

Irmgard Scharold (Hrsg.)

—

La guerre d'indépendance algérienne à l'écran

STUDIEN ZUR LITERATUR

UND GESCHICHTE DES MAGHREB

herausgegeben von Ernstpeter Ruhe

Band 8 — 2016

La guerre d'indépendance algérienne à l'écran

Herausgegeben von
Irmgard Scharold

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2016

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Das Umschlagfoto stammt aus dem Film

La Nouba des femmes du mont Chenoua (1978)

der algerischen Schriftstellerin und Regisseurin Assia Djebar (1936-2015)

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5386-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

« Le silence après la guerre est toujours la guerre » – La mémoire de la guerre d’Algérie entre amnésie et hypermnésie

CORNELIA RUHE (MANNHEIM)

Don’t mention the war !
(John Cleese, *Fawlty Towers*)

Someday this war’s gonna end. That’d be
just fine with the boys on the boat. They
weren’t looking for anything more than a
way home. Trouble is, I’d been back there,
and I knew that it just didn’t exist anymore.
(Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*)

1 La nation et la famille

La guerre et la mémoire entretiennent une relation problématique qui a été le sujet de nombreuses études. Ainsi, l’historien Christian Meier avance que l’oubli pourrait être d’une plus grande importance pour la cohésion sociale que la mémoire.¹ Les accusations et les règlements de comptes qui semblent nécessairement accompagner le travail de mémoire mèneraient à une division de la société qui serait plus nuisible que profitable. Dans ce qui suit, je tâcherai de montrer que c’est plutôt le refoule-

¹ Cf. Christian Meier : *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. München : Siedler 2010 ainsi que Aleida Assmann : « Vergessen oder Erinnern ? Wege aus einer gemeinsamen Gewaltgeschichte ». In : Sabina Ferhadbegović / Brigitte Weiffen (dirs) : *Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unziviler Konflikte*. Konstanz : Konstanz University Press 2011, 303–320.

ment de la mémoire, l'oubli incomplet, car impossible, qui met en danger la société.²

Entre 1943 et 1962, la France a participé à trois guerres – la deuxième guerre mondiale, la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie – et chacune de ces guerres a affecté le peuple français à sa manière.

La mémoire des trois guerres est entretenue de manière très différente : tandis que par exemple sur les côtes normandes les mémoriaux de la Seconde Guerre Mondiale abondent, la guerre d'Algérie ne porte ce nom de façon officielle que depuis 1999. De même, les crimes de guerre commis entre 1943 et 1945 font l'objet de procédures judiciaires au titre de crimes contre l'humanité. Cela contraste vivement avec l'amnistie décrétée en 1962 après la fin des « opérations de maintien d'ordre » en Algérie. L'amnistie pour les crimes de guerre se trouve même directement stipulée dans les accords d'Évian et fait partie intégrante du traité mettant fin à la guerre en Algérie. Aucun Français ne peut désormais être poursuivi en justice pour des actes commis pendant cette guerre. De ce fait, aucun des crimes contre l'humanité commis pendant ce qui n'est pas encore officiellement une guerre ne pourra être puni. L'amnistie décrétée officiellement vise à ce que les « événements » ne provoquent pas de conséquences juridiques ou politiques ; une grande partie de la société refuse d'en parler et veut encore moins y réfléchir. Les familles qui se voient confrontées à des recrues traumatisées rentrant d'Algérie ne reçoivent aucune aide, elles restent seules face aux traumatismes causés par les affrontements.

L'indépendance de l'Algérie met fin aux « prétentions impériales de la France ».³ La nation française souffre d'une gueule de bois semblable à celle de l'Espagne après la perte de ses dernières possessions coloniales en 1898. Contrairement à l'Espagne de la fin du XIX^e siècle, où l'on s'adonne à de longues réflexions sur l'état de la nation, la France des années 60 se refuse au travail de mémoire et essaie de remonter le moral national en se

² D'après Aleida Assmann et Benjamin Stora, l'oubli serait une étape nécessaire au rétablissement de toute société après la guerre. Stora souligne néanmoins qu'il faut distinguer différentes sortes d'oubli : « [...] l'oubli est quelque chose d'indispensable, de nécessaire. Il n'est pas possible qu'une société, un pays vivent sans arrêt en état d'exaltation permanente, de souvenirs douloureux, déchirants, difficiles et lancinants. Mais il y a une autre forme d'oubli, celle qui vise à chasser, à ne pas assumer une quelconque responsabilité politique, culturelle et idéologique dans la conduite de la guerre, celle qui vise à ne pas reconnaître la guerre pour pouvoir, en fait, la poursuivre secrètement et de manière souterraine. » Cette formulation de Stora est reprise d'une certaine manière dans le roman d'Alexis Jenni, comme je le montrerais dans ce qui suit (Benjamin Stora : « La guerre d'Algérie quarante ans après : connaissances et reconnaissance ». In : *Modern & Contemporary France* 1994, NS 2, 2, 131–139, ici 132).

³ Olivier Guez : « Algerische Erinnerungen ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7 avril 2012) [ma traduction].

tournant plutôt vers d'autres causes. La perte de l'Algérie est ressentie comme une césure que l'on voudrait « ériger entre l'histoire nationale et l'histoire coloniale », ce qui est « équivalent à l'élimination de la guerre d'Algérie de la conscience nationale ».⁴ Cette dernière est ainsi reléguée dans la partie coloniale de l'histoire française, considérée comme définitivement close.

