

Histoire et mémoire au cinéma: les combattants nord-africains oubliés de la nation

Michèle A. Chossat

Seton Hill University

Signe de l'évolution des temps, un nombre croissant de longs métrages s'intéresse désormais à la question de la double appartenance franco-arabe et des réalités quotidiennes de l'immigration dans la société française. Dans des films des années 1990 tels que *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, ou dans des films plus récents tels que *La Graine et le Mulet* (2007) d'Abdellatif Kechiche, la quête existentielle et la survie matérielle sont la preuve de préoccupations essentielles pour une partie de la population française d'origine nord-africaine. Un nombre important d'autres films de la même période porte sur les thèmes de l'intégration, du quotidien, de la reconnaissance ou de l'hospitalité française.¹ Ces grands sujets traitent en sous-thèmes de la famille, de la place de la femme, de l'avenir des jeunes et de leur éducation, et des anciens. Ces films nous interpellent sur la place de l'individu ou du groupe issu de l'immigration ou de descendance nord-africaine dans la société contemporaine, au travers de la représentation des stéréotypes, des clichés, des situations discriminatoires et de la double identité culturelle et linguistique. Mais ces films posent également la question de la compréhension du contexte social, et de la compréhension et de l'acceptation de soi.

Dans une autre catégorie que l'on pourrait cataloguer de socio-historique, des films récents tels que *Indigènes* de Rachid Bouchared (2006), *Harkis* d'Alain Tasma (2006), *La Trahison* de Philippe Faucon (2006) et *Nuit Noire 17 octobre 1961* d'Alain Tasma (2005) traitent de l'indifférence et de l'oubli national, de l'injustice et du rejet, en mettant à l'écran des drames humains absents des manuels scolaires, des moments historiques soigneusement évités au niveau politique. Il s'agit dans ces longs métrages de donner une représentation cinématographique de l'engagement des soldats nord-africains et africains aux côtés des

troupes françaises lors de la seconde guerre mondiale, mais aussi du traitement des soldats simples appelés ou autrement des harkis rapatriés en France —ces soldats algériens engagés comme troupes complémentaires dans l'armée française lors de la guerre d'Algérie—et par ailleurs de représenter à l'écran la sinistre protestation pacifiste du 17 octobre 1961 à Paris. Déjà en 1998, *Vivre au Paradis* de Bourdem Guerdjou situait ce dernier événement dramatique tout en se concentrant particulièrement sur la vie au bidonville.² Au niveau de l'écrit, Leïla Sebbar publie *La Seine était rouge* en 1999, roman dans lequel elle transcrit les événements de cette journée dramatique à la manière d'un script cinématographique. Depuis les années 1960, un certain nombre de films s'intéresse aux événements historiques faisant suite au conflit franco-algérien, ou à partir des années 1980, de la journée du 17 octobre 1961 dans les médias. Au travers des réalisateurs, acteurs ou producteurs, une partie de la population s'interroge: "Les enfants de l'immigration s'emparent à leur tour de cette page de leur histoire, pour savoir, pour se réconcilier avec leurs parents et pour mieux comprendre leur relation avec la société française" (Abdallah). Dans ce répertoire, on ne peut s'empêcher de penser au film culte *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (1966), mais aussi à d'autres réalisations telles que *R.A.S.* d'Yves Boisset (1972), *Avoir 20 ans dans les Aurès* de René Vautier (1972), ou même dans un autre registre au *Petit Soldat* de Jean-Luc Godard (1963). Incidemment les films qui nous intéressent pour cette étude ont la particularité de rétablir le point de vue des intéressés, tout comme *Cartouches Gauloises* de Mehdi Charef (2006) rend la perspective de l'enfance. Décidément, l'année 2006 semble annonciatrice d'un tournant.

