Melanie Koch-Fröhlich (Freiburg)

Quel(s) récit(s) raconter ? Dialogues muséo-littéraires sur la France et l'Algérie

Abstract
The present article focuses on two works of contemporary French literature, both situated within the heterotopic space of the museum: *La Joie ennemie* (2005) by Kaouther Adimi and *Le pain des Français* (2025) by Xavier Le Clerc. Drawing on the reflections of political scientist Françoise Vergès on the concept of *post-museum* as well as on those of the postmodern condition diagnosed decades ago by Jean-François Lyotard, it examines the influence of the museum on the writing of two Algerian-born authors immigrating to France at a very young age. Particular interest is paid to the role of the museum as a space of aesthetic experience which not only reveals the full complexity of Franco-Algerian (colonial) history, but also that of personal identities.

1 Introduction ou Comment imaginer le post-musée

Quel(s) récit(s) raconter ? La politologue Françoise Vergès se souvient précisément du temps où cette question orienta son travail sur un projet de musée censé voir le jour à l'île de La Réunion. Co-chargée entre 2003 et 2004 de la réécriture d'un rapport sur la muséographie d'un nouvel espace culturel, Vergès prône la nécessité d'une approche centrée sur la représentation de récits mettant en valeur les propres dynamiques sociale, culturelle et historique de l'île, sans en faire une pure création de la France, qui en prit possession dès le 17e siècle :

> Pour nous, l'histoire de cette île ne se réduit pas à des réactions ou à des échos d'évènements se déroulant en France. […] Si l'apport français ne peut être nié, les cultures réunionnaises ne sont pas le pâle reflet de la culture française. […] Nous réécrivons le projet et proposons d'autres temporalités et spatialités […]. L'approche est bouleversée, le monde ne s'ordonne plus autour de la France, l'île est inscrite dans les mondes de l'océan Indien. (Vergès 2023 : 175–176)

Malgré des débuts prometteurs, le musée n'ouvrira jamais ses portes, le projet étant annulé après la victoire de la droite aux élections régionales de 2010. L'échec rencontré par Vergès et son équipe montre de façon exemplaire que la question de savoir quel(s) récit(s) il faudrait transmettre pour raconter l'histoire d'une terre millénaire et multiculturelle peut susciter de profonds désaccords, voire d'ardents conflits. Il n'empêche que depuis son engagement pour la création d'un « musée-maison » (ibid., 181) réunionnais, Vergès n'eut de cesse de se demander à quoi pourrait ressembler le « post-musée », affranchi « du contexte de colonialité et de dépendance » (ibid., 180) dont le musée occidental reste prisonnier. Ce projet radical, volontairement inspiré de Frantz Fanon[1], Vergès le cantonne au rang d'utopie tant que la société qui l'arbitrerait ne sera pas, elle aussi, entièrement décolonisée, « le musée n'exist[ant] pas en dehors du monde social qui l'a créé » (ibid., 36–37). Selon ce point de vue, l'argumentation de Vergès est proche de celle avancée par la sociologue Naika Foroutan, appelant de ses vœux l'avènement d'une société postmigrante. La migration n'y serait plus perçue comme élément clivant, mais concordant, car inscrite dans la texture d'une société par essence hybride (cf. Foroutan 2019 : 18). Conformément à l'idéal revendiqué par Foroutan, la littérature

[1] Intitulé *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, le livre de Vergès s'inscrit dès le titre dans la veine anticoloniale de Frantz Fanon. Dans *Les damnés de la terre*, nous pouvons lire : « La décolonisation, qui se propose de changer l'ordre du monde, est […] un programme de désordre absolu. » (Fanon 1968 : 6)

dite postmigrante telle que réunie dans ce dossier se pense contre l'idée d'une société irrévocablement binaire en réévaluant de façon critique les discours politique, social et médiatique émis sur la migration. L'expérience migratoire, qu'elle soit héritée ou acquise en bas âge, y apparaît comme un outil de réflexion capable d'inscrire les trajectoires marquées par l'exil et le déracinement dans une vision plus large : celle d'une société future où les questions d'identité et d'appartenance n'affecteraient pas qu'une minorité, mais une communauté tout entière.

Outre la référence explicite à Fanon, la pensée de Vergès semble irriguée par le même scepticisme face aux métarécits totalisants dont la décomposition annonça, selon le philosophe François Lyotard, l'entrée dans l'ère postmoderne. Comme la crédibilité des grands récits vacille, d'autres circuits du savoir s'imposent, le problème de la légitimation étant « lui-même légitimé comme problème, c'est-à-dire comme ressort heuristique » (Lyotard 1979 : 49) :

> Le savoir postmoderne n'est pas seulement l'instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. Lui-même ne trouve pas sa raison dans l'homologie des experts, mais dans la paralogie des inventeurs. (ibid., 9)

À en croire l'historien Onur Erdur, c'est en Algérie que Lyotard apprit à se méfier des grands récits hégémoniques (cf. Erdur 2024 : 55–63). Employé à partir de 1950 comme professeur de philosophie dans la ville de Constantine, il fut frappé par l'éclatant décalage entre les valeurs républicaines incarnées par l'école et les injustices criantes légitimées par la situation coloniale. Dans une note aux tonalités camusiennes, rédigée en 1989 comme préface d'un recueil de textes sur l'Algérie publiés entre 1956 et 1963 dans la revue *Socialisme ou barbarie*, Lyotard se souvient d'une époque qui aurait éveillé en lui une prise de conscience lourde de conséquences :

> La République française s'ingéniait à farder quelques jeunes Algériens d'une culture empruntée cependant que la leur, celle de leur peuple – sa langue, son espace, son temps – était dévastée depuis un siècle d'occupation française, et ne cessait pas de l'être encore. Constantine m'embrassa soudain dans cette complication intense, et elle me tint à distance. […] 'La guerre des Algériens' s'est écrite à son adresse, à mon insu peut-être. C'est le courrier d'un amant. A l'écart, il confesse sa jalousie pour tout ce qui trompe et va tromper l'aimée. Il l'admire, il l'encourage. Il se lamente de savoir qu'elle n'aura pas le sort que lui méritent sa vaillance et sa beauté. […] Je devais et je dois à Constantine d'avoir été éveillé, tout court. (Lyotard 1989 : 39)

Le paradoxe manifeste cultivé par une démocratie vivant en dissonance avec ses principes fondateurs fit immédiatement comprendre au jeune professeur que, comme il l'expliquera dans *La Condition postmoderne*, « les 'identifications' à des grands noms, à des héros de l'histoire présente » (Lyotard 1979 : 30) avaient perdu leur raison d'être. Croire en la mission civilisatrice de la France en Algérie, métarécit propagé comme discours justificateur de la colonisation, s'avéra dès lors inadmissible.