Dans ce contexte, il est surprenant de voir Henri Rouso affirmer que la mémoire de la guerre d'Algérie serait marquée par la même « hypertrophie de la mémoire »,⁵ par la même « hypermnésie » qui touche la Seconde Guerre Mondiale. Pourtant, il ne saurait être question d'une présence quasi obsessionnelle de la guerre d'Algérie dans la littérature et le cinéma français que depuis 1999, date à laquelle la France décide officiellement de donner le statut de guerre à ce qui, jusque-là, était une simple « opérations de maintien d'ordre ». Cette acceptation tardive était une réaction à la pression des anciennes recrues qui, massivement, faisaient valoir leur droit à une pension d'anciens combattants, ce qui présupposait la reconnaissance du conflit en tant que guerre. Elle découle donc plus d'un contexte pragmatique précis qu'elle ne tient de l'aveu d'une dette quasi nationale. La reconnaissance officielle a déclenché comme une rupture de barrage qui a mené à de nombreuses réflexions littéraires et cinématographiques sur ce sujet. Dans le seul contexte des nominations et des lauréats du Prix Goncourt des dernières années se trouvent plusieurs textes qui se focalisent sur la guerre d'Algérie – *Des hommes* de Laurent Mauvignier (2009), *L'art français de la guerre* d'Alexis Jenni (2011) et *Où j'ai laissé mon âme* de Jérôme Ferrari.⁶

⁴ Sandrine Lemaire : « Der Algerienkrieg in den französischen Schulbüchern : Eine Zäsur in der Nationalgeschichte? » In : Christiane Kohser-Spohn / Frank Renken (dirs) : *Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts*. Frankfurt / New York : Campus 2006, 136 [ma traduction]. Cf. aussi Todd Shepard : *The Invention of Decolonization. The Algerian War and the Remaking of France*. Ithaca / London : Cornell University Press 2006.

⁵ Henry Rouso : « La guerre d'Algérie, la mémoire et Vichy ». In : *L'histoire* 266 (2002), 28sq.

⁶ Dans son étude de 2003, Warren Motte part de l'idée que le Prix Goncourt est presque systématiquement décerné à un genre particulier de textes : « It seems clear to me that the literary *mundillo* in France generally recognizes and supports novels that are « safe », novels that uphold received convention, rather than questioning or (still less) subverting it. » (Warren Motte : *Fables of the Novel. French Fiction since 1990*. Chicago : Dalkey Archive Press 2003, 4). À cela s'ajoute qu'il ne s'agit pas seulement de textes peu innovateurs au niveau formel, mais aussi de textes aux sujets peu conflictuels, si bien que l'on pourrait doublement interpréter ce constat : soit le jury du Prix Goncourt s'est ouvert à des textes innovateurs aussi bien au niveau formel qu'au niveau du sujet, soit la guerre d'Algérie a fini par devenir un tel sujet « sûr » que la littérature et la société peuvent aborder sans crainte (et avec la bénédiction du Goncourt).

Bien que paradoxal à première vue, le « renforcement de la mémoire »⁷ avec le temps est caractéristique de la génération des enfants, tout comme elle l'est pour celle de la « generación de los nietos » dans l'Espagne contemporaine. Dans les deux cas, c'est moins la réconciliation d'un pays qui est visée – pays qui souffre toujours du clivage imposé par la guerre –, mais la connaissance et la compréhension de l'héritage refoulé et caché de la guerre.⁸ Le conflit espagnol, remontant au début du XIX^e siècle et dont l'aggravation pendant la guerre civile divisa politiquement le pays, a eu des répercussions sur la scène politique, qui, bien que de manière timorée, se dédie au travail de mémoire, jusque dans les familles et dans la vie des individus. En France, en revanche, la discussion de ce sujet au niveau politique montre que l'on ne souhaite pas s'y attarder, mais uniquement en régler les aspects juridiques et pragmatiques pour passer outre. La guerre d'Algérie n'est pas considérée comme un « unfinished business »⁹ à reprendre, mais plutôt comme un « business » avec lequel on voudrait en finir au plus vite. Par contre, son traitement littéraire et cinématographique suggère que le conflit couve au niveau des individus et qu'il pourrait développer un potentiel destructeur que les familles, en tant que cellules primaires de la nation, ne pourraient que difficilement contenir. Il risque ainsi de mettre gravement en danger l'homogénéité et la cohésion de la nation.

Métonymiquement, la nation française peut être vue comme une famille qui, dans une perspective collective, a ressenti la perte de sa dernière colonie comme celle d'un membre de la famille. Comme il est de coutume lors de la perte d'un proche, le deuil de l'Algérie est reporté au contexte familial : « le souvenir de cette guerre reste privatisé »¹⁰ comme le souligne Benjamin Stora. À leur retour, les recrues sont renvoyées dans leurs familles pour assumer leurs traumatismes ; il n'y a pas d'institution officielle vers laquelle se tourner, sans parler d'un travail de mémoire au niveau politique. Une scission peut, selon Meier, émaner de la seule mémoire d'un conflit armé : après la scission effective de la nation due à la perte de l'Algérie, la gestion de cette rupture est reléguée à la sphère familiale, ce qui permet de lisser de façon immédiate l'image officielle de la nation.

⁷ Aleida Assmann : « Erinnerung als Erregung. Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte ». In : Wolf Lepenies (éd.) : *Wissenschaftskolleg. Jahrbuch 1998/1999*. Berlin : Wissenschaftskolleg zu Berlin 2000, 200–220, ici 202.

⁸ Cf. Christian von Tschilschke : « Zusammenwirken und Konkurrenz der Medien in der Erinnerung an den spanischen Bürgerkrieg : *Soldados de Salamina* als Roman und Film ». In : Anja Bandau / Albrecht Buschmann / Isabella von Treskow (dirs) : *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin : Trafo 2008, 269–285.