En ce qui concerne la critique cinématographique, les avis divergent selon les attentes et les convictions. Pour certains, la question de l'art est la préoccupation principale. C'est à dire que la signification du sujet est occultée par la réalisation elle-même, soit le résultat artistique à l'écran: jeu des acteurs, qualité de l'image, costumes, transitions, reconstitution historique. De l'ensemble dépend une opinion qui ne considère que l'art au cinéma. Cependant, est-ce là la principale problématique de ces films? Une différence majeure dans la réalisation est à signaler. Si *Indigènes* a été réalisé pour le grand écran, et a bénéficié d'une grande campagne publicitaire —de par la notoriété de ses acteurs mais aussi par les annonces faites à la télévision, la radio, et

dans la presse écrite— le cas de *Nuit Noire* ou de *Harkis* est tout autre. Au départ, ces films sont réalisés pour la télévision, avec une distribution dans l'ensemble moins notoire que pour *Indigènes*, avec des budgets plus réduits malgré le soutien des télévisions et une publicité plus discrète. La sortie au cinéma plus tardive ne reçoit pas non plus le battage médiatique d'*Indigènes*. Toutefois la question posée par ces films prioritairement, en-deçà de la problématique de l'art, est d'ordre historique et politique. Ces fictions et reconstitutions ont pour principale préoccupation de disséminer des épisodes historiques douloureux et disparus des consciences. Le plus important finalement, c'est la représentation et la connaissance des faits et de l'expérience humaine. Au moment des événements, tout est fait par le gouvernement français pour couvrir ou minimiser la portée des injustices ou des drames (que s'efforcent de rapporter *Indigènes*, *La Trahison*, *Nuit Noire*). Les médias sont contenues et peu de Français ont connaissance des actions. Mais plus grave, de nombreuses années après ces agissements, la plupart des Français restent ignorants des drames qui se déroulent sur leur sol, à quelques kilomètres seulement de leurs lieux d'habitation (*Harkis*). Le dernier camp harki aurait été fermé vers 1975. . . . Si les universitaires sont des familiers des travaux de Stora ou de Blanchard, la grande majorité des Français n'a pas accès à ces recherches. Les livres d'histoire au niveau du lycée et du collège s'entêtent à faire des allusions plus qu'évasives sur cette partie peu glorieuse de l'histoire de France. Si depuis peu, les médias commencent à aborder pudiquement ces périodes historiques, c'est souvent à des heures tardives qui rendent l'écoute plus difficile pour la plupart. Par conséquent ces reconstitutions cinématographiques ont l'immense mérite de divulguer et de rendre abordable pour le grand public ce qu'il ne chercherait probablement pas par lui-même.

En racontant l'engagement des soldats africains, (Maghreb et Afrique noire), aux côtés des soldats métropolitains, *Indigènes* met au devant de la scène l'expérience de milliers d'individus oubliés par la société et les autorités françaises. Lorsque l'on mentionne la Libération, la mémoire collective et les livres d'histoire citent principalement le débarquement anglo-américain de Normandie de 1944 et l'action des résistants, ainsi que l'offensive russe à l'est. Or la concentration des troupes alliées en Provence et sur divers points de la Côte d'Azur, remontées par l'Italie après maintes batailles, obligent l'armée allemande à mobiliser une grande partie de ses troupes dans le sud. Sur le site

officiel fort révélateur des ambitions du film, Blanchard avance le chiffre d'environ sept cent mille volontaires et mobilisés pendant l'été 1943. La France de 1940 est vaincue et son armée est réduite. Un million quatre cent mille soldats français sont faits prisonniers en Allemagne. Entre 1940 et 1942, le pouvoir politique se dispute et se déchire, entre les gaullistes et le gouvernement collaborateur de Vichy. Mais suite aux durs combats en Tunisie avec le débarquement allié en Afrique du Nord en novembre 1942, l'armée française se reconstitue peu à peu, encouragée par l'apport de matériel militaire américain.

Film militant, *Indigènes* met en scène des personnages aux visages naïfs et frisant quelque peu la caricature: Saïd (le berger), Yassir (le goumier), Messaoud (le tireur d'élite), Abdedlkader (le caporal), et le pied-noir Martinez (sergent et chef). Le film ouvre à l'été 1943, alors que se constitue le Comité Français de la Libération Nationale (CFLN, sous l'autorité des généraux De Gaulle et Giraud). Des scènes du recrutement au début du film aux scènes finales dans le village alsacien, le spectateur regarde les courageux soldats qui remontent le continent européen face aux défis et aux humiliations. Des inégalités apparaissent dans le traitement des soldats: rations alimentaires, solde, permissions, contacts avec la population, promotions. . . . Selon Didier Péron dans *Libération*, "le film n'est pas seulement une entreprise de réhabilitation, il entend inscrire dans le patrimoine national des images inédites, ou abolies: villageois provençaux accueillant dans la liesse les soldats arabes et noirs, face à face dans le paysage d'un bourg de l'Est entre soldats nord-africains et des escouades allemandes, etc." Ainsi les scènes reconstructrices dans le film: par exemple, la soupe chaleureusement servie par l'Alsacienne. Rachid Bouchareb a consulté des historiens et rencontré ces gens ordinaires.