Ces réflexions initiales mêlant les ambitions du post-musée au geste déconstructeur de Lyotard nous serviront comme point de départ pour une analyse comparée de deux récits publiés en 2025 et situés dans l'espace du musée : *La Joie ennemie* de Kaouther Adimi et *Le pain des Français* de Xavier Le Clerc. Originaires d'Algérie, les deux auteurs ont choisi cet endroit pour se livrer à l'examen de leurs propres périples migratoires tout en les fondant dans le creuset de l'histoire franco-algérienne. Le récit d'Adimi, né d'une nuit blanche que l'auteure passa à l'Institut du monde arabe (IMA) en 2022, répond à une sollicitation de la part des Éditions Stock, responsables depuis 2018 de la collection *Ma nuit au musée*. A l'origine de

ce projet se trouve un pacte ambitieux : accepter de s'enfermer seul pendant la nuit dans le musée de son choix pour ensuite transformer cette expérience en littérature. Contrairement à Adimi, Le Clerc ne doit suivre aucune consigne éditoriale, mais s'engouffre de plein gré dans les sous-sols du musée de l'Homme où sont stockés près de 18 000 crânes en provenance du monde entier. Se cloîtrant dans un huis clos hétérotopique où, selon Foucault, le temps « s'accumule à l'infini » (Foucault 1994b : 759), Adimi et Le Clerc tirent de ce moment singulier un récit à la fois personnel et documentaire, oscillant entre interrogatoire intime, enquête familiale et analyse historique. Dans ce qui suit, nous tenterons d'étudier la manière dont le lieu muséal agit sur l'écriture tout en générant un espace de résonance entre les cultures, les temps et les mémoires. Dispositif intégré dans un réseau plus vaste tissé de pratiques, discours et institutions soumis à des cadres historiques changeants (cf. Foucault 1994a : 299), le musée – s'approchant en cela de la littérature – ne se contente plus d'exposer, mais aspire à raconter[2], c'est-à-dire à (re)construire des récits, qui, dans le meilleur des cas, nous font « désapprendre pour apprendre » (Vergès 2023 : 51). Pour qui veut appréhender l'histoire croisée de la France et de l'Algérie, une telle cure de désapprentissage ne peut être que salutaire.

2 Kaouther Adimi : Sortir de la grande nuit

Née à Alger en 1987, Kaouther Adimi connut plusieurs expériences de migration. À l'âge de quatre ans, elle s'installe avec sa famille à Grenoble où son père, placé sous contrat de l'armée algérienne, entreprend la rédaction d'une thèse. Par loyauté envers son employeur, il accepte trois ans plus tard de retourner au pays pour respecter ses engagements pris avec un État lui ayant permis de brillantes études. Or, ce retour coïncide avec ce qui *à posteriori* sera nommée la décennie noire (1990–2000) – période d'une guerre civile sanglante menée par le FIS (Front islamique du salut) pour transformer le pays en théocratie. Cet acte migratoire atypique, allant littéralement à contre-courant de l'énorme flux d'exilés, qui, à l'époque, cherchent refuge en France, constitue une menace existentielle pour toute la famille. Coincés dès leur arrivée dans un faux barrage routier sous contrôle du GIA (Groupe islamique armé), parents et enfants n'échapperont que de justesse à la mort. Cette scène originaire s'incrustera dans le corps et l'esprit de la jeune Kaouther où elle laissera de profondes traces post-traumatiques.

Rythmé par l'image récurrente du puits d'où n'émerge que « du noir, opaque, insondable » (LJE : 76–77)[3], le récit, que l'auteure entama une première fois lors d'un séjour nocturne au musée Picasso, bute sur la difficulté de ramener à la surface des souvenirs gardés sous le couvercle de l'inarticulé. Or, ce 8 novembre 2022, au moment où Adimi franchit les portes de l'IMA pour pallier l'échec subi quatre ans auparavant, elle le fait munie d'un stratagème censé déjouer l'impossibilité d'une mise en récit de son drame personnel. Cette ruse narrative sera la minutieuse reconstitution de la vie de Baya (1931–1998), peintre algérienne peu connue en France dont l'heure de gloire remonte à une exposition organisée par le galeriste Aimé Maeght en 1947 :

[2] Tournant muséographique introduit à partir des années 1980 par Jean Heinard, conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel et fondateur d'une « muséologie de la rupture » privilégiant une approche narrative censée éveiller l'esprit critique du visiteur. (Cf. Mairesse/Van Geert 2022)

[3] Le récit *La Joie ennemie* sera désormais abrégé LJE.

> Baya est mon point d'appui, la colonne vertébrale de ce texte. Sans elle, l'écriture vacille. Baya est ce qui me permet de tenir, de reprendre souffle lorsque les souvenirs me submergent. (LJE : 163)

À plus d'un demi-siècle d'intervalle, les tableaux de Baya s'afficheront de nouveau à Paris pour orner cette fois-ci les murs de l'IMA dans le cadre d'une exposition s'étant tenue du 8 novembre 2022 au 26 mars 2023. C'est dans ce lieu hanté par le fantôme de l'artiste que l'art de Baya – peinture-mémoire pour dire l'identité et les racines – guidera l'auteure à travers son propre projet d'écriture :

> Il m'a fallu cette deuxième nuit, à l'Institut du monde arabe, cette fois directement sous les toiles de Baya, pour avoir le courage d'aller creuser de nouveau, fouiller, excaver les histoires, me confronter aux archives, aux récits, aux silences. Et au doute, surtout. (LJE : 83–84)

De cet aller-retour entre les paroles et les images résulte un texte hybride alternant trois récits de vie : celui de l'artiste-peintre, du père et de l'écrivaine elle-même. Ces trois biographies à première vue fort disparates sont liées par le fil continu de l'histoire d'un pays qui fut d'abord aux prises avec le colonialisme, puis avec ses puissantes séquelles.

2.1 Baya, princesse parmi les barbares

Jeune orpheline élevée en Kabylie par une grand-mère tyrannique, Baya grandit dans la plus grande misère physique et morale[4]. Acceptant un travail comme domestique dans une ferme florale gérée par un couple de colons progressistes, elle réussit à échapper à l'univers grand-maternel. C'est dans ce cadre à la fois enchanteur et illusionniste, car symbole des hiérarchies coloniales, que Baya fait la connaissance de Marguerite Caminat, sœur de la propriétaire et grande amatrice d'art. Devinant l'extraordinaire talent derrière les premières œuvres de Baya, Marguerite prend la fille sous sa tutelle, l'employant à son tour comme bonne dans son ménage, tout en l'encourageant à la peinture. Lorsque Maeght fait la découverte de ses tableaux, il tombe immédiatement sous le charme d'un art fantaisiste, inspiré par d'influences multiples. L'engouement du mécène est tel qu'il invite l'artiste précoce à Paris pour y présenter ses gouaches et figurines d'argile au public européen. Rassemblant le tout-Paris artistique et politique, le vernissage du 7 novembre 1947 rencontrera un immense succès. Loin d'être un événement purement culturel, il est traité comme un enjeu politique de taille, défini dans le but de normaliser les relations franco-musulmanes ébranlées par un drame récent, à savoir les massacres coloniaux commis par l'armée française dans le département de Constantine le 8 mai 1945[5]. En imaginant ce que signifie pour Baya l'entrée dans un monde étranger au sein duquel l'artiste, curieusement inspectée par une foule d'hommes blancs la comblant de questions, se transforme elle-même en objet d'art, Adimi ébauche de manière subtile la portée raciste et paternaliste de la soirée, sans pour autant l'expliciter. La façon dont l'auteure commente les remarques condescendantes des journalistes, qui, dès le lendemain de l'exposition, réduisent la peinture de Baya au rang d'art naïf, laisse transparaître une étrange familiarité

[4] Quasi à la même époque, le jeune journaliste Albert Camus arpente la Kabylie pour dénoncer une misère engendrée par le colonialisme. Il en résulte une série d'articles publiés en 1939 dans *Alger Républicain*. (Cf. Camus 1984 : 309–343)

[5] Jour de fête en France, enfin libérée du fléau nazi, les défilés de joie organisés en Algérie tourneront au drame. Lors que le drapeau de la future Algérie se mêle à ceux des Alliés, les forces de l'ordre françaises combattent avec une violence disproportionnée les premiers signes manifestes d'un nationalisme algérien. Entre le 8 mai et le 26 juin 1945, 20 000 à 30 000 *Français musulmans d'Algérie* sont assassinés dans la ville de Sétif et ses environs. (Cf. Planche 2006 : 9–11)

avec l'artiste. En adoptant le point de vue de Baya, Adimi tente de retrouver la justesse de ses sensations :

