

LE REGARD D'UNE INTRUSE DANS L'UNIVERS COLONIAL: *LES PIEDS-NOIRS* DE MARIE CARDINAL¹

Alessandra Ferraro* et Valeria Sperti**

En 1988 Marie Cardinal participe avec un long texte autobiographique agrémenté de photographies à l'album collectif *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*. Ce témoignage liminaire imprime une perspective personnelle, poétique et problématique au volume. En se focalisant sur son expérience autobiographique, l'auteure, issue d'une famille matriarcale, condense l'histoire de quatre générations de femmes pieds-noires en mettant en perspective tous les stéréotypes et les rapports de force à l'œuvre dans cet échantillon colonial privé et intime. Deux perspectives s'entrecroisent dans le texte: celle des images qui ont un rôle de témoignage et celle de la narratrice qui met en question par son regard oblique, la légitimité de sa présence dans un Pays qui est pourtant le sien. La photobiographie de Marie Cardinal, loin d'être un album de famille, devient ainsi l'instrument de représentation des déchirements schizoïdes liés à la fin de l'entreprise coloniale.

Mots-clés: phototexte, écriture féminine, littérature pied-noire

The Gaze of an Intruder in the Colonial World: Les Pieds-Noirs of Marie Cardinal

In 1988 Marie Cardinal contributed a long autobiographical text with photographs to the collective album *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*. This introductory testimony gives a personal, poetic and problematic perspective to the volume. By focusing on her autobiographical experience, the author, who comes from a matriarchal family, condenses the history of four generations of Pieds-Noirs women by putting into perspective all the stereotypes and power relations at work in this private and intimate colonial sample. Two perspectives intersect in the text: that of the images, which have a testimonial role, and that of the female narrator, who questions, through her oblique gaze, the legitimacy of her presence in a country that is nonetheless her own. Marie Cardinal's photobiography, far from being a family album, thus becomes the instrument for representing the schizoid tears linked to the end of the colonial enterprise.

Keywords: Phototext, Women's Writing, *Pieds-noirs* Literature

¹ Alessandra Ferraro et Valeria Sperti ont élaboré conjointement les contenus de cet article. Alessandra Ferraro en a rédigé les trois premiers paragraphes et Valeria Sperti les deux derniers.

* Università di Udine.

** Università di Napoli "Federico II".

Photoautobiographies féminines en contexte colonial

En 1997, dans son étude *Racines de papier: essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs* consacrée à l'ensemble de textes écrits par les Français rapatriés en 1962 à la suite de l'indépendance de l'Algérie², Lucienne Martini utilise le terme "nostalgérie" pour décrire le sentiment d'attachement à un pays perdu qui est le commun dénominateur d'une production littéraire éminemment autobiographique (Hureau). Quelques années après, en 2003, Benjamin Stora consacrerait un long article à l'écriture des Françaises d'Algérie pendant la période des guerres qui ont ravagé ce Pays: après avoir remarqué que cette production, plus abondante que celle des hommes, a longtemps été oubliée, il met lui-aussi l'accent sur son caractère intimiste et autobiographique, apte à représenter une «mémoire religieuse», où tous les événements évoqués visent à restaurer un passé légendaire. Amy L. Hubbel, dans deux articles (2011; 2015a) qui interrogent l'exploitation du patrimoine visuel pied-noir dans la production artistique contemporaine, s'est penchée sur le rôle qu'ont joué les images dans cette remémoration collective.

Si donc la présence de l'écriture féminine, la prédominance du genre autobiographique ainsi que le recours à l'image dans la littérature de l'Algérie française ont déjà été mis en évidence par la critique, nous croyons qu'un texte où ces trois caractères s'interpénètrent présente un intérêt accru, puisque leur accumulation permet l'émergence de quelques noyaux particulièrement significatifs de cette littérature.

Soulignons tout d'abord que la rencontre entre texte et photo dépasse de très loin la simple juxtaposition: elle crée des interactions, mais aussi des interférences, qui font qu'aucun des deux éléments ne peut sortir indemne de la relation photobiographique, chacun étant en effet tributaire de l'autre dans sa construction du rapport au réel. Voilà pourquoi la photographie perd assez vite, dans les textes autobiographiques, sa valeur d'illustration ou de preuve pour acquérir une dimension heuristique. De plus, du point de vue sémiotique, le choix de faire interagir dans la page le texte et l'image a une signification particulière et change la valence du texte ainsi que celle de l'image. Chaque photo se charge d'une valeur poétique et poétique dans l'interaction entre le verbal (légendes et récit) et le visuel (le regard)³. Dans le cas de l'autobiographie

2 L'usage du terme "Pieds-Noirs" ne serait attesté en France qu'à partir de 1954 pour désigner des "Français rapatriés d'Algérie ou ceux qui pourraient l'être: les Juifs y sont inclus par l'opinion générale". Ce néologisme, si mal accepté au début, a été relevé comme un défi par les Français d'Algérie (Costantini 151).

3 McLuhan affirme que de l'intermédialité, en tant que rencontre entre deux médias, naît une

associée à l'image, comme le rappelle Véronique Montémont, le récit confère à l'iconographie une valeur polysémique, tout en questionnant le statut de témoignage de la photographie.

Nous avons identifié un ensemble de phototextes autobiographiques rédigés à partir de la fin des années 1980, dans la période que Benjamin Stora considère comme la plus féconde pour l'éveil de la mémoire dans les écrits des femmes européennes sur l'Algérie (2003). Les textes de notre corpus ont été écrits par quatre écrivaines nées au Maghreb à l'époque de la colonisation qui ont dû prendre la voie de l'exil pour des raisons liées à la fin de cette époque. Cette série voit le jour en 1988 quand paraît le récit pionnier, sans titre, de Marie Cardinal qui ouvre le volume collectif *Les Pieds-Noirs* et sera l'objet de notre article; Cardinal est l'une des premières écrivaines pieds-noires à représenter le deuil de sa patrie (1980); quelques années plus tard, en 1994, Hélène Cixous édite *Photos de racines* dans le recueil éponyme où elle est interviewée par Mireille Calle Gruber; entre 2001 et 2007 Colette Fellous publie une trilogie autobiographique émaillée de photos (*Avenue de France, Aujourd'hui, Plein été*); enfin, à partir de 2005, Leïla Sebbar commence à s'appuyer de manière récurrente sur des images dans sa production littéraire, d'abord dans sa tétralogie (*Mes Algéries en France. Carnet de voyages*, 2004; *Journal de mes Algéries en France*, 2005; *Voyage en Algéries autour de ma chambre*, 2008; *Le Pays de ma mère. Voyage en France*, 2013), puis dans la réédition de *Je ne parle pas la langue de mon père* (2016) jusqu'à *Lettre à mon père* (2021).