La réception du film par le public et son impact politique sont conséquents. L'on compte près de huit cent trente cinq mille entrées à sa sortie en 2006 la première semaine, en tête de tous les films.³ Quelques jours plus tard, un article d'*Allociné* mentionne que le million de spectateur est dépassé en France. Presque une cinquantaine d'années après les indépendances, la culture arabe s'infiltré au quotidien dans le tissu social et en particulier dans le domaine de la distraction (musique, animateurs, télé). Pour Bouchareb cité dans *Le Nouvel Obs* en ligne: "Réaliser ce film aurait été impensable voici quelques années —et ses acteurs ont souligné sa ténacité et sa pugnacité pour qu'il voie le jour—

mais, selon lui, la société française est à présent beaucoup mieux disposée à entendre certaines vérités" (Bouchareb). Primé au Festival de Cannes 2006, le jury a décerné le prix d'interprétation masculine collectivement aux cinq acteurs principaux: Jamel Debbouze, Samy Naceri, Roschdy Zem, Sami Bouajila et Bernard Blancan pour leur superbe performance. Moment d'émotion en clôture à la remise des prix quand les cinq acteurs entonnent le chant des tirailleurs que l'on entend dans le film —chant inconnu de la population contemporaine. Le film est également nominé à Hollywood dans la catégorie meilleurs films étrangers. La critique journalistique reçoit également bien le film: de nombreuses revues dans de nombreux journaux font leur apparition.

Au plan de la signification morale et en plus des injustices visibles du début à la fin, le film dénonce l'injustice de la cristallisation des compensations. Au moment des indépendances en 1959, la période appelée "cristallisation" par le gouvernement français prive les soldats africains et nord-africains des compensations promises pour service rendu à la nation, au même niveau d'égalité que celles des soldats métropolitains. Mais "le débat rebondit en 2001 avec un arrêt du Conseil d'Etat qui donne raison à Amadou Diop (un ancien tirailleur) à titre posthume afin que l'Etat français lui verse la totalité de sa retraite" (Jourdain). La question de la reconstruction historique est essentielle ainsi que celle de la reconnaissance des anciens combattants. C'est un moyen de mettre la nation face à ses responsabilités:

Un film historique à tout point de vue. [...] *Indigènes* est et restera un événement. Parce qu'il rappelle ce que nos manuels d'histoire ont dramatiquement oublié de raconter [...] Et qu'en échange ceux qui ont survécu n'auront reçu comme un crachat en pleine face, que mépris, injustice et l'insigne assurance de finir leurs jours dans les mouiroirs aménagés des foyers Sonacotra. (Loustalot)

Une des conséquences immédiates est la réaction politique du Président Chirac, qui, ému, demande la correction immédiate des compensations financières pour les retraites et pensions militaires d'invalidité, plus de quarante ans après les faits. Mais, si la correction reste injuste, insuffisante et combien trop tardive pour tous ceux qui ne la recevront pas, elle crée néanmoins un précédent.

Dans *Harkis*, il s'agit d'une autre catégorie de soldats et de la période suivant la fin de la guerre d'Algérie. C'est la question du