> Baya, elle, reste impassible. […] Baya qui parle la couleur comme d'autres parlent une langue, Baya qui invente un monde extraordinaire, qui, sur les toiles, ne veut ni la nuit ni les chemins de terre. Comment pourraient-ils la comprendre, elle qui porte sur ses épaules non pas le poids du monde mais tout son fracas ? (LJE : 166)

Devenue malgré elle captive du « vaste musée de l'imaginaire colonial » (Kaplan 2022 : 37), comme le décrit si justement Alice Kaplan, auteure d'une impressionnante biographie sur Baya, l'artiste est contenue dans le corset d'un système[6] dont les batailles idéologiques se jouent aussi sur le terrain de la culture. Aux intérêts politiques de la France s'ajoutent ceux poursuivis par la communauté musulmane, espérant que Baya, de par son comportement exemplaire, pourra contribuer à améliorer la situation juridique des colonisés : « Côté Algérie, on le sait, une réputation est vite détruite, un faux geste de la part de Baya et tous les Algériens seront montrés du doigt » (LJE : 139). Doublement instrumentalisée, Baya participe à une mise en scène dont seul Albert Camus, observateur lucide de la soirée, saura démasquer l'hypocrisie. Dans une lettre adressée au cadi Benhoura[7], juge musulman de l'administration coloniale, le futur prix Nobel qualifie Baya de véritable « princesse parmi les barbares » (LJE : 164). Par la seule force de cet épithète, Camus renverse le système de caste instauré par le colonialisme – geste qui en dit long sur ses convictions politiques. Figure de référence majeure pour l'auteure, Camus hante l'univers littéraire de celle, qui, en exergue de son récit, place ces quelques mots : « Dans ses carnets, Albert Camus écrit : 'Le matin l'Algérie m'obsède.' Cette phrase m'appartient » (LJE : 9). Ces paroles concises renferment toute la dimension physique d'un mal dont Camus et Adimi sont incurablement atteints[8]. Ainsi la sentence camusienne s'érige-t-elle en leitmotiv d'un texte dont l'écriture communique inlassablement avec le corps. C'est avec ce corps en mouvement que l'auteure s'investit à fond dans l'extraction de mots cachés au plus profond d'elle-même. Faisant les cent pas dans l'obscurité du musée, tout en se sachant observée par les gardiens plantés devant les caméras de surveillance, elle s'en remet aux forces thérapeutiques de son corps :

> Ils ne se doutent pas qu'écrire exige de vagabonder. Chaque pas déplie une phrase. Chaque mouvement replace une idée. Le rythme du corps est celui du texte. Si je m'arrête, les mots s'éloignent et tout se fige. Ce n'est pas de l'agitation, c'est l'écriture qui passe par le corps. (LJE : 113)

Pour Baya tout comme pour Adimi qui suit ses traces, l'art agit comme palliatif.

2.2 Archive et contre-archive

Restituer avec fidélité le parcours de l'artiste-peintre prise dans les soubresauts de l'Histoire représente un défi colossal. Selon Kaplan, les imposantes archives laissées par Marguerite constituent « les plus difficiles » (Kaplan 2024 : 18) qu'elle ait jamais consultées. Des visites, conférences et rencontres organisées dans le cadre de l'exposition Baya puisent dans ce trésor manuscrit pour explorer les différentes facettes d'une vie dont la singularité ne peut se mesurer que sous la

[6] Insistant sur la notion de système, le sociologue Pierre Bourdieu condamne le caractère méthodique et systématique de l'appareil colonial visant à vider le pays de sa substance économique, culturelle et démographique pour « assurer l'autorité de la puissance dominante. » (Cf. Bourdieu 1961 : 106)

[7] Lettre devant laquelle les visiteurs de l'exposition « s'attarderont », ainsi l'auteure l'espère-t-elle, « un peu plus longuement. » (LJE 163)

[8] En 1955, Camus se confie par lettre à Aziz Kessous, socialiste algérien : « J'ai mal à l'Algérie, en ce moment, comme d'autres ont mal aux poumons. » (Camus 1984 : 361)

perspective plus large d'études postcoloniales. Ce qui fit de l'exposition un événement, c'est qu'elle réunit non seulement des tableaux de Baya, mais aussi qu'elle éclaira le contexte historique ayant façonné le parcours de l'artiste. Cette muséographie particulière, Adimi la transpose en littérature, non sans passer sous silence les écueils d'interprétation liés à tout travail d'archives. Qui parle ? C'est cette question qui la tracasse quand elle scrute une par une les lettres regroupées dans un fichier étiqueté « Mémoires d'enfances de Baya ». Ne maîtrisant pas encore le français écrit, l'adolescente raconte le monde de son enfance à Marguerite, qui, mue par le désir de léguer la vie de sa protégée à la postérité, prend soin de tout fixer sur papier. Ces réminiscences indirectes auxquelles Marguerite, représentante malgré elle de l'ordre colonial, confère le statut d'œuvre littéraire, ne sont-elles pas l'expression d'une mémoire confisquée, dépossédée d'un héritage dont la confidente, quelque grande que soit sa générosité, ne saura mesurer la perte ? Consciente du caractère ambigu de ces témoignages prenant « des allures de conte » (LJE : 90), Adimi ne peut s'empêcher de constater : « C'est là que naît la légende de Baya, dans cet entrelacs de pages noircies par une tierce personne » (LJE : 91). Les lettres dans lesquelles Baya relate par l'intermédiaire de sa logeuse parisienne son séjour dans la capitale à Marguerite plongent Adimi dans la même incertitude. Comment Baya vit-elle réellement son départ pour la métropole lointaine où elle sera entièrement soumise à la volonté et au jugement des autres, quitte à devoir « se composer un visage » (LJE : 225) ? Confrontée aux non-dits des lettres quant au trouble ressenti par la jeune fille, Adimi se décide à « étirer » (LJE : 142) leurs phrases, déployant son imagination pour en faire une fiction qui dépasse les limites circonscrites par l'archive. C'est ainsi qu'elle construit un récit s'appuyant sur des conjectures, enchaînant des marqueurs d'ignorance (« peut-être », « je suppose », « j'imagine ») qui, paradoxalement, ne font que consolider le degré d'authenticité d'un texte qui reflète un immense don d'empathie envers celle qui lui ouvrira l'accès à d'autres archives. Ces archives-là revêtent la forme de cassettes vidéo enregistrées dans les années 1990 par le père de Kaouther et qui montrent le quotidien d'une famille contrainte à une vie à l'intérieur. Pourquoi le père tenait-il tant à filmer un monde qui tait la violence frappant les rues toutes proches ? Peu de temps avant de rendre le manuscrit final à son éditeur, Adimi se résout à faire numériser les cassettes paternelles. En visualisant leur contenu, elle reste stupéfaite devant le caractère irréel des scènes qu'elles donnent à voir :

> Me voici donc propriétaire de deux archives : celle qui est sur les cassettes et celle que je porte en moi. Et entre les deux, un gouffre. Ces images filmées allaient rester, mais elles ne raconteraient jamais toute l'histoire. Elles diraient seulement ce qui avait été autorisé à exister. Pas la nuit, pas les cris étouffés, pas le silence. (LJE : 207)

S'appuyant sur Derrida, pour qui toute constitution en archive est précédée d'un processus de sélection équivalant à un acte de violence[9], elle s'aperçoit du véritable enjeu dissimulé sous l'écriture :

