique au quotidien avec le pêcheur, l'épicier et plus tard avec sa jeune compatriote et amante Nadjia, permet même de compenser l'absence de Marise. Et le vrai retour s'opère en arabe à la rencontre de l'oral : « Berkane plonge dans l'arabe masculin des rues de la Casbah d'autrefois : il en retrouve aussitôt les nuances, les subtilités, quelques rondeurs [...] » <sup>34</sup>. Il prend racine dans ses deux langues et arrive à les lier. Quand il écrit en français, il s'adresse aussi à son amante arabe Nadjia, il explique qu'il se sent enfin chez soi : « [...] me voici, soudain, de plain-pied (pour la première fois de ma vie) dans ma langue d'écrivain, installé en profondeur, prenant racine [...] » <sup>35</sup>. Le retour de Berkane ne se veut pas être un acte de reconnaissance, mais celui de la naissance d'un écrivain en français qui fait son entrée en écriture par le moyen du son dialectal. Berkane a trouvé un lieu, mais surtout une langue pour se confronter à la mémoire. <sup>36</sup> La récupération du moi s'effectue également par l'affection qu'éprouve Berkane pour le paysage et « les murmures de la mer du temps où il était petit garçon » (p. 17). Tandis qu'il pratique la langue perdue à l'oral, effectuant une « plongée sonore » <sup>37</sup>, il n'évoque pas seulement en

---

30 Ibid., p. 65.

31 Ibid., p. 203.

32 Les Chaouis sont l'ethnie berbère de l'Aurès, des montagnes et des plaines aux alentours.

33 Ibid., p.21.

34 Ibid., p.37.

35 Ibid., p.129.

36 Il se souvient de l'avoir déjà commencé à Paris, mais d'avoir renoncé après le refus du manuscrit par les éditeurs (p. 18).

37 Ibid., p. 24.

français son amour passé pour Marise mais transmet aussi son amour de la langue française, « personnage inavoué du roman ».<sup>38</sup>

La rencontre avec la langue d'origine se réalise aussi, lors du retour de Berkane, dans une histoire d'amour liée à ce parler maternel : la deuxième partie du livre, *L'amour, l'écriture*, se développe à partir du journal intime dans lequel Berkane raconte sa liaison avec Nadjia, une jeune femme algérienne qui est, comme lui, une intellectuelle, mais de passage en Algérie. L'arabe dialectal devient le moyen affectif, le corps et la « terre » commune de cet amour-passion qui représente pour lui un amour comme celui qu'éprouverait un frère pour sa sœur. Berkane appelle Nadjia « sa sœur-amante » et en passant à son dialecte andalou, il lui dit « *ya Khti !* ma petite sœur ».<sup>39</sup> La langue et l'amour « s'interpénètrent ».<sup>40</sup> Ce n'est que lors de leurs rencontres corporelles que Berkane arrive à se libérer, à rechercher son propre passé refoulé et à évoquer les ombres du vécu : l'emprisonnement et la torture sous le régime colonial. Mais le roman de formation et le récit du passé intitulé « L'Adolescent » se terminent de manière abrupte : « [...] maintenant que je suis rentré, est-ce que le martyre va reprendre : les convulsions, la folie, le silence ? ».<sup>41</sup> La disparition s'effectue au moment où le discours s'effondre et se manifeste – de manière éloquente – dans ce vide textuel.

La troisième partie, intitulée « La disparition » ne raconte l'absence du personnage principal qu'à travers les souvenirs de Nadjia, Marise et le frère Driss. Berkane est porté disparu en 1993 et ses proches essaient en vain d'en trouver les raisons : est-ce qu'il est devenu la victime de la chasse aux intellectuels francophones qui avait repris dans ce pays en guerre et en lutte contre la langue française ?<sup>42</sup> C'est l'interprétation suggérée dans le roman. Mais la question reste en suspens pour confronter le lecteur à l'inquiétude. Aucun des personnages ne trouve de réponse claire : la disparition soudaine, mais aussi l'absence de mots restent inexplicables. Cette indécision finale détruit même le roman et sa fable. A la différence du film *L'Autre Monde*, le sujet du retour est ici omniprésent et souligne que, pour la génération de Berkane et les exilés des années 60, ce sujet est primordial. Le lecteur devient témoin de la récupération d'une patrie en pleine guerre civile dans laquelle l'agressive lutte culturelle provoque une catastrophe et aboutit non seulement à la disparition des langues, mais aussi à celle de leurs porte-paroles humains.