traitement sur le sol français des soldats algériens s'étant engagés comme troupes complémentaires dans l'armée française dans le but de maintenir l'Algérie française. En ce qui concerne la question encore taboue de la situation des harkis, après quelques textes publiés ces dix dernières années par des enfants de harkis,⁴ ce film montre sans la moindre poésie le destin malheureux d'une famille déplacée: la fuite, l'errance d'un camp à l'autre, la dispersion de ses membres, l'isolement des camps, le mauvais traitement quotidien, le manque de confort (chauffage rare, pas d'eau courante/chaude, fenêtres manquantes), les pensions détournées, le manque d'emplois et l'exploitation au travail, l'intimidation et le pouvoir total des chefs de camp. Désormais en France, les harkis sont parqués entre eux, tels des animaux dans un zoo. Ils survivent moralement grâce à l'entraide familiale, aux gestes culturels traditionnels et aux timides tentatives d'adaptation à la nouvelle patrie. On notera au passage que ces mêmes camps ont déjà servi pendant la seconde guerre mondiale. Ils deviennent alors des camps de réfugiés soi-disant temporaires — du temporaire qui dure. Au milieu d'images sombres et franchement déprimantes, quelques Français, paysans ou instituteurs, comprennent la détresse des harkis et les aident comme ils le peuvent: nourriture, soutien, et même logement à la fin du film. Ce film montre aussi les différences de génération. Les parents, soumis parce qu'habités aux intimidations, aux humiliations et à la torture tant morale que physique (comme l'oncle rebelle, enlevé et opéré par les militaires) n'aspirent qu'à se taire, survivre, avoir assez de nourriture pour la famille, et surtout éviter les confrontations avec les militaires qui gèrent et veillent sur le campement. La jeune génération, représentée par le rôle de la jeune fille, intelligente et rebelle, n'accepte pas la soumission de ses parents. Malgré le danger elle se révolte et parvient à tirer sa famille hors du camp. Ils se réfugient alors chez les paysans français compatissants qui les ont aidés auparavant.

Ce film est particulièrement intéressant car il rend visible la question du quotidien des harkis suite au conflit. Dans la mesure où cette question est peu ou pas abordée dans les manuels scolaires contemporains, il permet de disséminer la connaissance de leur expérience sous forme de fiction dramatique au travers de personnages humains ou inhumains, crédibles ou caricaturés. Devant tant de souffrance et d'injustice, le spectateur ne peut pas rester insensible devant le sort de ces gens qui ne décident plus de leur propre avenir car ils sont pris dans un engrenage

qui les dépasse et sont à la merci d'un système rigide et calculeur. Dans les camps, les harkis n'ont d'autre espoir que le temps qui passe et qui peut-être un jour leur rendra justice, avec de meilleures conditions de vie ou un éventuel retour au pays.

L'autre film qui met au devant de la scène des combattants oubliés de cette époque est *La Trahison*. Dans ce film, adapté d'un roman autobiographique du même nom de Claude Sales, il s'agit de soldats d'origine nord-africaine recrutés purement et simplement dans le cadre du service militaire obligatoire. Ils ne sont ni harkis, ni volontaires, ni engagés: ils sont des appelés maghrébins mélangés aux soldats français. Ce sont des jeunes gens de dix-huit à vingt ans qui se retrouvent dans une position tout à fait instable. Ils se retrouvent à combattre des villageois de la même origine que leur propre origine et sont donc dans une situation totalement absurde. Le film ouvre sur une confusion des plus grandes. Moments d'obscurité et de doute, le début du film laisse présager du message. Personne ne fait confiance en personne. Le doute règne au quotidien dans la division. Chacun est un suspect possible, un traître au service de l'ennemi. En même temps, chacun est dépendant de l'autre. Le soldat doit l'obéissance à l'officier qui doit lui faire confiance: Taïeb pratique le français et la langue locale et il connaît les subtilités culturelles et sociales. L'officier a donc absolument besoin de ses services pour communiquer avec les villageois. Les jeunes appelés exécutent normalement les ordres de leur supérieur jusqu'au moment où le jeune soldat Taïeb fait le projet d'égorger son officier. Ils sont la représentation même de l'absurdité de la guerre. Dans *La Trahison*, ces jeunes appelés sont chargés de maintenir la guerre psychologique en même temps qu'ils doivent montrer que les soldats sont aussi des êtres humains, voire même les amis des populations indigènes. Ils servent souvent d'interprète entre les officiers et les habitants des villages. Mais tout le défi réside dans la fonction même au sein de l'armée: comment être accepté par les uns et par les autres? Pour les gens du village, malgré leur jeune âge, ils ne sont que des traîtres qui n'inspirent aucune confiance. Au niveau individuel, la problématique porte sur leur place dans la société et la construction d'une identité saine et viable. Tout en évitant de prendre un parti franc, ce film porte aussi et surtout des questions de conscience personnelle.