⁹ Fiona Barclay : « Introduction ». In : Fiona Barclay : *Writing Postcolonial France. Haunting, Literature, and the Maghreb*. London : Lexington 2011, xi–xliv, ici xii.

¹⁰ Stora 1994, 137.

L'oubli collectif vise à produire une image homogène ou du moins un semblant d'homogénéité, qui n'est en réalité effectif que pour le seul domaine politico-social.

De manière métonymique, on peut appliquer cette illusion d'unité aussi bien à la famille qu'à la nation, comme l'a montré Michael Sheringham dans un autre contexte : « As an imaginary community, the family, like the nation, is an ideological construct based on a false and divisive dream of homogeneity. »¹¹ Comme la nation, la famille est un mythe qui a été transformé aussi bien physiquement que psychiquement par la perte de la dernière colonie et le retour des recrues blessées. Cependant, la société refuse d'admettre cette transformation et d'y faire face.

Dans sa trilogie de romans policiers créée autour de l'inspecteur franco-algérien d'origine espagnole Paco Martinez, Maurice Attia illustre très bien cette mut(il)ation :¹² Irène, l'amante du protagoniste, belle et sûre d'elle-même, compte parmi les victimes de l'attentat du FLN sur le Casino de la corniche à Alger. Les médecins sont obligés de lui amputer la jambe gauche. La prothèse qui viendra la remplacer donne l'illusion de l'intégralité. Ainsi, la silhouette d'Irène, qui fait rêver hommes et femmes, reste intacte. Mais si sa canne est le seul signe extérieur de la blessure, Irène elle-même souffre surtout de douleurs fantômes. La perte d'un membre ne s'oublie donc jamais, car même en son absence il reste douloureusement présent.¹³ Attia suggère qu'après la perte d'un membre de son corps national ou d'un membre central de la famille, la France souffrirait de douleurs fantômes, bien que, vu de l'extérieur, elle ait réussi à se reconstituer une apparence d'intégralité.

¹¹ Michael Sheringham : « The Law of Sacrifice : Race and the Family in Marie Ndiaye's *En famille* and *Papa doit manger* ». In : Marie-Claire Barnet / Edward Welch (dirs) : *Affaires de famille : The Family in Contemporary French Culture and Theory*. Amsterdam : Rodopi 2007, 23–38, ici 36.

¹² Maurice Attia : *Alger la noire*. Arles : Actes Sud, collection « Babel noir », 2006 ; *Pointe Rouge*. Arles : Actes Sud, collection « Babel noir », 2007 ; *Paris Blues*. Arles : Actes Sud, collection « Babel noir », 2009. Un roman graphique a été tirée du premier tome, en collaboration avec Jacques Ferrandez (Paris : Casterman, 2012). – Le titre du premier tome change le surnom classique d'Alger, « la blanche » en « Alger la noire », ce qui convient fort bien aux événements des derniers mois de la guerre d'indépendance décrits par le texte. C'est dans ce contexte qu'il devient évident que les titres des trois tomes de la trilogie rassemblent les couleurs d'un drapeau français changé de manière significative : le « blanc » traditionnel a été sali par la guerre d'Algérie et ses conséquences, au point de tourner d'un blanc virginal et innocent au noir du deuil et de la culpabilité.

¹³ *Pointe rouge*, le deuxième tome de la trilogie continue d'explorer cette allégorie, car ce sera sur le corps d'Irène que le conflit entre policier (honnête), militants de l'OAS et du SAC se déchaînera.



Attia / Ferrandez: *Alger la noire*,
2012, 48.

La littérature et le cinéma montrent que la fracture du pays ne menace pas uniquement l'intégrité de l'individu mais comporte également le risque de dissolution des structures familiales qui constituent le fondement idéologique de l'image homogène de la nation. La guerre intervient dans ces contextes discursivement et socialement clos et qui ne prévoient aucune place pour elle.

Dans ce qui suit, je voudrais montrer que la relation métonymique entre famille et nation est reprise et développée dans un certain nombre de textes et de films contemporains. Ces derniers soulignent le rapport paradoxal entre amnésie et hypermnésie et illustrent par des images aussi marquantes que radicales la décomposition de l'homogénéité du pays, de la famille et de l'identité individuelle.

2 Sous la surface

Pour les protagonistes et le narrateur de *L'art français de la guerre* d'Alexis Jenni, roman couronné par le Prix Goncourt en 2011, le XX^e ainsi que le XXI^e siècle portent le signe de la guerre. Pour être affectée par la guerre, une génération ne doit pas nécessairement en avoir été le témoin direct. Sous la surface de la société, l'expérience d'une guerre ancienne peut continuer de couver et la force explosive et refoulée d'un magma de traumatismes placerait notre époque sous le signe d'une guerre jamais finie :

La guerre sans fin, mal commencée et mal finie ; une guerre bégayante qui peut-être dure encore. La guerre était perpétuelle, s'infiltrait dans tous nos actes, mais personne ne le sait. Le début est

flou : vers 40 ou 42, on peut hésiter. Mais la fin est nette : 62, pas une année de plus. Et aussitôt on a feint que rien ne se soit passé. [...] Le silence après la guerre est toujours la guerre. On ne peut pas oublier ce que l'on s'efforce d'oublier ; comme si l'on vous demandait de ne pas penser à un éléphant. Même né après, vous avez grandi entre les signes. [...] Vu votre âge, vos parents vous ont conçu sur un volcan. Le volcan tremblait, menaçait d'exploser, et de vaporiser tout le pays. [...] Les gens à ce moment-là préféraient ne plus rien savoir, ne plus rien entendre, préféraient vivre sans souci plutôt que de craindre que le volcan explose. Et puis non, il s'est rendormi. Le silence, l'aigreur et le temps ont eu raison des forces explosives. C'est pour ça que maintenant ça sent le soufre. C'est le magma, en dessous il reste chaud et passe dans les fissures. Il remonte tout doucement sous les volcans qui n'explorent pas.¹⁴