Nous avons déjà montré par ailleurs que ces textes partagent bien des éléments avec l'autobiographie dans l'écriture féminine contemporaine, courant qui privilégie le modèle de l'album de photos et s'appuie sur des instantanés familiaux dans le but de restaurer une ligne généalogique personnelle dans le cadre d'une histoire collective (Ferraro & Sperti). Dans cet ensemble de textes de Cardinal, Cixous, Fellous et Sebbar, l'instrument photoautobiographique, alliant le visible au lisible, devient le moyen pour conduire une enquête personnelle sur une histoire marquée par des fractures linguistiques et des tensions culturelles importantes, et ce dans le cadre de la fin de la colonisation. Apparaît là, à notre avis, une coïncidence non aléatoire: ces textes voient le jour dans les années mêmes où la société française tente de se réconcilier avec un passé lour-

forme nouvelle qui représente un moment de vérité et de révélation (55). Quelques années plus tard, Peter Wagner définit l'iconotexte: «an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images» (16). Comme le souligne Nachtergaele, la critique littéraire tend souvent à assimiler texte et image, introduisant en fait un vide méthodologique qui empêche le lecteur de saisir le sens du dispositif photo-littéraire qui naît au croisement entre du visuel et du textuel.

dement marqué par l'entreprise coloniale et par l'amnésie sociale qui l'entoure à travers des débats publics et des controverses juridiques, animés par l'activisme des Pieds-Noirs et des Harkis. L'État français a fini même par promulguer des lois mémorielles, dont nous ne citerons que celle du 18 octobre 1999 qui définit finalement les luttes de libération de l'Algérie comme une "guerre" et celles de la Tunisie et du Maroc comme des "combats", afin de mettre fin à un oubli collectif qui ne reconnaissait pas la lutte menée par les peuples nord-africains pour s'affranchir du joug colonial.

Les récits sur lesquels nous nous sommes penchées nous ont permis de creuser une mémoire qui se situe des deux rivages de la Méditerranée; ils appartiennent à un espace de l'entre-deux que l'écriture parcourt dans un mouvement d'aller-retour qui paraît ne pouvoir jamais s'arrêter. Comme le remarque Étienne Balibar dans le cas de l'Algérie, la France et son ancienne colonie restent, en fait encore liées de nos jours dans un *double bind* inextricable aussi bien sur le plan de l'imaginaire que sur celui du quotidien:

L'Algérie est irréductiblement présente dans la France comme la France l'est dans l'Algérie. De part et d'autre, le corps étranger est d'autant plus impossible à éliminer qu'il ne tient pas seulement à des présences physiques, mais à la mémoire et à la constitution de l'identité: chacune étant affectée d'une différence intérieure, d'une essentielle non-contemporanéité à soi (13).

Le recours au dispositif phototextuel permet à ces écrivaines de désensevelir une mémoire enfouie, d'assumer leur propre histoire double sur le fonds de cette période coloniale qui a lié à jamais deux Pays, deux peuples, deux langues, deux religions, l'arabité et l'euroanéité. Ces iconotextes semblent partager une posture mémorielle commune: ils reconstruisent par l'écriture et les images une mémoire perdue, retraçant des généalogies dans un récit de quête et de filiation où la photographie joue un rôle capital au sein de ce processus d'émergence du passé.

Marie Cardinal, écrivaine *pied-noire*

C'est dans ce cadre que nous examinerons le premier ouvrage au point de vue chronologique de l'ensemble que nous avons analysé, *Les Pieds-Noirs. Algérie 1920-1954*, album collectif paru en 1988.

Même si le volume porte en couverture le nom de Marie Cardinal, il est né de fait d'une collaboration de celle-ci avec Béatrix Baconnier, Albert Bensoussan, Francine Dessaignes et Janine de la Hogue, des intellectuels nés ou ayant vécu en Algérie et qui, par la suite, à travers leurs œuvres, ont contribué à entre-

tenir le mémoire des Pieds-Noirs. Janine de la Hogue est l'auteure du premier article qui définit de manière systématique cette production (1982). La partie iconographique est éditée par Béatrix Baconnier, Edimédia, Chantal Maury et Cyprienne Maury. L'album documente à l'aide de textes et de photographies l'existence des Français sur cette partie du sol nord-africain jusqu'à la veille de leur rapatriement.

Les quatre chapitres qui suivent l'autobiographie liminaire de Marie Cardinal se distinguent de celle-ci. "Terres et Hommes", "Le Temps de la Modernisation", "Histoire et Politique" et "Le Temps de Vivre" rassemblent une des collections iconographiques les plus importantes sur l'aventure pied-noire. Même la maquette est typographiquement différente: sont présentées plusieurs images numérotées par page et des notices en colonnes qui complètent les légendes en italique, illustrant les activités industrielles, artisanales et agricoles, les particularités géographiques et architecturales du pays et de ses habitants, Français, Algériens, Mahonnais, Juifs et Kabyles. Ici le visuel et l'écrit sont complémentaires, ce choix étant dicté par la volonté d'illustrer autant que de décrire l'épopée pied-noire pour la tirer d'un oubli aux fortes connotations idéologiques. Les auteurs, en évoquant Camus, comptent sur l'effet provoqué par les images aussi bien que sur l'intérêt de leur entreprise mémorielle: «L'histoire se fige: il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre, disait ce génial élève de la Khâgne africaine [...] qui aura un jour le Nobel. Y a-t-il aussi un temps pour se taire, se raidir dans le pâle silence des photos?» (148 notice).

