

LES TRACES VISUELLES D'UNE MÉMOIRE COLONIALE: LA TRILOGIE AUTOBIOGRAPHIQUE DE COLETTE FELLOUS

Faten Ben Ali*

L'écriture de Colette Fellous s'inscrit dans une perspective pluridisciplinaire, dont le meilleur exemple est sans doute offert par la trilogie composée de *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005) et *Plein été* (2007). Elle est consacrée à l'évocation d'un pan de l'histoire de son pays natal, la Tunisie. L'autrice opte pour une littérature perçue comme plus accueillante par l'insertion de documents visuels au sein de son œuvre, notamment la carte postale. Elle entremêle la mémoire collective à la mémoire individuelle en préconisant une perspective largement interdisciplinaire afin de donner à voir et à lire l'influence de la présence du colon français sur le vécu des Tunisiens de l'époque.

Mots-clés: autobiographie, Tunisie, photographie

The Visual Traces of A Colonial Memory: Colette Fellous' Autobiographical Trilogy

The writing of Colette Fellous belongs to a multidisciplinary perspective as it is best illustrated by her trilogy which consists of *Avenue de France* (2001), *Aujourd'hui* (2005) and *Plein été* (2007). This trilogy refers to a historical era related to her homeland, Tunisia. The author opts for a literature that can be perceived as a comprehensive one through the insertion of visual documents notably, the postal card. The writer intertwines the collective and individual memories together so that to indicate a largely interdisciplinary perspective. The aim behind this is to visualize and read about the impact of the French colonizer on the life of Tunisians in that era.

Keywords: Autobiography, Tunisie, Photographie

Introduction

Le pacte inaugural de la trilogie, qui est le leitmotiv traversant l'œuvre de Colette Fellous, «le monde m'a été donné je dois le rendre» (Fellous 2001: 9), engage le mode de réception de son récit comme une «littérature factuelle». En effet, Colette Fellous entreprend de faire des recoupements entre les archives collectives et les archives personnelles, entre les événements historiques et les faits familiaux afin de mettre en évidence la relation étroite liant

* Université de Tunis.

l'immense histoire sociopolitique et la minuscule histoire familiale. Elle a par conséquent fait de l'histoire et de la mémoire sa passion dans une approche interdisciplinaire, en invitant son lecteur potentiel à lire son œuvre en rapport avec le visible. Mais comment manifeste-t-elle cette ferveur? Le visible confère-t-il plus de profondeur au texte et inversement?

L'écrivaine en-quêtrice

Colette Fellous explicite dans *Avenue de France*, premier opus de sa trilogie, paru en 2001, sa position familiale, historique et sociale. L'autrice est la benjamine d'une famille judéotunisienne, elle grandit comme une enfant protégée par ses parents du passé colonial, ce passé qui les a fortement marqués, en creusant un fossé entre son père juif tounsi et sa mère juive livournaise. À l'âge de seize ans, elle s'est rendue compte que la société tunisienne est en réalité clivée durant le Protectorat français, clivage matérialisé par une porte qui délimite lieux et cultures. Derrière cette porte, il existe une autre ville qu'elle qualifie de "vrai pays":

Je n'ai pas franchi la porte de France avant l'âge de seize ans, c'est inconcevable, vous ne trouvez pas? Je m'arrêtais toujours à cette frontière. La ville arabe était de l'autre côté mais on n'y allait jamais. Un jour, j'ai remarqué un tee-shirt à rayures roses et blanches, avec un peu de gris entre les rayures. Un tissu légèrement brillant, très souple avec un beau décolleté et sept petits boutons devant. On m'a dit qu'il venait du souk des tissus, là-bas, derrière la rue de l'Église. Alors, j'ai compris qu'à cent mètres de mon pays, il y avait le vrai pays. Je suis entrée, j'étais éblouie, je reconnaissais tout, même si c'était ma première fois. (Fellous 2001: 93)