Jenni soutient la thèse qu'aucune des guerres entre 1942 et 1962 n'a été soumise à un travail de mémoire adéquat, parce que la société (« les gens ») a préféré la refouler et tenté de l'oublier. Ainsi, la guerre n'a jamais été terminée pour de bon, parce que tout le pays a gardé « le silence après la guerre », un silence qui prolonge la guerre sous le signe du refoulement. Selon le protagoniste de Jenni, l'oubli ne peut être une solution durable. Tout juste peut-il brièvement créer l'illusion de la paix, alors que s'annonce déjà la prochaine irruption de la mémoire traumatique : l'odeur qui précède l'explosion imminente devient ainsi une sorte de *leitmotiv* du roman de Jenni.

La première image à laquelle Jenni recourt pour décrire les effets traumatisants de la guerre sur la vie de générations entières ressemble de façon frappante à celle que l'on trouve dans *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais et dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier. Resnais et Mauvignier mettent en scène une société qui a bâti sur le fond fragile de conflits refoulés comme sur du sable mouvant.¹⁵ Ne trouvant personne qui soit prêt à les écouter, les protagonistes du film ainsi que du roman taisent ce qu'ils ont vécu pendant la guerre d'Algérie. La fragilité de la cohésion sociale et familiale qui s'ensuit se reflète dans un environnement de plus en plus inhospitalier, dans lequel les toits s'effondrent et des maisons entières deviennent inhabitables à cause du « glissement » du sol sur lequel elles ont été bâties. Les structures familiales qui, surtout dans le film de Resnais, correspondent moins à l'image officielle qu'à ce qu'on appellerait

¹⁴ Alexis Jenni : *L'art français de la guerre*. Paris : Gallimard 2011, 45sq.

¹⁵ Cf. Cornelia Ruhe : « 'C'était pas Verdun, votre affaire.' Alain Resnais et Laurent Mauvignier face aux traumatismes de la guerre d'Algérie ». In : Beate Burtscher-Bechter / Birgit Mertz-Baumgartner (dirs) : *Guerre d'Indépendance – Guerre d'Algérie : Regards littéraires croisés*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2013, 49–62.

aujourd'hui des familles recomposées, ne fournissent elles non plus aucun appui.

Pour parler de cette incapacité de la France à gérer son passé traumatique, Alexis Jenni recourt à l'image d'un vieux cimetière sur lequel on aurait bâti un nouveau quartier, sans pour autant juger nécessaire de transférer les ossements vers une autre demeure. Avec une curiosité toujours grandissante, un groupe d'enfants déterre des « fragments d'os » et des « dents ». L'odeur pestilentielle qui se dégage des trous qu'ils creusent les répugne moins qu'elle ne les encourage à continuer : « L'odeur ignoble nous prouvait que nous touchions à la réalité. Cela puait tant que nous étions sûrs de faire quelque chose de vrai »¹⁶ – l'odeur qui accompagne leur découverte annonce son potentiel menaçant. Sur l'ordre des adultes épouvantés, les enfants finissent par reboucher les trous qu'ils ont creusés avec leurs mains, conscients désormais de vivre sur un « cimetière caché » :

Je dévalai le talus terreux, la terre que nous avions remise en place cédait sous mes pieds, je m'enfonçais. Nous l'avions retournée, elle était pleine d'os et de dents. [...] Nous ne creusâmes jamais plus si profond, nous restions en surface, nous nous contentâmes de travaux superficiels le long de la petite autostrade. Les plus grandes excavations nous les pratiquâmes en d'autres lieux, loin. J'ai grandi sur un cimetière caché ; quand on creusait le sol, il puait.¹⁷

Avant de commencer leurs excavations, les enfants savent déjà inconsciemment que de leur monde ont été exclus certains éléments jugés déplaisants, qu'on les a littéralement enfouis. L'odeur leur indique qu'ils s'approchent indubitablement de la « réalité », une réalité dans laquelle les sens ne seront plus dissociés comme dans les traumatismes, mais fonctionneront tous ensemble.

Cette réunion de tous les sens, de tous les niveaux n'est pourtant pas souhaitée ; en tant que représentant des normes d'une société, les adultes insistent de façon ostentatoire pour que se poursuive le refoulement du passé. Le risque pour la santé publique que pourraient entraîner les émanations des cadavres en putréfaction, enfouis directement sous la surface même de la société, est écarté avec la même nonchalance que le sont les traumatismes de la guerre.

¹⁶ Jenni 2011, 467.

¹⁷ Jenni 2011, 469.

3 Sur la table

La deuxième illustration pour le refoulement prédominant dans la société française que choisit Jenni est également caractérisée par des effets de l'odeur ainsi que par les aspects de la « réalité » ou du « réalisme ». Le narrateur, qui organise un dîner pour sa femme Océane et pour ses amis, se rend au marché pour faire ses achats. Il se laisse guider par les odeurs. C'est ainsi qu'il tombera d'abord sur le boucher chinois, dont les produits lui paraissent « d'un réalisme à faire frémir », car il ne se contente pas d'exposer de belles carcasses mais vend aussi des « tripaillons laqués ». ¹⁸ Grâce aux « vapeurs » qui émanent de son stand, le narrateur achète ensuite plusieurs mètres de « boudin » à un autre vendeur après avoir admiré, fasciné, la préparation du dit boudin dans une « marmite de sang ». ¹⁹ Des crêtes de coq et des têtes de moutons rôties complètent les achats, car « l'intérieur ne fait pas tout ». ²⁰