> Peut-être est-ce là tout le projet de ce livre : inventer une contre-archive. Raconter à côté, en-dessous, parfois contre. Reprendre les fragments, les débris, les blancs, et les inscrire dans le récit. Non pas pour rétablir la vérité – il n'y en a pas – mais pour faire exister ce qui, sans cela, serait à jamais absent. (LJE : 208)

Marguerite ne dut-elle pas assumer le même défi ? Ne cherchait-elle pas, elle aussi, à ériger une contre-archive, censée réfuter les mensonges, rarement innocents,

[9] « Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir. C'est un geste d'une grande violence. L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit. » (Derrida 2014 : 62)

propagés au sujet de Baya par des journalistes ivres de gloire ? C'est en tout cas ce que l'auteure nous fait croire, en décrivant la colère noire dont Marguerite fut saisie chaque fois qu'elle tomba sur de telles calomnies. Les coupures de presse annotées en rouge pour en dénoncer les erreurs n'attestent-elles pas de « sa volonté farouche de devenir la gardienne de la mémoire de Baya » (LJE : 173) ? Attirée par le mystère de cette femme dont le zèle archivistique l'intrigue, Adimi se découvre un même désir de mémoire, non seulement pour la vie de Baya, mais également pour la sienne. Pourtant, à part les cassettes vidéo paternelles, il lui reste peu de traces capables d'attester de la violence des années noires. Ayant depuis toujours excellé dans l'art de se délivrer de biens matériels, « prête à quitter [l]a maison comme la guerre [lui] avait appris » (LJE : 156), elle constate non sans surprise d'avoir conservé les lettres envoyées depuis Grenoble par son amie d'enfance Joséphine. À partir de cette correspondance entretenue entre deux filles séparées par une mer et une guerre, elle devine les blancs qui ont inévitablement dû se creuser dans ses réponses à Joséphine :

> Je ne décris pas l'enterrement de mes parents et de mes frères dont je peaufine les détails depuis 1994, comme la sombre répétition d'un drame inévitable. Et ce soir encore, sur le chemin de l'Institut du monde arabe. Combien de fois vous ai-je tous enterrés dans mon esprit ? Combien de fois m'avez-vous enterrée dans vos cauchemars ? Non, vraiment Joséphine, crois-moi, tu as beau prétendre le contraire, tu n'as pas envie de savoir comment on vit en Algérie dans les années 90. (LJE : 161–162)

Dès lors, il s'agit pour l'auteure d'étoffer ces béances à la lumière du présent pour délicatement y glisser un nouveau récit. Ce nouveau texte oserait enfin dire la terreur islamiste qui, interdite de représentation par le régime autoritaire[10], n'a jamais pu se constituer en archive. Comme chez Derrida, le mal d'archive qui pèse sur l'auteure, situé à équidistance de la « souffrance » et de la « passion » (Derrida 1995 : 3), est accompagné d'une évidence, celle d'affronter ce que le philosophe nomme par le jeu d'une inversion de mots les « archives du mal » : « Les désastres qui marquent cette fin millénaire, ce sont aussi des archives du mal : dissimulées ou détruites, interdites, détournées, 'refoulées' » (ibid., 1). Les deux archives que l'auteure consulte simultanément l'amènent à réécrire deux vies, celle de Baya et la sienne. Chacune de ces vies fut manipulée par l'histoire officielle : celle écrite par la France pour propager l'image trompeuse d'une Algérie heureuse sous le joug de la colonisation ainsi que celle maintenue par l'Algérie dans le but de taire les exactions commises pendant la décennie noire.

2.3 Un récit peut en cacher un autre

Comme nous l'avons vu, Adimi s'acharne à combler les vides de sa mémoire familiale en cherchant refuge, courage et inspiration « dans les contours de la vie de Baya » (LJE : 85). Moyennant ses recherches sur la vie de l'artiste, elle espère aussi éclaircir la vie de son père, comprendre ses aspirations et surtout son mutisme. Pour quelles raisons avait-t-il accepté d'embarquer sa femme et ses enfants dans une aventure suicidaire ? Si nous suivons les réflexions menées depuis longue date par Dominique Viart sur le récit de filiation, le silence des pères compte parmi les motifs-clé d'un genre littéraire qui adopte la forme de l'enquête familiale pour répondre au souci de l'ascendance typique de notre siècle (cf. Viart 2009 : 95–112).

[10] Adoptée par référendum en 2005, la Charte pour la paix et la réconciliation nationale consolide les mesures d'amnistie décidées six ans plus tôt en faveur des membres des groupes armés, tout en interdisant toute prise de parole publique sur les excès de violence perpétrés pendant la décennie noire.

Le récit d'Adimi semble confirmer ce constat, tant le silence oppressant du père semble bloquer le flux narratif d'une narration qui, couche par couche, « gratte la surface du souvenir » (LJE : 79). Comme si l'auteure reconnaissait d'avance l'échec de son projet, elle en questionne la légitimité : « L'écrivain est toujours un peu misérable lorsqu'il force les confidences de ses proches, lorsqu'il insiste et espère une vérité qu'on ne veut pas lui donner » (LJE : 195). Cette vérité, le père ne l'offre que par bribes à sa fille qui, déjà enfant, s'obstinait à percer le mystère du retour familial en Algérie. Aux questions persistantes de la jeune Kaouther, le père, visiblement à court d'arguments, finit un jour lointain par lâcher :

> 'Je vous offre un pays. Ici, personne, jamais, ne vous dira que vous n'êtes pas chez vous. Bon sang, je t'ai offert un pays.' Et jusqu'à ce qu'on arrive devant notre immeuble, il a continué à répéter : 'Je t'ai offert tout un pays'. (LJE : 189)

Ce qu'il ne sut alors nommer qu'à mi-mots – le climat de xénophobie régnant dans la France des années 1990, attisé par un président pour qui les ressortissants maghrébins n'étaient que « le bruit et l'odeur » dont il fallait se débarrasser[11] –, l'auteure le remet en contexte avec ses propres souvenirs d'antan, épousant pour ceci le regard de l'enfant qu'elle fut :

> Je n'aime pas Grenoble. Je hais la montagne, le combi de ski qui gratte, le sandwich au thon écrasé au fond du sac, la neige dans mes chaussures. Je déteste les vigiles des magasins qui suivent mon père d'un regard lourd de suspicion. J'en veux à ces femmes bien mises qui demandent à ma mère si elle est la nounou. (LJE : 37)

Tout en validant le raisonnement paternel, ces quelques réminiscences éparses – souvenirs-puzzle d'un racisme ambiant perçu à travers des yeux d'enfant – constituent-elles une preuve suffisante pour déculpabiliser le comportement du père ? Vouloir comprendre ses motifs exige de la fille d'explorer sans partis pris la trajectoire paternelle, inséparablement liée à celle de l'Algérie. C'est à quoi elle se consacre dès les premières pages de son récit, qui reconstituent la vie d'un garçon grandissant dans la liesse d'un pays enfin indépendant. La fin du règne colonial lui permet l'accès à un système d'éducation qui, s'il avait eu le même âge que Baya, l'aurait exclu de son enseignement. Une fois le baccalauréat acquis, le père, faute de moyens financiers, doit certes renoncer à son rêve de devenir journaliste. Néanmoins, l'État récemment créé prend soin de s'occuper d'une jeunesse dont il a urgemment besoin. Ainsi accepte-t-il la proposition de servir l'armée d'un pays auquel il doit non seulement le bon déroulement de sa scolarité, mais aussi le financement de ses études et une rapide insertion professionnelle. Pour toutes ces raisons restituées par la fille en focalisation interne, le père éprouve une profonde gratitude envers son pays natal.