---

38 Voir José Domingues de Almeida, « *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar : un roman qui pose les questions francophones », dans : *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* II/XXIII (2006), pp. 365.

39 Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, p. 128.

40 Camille Bossuet, « Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas? », dans : *La Plume française*, Dossier 38, p. 25.

41 Assia Djebar, *La Disparition de la langue française*, p. 180.

42 Ibid., p. 198.

## 5. L'expérience du 'retour' vécu par les beurs : *L'Autre Monde* de Merzak Allouache

Le film de Merzak Allouache, tourné en 1999 marque le retour du réalisateur en Algérie et raconte l'histoire de deux jeunes beurs. Tel un récit cinématographique de voyage, il adopte la perspective d'une Parisienne qui part pour l'Algérie des *années noires* à la recherche de son fiancé, porté disparu pendant son service militaire dans l'armée algérienne. Yasmine est née en France de parents algériens et fait des études pour devenir avocate. Sa vision de l'Algérie est rudimentaire, même folklorique.<sup>43</sup> Elle ne parle pas arabe et se prépare au voyage – le film débute à Barbès, un quartier parisien – en achetant un *hidjab* dont sa famille va se moquer lors de son arrivée à Alger, parce qu'il leur paraît être un 'déguisement' bizarre pour une Française dans la métropole méditerranéenne. Obsédée par son amour, la jeune femme méconnaît la violence qui règne dans ce pays en guerre civile. Le film raconte alors de quelle manière imprévue un « autre monde » s'étale devant les yeux de ces enfants d'émigrés.<sup>44</sup> Mais les protagonistes ne prennent pas en compte l'actualité des faits. Rachid retourne en patriote (il veut « défendre l'Algérie, et pas le régime en place »),<sup>45</sup> et Yasmine n'a d'idée précise de ce qu'est l'Algérie.<sup>46</sup> Dans l'avion, elle rencontre un passager émigré qui raccompagne le cercueil de son frère, décédé en France. Allouache, qui a écrit le scénario du film,<sup>47</sup> indique ici un élément central du mythe du retour des immigrés et le fait contraster avec la vision de cette jeune beure qui n'éprouve aucune nostalgie envers la patrie de ses parents. Rentrer mort en Algérie lui paraît plutôt bizarre.<sup>48</sup>

Au cours de son voyage au pays, l'enquête se révèle de plus en plus difficile. Elle apprend ainsi que Rachid a déserté après être tombé dans une embuscade sanglante tendue par des islamistes, où le reste de la troupe militaire a été sauvagement massacré. En tant que déserteur, il est recherché – comme son ami Abdellah – par l'administration militaire et doit se cacher. Yasmine part, de sa propre initiative, vers le lieu de l'embuscade pour retrouver des traces : en dépit de tous les avertissements reçus (un officier la prévient : « vous êtes folle, c'est la guerre ici »),

---

43 Allouache parle d'un « personnage prétexte », voir Yves Alion, « *L'Autre Monde* : Entretien avec Merzak Allouache », dans : *Avant Scène Cinéma* n° 506 (Nov. 2001), p. 141.

44 « [A] deux heures de Paris, c'est vraiment un autre monde qui tente de survivre. [...] la misère, la corruption, le manque de perspectives [...] ». Merzak Allouache, voir Yves Alion, « *L'Autre Monde* : Entretien avec Merzak Allouache », dans : *Avant Scène Cinéma* n° 506 (Nov. 2001), p. 141.

45 Merzak Allouache, *ibid.*

46 Ce film a été tourné en 1999 en Algérie et représente également pour le réalisateur l'occasion d'un retour (depuis 1993 : *Bab-el-Oued-City*) « en pays de guerre ». (Yves Alion, « *L'Autre Monde* : Entretien avec Merzak Allouache », p. 139).

47 Dans une lettre d'intention, il parle de la rencontre avec une jeune journaliste algérienne, témoin de cette période infernale en Algérie, qui a beaucoup influencé l'élaboration de l'histoire (voir [www.planet-dz.com/\\_En-Cours/SEPTEMBRE/allouache-merzak-lautre-monde.htm](http://www.planet-dz.com/_En-Cours/SEPTEMBRE/allouache-merzak-lautre-monde.htm), (page consultée le 4 décembre 2011).