Tous ces ingrédients ont été exclus de la cuisine européenne, car ils donnent à voir de manière bien trop explicite ce qu'elle doit à la mort d'animaux fort concrets. ²¹ Au lieu de nier leur rapport au sang et à la violence, comme le font les morceaux presque abstraits de viande vendus dans les supermarchés, les composants du repas achetés par le narrateur ne font que le souligner. Leur préparation deviendra une vraie « cuisine alchimique » pour le narrateur, dont les résultats choqueront profondément non seulement les invités, mais aussi sa femme Océane :

A l'aide de feuilles de chou vert, j'avais recréé un nid, et en son cœur, bien serré, j'avais mis la tripe rouge, trachée en l'air, disposée comme elle est quand elle est dedans. Je l'avais préservée de la découpe car sa forme intacte en était tout le sel.

J'avais fait frire les crêtes de coq, juste un peu, et cela les avait regonflées et avait fait jaillir leur rouge. Je les servis ainsi, brûlantes et turgescentes, sur un plat noir qui offrait un terrible contraste, un plat lisse où elles glissaient, frémissaient, bougeaient encore. ²²

¹⁸ Jenni 2011, 121.

¹⁹ Jenni 2011, 123.

²⁰ Jenni 2011, 123.

²¹ À moins que l'on ne veuille voir dans l'apparition soudaine d'une multitude de livres de cuisine traitant des abats une recrudescence de l'intérêt de la société pour les choses jusqu'alors enfouies (cf. Dominique Dumas : *La cuisine des abats*. Bordeaux : Éditions Sud Ouest 2008 ; Dominique Dumas / Hélène Imbertèche : *Ris, cœurs, foies & autres abats*. Bordeaux : Éditions Sud Ouest 2010 ; Stéphane Reynaud : *Le livre de la tripe. Du cœur, des gésiers, des rognons, des pieds et du reste*. Paris : Marabout 2012).

²² Jenni 2011, 127.

Ce que le narrateur servira n'occulte pas son origine dans les abattoirs, les têtes de moutons personnifiant le bétail tué et les crêtes de coq semblant même bouger encore.

La mort ainsi que la mise à mort sont généralement refoulées. Être forcé à y penser, comme le sont Océane et ses amis, n'est pas seulement une expérience désagréable mais peut même se révéler symboliquement mortel : en découpant le boudin, une minuscule goutte de sang tombe sur « la robe d'Océane, sous la courbe de son sein gauche. Elle s'effondra comme frappée au cœur d'un très fin stylet ».²³

L'acceptation franche des fondements de sa culture, ne serait-ce que de celle de sa propre cuisine, semble impossible. Même quand la fusion d'influences culinaires dégustées chaque jour par des millions de jeunes Français est mise sur la table ouvertement, le carnage qui a rendu possible le dîner reste tabou. Les invités s'enfuient du repas ainsi servi comme du lieu d'un crime. Ils sont littéralement incapables de vraiment « se mettre à table », de s'avouer la violence fondamentale de leur propre culture. Le mélange de tripes asiatiques, de boudin français, de crêtes de coq subsahariennes et de têtes de moutons kabyles représente la diversité non seulement de la nouvelle cuisine française, mais aussi de ce que la société française a recueilli en tant qu'héritages coloniaux. Néanmoins, il importe de camoufler et de refouler qu'elle plonge ses racines dans la violence, la mort et la guerre, par des recettes raffinées, pour accéder à une surface parfaitement lisse que nulle goutte de sang ne viendra troubler. Autrement, l'individu risque, tel le protagoniste de Jenni, la perte de sa femme, voire de sa famille, et l'exclusion de la société. Cependant, Jenni nous fait comprendre que cette éruption culinaire constitue moins une césure abrupte qu'une étape dans une évolution aussi logique que continue et qui mène inéluctablement à l'explosion de cette « galerie de mine juste sous nos pieds »²⁴ qui avait toujours été présente.

Le fait que la génération des enfants aborde le passé, qu'elle exhume littéralement ses résidus des bas-fonds de la société, est nié de la même manière que ne le sont la décomposition et la destruction des fondements sociaux que Jenni met en scène comme une véritable boucherie. Là où cela ne cause pas la rupture définitive des liens sociaux, cela avive la sensibilité pour l'existence de la part sombre et refoulée de notre passé, un passé qui attire l'attention par des odeurs « réalistes » et des douleurs fantômes.

²³ Jenni 2011, 130.

²⁴ Jenni 2011, 114.

4 En famille

Les comédies légères qui mettent en scène une grande famille et ses fêtes ne sont normalement pas le genre dans le contexte duquel on s'attendrait à des références à la guerre d'Algérie. *Le Skylab*, un film de Julie Delpy,²⁵ ne semble donc pas prédestiné à contribuer à ce sujet.

C'est l'été 1979. Delpy rassemble les membres d'une (très) nombreuse famille française pour fêter l'anniversaire de la grand-mère dans la maison de celle-ci en Bretagne. L'on boit et l'on se dispute, car les membres de la famille se situent idéologiquement sur toute la largeur de l'éventail politique. Les hommes se chargent de la préparation du festin et cuisinent un méchoui avec couscous, une référence discrète au fait que les influences culinaires des anciennes colonies avaient déjà trouvé leur place dans la cuisine française des années 70. Les femmes s'affairent autour d'Albertine, qui a douze ans et que ses parents, des artistes de rues gauchistes, ont amené au Festival de Cannes où Albertine a vu *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola : est-ce qu'elle pourrait être traumatisée par cette guerre qu'elle n'a pourtant vue que sur l'écran ? La famille est chaotique et querelleuse, mais se caractérise également par des liens familiaux forts.