Parmi les rares choses que la narratrice ait conservées de son passé, se trouve à part la correspondance de Joséphine un exemplaire du coran ayant appartenu à son grand-père Saïd, dont quelques membres de famille avaient rejoint l'Armée de libération nationale. Quand un jour des militaires français font irruption dans la maison pour obtenir de force des renseignements sur les hommes cachés dans le maquis, Saïd défie la tactique des soldats voulant lui faire jurer son ignorance sur le coran (cf. LJE : 198–200). En relatant ce lointain épisode de guerre, Adimi esquisse un geste de révérence envers ce brave grand-père ayant su préserver sa dignité face à l'ennemi. Et tisse en même temps un lien subtil entre l'héroïsme de Saïd et celui de Baya, qui, elle aussi, avait refusé de se faire instrumentaliser par les

[11] Dans *Le pain des Français*, Le Clerc reproduit une partie de ce discours xénophobe prononcé par Jacques Chirac en juin 1991 et qui, deux ans plus tard, fut mis en musique par le groupe Zebda (cf. Le Clerc 2025 : 113).

colonisateurs. Selon l'historienne Malika Rahal, directrice de l'Institut du temps présent, la transmission de la mémoire familiale se fait avant tout par la passation d'objets capables de dire sous forme symbolique – tel le coran grand-paternel – des vies marquées par la guerre et l'exil (cf. Rahal 2025 : 41). Dans son dernier livre *Mille histoires diraient la mienne* – récit mettant son talent d'écrivaine et sa rigueur de scientifique au service de son histoire familiale –, Rahal revient sur la fascination que suscita en elle la découverte des travaux de Halbwachs voués à la mémoire collective. Tandis que son ancien professeur de philosophie ne cacha pas sa déception en apprenant que Halbwachs remplacera Norbert Elias au programme de sociologie en classe préparatoire, la jeune Malika fut frappée par le rôle crucial accordé par le sociologue à une forme de mémoire commune excédant celle de l'individu et l'attachant « par un courant de pensée continu » (Halbwachs 1968 : 70) à toute une communauté : « […] une famille migrante est l'expérimentation parfaite du rôle des cadres sociaux de la mémoire par l'extraction physique de son milieu et les ruptures de tout ou partie de ses liens (Rahal 2025 : 125). Ce lien intracommunautaire, Adimi croit l'avoir ressenti en 2009, lors d'une visite effectuée au musée des Beaux-Arts d'Alger en compagnie de deux amies. Dans cet endroit emblématique, reflet de l'histoire mouvementée de la France et de l'Algérie[12], les gardiens se font une joie de montrer aux étudiantes des œuvres auparavant bannies de la scène publique par les islamistes. Ensemble, ils forment une communauté de destin composée de naufragés ayant survécu à la décennie noire : « Nous sommes comme vous, nous venons de sortir d'un long cauchemar […] » (LJE : 222). Ce n'est qu'à partir de la description minutieuse que l'auteure fournit de cette visite muséale que le lecteur peut saisir la double sémantique inscrite dans l'intitulé du récit. Ainsi *La Joie ennemie* ne désigne-t-elle pas seulement la sensation qu'éprouvent nos adversaires face à nos pertes – sentiment décrit par Kateb Yacine que l'auteure cite en exergue[13]. Par-delà cette première signification, Adimi dote ce syntagme d'un deuxième sens, en l'opposant au bonheur sans faille exhibé par les gardiens au moment de partager les œuvres d'art avec les trois jeunes femmes :

> […] la vraie joie je veux dire, pas la joie ennemie, pas cette joie furieuse, cette joie fourbe qui vient après la guerre, celle-là même que nous avons en nous, qui nous pourrit de l'intérieur depuis maintenant vingt années, non, c'était la vraie joie […]. (LJE : 222)

Contrairement aux tableaux de Baya, ceux de Picasso n'auraient pas servi la mission que l'auteure s'est fixée, la biographie du peintre espagnol ne lui offrant pas suffisamment de potentialités identificatoires à partir desquelles elle aurait pu faire son auto-examen : « Picasso ne pouvait accueillir cette histoire, notre histoire, celle de Baya et la mienne en filigrane » (LJE : 76). Au blanc jadis mobilisé par l'écrivaine algérienne Assia Djebar pour raconter l'irracontable[14], Baya substitue le bleu et le rose, comme si ces couleurs possédaient à elles seules le pouvoir de narguer le destin.

---

[12] Fin 1961, la France, placée devant la défaite imminente, décide de faire transférer des centaines d'œuvres d'art vers Paris. Plastiqué peu après par l'OAS (Organisation de l'armée secrète), le musée sera reconstruit dès l'indépendance, une fois les tableaux rapatriés. (Cf. LJE : 218)

[13] « Ni mort ni meurtrier / Je dissimule nos pertes / A la joie ennemie. » (Yacine 1966 : 172)

[14] Dans son livre *Le blanc de l'Algérie* consacré à ses amis assassinés au cours de la décennie noire, Djebar fait de cette couleur le symbole d'une parole prise entre le dire et le non-dire : « Je ne peux pour ma part exprimer mon malaise d'écrivain et d'Algérienne que par référence à cette couleur, ou plutôt à cette non-couleur. 'Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu', disait Kandinsky. Me voici, par ce rappel de la peinture abstraite, en train d'amorcer un discours en quelque sorte déporté. » (Djebar 1995 : 271)

3 Xavier Le Clerc : Nous sommes le pain des Français

En 1981, Xavier Le Clerc, né sous le nom de Hamid Aït-Taleb, n'a que deux ans lorsque sa mère accompagnée de ses quatre enfants quitte l'Algérie pour rejoindre son époux déjà installé en France depuis 1962. À cet homme taciturne employé dès son arrivée en Normandie dans l'industrie métallurgique avide de main-d'œuvre, Le Clerc dédie *Un homme sans titre*, hommage posthume publié en 2022 et traduit depuis dans plusieurs langues. Dans ce texte teint d'une sincère admiration filiale pour un père accaparé jour par jour par l'impitoyable « hantise du manque » (Le Clerc 2022 : 50), l'auteur insiste sur la nature obsessive du lien qui l'unit à l'Algérie[15] – pays où son père kabyle, né en 1937, connut la même misère que Baya, de six ans son aînée. Avec *Le pain des Français*, il poursuit son travail de réflexion autour du périple migratoire de sa famille, tout en l'insérant cette fois-ci dans une vaste fresque historique qui remonte jusqu'aux sources de l'époque coloniale. Dès l'incipit, où l'auteur se remémore le jour où son père dut subir les injures d'un boulanger lui refusant le pain des Français, le récit construit un univers, qui, de par son ordre raciste, se situe à l'opposé du rêve d'une société postmigrante. Comme le père ne sut alors répondre que par un silence timide aux invectives du boulanger, le fils, une fois devenu écrivain, prononcera un contre-discours, dédié aux véritables bâtisseurs de la Nation française :

> Vous nous refusez du pain parce que vous refusez votre propre passé. Vous ignorez que nous sommes assimilés depuis longtemps. Que vos pâtisseries avaient jadis le goût de la mélasse, blanchie par les cendres produites en broyant les os calcinés de nos ancêtres […]. Que les résidus de cette maudite raffinerie servaient d'engrais, jeté à la volée avant de semer les blés. Que partout les cendres de nos squelettes ont nourri les champs d'Indre-et-Loire, de Vendée et de Vienne, les fonds argileux comme les terres froides. Nous sommes le pain des Français. (LPF : 15-16)[16]

En dévoilant le versant macabre de l'histoire de la baguette française, patrimoine culinaire dont l'épanouissement au XIX^{e} siècle exigea des techniques barbares inventées par le colonialisme, le narrateur exprime sur le mode de l'allégorie à quoi devrait ressembler une société dite postmigrante : à une communauté hybride dont les membres aient pleinement conscience de l'atout que représentent leurs généalogies multiples pour l'avenir de la nation.