Selon Lucienne Martini (1997; 2005) cet album fait partie de la production de la deuxième période de l'exode pied-noir, celui qui, à partir des années 80, suit la première phase, marquée par le silence et la honte. Le volume est dominé par la "nostalgérie" qui caractérise cette vague d'ouvrages successifs, consacrés à la récupération de la mémoire collective et à l'évocation fictive mais compensatoire, à travers les images et les paroles, d'une époque révolue et regrettée. Selon Amy L. Hubbell, «The large majority of these texts [...] presents a non-critical and unified view of colonial life that is often overwhelmed with nostalgic recreations of the homeland in an effort to smooth over the painful rupture with the past» (Hubbel 2007a). Nous allons examiner dans quelle mesure cette affirmation trouve une confirmation dans le phototexte de Marie Cardinal.

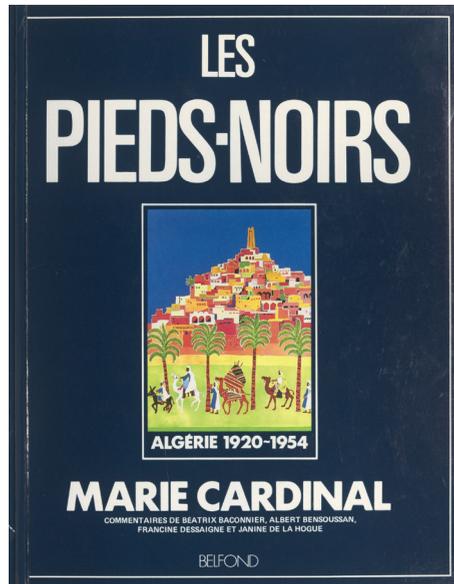
C'est sans doute du désir de mettre en commun leurs souvenirs à travers la parole et l'image que naît le projet de cet album collectif auquel participe l'écrivaine avec son texte autobiographique agrémenté de nombreuses photos de l'époque où elle a vécu dans le pays nord-africain, avant son exil. Cardinal est née à Alger en 1928 d'une famille de propriétaires terriens, bourgeois et catholiques, implantée dans le pays depuis plusieurs générations; partie en France pour faire des études de philosophie, elle se mariera avec l'homme de théâtre

Jean-Pierre Ronfard et habitera à Salonique, Lisbonne, Vienne, Montréal et, enfin, dans le Vaucluse, loin pour toujours de cette terre qui l'a vue naître. *Les Mots pour le dire*, son roman le plus célèbre, grand succès de vente à l'époque, la consacrera comme écrivaine dans la mouvance féministe, ce qui contribuera à occulter son lien avec l'Algérie. Même si son pays natal est présent dans tous ses textes, la critique n'a analysé cet élément comme source de création qu'à partir des années 90 et selon une perspective postcoloniale (Proulx, Ha). Déjà *Écoutez la mer*, publié en 1962, écrit l'année même du rapatriement des Pieds-Noirs, raconte l'histoire d'amour d'une jeune femme née en Algérie avec un Allemand dans un décor parisien qui se superpose à des souvenirs d'Alger qu'évoque cette femme. Et encore, dans le dernier roman de l'autrice, *Amour... amours*, paru en 1998, en l'espace d'un matin et d'un après-midi, la protagoniste, Lola, assise sous une tonnelle quelque part dans le Midi, se rappelle son passé, son enfance en Algérie et se penche sur ses aventures amoureuses et sur le lien tourmenté avec son mari. Dans ce récit, l'écrivaine s'interroge encore une fois sur ses racines algériennes et, plus en général, sur sa difficulté de prendre en compte par l'écriture des traumatismes et notamment la nostalgie pour son pays de naissance.

C'est n'est que dans *Au pays de mes racines* – une sorte de cahier de retour au pays natal commandé par son éditeur et suivi d'*Au pays de Moussia* écrit par sa fille Bénédicte, (la seule de ses enfants qui ne soit pas née en Algérie) et paru en 1980 – que Marie Cardinal affronte pour la première fois de manière directe son rapport avec son pays natal. Vingt-six ans après avoir quitté sa terre, elle accomplit un retour sur les lieux où elle avait vécu «en parfaite harmonie avec le monde» (pos. 1896). L'écrivaine est alors confrontée au drame d'avoir perdu sa patrie, la langue arabe et au fait de ne plus se sentir chez elle nulle part – «ce que je voudrais, dans le fond, c'est débarquer à Alger, prendre un taxi et rentrer à la maison, dans ma chambre. Je n'ai pas de maison ailleurs. Et pourtant je n'en ai plus là-bas non plus» (pos. 806). Ici elle reprend la scène primaire des *Mots pour le dire* reliant ainsi de manière plus directe les deux traumatismes subis: le récit de la tentative d'avortement accomplie par sa mère pour se débarrasser d'elle d'un côté et la perte de l'Algérie à cause de la guerre civile de l'autre (Hubbell 2015: pos. 791).

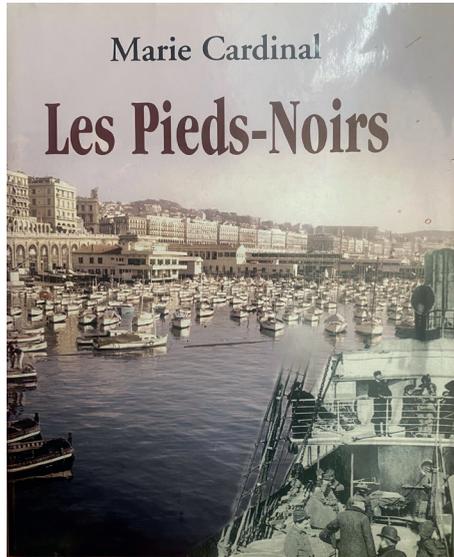
L'album photographique *Les Pieds-Noirs*

À ce jour, il nous a été impossible de remonter aux circonstances qui ont présidé au projet éditorial et de savoir si le témoignage de Marie Cardinal est spontané ou bien s'il s'agit d'une commande et surtout nous ignorons si le choix d'entrecouper son texte de photos lui a été suggéré ou bien s'il émane d'elle.



Couverture, édition 1988.