48 A propos du rapatriement de la dépouille mortelle chez les immigrés et les pratiques musulmanes concernant la mort voir Yassine Chaïb, *L'émigré et la mort: la mort musulmane en France, Aix-en-Provence, Edisud, 2000.*

elle poursuit seule sa recherche au cœur de l'Algérie et s'enfonce dans l'horreur d'un pays en état d'urgence. Elle devient, elle-même, victime d'une agression islamique. Miraculeusement, elle est « sauvée » par un des islamistes et prise en otage, destinée à un « mariage temporaire » avec l'émir du groupe.<sup>49</sup> A l'aide de cet islamiste « repent », Yasmine arrive à fuir, mais à partir de ce moment-là, il ne cessera plus de la suivre. C'est Hakim (Karim Bouaiche), un (ex-)terroriste aux traits humains dont la vie intérieure reste une énigme pour le spectateur, qui personnalise les plus profondes contradictions de ce pays déchiré. Pourquoi a-t-il déserté ? Quel était le mobile qui l'a poussé à sauver la vie de l'héroïne ? Yasmine poursuit sa recherche et voyage en direction du désert où, d'après ses informations, son fiancé doit se cacher. Hakim, qui doit se cacher lui-même autant des militaires que des islamistes, la suit. Au cours d'un contrôle de l'autocar par des militaires, elle fait semblant d'être sa compagne et lui sauve ainsi – en retour – la vie. Pendant cette étape commune de leur voyage en car, Hakim raconte sa vie difficile, l'histoire de deux de ses frères morts de la main des militaires. Ce qui explique sa décision d'avoir rejoint les rangs des intégristes, qu'il a quitté ensuite sous le coup de la désillusion provoquée par les massacres commis.

La jeune femme continue sa traversée de l'Algérie : après Alger, Blida et Médea, elle est maintenant en route pour Timimoun dans le Sahara où elle retrouve finalement, dans un abri de fortune, son fiancé. Mais la fin heureuse que le spectateur attend impatientement, après que tous les obstacles ont été surmontés, se fait attendre. A l'écart de l'oasis, Rachid s'occupe de son compagnon Abdellah, devenu fou après les actes de violence dont ils ont été les témoins en tant que soldats de l'armée algérienne. La jeune femme se rend compte du traumatisme subi par Rachid qui s'est réfugié dans le mutisme. Elle essaie de se rapprocher de lui et veut savoir pourquoi il a pensé devoir partir « brusquement pour s'engager dans l'armée algérienne ». Elle veut comprendre son amant, mais « ne cherche pas particulièrement à comprendre ce qui se passe dans le pays ».<sup>50</sup> Rachid lui-même ne trouve pas les mots pour lui expliquer ce qu'il a vécu en Algérie, mais éclaire sa décision, prise sur un coup de tête, de défendre son pays qui s'enfonçait dans le terrorisme. Le couple se rapproche peu à peu et le spectateur assiste, devant les coulisses pittoresques d'une petite maison dans le Sahara, à cette histoire d'amour qui paraît incongrue dans un pays en proie à la guerre. Le spectateur peut espérer un *happy end* dans la maison du désert : Rachid a survécu à l'embuscade mortelle, ainsi que Yasmine, et le couple se retrouve enfin dans un espace 'hors lieu' qui semble être un espace neutre. Yasmine insiste pour

---

49 C'est par ex. Wahiba Khiari dans le roman *Nos silences* (2009) qui parle de cette pratique d'enlèvement et de viol des jeunes filles par les islamistes.

50 Merzak Allouache, voir Yves Alion, « *L'Autre Monde* : Entretien avec Merzak Allouache », dans : *Avant Scène Cinéma* n° 506 (Nov. 2001), p. 141.

connaître les raisons du retour de Rachid et le prie de parler. Le jeune homme arrive à sortir de son mutisme et explique ses désillusions. La musique modérée/douce qui se lève comme pour accompagner la parole de Rachid indique un tournant vers l'intérieur du personnage : ce qui a été jusqu'ici non-représentable se prononce. La distance affective du couple diminue de plus en plus ce qui semble la stratégie dramaturgique. Dans la séquence, Allouache expose une scène paraît annoncer une union heureuse.