3.1 Les sous-sols du musée de l'Homme : non-lieu de mémoire

Si Adimi installe son lit de camp sous les toiles de Baya, Le Clerc opte pour un lieu muséal radicalement différent : les sous-sols du musée de l'Homme situé au cœur de la capitale française. Non pour y passer la nuit, mais pour effectuer des visites réitérées dans un endroit dont l'accès ne se fait que sur permis spécial. Le constat de Vergès selon lequel le musée serait un « terrain de batailles idéologiques » (Vergès 2023 : 11) gagne toute sa pertinence devant l'ampleur de l'énorme collection de restes humains qui s'y trouve enfermée – « vaste tombe dont les morts anonymes restent sans sépulture » (ibid., 30) –, justifiant de par sa seule présence les demandes de restitution et de réparation formulées par des pays anciennement colonisés :

> La collecte des restes humains met au jour une violence systématique dont les excès sont parfois difficiles à croire et où le déchaînement de la brutalité coloniale est crûment révélé. (ibid.)

[15] « […] moi qui cherche son souffle, livre après livre. » (Le Clerc 2022 : 122)
[16] Le récit *Le pain des Français* sera désormais abrégé LPF.

Confronté par le biais d'un article de presse à ce commerce morbide, le narrateur – subitement pris de maux de tête intenses, comme si le supplice jadis infligé aux colonisés allait s'emparer de son propre corps (cf. LPF : 30) – ressent le besoin pressant de pénétrer dans cet univers carcéral. Ainsi se résout-il à aller au bout de sa douleur en imaginant un nouveau projet d'écriture, censé sortir de l'anonymat ne serait-ce qu'un seul des crânes stockés dans les sous-sols du musée. Ce crâne sera celui d'une fillette kabyle décapitée en 1845 à l'âge de sept ans lors d'une razzia coloniale. Le narrateur, tourmenté par « la fièvre de l'origine » (LPF : 26), lui attribuera le nom de Zohra. Conservé dans une boîte grise numérotée, le crâne de Zohra guidera le narrateur vers une histoire, qui, tout en étant jalonnée d'atroces violences, devrait préparer le chemin de la réconciliation : « Ton histoire, Zohra, si douloureuse soit-elle, doit un jour nous amener à la paix, quitte à l'écrire avec la craie de mes propres os » (LPF : 66). Cet endroit souterrain où la terreur coloniale expose son masque le plus hideux compte sans aucun doute parmi ce que Derrida appelle les « archives du mal » dont, pour certaines, l'avenir reste obscur, voire semé de troubles[17]. S'il s'agit pour Vergès de « prendre toute la mesure de ce que représente le vol de restes humains » (Vergès 2023 : 31), l'écriture de Le Clerc semble relever le même défi, s'engageant à ce que ce « non-lieu de mémoire »[18] dissimulé sous l'asphalte parisien finira par gagner en visibilité pour enfin rejoindre l'inventaire des lieux identitaires répertoriés par Pierre Nora. Que les sous-sols du musée fassent pleinement partie de la mémoire collective française, tel est le vœu implicite émis par le narrateur en poursuivant son monologue devant Zohra :

> Je dois revenir, Zohra. Je ne suis pourtant ni ton père ni la lumière rougeoyante du pays. Tu ne les rejoindras pas tant que tu ne seras pas entendue. Au fond, tu ne sais mourir comme je ne sais pas vivre. (LPF : 62)

Cette capacité d'écoute exigée de la part des Français ne sera-t-elle pas plus puissante dans la durée que tout processus de restitution de restes humains – acte de réparation confiné dans la seule sphère du politique ? Telle est la question troublante que se pose le narrateur :

> Que ferais-tu, mais petite Zohra, dans un cimetière où les averses effacent tôt ou tard les inscriptions du marbre, pour ne laisser aux vivants que le contour illisible et sans relief de signes énigmatiques ? […] J'aimerais que tu sois entendue, toi la môme des montagnes qui habite mes pensées, toujours si dansante et souriante, à tel point que les matins debout dans le métro bondé, entourée de passagers aux regards atones et rivés sur des écrans rétroéclairés, je me demande si tu ne serais pas plus vivante que la plupart d'entre nous. (LPF : 132)

Assailli par le doute, il ne peut affirmer avec certitude à qui revient le rôle d'otage, étant lui-même tenu captif par les ombres du passé :

> Zohra, es-tu prisonnière du musée ? Ou est-ce moi, ton cousin du futur, qui te parle et range ton crâne, qui se retrouve enfermé ? Sans doute suis-je devenu un fantôme à mon tour. J'ai l'impression de revenir de loin, moi aussi. » (LPF : 61)

Ayant « l'Algérie au corps » (LPF : 102) – attache physique semblable à celle ressentie par Camus et Adimi –, il ne saura se défaire d'un lest hérité de l'ère colonial. Ce destin, il le partage avec une génération entière qui, comme lui, « reste prise en otage » (LPF : 61), alourdie par la responsabilité de panser des plaies jamais cicatrisées.

---

[17] Ainsi Vergès nous apprend-elle que parmi les 24 crânes ayant quitté les sous-sols du musée en 2022 pour être rapatriés en Algérie, seulement six avaient pu être identifiés comme appartenant à d'anciens combattants algériens. (Cf. Vergès 2023 : 29)

[18] Nous empruntons cette notion à Gérard Noiriel qui déplore que, pendant longtemps, l'histoire de l'immigration française fut absente de la recherche historique. (Cf. Noiriel 1988 : 13)

3.2 Paris, ville palimpseste

En contemplant une photographie prise en juin 1940 où Hitler pose en vainqueur devant le musée de l'Homme situé place du Trocadéro, le narrateur réalise que les mécanismes qui font avancer la roue de l'Histoire restent inchangés à travers les époques : « Il me semble que le dictateur se tient exactement au-dessus des sous-sols du musée où sont remisés les crânes » (LPF : 35). L'étrange polémique soulevée en février 2025 par les propos du journaliste Jean-Michel Aphatie, comparant les exactions coloniales perpétrées en Algérie au massacre commis par les nazis à Oradour-sur-Glane en juin 1944[19], montre que les sujets abordés par Le Clerc sont toujours hautement inflammables. Lors de sa promenade le long de l'avenue Bugeaud, choix de rue qui, lui non plus, ne doit rien au hasard[20], le narrateur sonde l'architecture palimpseste d'une ville où les traces du passé agissent comme des signes d'avertissement. Ces réflexions déconcertantes seront partagées avec Zohra :

> Lors de l'élection présidentielle de 2022, sur la place ensoleillée du Trocadéro, des dizaines de milliers de partisans se sont rassemblés pour applaudir les discours d'extrême droite du parti Reconquête. Ce rassemblement se tenait au-dessus des réserves du musée, comme une messe électorale qui communiait au sang noirci raclé au fond du baril qui t'a transportée. Une liturgie populiste diffusée en boucle sur nos écrans, qui partageait encore le pain et le vin des conquêtes. Cette foule bernée rêvait d'une gloire retrouvée, d'une France puissante sans étrangers. (LPF : 44)