Autre représentation dramatique majeure de ces dernières années, *Nuit Noire* d'Alain Tasma retrace l'historique des actions qui aboutissent au passage à tabac et à l'assassinat de centaines de manifestants,

hommes et femmes pacifistes non armés. Il existe au moins trois autres fictions cinématographiques —sans mentionner les nombreux documentaires disponibles— qui traitent directement ou indirectement du 17 octobre 1961: *Vivre au Paradis* (1998) de Bourdem Guerdjou, qui est un film franco-algérien, et deux films français, *Les Sacrifiés* (1982) d'Okacha Touita et *Caché* (2005) de Michael Haneke. Ce dernier est en fait un thriller qui fait allusion au 17 octobre 1961 mais qui s'intéresse davantage au suspens qu'à une reconstitution des événements. Le long métrage de Tasma qui nous intéresse ici documente quant à lui comment, face aux forces d'ordre mandatées et surchauffées, les manifestants ne peuvent pas se défendre.

Dans *La Bataille de Paris* (1991), Jean-Luc Einaudi relate les faits qui conduisent à ce massacre en plein Paris. Il est par ailleurs fortement recommandé de consulter cet ouvrage avant de visionner l'oeuvre de Tasma car un rappel de la chronologie des événements est d'un grand secours pour situer le film. C'est finalement l'escalade de la violence qui aboutit à cette journée au départ pacifiste, et à la fin, journée sanglante. Or en Algérie il y a déjà des centaines de milliers de victimes. Le sol français est épargné jusqu'en 1957 bien que l'agitation sociale commence déjà au début des années 1950. En résumé, à partir de 1957-1958, le mouvement d'indépendance rejoint la capitale et les attentats ciblent en particulier l'autorité et les lieux publics. Les deux mouvements de libération FLN et MNA se combattent bien que les deux se battent pour l'indépendance de l'Algérie —mais il y a de gros intérêts en jeu: mitraillages de cafés, assassinats, victimes innocentes. Le FLN organise le "quadrillage" ou sorte de recensement des immigrés sur le sol français. Ceux-ci doivent se prononcer pour ou contre le FLN et ils sont contraints de cotiser au mouvement. Sur quatre cent mille immigrés, cent trente cinq mille sont organisés dans le FLN alors que les autres se contentent de cotiser (Einaudi 33). Dès août 1958, le FLN s'attaque à des points stratégiques: installations pétrolières entre autres et commissariats pour essayer de monter l'opinion contre la guerre d'Algérie. En 1959, De Gaulle essaie de réprimer le mouvement nationaliste en Algérie mais il échoue. La police française procède alors à des arrestations, des rafles, des bastonnades, et à la torture; des immigrés disparaîtraient mystérieusement. Vers la fin de l'année, le Général De Gaulle commence à parler d'autodétermination tout en intensifiant l'action armée contre les indépendantistes. En 1961, une

tentative de coup d'état échoue et De Gaulle ressort renforcé dans son pouvoir. De cet échec naît l'OAS (Organisation armée secrète) alors que De Gaulle jouit de pouvoirs exceptionnels. A partir d'août, c'est l'escalade de la violence: rafles d'immigrés, arrestations au faciès, bastonnades dans la rue, disparitions. Dès septembre, on retrouve des corps d'immigrés dans la Seine. Au début du mois d'octobre 1961, des syndicats de policiers demandent l'augmentation des arrestations d'immigrés et l'application d'un couvre-feu pour les Français Musulmans d'Algérie (FMA). C'est en protestation à ce couvre-feu qu'a lieu l'appel du FLN pour la manifestation pacifiste du 17 octobre 1961.

Une relecture de l'enquête d'Einaudi est essentielle pour comprendre le film de Tasma. Car s'il fait constamment allusion à la guerre au pays, dans l'ensemble les allusions restent très discrètes. Pour les immigrés d'Algérie qui vivent à Paris, comme pour les Parisiens, la guerre se situe à un niveau autre que sur le sol algérien. Pour les uns il s'agirait de se débarrasser des immigrés; pour les autres la question est de mettre dehors les colonisateurs. Cette guerre longue et cruelle est dans tous les esprits et pourrit l'ambiance à tous les niveaux: politique, humain, et surtout ethnique.

Dans tous ces longs métrages, le traitement du quotidien des immigrés occupe une place fondamentale. Pour souligner cette préoccupation, *Nuit Noire* met en scène quelques personnages immigrés dans leurs rapports avec les autochtones français. L'histoire se passe en région parisienne et la langue parlée du film est principalement le français, avec quelques rares dialogues en arabe pour rappeler aux spectateurs que cette langue est une réalité —alors que *Vivre au Paradis* est dans sa presque toute majorité en langue arabe, avec ici ou là quelques phrases courtes en français. Le quotidien de l'immigré révèle un combat de tous les jours: petits boulots, difficultés de logement, de transport, d'intégration dans la ville. *Harkis* documente particulièrement bien la vie dans les camps et le manque de confort de base à une époque où l'on ne peut plus imaginer des vies aussi dénuées de l'essentiel sur le territoire français. Plus loin, *Nuit Noire* montre de nombreuses scènes de la manifestation pacifique et de ses suites: les bastonnades, les blessés, la mort, la fuite vers le bidonville et la perte de tout espoir de changement.