Le renouveau de l'intérêt porté par l'opinion publique sur l'histoire des Pieds-Noirs est avéré par trois éditions du même volume *Les Pieds-Noirs* publiées entre 1988 et 2004: elles ne diffèrent que par leurs couvertures. Nous nous bornerons à examiner l'édition de 1988 et de 2004. La première reproduit une sorte d'image selon le format d'une carte postale où est représentée de manière stylisée, au premier plan, une caravane orientale sous des palmiers; en toile de fond apparaît un village mauresque perché sur une colline à l'ombre d'un minaret. Dans la partie inférieure, la mention «ALGÉRIE 1920-1954» fournit les repères géo-temporels relatifs à l'illustration. Le titre *Les Pieds-Noirs*, en haut de la page, est suivi du nom de l'auteure, Marie Cardinal, et, en caractères plus petits, de ceux des autres contributeurs. La couverture désigne explicitement les différents collaborateurs, contrairement à ce qui se produit dans l'édition de 2004 où ils ne seront mentionnés que dans la page de garde, laissant tout le mérite de l'ouvrage à notre auteure, la seule du groupe à être connue par le grand public.



Couverture, édition 2004.

Cette dernière édition est publiée à quatorze années de distance, en 2004, soit trois ans après la mort de l'écrivaine: elle nous paraît d'autant plus significative qu'elle se situe chronologiquement au lendemain de la décennie noire algérienne qui avait définitivement brisé les faibles liens qui reliaient encore les Pieds-Noirs à l'Algérie, les empêchant, une fois pour toutes, de revenir, ne fût-ce de manière nostalgique, sur les lieux.

La couverture reproduit un instantané du port d'Alger remontant aux dernières années de la présence française. Sur l'image, colorisée à partir d'un fond sépia lui conférant un arrière-goût nostalgique, apparaissent le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage. En bas à droite, une autre photo, détournée, se superpose à celle du port: elle représente le détail d'un paquebot en noir et blanc, remontant au siècle dernier qui est sans doute censé représenter symboliquement des Français qui arrivent en Algérie pour s'y établir. La narrativité de cette nouvelle image de couverture, qui embrasse positivement toute l'histoire des Pieds-Noirs, investit ce que le lecteur voit et ce qu'il peut inférer à partir du visuel. Le montage de deux images tend à évoquer un climat historique perdu, un passé condamné à l'oubli. Dans cette optique, la nouvelle couverture intègre l'évocation nostalgique de l'Algérie française dans le discours rhétorique, paternaliste et exotique, véhiculé par l'idéologie coloniale.

Nul doute que cet album vise à faire émerger l'éthique performative des Français, symbolisés par les pionniers du paquebot, qui ont transformé l'Algérie pendant leur présence. L'image de couverture de l'édition de 2004 pose la question de la relation entre le visuel et le narratif: les notices illustrées de la partie documentaire des quatre chapitres qui suivent le récit autobiographique de Marie Cardinal forgent une vérité, qui s'appuie sur les témoignages visuels d'une modernisation de l'Algérie entre 1830 et 1954, à partir de la post-mémoire des Pieds-Noirs. La rhétorique de l'image de couverture corrobore l'élan de l'entreprise coloniale progressiste et confirme le rôle compensatoire que jouent ces publications face à ce qui est désormais, à cause des événements historiques, interdit à la vue et privé de vie.

Un témoignage littéraire entre mots et images

En l'absence d'une attestation incontestable, nous essaierons de mesurer le degré d'implication de Marie Cardinal dans le projet éditorial de l'ouvrage sur la base des indices textuels qu'on peut y déceler. La présence de quelques photos familiales – entourées de maintes images célébrant ou du moins accompagnant l'entreprise coloniale française en Algérie – montre que l'écrivaine a participé activement à ce projet, en fournissant quelques clichés tirés de son archive personnelle. En outre, même s'il s'agit d'un texte qui se veut un témoignage, personnel et historique, l'auteure ne renonce pas à y insérer une autocitation, la description d'une noce paysanne tirée d'*Au pays de mes racines* (1980), suivant une habitude acquise de l'écrivaine pour qui, à travers ce dispositif citationnel, chacun de ses écrits compose la tesselle d'une mosaïque qui trouve son unité dans son assemblage et par ces répétitions. De ce fait, *Au pays de mes racines* devient la dyade incontournable de l'iconotexte autobiographique de 1988: tous les deux sont habités par une mémoire complexe, stratifiée, qui répond au traumatisme de l'abandon par la création d'une Algérie imaginaire et mythique, à propos de laquelle Marie Cardinal affirme: «J'écris toujours le même livre dont l'empreinte est là-bas. La vie d'une femme vivant sur une terre ravagée par le conflit des humains» (Hubbell, 2007a: 29). Ces deux récits autobiographiques constituent une pièce importante dans le travail du deuil de l'Algérie que Marie Cardinal partage avec les autres Pieds-Noirs. Chez eux les livres deviennent le lieu de mémoire d'une patrie spirituelle, en partie fictionnelle sans doute, qui fonctionne comme une chambre de compensation face à la dépossession physique et définitive d'une terre natale convoitée mais foncièrement ambiguë (Lowenthal).

Par le biais de ces citations intertextuelles, le témoignage de Marie Cardinal qui ouvre *Les Pieds-Noirs* en renforce le caractère littéraire, alors que les autres

parties du livre gardent une empreinte documentaire à l'unisson avec le projet colonial. Cette différence est manifeste et presque déroutante car sur la couverture et dans les pages de garde, elle apparaît comme la seule autrice alors qu'il s'agit d'un ouvrage collectif. Le récit de ses souvenirs intègre des images répondant donc à un dessein différent par rapport aux chapitres qui suivent. La mise en page de cette deuxième partie en témoigne: de nombreux clichés insérés dans un texte en colonnes forment un ensemble cohérent illustrant l'entreprise des Pieds-Noirs.