Dans les séquences qui se déroulent dans ce petit hôtel (ou *bordj* : lieu fortifié) du désert, qui paraît être une enclave de paix, Allouache rassemble toute une galerie de personnages marginalisés : deux prostituées en mini-jupe dans le désert, une femme aveugle qui est leur maquerelle, une domestique noire décrite comme une nymphomane par les clients, Abdellah, le fou, l'ex-soldat traumatisé, et le jeune couple. Dans le désert, le lieu le plus inhospitalier qui soit, cette petite communauté, regroupée par le hasard, vit dans une ambiance tout à fait familiale. La musique réalisée par le groupe algéro-français Gnawa Diffusion<sup>51</sup> souligne encore la sérénité de cette vie qui sera brisée tout d'un coup. L'idylle se joue sous le regard permanent de l'ex-islamiste, caché derrière un rocher près de l'entrée de la maison aux murs de glaise. Hakim avait suivi la jeune femme jusqu'à cette maison sans qu'elle s'en soit aperçue. Toujours à l'affût, il a trouvé, dans le sable, le journal intime de Yasmine. En le regardant, il s' imagine être celui qu'elle aime ; du moins le spectateur peut-il voir dans les motifs des actes de Hakim un moteur érotique.<sup>52</sup> C'est le soir du réveillon du nouvel an, le couple sort de la maison pour s'embrasser et regarder le ciel étoilé. Le voyeur est choqué par l'évidence corporelle de leur amour. Une fois la communauté rentrée dans la maison, Hakim, en tireur expert, prend sa mitrailleuse. Le moment du renversement dramaturgique approche et ce qui pouvait jusqu'ici encore passer pour un drame romantique bascule dans l'horreur. Le spectateur, qui s'attendait à trouver une continuité dans l'action, est pris au dépourvu.<sup>53</sup> En effet, l'ex-islamiste pénètre dans la maison, havre de paix pour ce groupe d'échoués, et tue Yasmine et Rachid en train de faire l'amour. Il entend alors le hurlement d'Abdellah qui revit son traumatisme de guerre et cherche les autres couples pour les abattre. C'est un véritable carnage commis par un tueur fanatique et que le spectateur, en état de choc, ne peut pas comprendre.

---

51 Il s'agit d'un ensemble très connu autour du chanteur Amazigh Kateb, fils du grand écrivain algérien Kateb Yacine.

52 On suppose que Hakim ne sait pas lire, parce qu'il explique à Yasmine avoir appris le français par la télévision (voir la séquence de l'autocar).

53 Je renvoie à l'analyse du film *Before sunrise* qui, selon Hettich, effectue une ré-orientation du genre de la comédie romantique : « [...] the film celebrates the uplifting experience of romantic comedy, by orienting the viewer towards an intense experience of the present tense instead of anticipated future. » (Hettich 2013 : 158)



Hakim, la mitrailleuse braquée (saisie de l'écran)



Le couple assassiné (saisie de l'écran)

Les jeunes gens sont morts sans raison, juste au moment où ils retrouvaient un peu de leur joie de vivre et d'aimer. Le film se termine ainsi par une rupture tragique, totalement inattendue. Bien que le lecteur puisse supposer une frustration sexuelle chez Hakim, son comportement de despote et ses mobiles restent malgré tout obscurs et reflètent les soubresauts d'un pays martyrisé. Cet assassinat – à la différence des événements tragiques racontés chez Djébar – n'est pas, à première vue, un crime politique mais trouve son fondement dans le traumatisme des êtres humains dans un pays où le meurtre règne depuis longtemps.

Du point de vue de la narration filmique, l'acte même – semblable à la disparition du narrateur Berkane – se manifeste par un changement abrupt de perspective. La forte focalisation du film sur Yasmine s'arrête de manière abrupte lors du massacre. La stratégie d'effacement de la protagoniste du *road movie*, à laquelle les spectateurs ont pris l'habitude de s'identifier, a pour but de mettre ceux-ci en état de choc, de traumatiser le public par l'inattendu et l'explicable

de l'acte. C'est « après coup » qu'on réalise que le massacre a été en contraste avec la vie « familiale » du groupe. Au moment de la séquence, ce massacre paraît irréel, illogique, comme une erreur de scénario. L'horizon d'attente s'est formé tout au long du film par la continuité des actions et leur déroulement linéaire, dans le cadre d'un récit (cinématographique) de voyage lié à une histoire d'amour. L'horreur vécue lors du périple algérien paraît avoir la fonction d'obstacle qu'il faudrait tout d'abord vaincre. Mais plutôt que de remplir les attentes génériques du public, Allouache cherche à l'impliquer émotionnellement et non cognitivement. L'incompréhension augmente en posant la question de l'identité de Hakim qui n'est plus islamiste, qui n'est pas soldat et qui n'est pas non plus chargé d'arrêter les déserteurs. Son identité reste floue et le film refuse très consciemment toute explication satisfaisante.