Parallèlement à la notion de quotidien, la notion d'espace est essentielle: des images de l'espace privé sont suivies d'images de l'espace public. *Nuit Noire* montre les lieux de vie dans la plus grande

simplicité. Le jeune homme tout d'abord et son oncle habitent à deux dans une pièce délabrée et meublée avec le strict minimum, sous les toits, dans un immeuble à l'aspect tout aussi délabré, avec pour voisins d'autres immigrés vivant dans les mêmes conditions. De façon générale c'est alors souvent la réalité quotidienne des immigrés: la chambre dans de petits hôtels partagée à plusieurs, ou la chambre en foyer, ou le bidonville. Selon Einaudi, les Français ne veulent pas louer aux Nord-Africains malgré le fait qu'ils paient leur loyer normalement. Le jeune homme a cependant l'espoir de s'intégrer dans la société française en laquelle il porte beaucoup d'espoirs. Il suit une formation avec des Français dans le but d'obtenir le certificat d'études primaires. Son quotidien est partagé entre son travail dans l'atelier (avec des Français) et les cours qu'il suit après son travail avec une jeune enseignante, ouverte et compatissante. Son oncle travaille à l'usine, semble-t-il dans la périphérie de la ville, où il se rend à mobylette —tout un symbole, que l'on retrouve aussi dans *La graine et le mulet* de Kechiche. Les scènes se passent principalement en milieu urbain: les lieux de vie sont les immeubles, l'école, l'usine, l'atelier, les cafés, les rues, le commissariat, le QG de l'armée. Le film montre aussi quelques images du bidonville de Nanterre où vivent de nombreux immigrés: les baraques de tôle, la boue, et la précarité la plus totale. Mais les images du bidonville ont principalement pour fonction de montrer l'activité parallèle du FLN alors que dans *Vivre au Paradis* c'est le lieu principal d'évolution des personnages.

Nuit Noire souligne les interactions particulièrement tendues entre les immigrés et les représentants de la loi, du simple policier dans la rue aux représentants au plus haut niveau de la république. Mis à part quelques moments privilégiés avec l'enseignante et le patron de l'atelier —des gens de bon sens, apolitiques, ou bien "politiques" en rejetant l'injustice et la violence— les rapports du neveu et de son oncle avec les autochtones français apparaissent inhumains, injustes et cruels. Pour certains représentants de l'autorité française, le racisme devient une véritable haine personnelle. Parmi les autres lieux significatifs du film, le café fonctionne comme lieu de rassemblement et de vie sociale. Les Français s'y rencontrent, y compris les policiers après le travail. Les Nord-Africains y sont parfois admis mais leurs moindres gestes sont épiés. Au milieu de tous ces lieux de l'espace public, l'école est réellement le symbole d'espoir, de paix et de

rassemblement. Enfin le QG à Paris rappelle que la guerre en Algérie est bien réelle et que le gouvernement français veut à tout prix éviter tout débordement ou manifestation pro-algérienne dans la capitale. Comme *Harkis* et ses personnages-échantillons —les soumis et les insoumis, les paysans de bonne volonté ou le chef de camp cruel — *Nuit Noire* met en scène une véritable peinture humaine. Parallèlement aux policiers, au préfet, aux représentants de l'Etat, on trouve l'institutrice, le patron de l'atelier de mécanique —des personnages humains et de bonne volonté— mais surtout un autre personnage énigmatique: la jeune femme française, résistante aux agissements du gouvernement, qui a des liens avec le FLN et compromet son amie afin d'aider ses amis du FLN qui doivent se cacher. Son appartement devient malgré elle un lieu privé/public en servant temporairement de QG pour des chefs du FLN.