Dans cet ensemble, le récit liminaire de Marie Cardinal constitue une exception. Il présente une maquette où est évidente la disproportion entre l'ampleur de la partie écrite et les quelques photos reproduites. Marie Cardinal y raconte son enfance et sa vie d'avant l'exode: son écrit occupe 84 pages sur les 292 du volume et n'y sont reproduites que vingt-quatre photos dont trois seulement tirées des archives familiales de l'auteure et vingt-et-une illustrant des paysages algériens et leurs habitants. Ces dernières proviennent de différentes archives pieds-noires; tous les clichés figurent individuellement sur la page de droite ou de gauche selon le cas; aucun n'est numéroté. Les légendes sont réduites à l'essentiel, voire lacunaires: parfois, comme cela arrive dans la cinquième photo qui représente des femmes algériennes se préparant à une cérémonie traditionnelle, sans doute un mariage, il n'y a que l'indication de la provenance, «Coll. Baconnier» (21), Béatrix Baconnier étant l'une des contributrices de ce volume collectif. Et encore, l'on peut supposer, par le choix de la forme impersonnelle utilisée dans la première légende des images familiales («Marie Cardinal en 1930»: 10) et par l'absence de toute légende dans les autres clichés provenant de l'archive personnelle de l'écrivaine (30; 31), que cela dépend soit d'une volonté de détachement, qui contrasterait pourtant avec le ton intimiste du texte, soit d'une participation indirecte de Marie Cardinal au projet de l'album. Dans son récit on ne retrouve pas non plus des références directes aux photos.

Le récit commence à rebours: sont évoqués tout d'abord la naissance d'Alice, la fille de l'écrivaine – à qui est dédiée cette autobiographie –, née à Alger le 3 juin 1954, et le départ de la famille du pays, départ qui s'avérera *a posteriori* définitif (11). Il remonte, sans solution de continuité, à la petite enfance de l'auteure et s'interrompt en 1946, date de la mort du père de l'écrivaine; la suite de l'histoire est laissée dans le flou, même si le départ de Marie Cardinal pour la France où elle va poursuivre ses études et les prodromes de la guerre d'Algérie reconduisent le lecteur à la prolepse d'ouverture du récit. Là, le choix de Marie Cardinal, qui à l'époque vivait à Salonique, de venir accoucher de l'autre côté de la Méditerranée est représenté comme un geste instinctif, incontournable qui accentue, aux yeux du lecteur, le choc du départ impromptu d'Alger dont les conséquences ne sont pas immédiatement perçues par la narratrice.

Le bébé, Alice, porte le nom de la grand-mère de Marie Cardinal, sans doute celle qui est portraiturée dans la première image du récit autobiographique des *Pieds-Noirs*, «née dans une ferme de la région de Mostaganem, dans le département d'Oran, en 1878» (*Au Pays de mes racines*, pos. 1920). La nouveau-née est donc, en tant que rejeton de la cinquième génération, la dernière filiation familiale sur le sol algérien, celle par qui s'interrompt définitivement l'histoire de la famille Cardinal en Algérie.

Les Pieds-Noirs resterait un livre de compilation documentaire, dépourvu de tout autre intérêt, sinon celui de témoigner de l'essor d'une vague nostalgique ambiguë et jusque-là censurée, sans ce témoignage liminaire qui imprime une perspective personnelle, poétique et problématique au volume. En se focalisant sur son expérience autobiographique, l'auteure, issue d'une famille matriarcale, condense l'histoire de quatre générations de femmes qui sont représentées dans le premier cliché. Il s'agit d'une saga où le récit de la force de volonté et de l'esprit entrepreneur de celles-ci ne glisse pas sur les questions historiques, mais il met en perspective tous les stéréotypes et les rapports de force à l'œuvre dans cet échantillon colonial privé et intime.

Le rôle des images est traditionnel, elles doivent illustrer le récit: malgré une certaine distance par rapport à l'écrit elles contribuent à former un cadre grâce auquel le lecteur pourra esquisser les linéaments de la vie de l'écrivaine à l'époque coloniale, en jetant un regard sur son archive personnelle. Cette double fonction constitue le mécanisme poétique du texte, offrant un point de vue personnel et décentré sur une question historique complexe. Dans ce vacillement entre l'élément graphique et l'élément visuel le lecteur acquiert une nouvelle perspective sur l'aventure pied-noire.

Le récit part de l'enfance de l'auteure pour s'ouvrir à une dimension collective et historique visant à réélaborer cet exode traumatisant. En parcourant le texte, trois aspects méritent d'être analysés: la relation entre l'autobiographie et les quelques images tirées des archives familiales de l'écrivaine, la séquence des reproductions des clichés, dont nous allons examiner la suite finale, et quelques effets qui faussent le rapport entre parole et image.

Le mouvement du texte de Marie Cardinal connote un élargissement multiple de la focalisation: premièrement dans la mise en page typographique, bien plus ample par rapport aux autres chapitres, pour souligner le caractère littéraire de celui-ci. On fait allusion aux différentes composantes qui caractérisent les Pieds-Noirs comme un peuple de l'entre-deux, ayant une identité forte, originale, partagée, mais pour qui la France restait une patrie «symbolique» et lointaine, vénérée malgré sa condescendance envers eux, les 'Français' d'Algérie, mais assez cynique pour les mobiliser et les sacrifier à l'occasion des guerres.

L'immensité de cette terre – «quatre fois plus grande que la France» (11) – est mise en relief par rapport au nombre des colons: «un petit million de chrétiens et de juifs» (*Ibidem*). Cette ampleur se reflète aussi bien dans la maquette: les images, une par page, sont présentées après l'affirmation: «Ma famille était d'Algérie» (9)⁴, qui focalise le récit sur l'aventure coloniale de la famille de l'auteur. C'est ainsi qu'en tournant la page, sur la gauche (10), le lecteur perçoit la première image, un portrait familial, issu des archives de l'écrivaine, réunissant quatre générations de femmes pieds-noires appartenant à la branche maternelle de la famille de Marie Cardinal.