Après beaucoup de situations au ton léger, une scène à la fin du film tranche avec le contexte comique : Roger, l'un des fils de la famille, vêtu uniquement d'un maillot de corps, entre en rampant dans la chambre où dorment son frère Frédo et sa femme. De sa main, il ferme la bouche de la femme, visiblement dans l'intention de la violer. Frédo se réveille et lui demande des explications, Roger prétend avoir mal dormi. Malgré cette explication inappropriée, Frédo renvoie simplement son frère se coucher et répond à sa femme qui lui fait des reproches :

Dans la famille, il y a des choses qui ne fonctionnent pas, il faut l'accepter telle qu'elle est. [...] Et puis il a été soldat. On doit être solidaire. C'est comme ça. (Delpy : *Le Skylab* 01:32:30)

Il ne précise pas ce qu'il faut accepter et avec quoi il faut se montrer solidaire. Le fait que son frère, en tant que soldat, a servi la nation, semble suffire à expliquer son comportement. Même si la société ou l'un de ses membres risque d'être blessé, il n'est pas permis de parler ouvertement du problème, car sa famille, pourtant vive et querelleuse, serait incapable de gérer le traumatisme de Roger et les répercussions sur son entourage. Pour pouvoir continuer à faire semblant d'être une famille intacte et normale, il faut tout de suite remettre Roger à sa place pour pouvoir oublier l'incident. Il en est de même pour les « victimes » : la femme de Frédo est

²⁵ Julie Delpy : *Le Skylab*. The Film / Mars Films / France 2 Cinéma. F 2011.

priée de ne pas faire « le coup de la femme traumatisée » (Delpy : *Le Skylab* 01:32:43).

Roger, quant à lui, ne retourne pas se coucher, mais entraîne son frère dans la cuisine prendre un verre avec lui. Il s'avère que Roger est un ancien para qui, suite à des engagements en Algérie et dans le Tchad, a été réformé à cause d'un dérapage que le film ne précisera pas. Les propos de Roger ne montrent que trop bien qu'il a perdu toutes les normes civilisatrices pendant les guerres qu'il a faites :

Roger : Tu sais comment j'en ai bouffé du nègre ou pas ? Comment je leurs faisais avaler leurs couilles, à ces salauds ? Tu vois, j'arrivais dans un village et tout ce que je voulais, c'était à moi. Maintenant j'arrive ici et je m'emmerde. Mon vieux, je m'emmerde. J'étais bien là-bas, il faisait beau. Il pleut jamais.

Frédo : Oui. Mais là, t'exagères. (Delpy : *Le Skylab* 01:34:04sq.)

Pourtant, il semblerait que ce soient moins les actes de Roger qui aient causé son renvoi que le fait qu'il en ait parlé, qu'il s'en soit vanté. La scène montre que ce ne sont pas tellement ses agissements qui mettent en danger sa réintégration dans la société – cela, « il faut l'accepter » dans la famille –, mais bien son besoin d'en parler. Après avoir provoqué son exclusion de l'armée, cela compromet maintenant sa position dans la famille. Sa femme menace de divorcer, son frère insiste sur la distance entre lui en tant que médecin militaire et Roger en tant que simple soldat et refuse de faire valoir son influence dans l'armée pour la réhabilitation de son frère.

Les conversations qui tournent autour de la guerre et de ses séquelles sont reléguées dans un lieu à part : même par temps instable, la famille fête l'anniversaire de la grand-mère dans le jardin, qui est présenté comme un lieu ouvert et accueillant, où tout est possible. La scène entre Roger, Frédo et leurs femmes respectives se passe dans l'intérieur sombre et encombré de la maison. Les deux frères se retrouvent ainsi dans un lieu sûr, qui empêche qu'aucun des comportements déviants de Roger ne dépasse le cadre de la famille et ne filtre au-dehors. Le brave citoyen, soldat et frère qu'est Roger peut montrer son côté sombre dans l'espace triplement clos de la famille, de la maison et de la nuit. Ainsi, ce n'est pas seulement le danger qu'il représente pour la société qui est conjuré en limitant l'effondrement de Roger à l'espace familial. Relégué à l'intérieur de la solidarité de cet espace, Roger est éloigné de la société pour ne pas mettre en danger sa cohésion apparente.

Malgré tous ces dispositifs, malgré la résistance tenace de la famille aux vérités pénibles, le traumatisme ne manquera pas de marquer la génération des enfants de Frédo et de Roger : la caméra quitte la cuisine où les frères se disputent pour passer par la fenêtre ouverte ; elle s'arrête sur le jeune fils de Roger, qui, dehors, a assisté à la crise de son père et qui en est

visiblement bouleversé. Les murs de la maison familiale ne sont pas assez épais pour contrôler le conflit que l'on tente si désespérément de refouler. Le message est clair : la désintégration de la structure familiale pourtant si exemplaire dans son unité n'attend pas d'être provoquée de l'extérieur mais couve de l'intérieur même.

5 Aucune place, nulle part

D'emblée, le titre du film *Caché* du réalisateur autrichien Michael Haneke, annonce son rapport au refoulement, au secret : sous la surface lisse et polie d'un monde d'intellectuels aisés, la guerre est *cachée* et, pour mieux en refouler la mémoire, ceux-ci prennent des *cachets* presque homophones. Mais le film montre qu'à la longue, cela ne les met pas à l'abri d'eux-mêmes et de leur propre culpabilité. Pour bien des spectateurs, le fait que *Caché* (2005) soit un film qui parle de la position des Français vis-à-vis de la guerre d'Algérie reste pourtant aussi caché que la culpabilité des protagonistes, car la manifestation du 17 octobre 1961 à Paris n'est mentionnée que de façon allusive. Au dire de Haneke lui-même, ce qui lui importait était moins le conflit concret que les « taches noires ou brunes dans l'histoire d'un pays dans lesquelles se mêlent culpabilité collective et culpabilité individuelle ».²⁶

Pour conclure, je me pencherai sur l'interprétation de la première et de la dernière scène du film.