Dans chacun des films, le traitement du quotidien et des espaces nous conduit au deuxième point essentiel: le traitement et l'interprétation des événements politiques. Pour sa part, *Nuit Noire* fait l'examen du contexte général politique et social des mois qui précèdent le 17 octobre 1961. La progression de la violence des deux côtés (police, FLN) se fait de façon progressive. Le film ne montre pas un événement particulier, mais une série d'événements qui culminent avec le massacre. Depuis le début du film, sont explicitement ou implicitement montrés les assassinats de policiers, les attentats réguliers, les attaques de commissariats, d'une part, et de l'autre, les arrestations au faciès, le passage à tabac, la violence gratuite, la disparition d'immigrés, la torture dans les commissariats, l'humiliation quotidienne (par exemple la scène d'humiliation avec la cigarette). La tension palpable tout au long du film culmine avec la manifestation d'octobre et la réponse du Préfet Papon et de ses hommes. Devant une brigade, le spectateur l'entend rassurer ses troupes: "A partir de maintenant pour un coup reçu vous en rendrez dix... dans tous les cas vous serez couverts." Nous sommes bien dans l'escalade pure, logique et incontrôlable de la violence.

Ainsi, pour conclure, les films *Indigènes*, *Harkis*, *La Trahison* et *Nuit Noire* relèvent d'un cadre et d'ambitions plus larges que ceux de la simple oeuvre cinématographique ayant pour objectif de distraire les spectateurs. Ces films s'ajoutent aux autres longs métrages récents qui couvrent une certaine période historique franco-algérienne. Films-témoignages, ils ont une double mission. Tout d'abord, ils répondent à

des questions identitaires que les jeunes se posent sur leurs origines et leur histoire au sens large. Puisque les anciens ne parlent pas des événements dramatiques de leur passé, c'est une manière d'apprendre et de comprendre le fossé et les expériences totalement différentes qui séparent les générations. D'autre part ils ont pour mission principale, outre l'art pour l'art, de rectifier des manquements de l'histoire et de la politique qui occultent certains événements historiques gênants ainsi que la gestion des immigrés/FMA. Ainsi le 17 octobre 1961 n'est évidemment toujours pas mentionné dans les manuels scolaires actuels. Mais comment pourrait-il l'être alors qu'une page ou moins est généralement consacrée à la guerre d'Algérie dans les livres contemporains à l'adresse des lycéens? Il y a peu de temps encore, en 2005, le gouvernement français parlait (se rengorgeait même) des aspects positifs de la colonisation française en Afrique au point de vouloir faire voter un texte soutenant cette thèse. Il faut croire qu'il faudra encore de nombreux films ou d'oeuvres tels *Nuit Noire*, *Harkis*, *La Trahison* ou *Indigènes* pour alerter l'opinion et forcer l'Histoire à rentrer dans les débats politiques ainsi que dans les manuels à l'intention de la formation des jeunes esprits et de la mémoire collective. Ce faisant, ces oeuvres participent à la tâche noble de l'élaboration d'une nouvelle nation porteuse de davantage de vérité et d'espoir.

NOTES

¹ Consulter l'étude approfondie de Carrie Tarr: *Reframing Difference* (2005) qui explore les cinémas beur et franco-arabe.

² Il existe en réalité quelques films traitant du même sujet: "Plusieurs films ont ressuscité l'émotion autour des témoins des "ratonnades" d'octobre 1961 dans les rues de Paris. Si l'oeuvre pionnière de Jacques Panijel, *Octobre à Paris* (1962), reste quasiment inaccessible après avoir été longtemps interdite, *Le Silence du fleuve* (1991), d'Agnès Denis et Mehdi Lallaoui, *Une journée portée disparue* (1992), de Philippe Brooks et Alan Hayling, ou encore *Les enfants d'octobre* (2000) d'Ali Akika, révèlent le souci des nouvelles générations

issues de l'immigration de se réapproprier une mémoire jusqu'alors confuse, marquée par des reconstructions approximatives" (Abdallah).

³ Informations complémentaires disponibles sur le site internet d'Allociné.

⁴ Consulter l'article de Michèle Chossat qui porte sur les textes de Fatima Besnaci-Lancou, Hadjila Kemoum, Zahia Rahmani et Dalila Kerchouche. Fille de harki, cette dernière participe à l'écriture du scénario du film.