Pour les deux protagonistes beurs, le retour au pays se termine tragiquement : rentrés au pays de leurs parents, chacun pour réaliser son but personnel, ils vivent l'irruption de la violence et leurs intentions sont anéanties. Le film ne déconstruit pas seulement le mythe du retour – qui, pour les beurs, n'est pas un vrai retour – mais établit en même temps une perspective de l'extérieur sur la décennie noire. Les protagonistes, qui ont échappé à l'armée et aux intégristes, deviennent victimes d'un acte insolite. Ce crime peut être vu comme l'acte passionnel d'un jaloux désespéré, mais comme le montrent les bribes de la biographie de Hakim, c'est aussi et surtout l'une des conséquences d'un être brisé par l'idéologie de la violence. D'autant plus qu'au lieu d'expliquer le conflit entre les islamistes et l'armée en termes politiques pour rendre explicites leurs motifs, Allouache ne fait que transmettre au spectateur les conséquences d'une si longue période traumatisante pour tout un peuple : faire assassiner brutalement et inexplicablement les protagonistes, devenus familiers au spectateur, met ce dernier en état de choc.

Par cette démonstration de violence subite et inattendue, le réalisateur minimise la distance entre l'image vue et l'émotion provoquée. Ce film adopte la perspective d'une jeune génération qui ne se propose pas de faire un travail de mémoire, qui n'acquiert pas le rang de témoin et qui ne cherche pas à comprendre un ancien conflit mais qui veut se libérer du poids de l'histoire uniquement afin de pouvoir vivre selon ses propres valeurs. Mais ils sont rattrapés par les ombres du passé de leurs parents : Yasmine et Rachid se voient confrontés aux ambiguïtés d'un pays qui souffre de violences mortelles. Ce n'est pas un hasard si ce sont des beurs – et non de jeunes Algériens – qui retiennent ici l'attention du public et vivent des situations paradoxales bloquant leur propre avenir. Ils obtiennent quand même le statut des jeunes Algériens, en nous rapprochant de leur situation : « Le film [...] met le spectateur *en présence* de paradoxes (à Alger, à Médéa), d'absurdités, d'ambiguïtés (de l'attitude du terroriste) et au total de l'opacité

d'une situation ». <sup>54</sup> Le réalisateur rompt avec les schémas du cinéma populaire, ce qui explique sans doute que ce film n'ait pas été sélectionné dans les festivals européens, contrairement à ses autres œuvres cinématographiques. <sup>55</sup>

## 6. Conclusion

Étant donné que le phénomène d'une rémigration en tant que reflux systématique des migrants dans leur pays d'origine n'existe pas vraiment dans le cas du Maghreb, nous avons préféré analyser le phénomène du retour qui se réfère aux mouvements individuels de (ré)migration. Tandis que le mythe du retour a bien marqué les codes culturels de l'émigration maghrébine, nous proposons l'analyse de deux représentations du vrai retour qui s'effectue à travers la figure de la disparition. Or, la mise en scène tant romanesque que cinématographique de cette disparition « muette » vise à impliquer le public par les émotions du choc et de l'inquiétude tout en ressuscitant esthétiquement l'angoisse.

Les deux œuvres que je viens d'analyser sont produites par des représentants majeurs de la culture franco-algérienne, Assia Djebar et Merzak Allouache, qui vivent eux-mêmes et depuis longtemps dans l'émigration. Leurs prises de parole démythifient ce retour au pays et l'idée abstraite de pouvoir retrouver son origine dans des espaces physiques. Leurs fictions se consacrent précisément au phénomène du retour dans ce pays en guerre qu'était l'Algérie des années 1990 et par là-même à la déconstruction du mythe. Le retour dans *La Disparition de la langue française* et *L'Autre Monde* se trouve même progressivement remplacé par le sujet de la violence et de la disparition. Leur spécificité consiste précisément dans l'usage de procédés exceptionnels pour mettre en scène l'interférence du retour et de la violence. La fable s'achève non seulement sur la mort des protagonistes par des crimes absurdes voire non élucidés, mais confronte également le public à l'étrange – ce que ressentent aussi les protagonistes dans leur propre pays – un effet déconcertant dont découle néanmoins un certain plaisir.