Selon le théoricien du cinéma Thomas Elsaesser, la première scène du film deviendra « one of the most commented upon scenes in movie history ».²⁷ Le spectateur s'y voit confronté à une image qu'il prend d'abord pour celle d'une caméra objective et statique, avant d'entendre des voix qui semblent provenir de l'hors-scène. C'est alors qu'il se rend compte qu'il est en train de regarder un enregistrement vidéo, en même temps que les protagonistes du « vrai » film. Dès la première image du film, le spectateur se met donc à douter de ses facultés de perception, car il se voit incapable de faire la différence entre la réalité que vivent les protagonistes et la perspective de la caméra qui les observe et semble les surveiller. La première scène sert donc de leçon au spectateur qui se voit dès le début obligé de douter de chaque image et d'en vérifier le degré de réalité.

Contraints de voir leur propre vie sur des vidéos, la surface de celle-ci devient si poreuse pour les protagonistes de Haneke que la simple obser-

²⁶ Michael Haneke dans une interview avec Peter Körte : « Wir haben kein Recht auf Tragödie ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25 janvier 2006) [ma traduction].

²⁷ Thomas Elsaesser : « Performative Self-Contradictions. Michael Haneke's Mind Games ». In : Roy Grundmann (éd.) : *A Companion to Michael Haneke*. London : John Wiley & Sons 2010, 64.

vation de leur quotidien déclenche en eux un malaise allant jusqu'à la véritable paranoïa. Alors que la nature de l'observateur restera dans l'ombre, la menace qui semble en émaner est tout de suite évidente, pour les protagonistes aussi bien que pour les spectateurs. Cela n'est pas dû au caractère des images fixées sur les cassettes vidéo, mais plutôt au fait que, dès qu'ils ont reçu la première cassette, les protagonistes commencent à douter d'eux-mêmes et à se méfier l'un de l'autre. Ils internalisent l'observation qui vient pourtant de l'extérieur et, comme ils sont incapables de se parler ouvertement, se mettent à épier l'autre pour trouver en lui la trace d'une faute cachée et refoulée.



Haneke : *Caché* 00:01:57

Mais le premier plan du film suffit à souligner qu'il n'y a pas de place pour un travail de mémoire. L'image ainsi que l'espace sont occupés, il n'y a aucun espace entre les maisons. Le ciel lui-même n'est pas visible, tandis que le texte du générique apparaît successivement sur l'écran, le comblant peu à peu de gauche à droite, de haut en bas, en effaçant à la manière d'un palimpseste l'image première. À l'intérieur de la maison, on retrouve ce trop-plein qui ne laisse aucune place pour quoi que ce soit de nouveau, ne serait-ce que l'exploration de son propre passé : les murs des chambres sont encombrés d'étagères sur lesquelles s'entassent livres, cassettes vidéos, bibelots et écrans. L'étroitesse des espaces que la caméra de Haneke rend presque palpable ne laisse aucune place pour la confrontation, pour de nouvelles informations. Il est, au contraire, rempli si soigneusement qu'aucun vide ne puisse s'introduire qui rendrait une réflexion possible ou même nécessaire. Ce besoin presque obsessionnel de remplir chaque centimètre

d'espace peut être lu comme une métaphore du recul compulsif devant la mémoire.



Haneke : *Caché* 01:09:42

Le film de Haneke nous montre l'intrusion de la guerre dans une famille d'intellectuels bien rangée. Sans que la menace qui semble émaner des cassettes vidéo et des dessins d'enfants ne prenne jamais des aspects concrets, les protagonistes sont certains qu'elle vise leur famille. Ainsi, les parents sont persuadés que le retard du fils ne peut être dû qu'à un enlèvement, les cassettes vidéo qu'ils retrouvent devant leur porte d'entrée sont autant de menaces dont on ne saurait se garder qu'en fermant soigneusement portes et fenêtres. Mais le vrai danger ne vient pas de l'extérieur et des images – que l'enregistrement ne fait que renvoyer, comme un miroir –, mais de l'intérieur de la maison. Le passé de Georges, la culpabilité qu'il ressent, deviennent autant d'épreuves pour la famille et Haneke se garde de nous dire si elle réussira à les surmonter.

En lui opposant un mouvement animé, la dernière scène du film contraste vivement avec la première et son calme trompeur : nous voyons la cour d'un lycée remplie d'élèves avant le début ou après la sortie de classe. Le spectateur a d'abord du mal à retrouver les personnages l'intéressant dans cette image, tant elle souffre cette fois-ci d'un trop plein de personnages et d'animations. Finalement, en marge de la scène filmée – et captée, une fois encore, par une caméra statique – l'on arrive à discerner Pierre, le fils de Georges et Anne, discutant avec le fils de Majid, au suicide duquel Georges semble avoir sa part de culpabilité.

Thomas Elsaesser remarque que le positionnement de cette scène dans la chronologie du film reste douteux :

The enigmatic final scene of *Caché* is made even more so by the possibility that it might be proleptic insofar as it might form a loop

or Moebius strip with the film's opening, such that the ending of the film is in fact the beginning of the plot, in the sense of being chronologically prior to the beginning, even though shown at the end. In other words, Haneke leaves open the possibility that the scene between Pierrot and Majid's son may precede rather than follow the suicide and the dénouement.²⁸



Haneke : *Caché* 01:49:58

Une lecture conventionnellement chronologique verrait dans ce rapprochement entre les deux représentants de la jeune génération un premier signe d'une réconciliation possible, car, contrairement à Georges et Majid, ils sont capables d'aller l'un vers l'autre et seront peut-être même capables de trouver une place pour une réflexion sur leur passé commun.