Le crâne de Zohra, si dépouillé soit-il, pousse le narrateur à entreprendre des allers-retours fréquents entre le passé et le présent – voyage mental servant à élargir l'histoire de la France afin d'en extraire les épisodes refoulés ou méconnus. L'anonymat étouffant des sous-sols éveille chez lui des réminiscences lointaines, cette atmosphère glaciale sonnant comme l'écho de celle que la France coloniale établit en Algérie pour mieux contrôler les populations locales. En instaurant une politique visant l'anéantissement total des cadres de vie traditionnels, elle fit des habitants anciennement liés par des structures de solidarité littéralement des hommes sans noms, privés de leurs patronymes pour s'en voir octroyés d'autres, arbitrairement francisés et à consonance souvent ridicule :

> Des recenseurs qui inventaient des noms, inspirés par tout et n'importe quoi, comme la première lettre du douar, un singe en bord de route, le vol d'une mouche, le bêlement d'une chèvre ou simplement la moustache de l'indigène en face d'eux. […] À la prédation des terres et des corps succédaient l'effacement patronymique et la perte de ce lien avec leurs ancêtres. (LPF : 87)

Le désagrègement social ainsi provoqué se consolida durant la guerre d'Algérie (1954–1962) par l'emprisonnement de pans entiers de la population dans des camps de regroupement (cf. Rossignol 2026). Ce nouvel éclatement de la société devra favoriser par la suite les règlements de compte entre indépendantistes, alimentant à leur tour la montée de l'islamisme et les coulées de sang versées pendant la

[19] Notons que Aphatie fut loin d'être le premier à faire un pareil rapprochement. Dans son journal publié en 1962 à titre posthume, l'écrivain algérien Mouloud Feraoun, assassiné par l'OAS, fait le décompte amer d'une attaque coloniale survenue le 12 novembre 1954 : « Trois villages ont été bombardés et incendiés. Les hommes ont été emmenés, les femmes et les enfants errent à travers les douars, à la recherche d'un asile. Les soldats ont semé la mort, la terreur, la désolation. Voilà trois villages vides, démolis, rayés de la carte, ô Oradour ! » (Feraoun 1962 : 211)

[20] Principal acteur de la première phase de la colonisation de l'Algérie, le nom du maréchal Bugeaud, associé à des méthodes d'une violence sans bornes (razzias, enfumades), est depuis lors maculé de taches irréversibles (cf. Zytnicki 2026). Qu'une large artère traversant le XVI^{e} arrondissement de Paris porte toujours son nom donne à réfléchir.

décennie noire – époque signifiant pour Le Clerc « le deuil d'un pays de cocagne » (LPF : 115). En dotant un crâne d'un prénom, l'auteur ne fait pas que servir une narration bâtie sur le monologue, mais exprime son profond dégoût devant les mesures d'anonymisation introduites de force en Algérie coloniale. Comme nous allons voir au chapitre suivant, l'anonymat remplissant les sous-sols du musée sera pour le lui le catalyseur d'un travail d'introspection sur son enfance, empreinte d'amertumes et de solitudes.

Dans le panorama historique dressé par le narrateur en monologue avec Zohra, la guerre d'Algérie – appellation que la France n'officialisera qu'en 1999 par vote de l'Assemblée nationale – occupe une place à part. Ce conflit colonial sans précédent a libéré des passions mémorielles qui, aujourd'hui encore, investissent l'espace public. Citons un exemple actuel, qui, sans figurer chez Le Clerc, soulève des questions semblables à celles articulées dans le récit. Réactivé en 2021 après plusieurs années de stagnation, le chantier du musée de l'Histoire de la France et de l'Algérie peine à surmonter les controverses qui continuent à empêcher sa mise en œuvre. Ce projet clivant censé voir le jour à Montpellier – ville abritant une importante communauté pied-noir – se heurte aux intérêts mémoriels brandis par ceux désireux de voir s'institutionnaliser grâce au musée le récit qu'ils se font de leur histoire : « Les revendications qu'ils portent auprès de l'État visent à une reconnaissance plus ou moins officielle de leur propre récit historique – voir la conversion d'une mémoire fragmentaire en 'récit national' » (Zoïa/Savarese 2024 : 108). Quoique retiré dans les réserves du musée, loin des clameurs de la ville proférées par une « bruyante cohorte de vainqueurs et de vaincus indiscernables » (LPF : 105), le narrateur n'ignore pas les dangers qu'une telle cacophonie mémorielle peut causer. Sa confiance en Zohra en reste néanmoins inaltérée, tellement il la croit capable de faire comprendre une fois pour toutes à ses compatriotes qu'une société en accord avec elle-même devrait impérativement accepter l'hétérogénéité des mémoires et des provenances qui la composent :

> […] ouvrir ta boîte à chaussures non pas comme la jarre de Pandore plein de malédictions ou de ressentiments, mais au contraire pour inviter l'espérance, la dignité, la fraternité, l'amitié des peuples. (LPF : 99).

Pour faire comprendre à son interlocutrice muette le brouhaha de voix souvent contradictoires le narrateur justifie le bien-fondé de chacun des jugements émis, évitant ainsi le piège d'une concurrence mémorielle dans lequel les acteurs échauffés des débats actuels risquent si souvent de tomber. Au lieu de rouvrir des blessures à peine guéries, le fils d'un « homme sans titre », devenu victime de torture sous la guerre d'Algérie[21], fait sienne une posture d'équilibre et d'apaisement, prêtant une oreille empathique à toutes les expériences de deuil catapultées par un conflit, qui, à en croire l'historien Benjamin Stora, « n'a vraiment jamais été 'assumé' des deux côtés » de la Méditerranée (Stora 1992 : 8).

3.3 Les avatars du racisme

L'atmosphère irrespirable des sous-sols du musée rappelle au narrateur le monde d'aujourd'hui où subsistent des formes d'exclusion aux relents coloniaux. Évoquant le souvenir d'un des derniers zoos humains organisé à Bruxelles en 1958 lors duquel des Congolais gardés derrière des barrières de bambous furent exhibés à une foule en extase, il met en doute le caractère authentique d'initiatives contemporaines prétendant de combattre les inégalités raciales :

[21] Ce secret paternel, le fils ne l'apprendra que sur le tard. (Cf. Le Clerc 2022)

> Qu'avons-nous fait de cette clôture de bambous ? S'est-elle réinventée dans le monde du divertissement, des médias, de la politique et du marketing, sous couvert désormais de prôner la diversité, avec me semble-t-il, hélas, la sincérité de ces groupes pétroliers qui, devant des caméras, se contentent de planter trois arbres dans le désert ? (LPF : 26)

Le crâne de Zohra, loin de symboliser un passé hermétiquement scellé dans l'os, se fait le miroir de notre présent : « Ces restes d'indigènes vivent comme nombre de leurs descendants discriminés, me dis-je, dans un monde aux portes fermées » (LPF : 37). Contre ces murs infranchissables, Le Clerc s'est heurté lui-même, lui qui sa vie durant dut amortir le choc des effets dévastateurs d'une triple discrimination, dirigée à la fois contre ses origines, son statut social et son identité sexuelle. C'est ce cumul d'expériences traumatisantes qui le fait admettre à Zohra :

> Ton anonymat dans ces sous-sols m'évoque ma propre survie. Pendant longtemps, mes collègues ne m'ont connu que par cette cape d'invisibilité qu'est ce nom, Le Clerc, qui ne laisse rien transparaître des montagnes kabyles. (LPF : 130)