Les stratégies esthétiques en question ne servent pas en premier lieu à l'illustration d'une expérience spécifique du retour et se distinguent fondamentalement des descriptions sociologiques et historiques. Elles mettent en scène une violence réellement vécue et transfèrent au lecteur une inquiétude fondamentale afin de mettre celui-ci dans la peau des protagonistes. Le retour n'est plus au centre de la réflexion : l'expérience traumatisante de la terreur s'y

---

<sup>54</sup> Voir Michel Serceau, « L'Algérie, les femmes, le terrorisme : sur deux films algériens récents : *Le Harem* de M<sup>me</sup> Osmane et *L'Autre Monde* », dans : Michel Serceau (éd.), *Cinémas du Maghreb*. Condé-sur-Noireau, France 2004, pp. 150. C'est nous qui soulignons.

<sup>55</sup> Yves Alion, « *L'Autre Monde* : Entretien avec Merzak Allouache », dans : *Avant Scène Cinéma* n° 506 (Nov. 2001), p. 140. Il est symptomatique que le film n'ait pas été diffusé en format DVD.

superpose et se voit transmise au lecteur/spectateur. Les deux récits du retour débouchent sur le choc et l'inquiétude finale. Comme les personnages de la fiction, les interlocuteurs sont confrontés à l'émotion provoquée par la réalité de ce pays pendant les années 1990. Les retours des individus sont anachroniques à ce moment-là et aboutissent à une tragédie. Rachid, le personnage de *L'Autre Monde*, ainsi que Berkane, le héros du roman, retournent en Algérie lors de la période de l'intégrisme. Pour les enfants d'immigrés, Rachid et Yasmine, ce pays devient « un autre monde » plein de violence soudaine et inexplicable. Berkane en revanche a vécu adolescent la guerre d'Indépendance et en a été traumatisé. L'Algérie devient un lieu de mémoire et le lieu pour écrire cette mémoire. Mais le récit s'interrompt soudainement ainsi que le journal de Yasmine dans le film. Le motif du retour sert à Djébar et Allouache à établir une perspective différente de l'état d'urgence en Algérie. Les stratégies narratives et cinématographiques esquissées ici font de l'expérience du retour une expérience de l'indicible pour les protagonistes et transmettent ce sentiment au lecteur même : la mise en scène de l'inexplicable, voilà leur procédé esthétique commun. Par ce moyen, le lecteur/ le spectateur est lui-même confronté à ce que Bhabha a appelé « the unhomely » (l'inquiétant en termes freudiens)<sup>56</sup> qui contient également une dimension spatiale, le chez soi (*home*). Dans les deux représentations que je viens d'évoquer, c'est l'irruption de l'inexplicable sous la forme de la violence et de la disparition dans la sphère du familier qui crée ce sentiment d'étrangeté. Même si on retourne dans son pays d'origine ou d'origine familiale, si c'est un pays où règne la violence, on reste apatride. Et en effet, *La Disparition de la langue française* ainsi que le film *L'Autre Monde* se présentent tout d'abord comme des récits de retour avant de devenir une mise en discours de la disparition et de la guerre qui provoque, chez le lecteur, une inquiétude profonde. En toute conscience, les auteurs ne se consacrent pas à la recherche des raisons et de l'explication de la violence, ils évitent délibérément de soumettre les événements à une rationalisation et, par là-même, à une certaine neutralisation mais nous confrontent à sa dimension imprévue.

La réflexion sur la rémigration en termes collectifs – comme elle est l'objet de ce volume – n'est donc pas le point central mais l'expérience individuelle du retour en situation de guerre et l'effacement abrupt des protagonistes. Au moment même de la disparition de Berkane, de Yasmine et Rachid s'ouvre un blanc sémantique dans le discours qui ne sera jamais rempli et qui s'impose aux lecteurs/spectateurs comme un aiguillon sous la peau. Le motif du retour est ainsi renouvelé à deux niveaux : au niveau référentiel, il est inséparablement lié à la violence historique et récente en Algérie, et il se transmet au niveau des procédés narratifs et de l'action