OUVRAGES CITÉS

- Abdallah, Mogniss H. *Nuit noire à Paris, le 17 octobre 1961* <http://www.alterites.com/cache/center_cinema/id_1131.php> *La Bataille d'Alger*. Dir. Gillo Pontecorvo, 1966, Carlotta Films.
- Begag, Azouz. *L'intégration*. Paris: Cavalier Bleu, 2003.
- Blanchard, Pascal, et Nicolas Bancel, eds. *Culture Post-coloniale 1961-2006*. Paris: Autrement, 2006.
- "Bouchareb veut 'rouvrir une page de l'histoire.'" *Nouvelobs.com* 25 mai 2006 <<http://tadrart.com/tessalit/indigenes/critic.html>>
- Chossat, Michèle. "In a Nation of Indifference and Silence: Invisible Harkis, or Writing the Other." *Contemporary French and Francophone Studies* 11-1 (2007): 75-83.
- Einaudi, Jean-Luc. *La Bataille de Paris. 17 octobre 1961*. Paris: Seuil, 1991.
- Hargreaves, Alec. "Indigènes: A Sign of the Times." *Research in African Literatures* 38-4 (2007): 204-16.
- _____. *Multi-Ethnic France. Immigration, Politics, Culture and Society*. 2nd ed. New York: Routledge, 2007.
- Harkis*. Dir. Alain Tasma, 2005, FR2/Images & Compagnie.
- Indigènes*. Dir. Rachid Bouchareb, 2006, Mars Distribution.
- Jourdain, Benoit. "La Revalorisation, la seconde victoire des 'Indigènes.'" *AFP* 27 septembre 2006 <http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18392848.html>
- Loustalot, Ghislain. "Indigènes, mon coup de coeur." *Première* 2006 <<http://tadrart.com/tessalit/indigenes/critic.html>>
- Nuit Noire 17 octobre 1961*. Dir. Alain Tasma, 2005, Les Acacias.

- Péron, Didier. "Pour la cause un recadrage efficace. 'Indigènes' dénonce la condition des soldats venus des colonies combattre pour la libération de la France." *Libération* 2006 <<http://tadrart.com/tessalit/indigenes/critic.html>>
- Roux, Michel. *Les Harkis, ou les oubliés de l'histoire*. Paris: La Découverte, 1991.
- Sebbar, Leila. *La Seine était rouge*. Paris: Thierry Magnier, 1999.
- Silverman, Maxim. *Deconstructing the Nation: Immigration, Racism and Citizenship in Modern France*. New York: Routledge, 1992.
- Tarr, Carrie. *Reframing Difference. Beur and Banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- La Trahison*. Dir. Philippe Faucon, 2006, Pyramide Distribution.
- Vivre au Paradis*. Dir. Bourdem Guerdjou, 1998, Arte/Canal +.

Writing Desire and Travestyng the Self: A Bakhtinian Reading of Nina Bouraoui's *Garçon manqué* and *Poupée Bella*

Christa Jones

Utah State University

As a number of critics have pointed out, virtually all of French Algerian novelist Nina Bouraoui's novels concern themselves with a problematic, inherently violent and unstable sense of identity (Jacomard 43; Lebdaï 38; Selao 75; Agar-Mendousse 189). In Bouraoui's *autofictions* *Garçon manqué* (2000) and *Poupée Bella* (2004), her sixth and eighth novels respectively, identitary fragmentation is linked to writing, to sexuality, and to a violent colonial history—the Algerian war of liberation, in which both sides of the subject's family fought on opposing sides. In this essay, I propose a Bakhtinian reading of the two narratives by focusing on the celebratory and creative spirit of both novels and by privileging the *carnavalesque*, playful, disorderly, and creative elements of the texts. I argue that the transformative power of continuous internal dialogism at work in both texts unleashes a creative energy that produces new and powerful synergistic forms, which express themselves physically—sexually—and on paper.¹ Consequently, the work of identity construction and deconstruction which begins in *Garçon manqué* and comes to fruition in *Poupée Bella*, is not so much traumatic as foremost a creative and existential endeavor inscribed in a healing and learning process facilitated by *autofictional* writing. Therefore, rather than reading *Garçon manqué* as an illness narrative, as suggested by Helen Vassallo or labeling Bouraoui's writing as a writing imbued by therapeutic melancholy and "creative pain," I propose to read it as a narrative of strength and creativity (Van Zuylen 85). Bouraoui's novels celebrate and bring out an authentic and unique self, as evidenced in the narrators' ability to transform and subvert societal parameters of socially acceptable behavior and norms and decreeing these new patterns of conduct normative in *their* world.