À la suite de cette découverte, elle décide de changer de posture: la petite fille protégée et gâtée se détermine à prendre en charge le passé colonial de son pays natal. Son éveil intellectuel à une telle entreprise s'effectue à l'âge de cinquante ans avec *Avenue de France*, âge que la narratrice juge comme âge mature convenant à l'exploration d'une époque révolue, mais qui a laissé des traces indélébiles. La réécriture de sa vie quotidienne a en effet pour assise la grande histoire de son pays, ainsi que le précise la narratrice: «je dois remettre l'histoire à jour, trier, clarifier, construire, inventer, reconnaître les cellules mortelles et les cellules immortelles, je dois composer, danser, recréer» (Fellous 2001: 20-21). Afin de mener à bien sa mission, elle se met à la recherche de vestiges qui peuvent orienter sa quête. À la manière d'un archéologue ou d'un enquêteur, elle effectue sa fouille au milieu d' "une population d'objets", (photographies, archives, objets de famille, comportements, détails de toutes sortes),

afin d'élucider "le choc de cultures" imposé par le colon et d'interroger le passé patrimonial.

Les documents retrouvés sont variables, ils permettent à l'autrice d'écrire dans un présent imprégné de moments du passé. La documentation permet ainsi à Colette Fellous de fonder son texte sur des informations factuelles et fragmentaires. Ces informations ont servi de source d'inspiration d'abord, puis ils ont fait littéralement corps avec le texte:

Cela a commencé avec *Avenue de France*. Pour écrire ce livre, j'avais besoin de m'entourer de cartes postales, d'images, d'archives, de photos de films que je glissais à chaque déplacement dans mes cahiers. Lorsque j'écrivais, j'ouvrais mes cahiers et j'installais tout autour cette iconographie, je me faisais un petit rempart circulaire et j'écrivais au milieu. Un jour, j'ai réalisé que ces images n'étaient pas juste nécessaires à mon travail d'écriture, qu'elles ne me servaient pas seulement de point d'appui mais qu'elles faisaient partie du livre. Il s'agissait d'un accompagnement photographique, comme la musique d'un film, qui relance, aère, nuance le récit, lui donne un autre horizon (De Ceccatty 34).

La démarche archivistique

L'auteure a revivifié les moments importants de son H / histoire à travers des documents collectés et des images visuelles qui constituent soit une partie de sa collection privée soit des traces retrouvées au hasard des archives. Par ailleurs, avant d'entamer le processus d'écriture, Colette Fellous s'est entourée de précautions, ménageant un espace protégé et clos pour pouvoir écrire. Comme le souligne Pierre Nora:

Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs, et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain, et qui affecte à la fois la conservation intégrale de tout le présent et la préservation intégrale de tout le passé (30).

À cette fin, elle s'est référée à des archives lui permettant d'appréhender dans une perspective anthropologique la vie quotidienne tout en «feuilleter[ant] les années» (Fellous 2001: 52), à ce propos l'autrice s'est référée à un article rédigé par un médecin de renommée à l'époque du Protectorat français. L'article n'est qu'une invitation au voyage voire une exhortation à vivre une vie meilleure dans un pays minutieusement décrit comme une terre d'accueil garantissant apaisement et prospérité:

avec la vie au grand air, les longues randonnées à cheval, la chasse, la pêche, tous les sports au grand air, c'est la bonne et saine rééducation physique si désirable, si profitable. Les muscles bien disciplinés, les nerfs domestiqués, de nouveau soumis à une volonté, vaillante et saine, le

système nerveux ne tarde pas à récupérer son équilibre antérieur. C'est l'apaisement général de tout l'organisme, c'est le retour à l'euphorie, à l'eurythmie, au plaisir véritable de vivre une vie normale et heureuse (Fellous 2001: 85).

Selon les propos de la narratrice, les Français suivent les recommandations du docteur Lemanski, médecin-chef de de service à l'hôpital civil français de Tunis: ils «viennent en Afrique pour la première fois, ils respirent l'espoir» (84). Ils s'installent par la suite comme colon dans un pays supposé être tout simplement protégé par le gouvernement français selon le traité de Bardo. Colette Fellous revoit aussi cette phase importante de l'histoire de la Tunisie, celle de l'installation du Protectorat français sur le sol tunisien en 1881:

J'aime les suivre dans l'avancée de ce nouveau pays qui est entré dans le leur. Tout est allé si vite. Depuis l'apparition de la nouvelle maison de France en 1860, que le consul Léon Roches avait décidé de faire construire, à quelques mètres de la porte de la Mer. De 1860 à 1956, à peine une poignée de secondes, que je peux tenir dans mes bras. L'histoire est simple. Le consul a demandé au bey de Tunis l'autorisation de construire cette nouvelle Maison. Le bey n'y a vu aucun inconvénient, faites, faites, je vous en prie, soyez comme chez vous. Personne ne s'est fait prier pour. Des hommes se penchent maintenant sur un papier. Ils viennent de signer le traité du Bardo. C'est le 12 mai 1881, à Kassar-Saïd. Le général Bréart porte un habit de lin clair, Muhammad es-Sâdoq-Bey sourit, dans sa grande robe de coton écru. Par curiosité, j'assiste à la cérémonie. Une nouvelle expression tapisse la ville deux ans plus tard, le protectorat français. La première fois où le mot apparaît, mon grand-père fête ses dix-huit ans. C'est le 8 juin 1883. La phrase est publiée partout, les conversations s'emballent, le spectacle a commencé. «Afin de faciliter au gouvernement français l'exercice de son protectorat, S.A. le bey de Tunis s'engage à procéder aux réformes administratives, judiciaires et financières que le gouvernement français jugera utiles (103-104).

Dans un style simple et concis reflétant le cours accéléré des événements, Colette Fellous met en scène le caractère ingénu du bey face aux occupants, ce qui a entraîné le pays bien évidemment dans un grand tournant. La signature de ce Traité a eu des répercussions capitales sur le pays, désormais placé sous le contrôle des autorités françaises, mais aussi sur les citoyens musulmans et juifs.

La valeur documentaire des œuvres de Colette Fellous consiste ainsi à reconcevoir du réel à partir du réel et à restructurer un fragment de réel qui s'adapte aux intentions du documentariste. À cet effet, la mise en scène est indispensable à tous les types de documentaires. Avec Colette Fellous, cette technique réside dans le fait d'ausculter le réel par les mots. Autrement dit, c'est le littéraire qui contribue à témoigner de la situation avec un point de vue à la fois intellectuel et sentimental. Elle reprend l'histoire telle qu'elle a été vécue sous le Protectorat français en explorant la mémoire latente de la ville à travers ses architectures et traces disséminées dans le pays puisque, pour elle, «l'histoire se lit dans la rue» (Fellous 2001: 108). Elle se manifeste à travers les

composantes de la théâtralité de sa ville, dégageant un métissage culturel, tel que le conçoit la narratrice: «on voit passer régulièrement des petites filles en chaussettes fluo, vert, orange, citron, c'est l'Afrique, l'Italie et la France en une seule scène» (Fellous 2005: 42).

La finalité de la consultation de ces archives est de revisiter les histoires du passé dans le moindre détail, pour pouvoir les transposer au présent. Ces documents constituent, en effet, des traces du passé permettant à la mémoire soit d'enregistrer l'inconnu, soit d'éveiller et d'enrichir le déjà-là. Elle déploie les divers moyens d'expressions qui viennent en soutien à la matière verbale pour plonger au plus profond des strates du passé familial et patrimonial. L'un de ses éléments est la photographie, qui implique automatiquement un accès instantané au réel, voire à un instant révolu. Mais la photographie peut-elle tenir lieu de mémoire?

Les traces visuelles

La photographie a la capacité de reproduire ce que capte l'œil, elle imprime scrupuleusement dans l'esprit de son observateur le moment vécu car elle «immobilise [même] une scène rapide dans son temps décisif» (Barthes 58). Chaque prise de vue est alors une empreinte de l'objet réel. Collette Fellous a inséré plusieurs photographies, mais celle qui nous intéresse est évidemment la carte postale en tant qu'objet renvoyant à l'histoire collective.

L'image de la carte postale n'acquiert de sens que par sa valeur référentielle. Son référent est divers, il coïncide avec ce que les photographes américains qualifient de «*street photography*» (Bauret 22), (photographie de rue), où l'artiste se concentre sur la diversité constituante de la rue: architecture, paysage, nature morte, portrait, passant, foule, etc. De nombreux photographes ont opté pour ce genre de prises de vues afin de démontrer la spécificité de chaque rue au quotidien. La rue est en effet considérée comme une scène de théâtre qui captive le photographe-spectateur, mais aussi comme un support permettant de transmettre une vision sociétale. De fait, la rue est sollicitée, dans l'histoire de la photographie, comme un espace privilégié soumis à la subtilité du regard et au savoir-faire du photographe. L'instantané de l'image de rue fige le moment présent et «montre ce que l'œil non exercé ne voit pas lorsqu'il marche habituellement dans la rue. Et ces rencontres ont l'air parfois d'être mises en scène tellement elles sont justes. La réalité, comme on a communément l'habitude de dire, dépasse la fiction» (Bauret 23).