Marie Cardinal en 1930 (Coll. M. Cardinal-Edimedia)

La photo a été prise en plein air, sans doute dans la propriété familiale; deux d'entre elles ont pris place sur deux chaises posées l'une à côté de l'autre, près d'une plate-bande surmontée d'un treillage vide. La future écrivaine, âgée d'un an environ, est au centre de l'image, assise sur les genoux de son arrière-grand-mère, aux côtés de sa mère et de sa grand-mère et protégée par ce triumvirat de femmes drapées de vêtements sombres sur lesquels se détache la robe blanche

4 Cette affirmation est un *topos*: elle apparaît dans *Les mots pour le dire*: «L'Algérie c'était ma vraie mère» (59) et dans *Au pays de mes racines*: «cette terre est toujours ma mère» (pos 2054); cf. Alison Rice et Tzu-Shiow Chuang.

de l'enfant. Cette photo semblerait conférer d'emblée au récit la forme d'un album de famille, forme que l'on retrouve souvent chez les écrivaines et qui vise à mieux affirmer la généalogie, ce qui est d'autant plus nécessaire ici, au vu de malheurs historiques et familiaux qui ont frappé la famille créant le désert d'hommes que scelle cette image (Hirsch 8-9)⁵. Mais à cette iconographie de l'intimité correspond une légende impersonnelle à la troisième personne – "Marie Cardinal en 1930" (10) qui, unie à la pénurie d'images intimes, laisse planer le doute sur la collaboration de l'écrivaine à la maquette de ce livre: une distance ultérieure et problématique entre ce groupe familial et l'extérieur est posée.

Le format vertical de ce portrait matriarcal, avec le treillage vide en tant que toile de fond qui à la fois l'encadre et révèle son manque, s'oppose au format horizontal des deux photos de paysage successives, extraites d'autres collections (11), de facture coloniale, où des Algériens se reposent sous des oliviers et font une cueillette de géraniums. À ces derniers et notamment aux gens qui travaillaient dans la propriété de la famille Cardinal – les paysans Barisian et Barded, le domestique Aoued et Youssef le jardinier – sont liés les souvenirs les plus heureux et tendres de l'enfant Cardinal qui évoque avec nostalgie ce temps "de l'insouciance":

Pour moi, la vigne, le vin... tout ça est pour toujours lié à la clarté des yeux de Barisian, à son nez aquilin, à ses pommettes hautes. Il m'expliquait les labours, la taille, le sulfatage à sa manière. Le soc de sa charrue ouvrait le sol qui contenait les secrets des racines. Grâce au travail des laboureurs, à la fin de l'été les grappes seraient lourdes (12).

Le dispositif phototextuel à l'œuvre dans le photo-texte de Cardinal se fonde aussi sur des effets de séquence: un exemple intéressant est celui qui se met en place à la fin de l'album: l'avant-dernière photo reproduit une vue d'en haut du port d'Alger (79) et une prise de vue similaire est présente dans l'image successive, la dernière du texte, qui représente le Cimetière de Saint-Eugène, où est enterré le père de l'écrivaine, mort en 1946 (81).

5 Il serait sans doute intéressant de fixer notre attention sur l'*Operator*, peut-être le père de l'écrivaine.



Le port d'Alger (CAP-Viollet)

Le Port d'Alger (CAP-Viollet)



Cimetière de Saint-Eugène (DR)

Cimetière de Saint-Eugène (DR)

Sans solution de continuité chronologique, le récit relate une visite-hommage de l'auteure sur sa tombe, située dans un «Après... après...» flou (80), mais de toute évidence accomplie lors de son retour en 1980, ce premier retour après vingt-quatre années d'absence, décrit dans *Au Pays de mes racines*. La représentation écrite du geste de l'écrivaine qui gratte la mousse de la dalle funéraire pour faire réapparaître enfin le nom de son père, sa date de naissance et de mort, permet enfin de superposer les deux prises de vue, celle de la ville et du port d'Alger de la page précédente et celle du cimetière, nimbées par la même aura funéraire. La fin du monde colonial, sur laquelle glisse la narratrice, est exprimée par la succession de deux images à la perspective similaire qui met en relation la mort de son père, celle de la disparition de sa famille et la perte de son pays natal. Et pour corroborer cette intersection entre le personnel et le politique, le texte se termine par une carte politique de l'Algérie, datée 1942-1962 – étalée sur deux pages (81-82) qui, par sa désuétude évidente dans la nomination des lieux en français, fait figure d'épave, métaphore historique de la fin de l'appropriation occidentale de l'espace. Elle est suivie d'une carte postale touristique de Tlemcen (84): remontant sans doute à l'époque coloniale, reproduite en noir et blanc, elle représente un groupe de femmes complètement recouvertes de voiles blancs se promenant dans un cimetière musulman bordé de cyprès. De nombreux éléments, le deuil, la présence prépondérante de pans qui recouvrent en le cachant le corps et le visage des femmes renvoient encore à la négation de la visualisation, comme conséquence du traumatisme de l'exode et de la difficulté de représenter l'ambiguïté de la vie coloniale. Toutefois ce récit se scelle significativement par la «fin» de l'image, remplacée par une carte désuète et un emblème dépassé.

Des clichés conventionnels face au regard d'une intruse

Les souvenirs personnels affleurent, assortis d'un sentiment de supériorité, qui témoigne de la distance entre Français et Algériens. En effet, dans les réminiscences enfantines de Marie Cardinal, la vie à Alger et à la ferme familiale de Mostaganem apparaît comme une alcôve protectrice et rassurante où le regard de biais de la «voyeuse» (17), telle que l'écrivaine se définit, perçoit les signes avant-coureurs des déchirures sociales, politiques et familiales, tout en bénéficiant du système d'usurpation mis en place par l'Hexagone. L'un ne va pas sans l'autre dans une contradiction irrémédiable; si le monde de Marie Cardinal s'est bâti à la mesure de son bonheur algérien, elle n'en est pas dupe.

En fait, ce texte autobiographique embrasse une épaisse couche de temps: de l'enfance, trempée dans les parfums du jardin de Mostaganem encore pré-

sents à l'esprit de l'auteure, au regard interdit et perspicace de la jeune fille qu'elle était devenue, capable d'entrevoir les fissures historiques et morales, prodromiques d'un désastre inévitable. Toutes les photographies reproduites dans cette première partie autobiographique sont présentées en face, illustrant en noir et blanc différents moments privés et publics de l'époque: le portrait familial, les travaux à la ferme (10, 52), les cortèges politiques et les défilés militaires (41, 45). Ces images sont unidimensionnelles et plates: elles accompagnent des souvenirs de vie coloniale, de la guerre qui a «creusé un fossé entre la France et nous [...] faisant de nous de “drôles de citoyens”. Une chimie qui, plus tard, nous empoisonnera, s'est alors effectuée à notre insu» (47).