---

56 Voir Homi Bhabha, *The location of culture*. Londres, 1994, p.14-15.

– qui est suspendue au moment de la disparition/du meurtre – par l'évocation de l'inquiétant, ceci tout en créant un effet cathartique.<sup>57</sup> Ici, le texte comme l'audiovisuel ne racontent pas simplement une histoire mais visent à exacerber les émotions du public. Ces ouvrages de la création franco-algérienne actuelle – bien loin d'être des modèles de retour classifiables – mettent en scène esthétiquement de nouvelles perspectives, aussi subjectives que différentes, qui rendent tangible la situation d'un pays – quel qu'il soit – en proie à l'extrémisme.<sup>58</sup>

## Bibliographie

- Yves Alion, « *L'Autre Monde* : Entretien avec Merzak Allouache », dans : *Avant Scène Cinéma* n° 506 (Nov. 2001), p. 139-142.
- Homi Bhabha, *The location of culture*. London, 1994.
- Camille Bossuet, « Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? », dans : *La Plume française* (blog, <http://la-plume-francophone.over-blog.com/categorie-10849680.html>), Dossier 38, Retour au pays natal (page consultée le 4 décembre 2011).
- José Domingues de Almeida, « *La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar : un roman qui pose les questions francophones », dans : *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas* II/XXIII (2006), p. 361-376.
- Mechthild Gilzmer, « Entre réalité et fiction. Le roman 'Partir' de Tahar Ben Jelloun », dans : Najib Reouane (éd.), *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, Paris 2008, p. 235-255.
- Katja Hettich, « Re-Orienting Romantic-Comedy. Genre Negotiations in Richard Linklater's *Before Sunrise* », dans : Julia Eckel/Leiendecker (éds.), *(Dis)Orienting media and narrative mazes*, Bielefeld, transcripts 2013, p. 145-161.
- Will Higbee, « 'Et si on allait en Algérie ?' Home, displacement, and the Myth of Return in recent Journey Films by Maghrebi-French and North African Émigré Directors », dans : Sylvie Durmelat/Vinay Swamy (éds.), *Screening integration : recasting Maghrebi immigration in contemporary France*, Lincoln 2011, p. 58-76.
- Dirk Hoeder, *Cultures in contact. World Migrations in the Second Millenium*, Durham/London 2007.
- James McDougall, « Savage wars? Codes of violence in Algeria, 1830s-1990s », dans : *Third World Quarterly*, 26, 1 (2005) p. 117-131.
- Ulrich Mehmlem, « Maghrebiner in Frankreich seit der Dekolonisation in den 1950er und 1960er Jahren », dans : Klaus J. Bade/Pieter C. Emmer et al. (éds.), *Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2007, p. 772-781.
- Fawzi Mellah, *Clandestin en Méditerranée*. Paris et Tunis 2000.
- Abdelmalek Sayad, *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris 1999.

---

57 A propos de l'effet cathartique provoqué par les moyens audiovisuels, voir Knut Hickthier : « Die kulturelle Bedeutung medialer Emotionserzeugung » dans : Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (éds.), *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Cologne, Herbert von Halem Verlag, 2007, p.104-122.

58 Sans que je puisse évoquer ici, de manière approfondie, la discussion portant sur l'histoire de la violence en Algérie, je veux, à titre d'exemple, mentionner McDougall (2005) qui a réfléchi de manière critique sur les clichés d'une 'sauvagerie' algérienne et constate : « Such conditions of crisis, with which Algeria has been particularly terribly afflicted [...] are not intrinsic to Algeria, its social organisation, cultural values or political ideas [...] » (ibid., p. 129).

- Abdelmalek Sayad, « Le Retour, élément constitutif de la condition de l'immigré », dans : *Migrations, Société*, Paris, CIEMI 10 : 57 (Mai-juin 1998), p. 9-45.
- Beatrice Schuchardt, « Der neue historische Politroman als hybrides Genre im postkolonialen Kontext : *La Disparition de la langue française* von Assia Djebar », dans : Vittoria Borsò/ Christiane Liermann/ Patrick Merziger (éds.), *Die Macht des Populären : Politik und populäre Kultur im 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2010, p. 223-246.
- Michel Serceau, « L'Algérie, les femmes, le terrorisme : sur deux films algériens récents : *Le Harem* de M<sup>me</sup> Osmane et *L'Autre Monde* », dans : Michel Serceau (éd.), *Cinéma du Maghreb*. Condé-sur-Noireau, France 2004, p. 146-151.
- Sibel Vurgun, 'Voyages sans retour'. *Migration, Interkulturalität und Rückkehr in der frankophonen Literatur*. Bielefeld 2007.