La plupart des cartes postales dont dispose l'écrivaine sont issues des travaux du photographe autrichien Rudolph-Franz Lehnert qui a su répondre à

la demande d'un Occident toujours en mal d'évasion et friand d'exotisme par les photos prises dans tout le territoire avec ses différentes facettes. Les sujets évoqués, en particulier dans *Avenue de France*, soulignent l'impact de l'Histoire sur le devenir de la ville de Tunis. Il s'agit de la mise en scène d'une contrée composée d'une multiplicité d'éléments hétéroclites.



29 TUNIS. — Arabes au Café. — LL

Café Halfaouine, Tunis.

Cette carte postale met en valeur la nouvelle structure inégalitaire du pays, composé d'une ville dominée (celle des autochtones) et d'une autre dominante (celle des Occidentaux.) L'image attire l'attention par le fait qu'elle met en valeur l'interface arabe de la ville de Tunis, lieu longtemps méconnu par Colette Fellous. Cette carte postale reproduit l'extérieur d'un café maure, en plein-cœur du quartier Halfaouine. Nous voyons des personnes installées en plein air devant des tables qui occupent tout le trottoir. D'autres s'apprêtent à prendre place ou à partir. Le devant de la photographie est occupé par des chaises encore vides. Cette scène a pour décor de fond l'architecture arabe. Effectuée sur le vif, cette prise de vue se focalise sur un lieu de rencontre et de détente réservé uniquement à la gent masculine. Les figurants portent tous une *jebba* traditionnelle et leur tête est coiffée d'un turban. Ils prennent place en groupe de deux ou plus et toujours dans un regroupement de nature grégaire pour échanger des propos.

Ce café est le café maure situé sur la place Halfaouine dans le quartier arabe. Lieu de sociabilité réservé uniquement aux Arabes, il tire sa spécificité non seulement du décor mais aussi de l'atmosphère régnante. La légende citée au milieu du texte accompagnant la photographie accentue d'ailleurs l'idée d'orientalisme attribuée en particulier à la vie dans la médina: «un grand café avec des

hommes en burnous qui fument le narguilé en parlant à voix basse» (Fellous 2001: 70). Le sémantisme des noms communs (*burnous* et *narguilé*) est lui aussi purement oriental. Le burnous est un manteau de laine ample à capuche porté généralement par les hommes au Maghreb tandis que le narguilé est un instrument oriental servant à fumer le kif. Le signifié linguistique rejoint le signifié iconique pour donner à voir ce qu'était le café maure au début du XX^e siècle et par quelle population il était fréquenté.

Le café arabe intrigue et suscite la curiosité des Européens du fait même de l'ambiance propre à la culture orientale qui s'en dégage. De cette spécificité naît un sentiment de frustration chez les Occidentaux, que l'écrivain André Gide exprimera en ces termes: «Je regrettais l'Halfaouine. Un café maure était assez vaste, assez beau, mais l'on ne me supportait qu'à peine. Les Français ne viennent jamais là» (Mégnin 111). Sur le plan du contenu, le spectacle retranscrit est vivant, il est animé par les autochtones dans cet espace aménagé exclusivement pour eux. De fait, l'image témoigne du clivage de la société au moment de l'installation des Français sur le sol tunisien. Les Arabes, par réaction d'hostilité, rejettent de leur territoire toute présence étrangère et en particulier les Européens pour qui néanmoins la ville arabe comporte bien des attraits. Au début du XX^e siècle, ce genre de lieu ouvert au public avec une certaine restriction devient ce que Michel Foucault nommerait une hétérotopie: «[ils] ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est par le fait même qu'on entre exclu» (Foucault 1984: 7-8). Ces hommes sont aussi des "Joueurs de cartes" perdants dans l'Histoire jusqu'en 1956.