Si l'on lit la scène à la manière d'Elsaesser et donc plutôt comme un début que comme une fin, la perspective change radicalement : la rencontre des deux fils se mue en un possible point de départ des menaces. Leur projet commun de s'opposer à l'oubli de la guerre et du passé ne mènera pourtant pas à une réconciliation des pères, que le film déclare impossible. Ils se décident plutôt pour un acte apparemment non ciblé, capable de mettre à nu l'ampleur des dégâts causés auprès des individus et de la famille. Au lieu de juger leurs pères, ils les observent lorsqu'ils sont en train de se faire leur propre procès, ce qui, pour Majid, aura des conséquences dévastatrices.

La sauvegarde de l'unité de la famille en tant que cellule primaire de la nation n'est plus possible qu'au niveau métaphorique, comme le montrent les trois exemples que je viens d'analyser. Sous la surface, lourdement chargée d'idéologie, de l'idyllique petite famille ainsi que de la Grande Nation, la mémoire refoulée de la guerre déploie sa force pernicieuse. Elle va

²⁸ Elsaesser 2010, 65.

égratigner cette image érigée, construite et soignée avec tant de peine et les fissures ainsi apparues s'accroîtront avec le temps pour devenir autant d'avertissements pour les générations à venir.

Bibliographie

- Attia, Maurice : *Alger la noire*. Arles : Actes Sud, collection « Babel noir », 2006.
- Attia, Maurice : *Pointe Rouge*. Arles : Actes Sud, collection « Babel noir », 2007.
- Attia, Maurice : *Paris Blues*. Arles : Actes Sud, collection « Babel noir », 2009.
- Attia, Maurice / Jacques Ferrandez : *Alger la noire*. Paris : Casterman 2012.
- Delpy, Julie : *Le Skylab*. The Film / Mars Film / France 2 Cinéma. F 2011.
- Haneke, Michael : *Caché*. Les Films du Losange / Vega Film F/AU/D/I 2005.
- Jenni, Alexis : *L'art français de la guerre*. Paris : Gallimard 2011.
- Assmann, Aleida : « Erinnerung als Erregung. Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte ». In : Wolf Lepenies (éd.) : *Wissenschaftskolleg. Jahrbuch 1998/1999*. Berlin : Wissenschaftskolleg zu Berlin 2000, 200–220.
- Assmann, Aleida : « Vergessen oder Erinnern? Wege aus einer gemeinsamen Gewaltgeschichte ». In : Sabina Ferhadbegović / Brigitte Weiffen (dirs) : *Bürgerkriege erzählen. Zum Verlauf unziviler Konflikte*. Konstanz : Konstanz University Press 2011, 303–320.
- Barclay, Fiona : « Introduction ». In : F. Barclay : *Writing Postcolonial France. Haunting, Literature, and the Maghreb*. London : Lexington 2011, xi-xliv.
- Elsaesser, Thomas : « Performative Self-Contradictions. Michael Haneke's Mind Games ». In : Roy Grundmann (éd.) : *A Companion to Michael Haneke*. London : John Wiley & Sons 2010, 53–74.
- Guez, Olivier : « Algerische Erinnerungen ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (7 avril 2012).
- Haneke, Michael / Körte, Peter : « Wir haben kein Recht auf Tragödie ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25 janvier 2006).
- Lemaire, Sandrine : « Der Algerienkrieg in den französischen Schulbüchern : Eine Zäsur in der Nationalgeschichte? » In : Christiane Kohser-Spohn / Frank Renken (dirs) : *Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts*. Frankfurt / New York : Campus 2006.

- Meier, Christian : *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. München : Siedler 2010.
- Motte, Warren : *Fables of the Novel. French Fiction since 1990*. Chicago : Dalkey Archive Press 2003.
- Rouso, Henry : « La guerre d'Algérie, la mémoire et Vichy ». In : *L'histoire* 266 / 2002, 28.
- Ruhe, Cornelia : « 'C'était pas Verdun, votre affaire.' Alain Resnais et Laurent Mauvignier face aux traumatismes de la guerre d'Algérie ». In : Beate Burtscher-Bechter / Birgit Mertz-Baumgartner (dirs) : *Guerre d'Indépendance – Guerre d'Algérie : Regards littéraires croisés*. Würzburg : Königshausen & Neumann 2013, 49–62.
- Shepard, Todd : *The Invention of Decolonization. The Algerian War and the Remaking of France*. Ithaca / London : Cornell University Press 2006.
- Sheringham, Michael : « The Law of Sacrifice: Race and the Family in Marie Ndiaye's *En famille* and *Papa doit manger* ». In : Marie-Claire Barnett / Edward Welch (dirs) : *Affaires de famille : The Family in Contemporary French Culture and Theory*. Amsterdam : Rodopi 2007, 23–38.
- Stora, Benjamin : « La guerre d'Algérie quarante ans après : connaissances et reconnaissance ». In : *Modern & Contemporary France* 1994 NS 2, 2, 131–139.
- Von Tschilschke, Christian : « Zusammenwirken und Konkurrenz der Medien in der Erinnerung an den spanischen Bürgerkrieg: *Soldados de Salamina* als Roman und Film ». In : Anja Bandau / Albrecht Buschmann / Isabella von Treskow (dirs) : *Literaturen des Bürgerkriegs*. Berlin : Trafo 2008, 269–285.