À ces clichés conventionnels se juxtapose le regard de biais de la narratrice qui capte ce qui à l'époque était encore peu visible. Cachée derrière le rideau de la chambre où sa mère l'avait confinée, elle participe au drame social et saisit la violence dissimulée derrière la fête en l'honneur de la très jeune mariée algérienne, Zorah, qui épousait un vieillard du village d'à côté car il avait payé un “trésor” à sa famille (20) (épisode par ailleurs cité dans *Au pays de mes racines*). Toujours dissimulée derrière les fenêtres de sa chambre, un soir d'été algérien, âgée de douze ans, elle expérimente l'éveil de sa sensualité, en épiant un couple frémissant de désir qui cherche un abri derrière les dunes pour faire l'amour. Par ce regard interdit, elle désobéit ainsi à sa mère et se démarque finalement d'elle d'autant plus que ce désir à la fois si vif et dégoûtant se concentre sur 'l'autre', probablement un Mahonnais:

Du coup mon attention – ma curiosité plutôt – s'est portée sur l'homme dont l'allure pourtant ne m'attirait pas [...] Au fur et à mesure qu'il approchait de la maison d'où je l'observais je le trouvais de moins en moins séduisant mais je ne parvenais pas à détacher mon regard de lui. C'était un homme très brun de peau et de poil, un Espagnol peut-être, ou un Mahonnais (25).

Cet épisode s'accompagne d'un autre regard oblique, en retrait, celui de la narratrice qui, d'un abri solitaire perché sur le sommet d'une colline, un matin au début des années Cinquante «beau à vous couper le souffle» (35), en Kabylie, entend une voix dissonante et lointaine répétant avec hargne «Aïe Boulitique, Boulitique, Boulitique!». Ces mots criés par un Algérien de la montagne, dont le regard exprimait «une sorte de colère froide» (36), de la rage et du regret, sont accompagnés d'un geste violent puisqu'il «brandissait un gourdin» (36): c'est un signe proleptique de la violence qui va éclater, qui étonne la narratrice à l'âge de vingt ans. Dans cette interchangeabilité fautive des sons, qui transforme le mot “politique” en une menace et un reproche, s'accomplit «le commencement d'une tragédie qui allait se jouer quelques mois plus tard...» (36).

Mais si l'écrivaine montre à quel point à l'époque elle ignorait les enjeux de sa permanence insouciant en Algérie, au moment de la rédaction elle n'est pas dupe de la "nostalgie": elle renvoie le lecteur à la disproportion spatiale, sociale et démographique entre Pieds-Noirs et Algériens à l'époque coloniale et à la hiérarchie sociale rigide sur laquelle se fondait l'entreprise coloniale, que confirment les images dans leur ségrégation entre colons et colonisateurs⁶. En fait, il nous semble que la place importante qu'accorde l'écrivaine à la représentation de différents serviteurs de la famille et de l'entreprise agricole Cardinal s'accompagne – et ce n'est pas un hasard – d'un vide photographique que seule peut remplir l'archive documentaire. Mais, en même temps, les années qui se sont écoulées depuis la fin abrupte de l'Algérie française consentent à l'autrice de raconter finalement une dimension privée, familiale, non sans accents polémiques à l'égard de la France: «Pour la plupart d'entre nous, la France était le champ de bataille, la terre où les hommes faisaient leur devoir de citoyen en versant leur sang. Plus tard on nous apprendra que nous étions des Français "à part entière" mais nous l'avions ignoré jusque-là, presque jusqu'à la fin» (9).

Et le texte alterne entre le "nous" qui révèle l'orgueil familial, mais surtout celui de la communauté des Pieds-Noirs, et le "je" des souvenirs enfantins, personnels et des regrets. Dans cette alternance, Marie Cardinal nous fait sentir l'emboîtement de l'histoire privée dans la grande Histoire, celle qui obligeait les colons, qui occupaient une terre lointaine, à verser leur sang pour une 'patrie' lointaine et peu reconnaissante: «nous avons beaucoup d'espace, beaucoup de liberté, beaucoup de droits et le devoir de mourir pour la France» (9), celle qui détournait son regard de l'histoire des Pieds-Noirs longtemps méconnue.

Cette alternance rend compte de la difficulté et de l'ambiguïté de Marie Cardinal – issue d'une famille religieuse et conservatrice d'un point de vue politique, où il n'était jamais question de s'interroger sur le sens de la présence française, simplement constatée, et sur le sort du territoire occupé – de représenter la situation d'usurpation qui se cachait derrière ce temps de l'insouciance. Toutefois, l'autobiographie noue, par ce déphasage entre le point de vue de l'image et celui de l'écriture, les fils des événements en laissant parfois percevoir les fêlures, l'inanité et l'incongruité des attitudes, des relations et des rapports de force qui déchaîneront la guerre civile.

L'iconotexte liminaire de Marie Cardinal dans *Les Pieds-Noirs* met en place deux perspectives – l'une par les images et l'autre par l'écrit – déphasées l'une par rapport à l'autre: la première illustre différents moments de la vie coloniale

⁶ Deux seules exceptions, apparemment (18, 49), la première image appartient à la collection de la Hogue dont la légende ne mentionne que le lieu de la prise de vue de la photo, la deuxième seulement la collection dont elle est extraite.

de l'auteure, de sa famille et d'autres Pieds-Noirs en Algérie avec vingt-quatre photos en noir et blanc, notamment des portraits ou des cadrages pris de face qui se caractérisent par leur *evidentia*, par la platitude de leur témoignage: elles s'adressent directement au lecteur-spectateur pour lui transmettre le "ça-a-été" colonial (Barthes). La narratrice, par contre, met en scène un autre régime visuel, celui de l'intruse: par son regard oblique, celle-ci met en question sa présence dans le pays qui est pourtant le sien. Cela lui permet de regarder la vie sous la colonisation algérienne selon une autre perspective, en parvenant à la fois à la regretter et à mettre en doute sa légitimité. Ce regard caché, soustrait à l'attention d'autres Européens et Nord-Africains, et notamment de sa mère, n'est pas seulement le moyen par lequel l'héroïne s'éveille au désir sensuel et en fait l'apprentissage en opposition à la règle maternelle, mais c'est aussi bien celui qui lui offre un aperçu différent par rapport à sa famille sur la politique française de la colonisation algérienne.