À proximité de la ville arabe fut construite en 1881, au moment de l'installation du Protectorat français, une nouvelle ville occidentale ayant pour artère principale l'Avenue Jules Ferry. Dès lors, un nouvel urbanisme occidental voit le jour dans le pays et en particulier à proximité de la ville arabe. Depuis ce temps, la ville s'est déplacée de la Médina à la ville moderne, européenne. La majorité des Juifs et Chrétiens, spécialement les familles aisées qui occupaient la Hara, se déplacent dans les quartiers nouveaux comme Le Passage ou Lafayette. Une nouvelle architecture s'implante dans la ville. À la place de l'esthétique architecturale médiévale, de ses lignes courbes et de ses couleurs chatoyantes, émerge une architecture verticale, pour les lieux d'habitation (immeubles et villas) ou pour les édifices publics et religieux. Les rues furent construites à tracés rectilignes, permettant alors au promeneur de profiter des paysages panoramiques:

Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l'Occident n'a que trop bien compris [une] loi : toutes ses villes sont concentriques; mais aussi, conformé-

ment au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est le lieu de la vérité, le centre de nos villes est toujours *plein*: lieu marqué, c'est en lui que se ressemblent et se condensent les valeurs de la civilisation: la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l'argent (les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les agoras :cafés et promenades) : aller dans le centre , c'est rencontrer "la vérité" sociale, c'est participer à la plénitude superbe de la "réalité" (Barthes 2005: 47).

Certes, le nouveau centre-ville de Tunis est un lieu centripète, mais il n'est pas vraiment unificateur. Il attire au début du siècle tous les habitants sans aucune distinction, mais pendant la journée uniquement. Avec le temps, les Musulmans et les Juifs bourgeois viendront résider dans la nouvelle ville. Ces cartes postales sont donc une représentation du quotidien des habitants de la ville de Tunis, où chacun vaque à ses occupations sans tenir compte des diversités ethniques ou religieuses, mais où ces diversités sont aussi tangibles.

Désormais, le point d'attraction pour les habitants de Tunis n'est plus la Médina, mais la nouvelle ville européenne représentée en tant que vitrine et miroir de la diversité, où les gens se côtoient tout en se méconnaissant, attitude qui s'exprime par la diversité vestimentaire. L'observateur peut distinguer différents types de vêtement tels le voile blanc pour la femme arabo-musulmane et la *jebba* pour les hommes. De surcroît, nous relevons sur ces images «[des] hommes [qui] ont cette fois des cannes à la main et les femmes de grandes robes bleu marine à pois blancs» (Fellous 2001: 87).



Avenue Jules Ferry, Tunis.



Avenue de Paris, Tunis.

Pour conclure, l'œuvre romanesque de Colette Fellous est une quête continue d'un vécu ancestral remontant aux débuts du siècle précédent, à savoir la période du Protectorat en Tunisie (1881-1956). L'écrivaine est déterminée à l'instar de Glissant, elle décide de ne pas laisser "l'histoire aux historiens" dans le sens où elle reprend possession de l'Histoire afin de tenter de remonter à l'origine dans le but de sauvegarder des moments-clés qui déterminent le sort des anciens colonisés. Puisque ce qui vaut pour l'historien vaut en fait pour le citoyen lui-même, car l'écriture de l'histoire participe à la préservation du passé de l'oubli. Pour cela, «il faut des êtres capables de mémoire de soi mais aussi d'autrui, de mémoire commune ou croisée» (Dosse & Goldenstein 104).

Bibliographie citée

- Barthes, R. (1980): *La Chambre Claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard & Seuil.
- Barthes, R. (2005): *L'empire des signes*. Paris: Seuil.
- Bauret, G. (1992): *Approches de la photographie*. Paris: Armand Colin.
- De Ceccatty, R. (2009, 1^{er} semestre): Entretien avec Colette Fellous. *Revue de littérature*, 21, pp. 15-38.
- Dosse, F. & Goldenstein, C. (2013): *Paul Ricœur: penser la mémoire*. Paris: Seuil.
- Fellous, C. (2001): *Avenue de France*. Paris: Gallimard. Folio.
- Fellous, C. (2005): *Aujourd'hui*. Paris: Gallimard. Folio.
- Foucault, M. (1984, 14 mars 1967): Des espaces autres. Conférence au Cercle d'Études Architecturales. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Mégnin, M. (2005): *Tunis 1900. Lehnert & Landrock Photographes*. Paris: Méditerranée.
- Nora, P. (2004): *Les lieux de mémoire, La République, La Nation, La France*, 1. Paris: Gallimard.