Le récit autobiographique de Marie Cardinal est associé à des images – paysages urbains et de campagne issus d'un passé lointain et révolu – qui compensent ce qui se dérobe désormais à la vue et à la vie de l'écrivaine qui, enfant, avait su poser son regard d'intruse sur les fêlures sociales, et politiques de l'Algérie coloniale et sur celle de son milieu familial. La photobiographie de Marie Cardinal, loin d'être un album de famille, devient ainsi l'instrument de représentation des déchirements schizoïdes liés à la fin de l'entreprise coloniale.

Bibliographie citée

- Balibar, É. (1997): Algérie, France: une ou deux nations? *Lignes*, 1, 30, pp. 5-22.
- Barthes, R. (1980): *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
- Cardinal, M. (1962): *Écoutez la mer*. Paris: Julliard.
- Cardinal, M. (1972): *La clé sur la porte*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1975): *Les mots pour le dire*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1977): *Autrement dit*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1980): *Au Pays de mes racines*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (1988): *Les Pieds-Noirs, Algérie 1920-1954*. Paris: Belfond.
- Cardinal, M. (1998): *Amour...amours*. Paris: Grasset.
- Cardinal, M. (2004 [1988]): *Les Pieds-Noirs, Algérie 1920-1954*. Paris: Au Sans Pareil.
- Cardinal, M. (2013): *L'Inédit*. Paris: Grasset.
- Cixous, H. & Calle-Gruber, M. (1994): *Hélène Cixous. Photos de racines*. Paris: Éditions des femmes, Antoinette Fouque.
- Costantini, A. (2020): Enfances pieds-noirs, enfances juives, enfances pataouètes (notes sur l'enfance algérienne comme paradis perdu). *Ponti/Ponts*, 20, pp. 150-168.
- Fellous, C. (2001): *Avenue de France*. Paris: Gallimard.

- Fellous, C. (2005): *Aujourd'hui*. Paris: Gallimard.
- Fellous, C. (2007): *Plein été*. Paris: Gallimard.
- Ferraro, A. & Sperti, V. (2021, gennaio-giugno): Autobiografie fototestuali al femminile nella letteratura francese contemporanea. *Arabeschi*, 17, pp. 125-142.
- Ha, M.-P. (1995): Outre-mer/Autre mère: Cardinal and Algeria. *Romance Notes*, 36, 1, Fall, pp. 315-323.
- Hirsch, M. (1992-1993, Winter): Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse. The Emotions*, 15, 2. Special Issue: *Gender, and the Politics of Subjectivity* (pp. 3-29).
- Hubbell, A. L. (2007, Winter): Hirsch M. (1992-1993). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory.
- Hubbell A. L. (2007a): The Wounds of Algeria in Pied-Noir Autobiography. *Dalhousie French Studies*, 81. Special Issue: *Representations of Trauma in French and Francophone literature* (pp. 59-68).
- Hubbell, A. L. (2011): Viewing the Past through a "Nostalgeric" Lens: Pied-Noir Photodocumentaries. In N. Edwards, A. Hubbell & A. Miller, *Textual and Visual Selves: Photography, Film and Comic Art in French Autobiography* (pp. 209-228). Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Hubbell, A. L. (2015): *Remembering French Algeria. Pieds-Noirs, Identity, and Exile*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Hubbell, A. L. (2015a): Accumulating Algeria: Recurrent images. In N. Edwards, B. McCann & P. Poiana (Éd.), *Pied-Noir Visual Works Framing French Culture*. Adelaide: University of Adelaide Press.
- Hureau, J. (1988): *La mémoire des pieds-noirs*. Paris: O. Orban.
- La Hogue, J. de (1982): Les livres comme patrie. In E. Roblès (Éd.), *Les Pieds-Noirs* (pp. 112-123). Paris: Philippe Lebaud.
- Lowenthal, D. (1985): *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martini, L. (1997): *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité pieds-noirs*. Paris: Publisud.
- Martini, L. (2005): *Maux d'exil, mots d'exil, à l'écoute des écritures pieds-noirs*. Nice: Jacques Gandini.
- McLuhan, M. (1994): *Understanding Media: the Extension of Man*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Montémont, V. (2008): Le pacte autobiographique et la photographie. *Le Français aujourd'hui*, 2, 161, pp. 43-50.
- Nachtergaele, M. (2010, Hiver): Photographie et machineries fictionnelles. Les mythologies de Roland Barthes, Sophie Calle et Hervé Guibert. *Épistémocritique*, VI. Tiré de <https://epistémocritique.org/photographie-et-machineries-fictionnelles/>. (Consulté le 20/5/2021).
- Proulx, P. (1996): Marie Cardinal: sa poétique de l'exil. In L. Lequin & M. Verthuy (Éds.), *Multi-culture, multi-écriture: la voix migrante au féminin en France et au Canada* (pp. 239-249). Paris: Harmattan.
- Rice, A. (2012): *Polygraphies: Francophone Women Writing Algeria*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Sebbar, L. (2004): *Mes Algéries en France. Carnet de voyages*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2005): *Journal de mes Algéries en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2008): *Voyages en Algérie autour de ma chambre*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2013): *Le Pays de ma mère. Voyage en France*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2016): *Je ne parle pas la langue de mon père. L'arabe comme un chant secret*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.
- Sebbar, L. (2021): *Lettre à mon père*. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour.

- Stora, B. (2003): La solitude des incomprises. La guerre d'Algérie dans les écrits de femmes européennes (1960-2000). In J. Thenault (Éd.), *Des hommes et des femmes en guerre d'Algérie* (pp. 124-150). Paris: Autrement.
- Tzu-Shiow, C. (2015, Mars): I See Myself Elsewhere: the Works of Marie Cardinal and Assia Djebar. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 42, 1, pp. 18-31.
- Wagner, P. (2012): Introduction: Ekphrasis, Icontexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In P. Wagner (Éd.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (pp. 1- 42). Berlin-New York: Walter de Gruyter.