Savoir survivre – tel fut le crédo du jeune Hamid à partir du moment où il comprit que seule l'école républicaine, garante du principe méritocratique[22], aurait le pouvoir de lui épargner un destin dont les lignes semblaient tracées d'avance. Dès sa prime enfance, le garçon se nourrit de lectures empruntées à la bibliothèque municipale, sachant que l'écriture qu'elles lui apprendraient pourrait non seulement le préserver du malheur réservé aux fils d'immigrés analphabètes, mais aussi assurer la transmission de l'histoire paternelle, étant celle « de toute la France » (LPF : 24) :

> Que j'écrirais pour ne jamais monter dans cette navette des hauts-fourneaux, pour que notre héritage si riche ne fonde jamais dans l'alliage maudit du minerai et de l'indifférence. (LPF : 88)

La décision de se débarrasser de son nom de naissance comme on se défait d'un habit trop étroit remonte au temps où les entreprises fermaient leurs portes devant un candidat postulant sous un nom arabe. Depuis, les injures prolifèrent contre un homme accusé dans les réseaux sociaux d'avoir renié ses origines : « J'étais passé de discriminé à incriminé » (LPF : 25). En dépit des vexations subies, il n'éprouve aucun regret d'avoir réussi une épuisante épreuve administrative lui ayant littéralement permis de se faire un nom :

> Pourquoi ai-je moi aussi perdu l'usage de mon nom de naissance ? Sans doute parce que enfant j'ai toujours redouté ce bus matinal direction l'usine métallurgique, avec la tête de mon père assoupi collée contre une fenêtre froide, une gamelle cabossée à la main, remplie de riz sans sauce. (LPF : 87)

Une fois la nationalité française acquise, il doit affronter une nouvelle forme de stigmatisation, le frappant de plein fouet le jour où il avoue son homosexualité à ses frères : « Ma naturalisation fut marquée par le déracinement » (LPF : 123). Dès lors, le choix de l'exil, l'arrachant pour toujours à sa famille, représente la seule échappatoire pour pouvoir continuer à vivre : « À Paris, j'étais devenu anonyme, littéralement sans nom, profondément seul » (LPF : 128). Ainsi le crâne de Zohra fait-il remonter à la surface les souvenirs pénibles d'une vie en lambeaux, successivement marquée par des moments d'abandon et de séparation. En cela, le narrateur s'inscrit dans l'héritage d'un père, qui, le jour où s'abattit sur lui la haine du boulanger, emmena son fils au supermarché pour s'y approvisionner en baguettes industrielles : « Mon père m'en fit porter sous le bras une bonne dizaine,

[22] Qui, de nos jours, agit comme fiction trompeuse, comme l'a démontré David Guilbaud dans son essai *L'illusion méritocratique*(cf. Guilbaud 2018).

remplaçant le poids de l'humiliation par celui plus léger du pain » (LPF : 16). Si, selon Annie Ernaux, « la grande mémoire de la honte » serait « plus intraitable que n'importe quelle autre » (Ernaux 2026 : 18–19), l'écriture de Le Clerc prouve de façon poignante que cette mémoire-là puisse elle aussi trouver son expression la plus nue en littérature.

4 Conclusion

Quel(s) récit(s) raconter ? En guise de réponse à cette question, Kaouther Adimi et Xavier Le Clerc font le choix d'une écriture dense et sensuelle où les temporalités se bousculent. En ouvrant les portes du passé, le lieu du musée favorise la plongée dans l'écriture et fait en sorte qu'elle soit impérative. Espace de (re)construction et de dissémination de récits, il offre un cadre adéquat pour accueillir, précipiter et infléchir la parole. S'il est vrai que les sociétés, pour le dire avec l'écrivaine Lola Lafon ayant passé une nuit au musée d'Anne Frank à Amsterdam, « se construisent sur ce qu'elles privilégient comme récit à transmettre » (Lafon 2024 : 122), il incombe au musée d'interroger ces histoires alimentées par des mémoires multiples. Le passé que l'espace muséal arrache à l'opacité et à l'oubli nécessite de perpétuelles relectures, risquant de bousculer les représentations qui l'ont engendré et façonné. Les deux biographies familiales que nous venons d'analyser sont profondément ancrées dans un monde fracturé, brisé par une succession de phénomènes intrinsèquement liés les uns aux autres : colonialisme, guerre d'Indépendance, luttes fratricides entre nationalistes, violence de la décennie noire. Adimi et Le Clerc ont tous deux hérité de récits muets. Là où le récit familial s'est interrompu avec le silence des pères, le musée les oblige à ne plus fuir l'épicentre douloureux de la mémoire. Les toiles de Baya et le crâne de Zohra, éléments structurels de l'écriture, deviennent le fil d'Ariane d'une mémoire familiale retrouvée. En installant un jeu de miroir troublant entre eux-mêmes et leurs doubles féminins, Adimi et Le Clerc parviennent avec aisance à se couler dans le regard d'autrui, comme si les vies de Baya et de Zohra, si différentes soient-elles des leurs, ne leur demandaient aucun effort de projection pour être racontées. Leur héritage les plaçant dans une généalogie commune, ils souscrivent sans difficultés à un genre hybride, situé à mi-chemin entre autobiographie et biographie élective, qui, selon Viart, contient « toujours quelque chose de pro domo dans [son] élaboration » (Viart 2008 : 103).

Grâce à l'exposition organisée par l'IMA, le parcours de Baya, longtemps enseveli sous des strates de discours, est réintégré dans le contexte plus large d'une macrohistoire qui longtemps fut l'objet d'un profond malaise. Même si, selon la grille de lecture appliquée par Vergès, l'événement artistique ne peut être considéré comme un « acte de désordre » (Vergès 2023 : 218), car n'entraînant aucun changement de structure au musée, il ouvre néanmoins la voie à une perspective décoloniale sur la trajectoire d'une artiste renvoyée à l'invisibilité par l'histoire officielle. Ancrer dans un lieu de mémoire l'histoire partagée franco-algérienne : en attendant que le projet de musée prévu à Montpellier devienne enfin réalité et que les nombreux objets d'exposition provisoirement stockés dans les sous-sols du MUCEM marseillais (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) arrivent à destination finale, l'exposition et sa mise en texte par Adimi affirment une même intention artistique : celle de créer un dispositif où l'histoire de la France et de l'Algérie soit mise en lumière sur le mode de la réciprocité et explorée selon le tracé d'une « frontière non-entière » (Balibar 1997 : 10) telle qu'imaginée par Étienne Balibar, autre grand philosophe dont la pensée fut éclaircie par le soleil de l'Algérie :

> Au moment où – des deux côtés – on voudrait couper la France de l'Algérie et l'Algérie de la France, c'est-à-dire 'achever' le processus de 1962 qui s'est révélé, d'une certaine façon, inachevable, on s'aperçoit que ce n'est plus possible. (Balibar 1997 : 13)

Si Adimi, pour la première fois dans sa vie d'auteure, s'est distanciée de la fiction, c'est que le réel est devenu trop insistant pour se diluer dans des transformations. Renouant avec les défis d'une « écriture de l'urgence » (cf. Leperlier 2018) générée par la décennie noire, elle réapprend à marcher dans la foule des survivants sans toutefois y disparaître. « Sans écriture » ou « sang-écriture » (cf. Djebar 1995 : 275) ? Tiraillée entre ses deux options, Adimi se sent enfin prête à libérer la parole, quitte à la souiller de sang. Dans *Le pain des Français*, les sous-sols du musée de l'Homme font ressurgir un monde qui reflète comme peut-être nul autre le degré absolu de la volonté de destruction du système colonial. Exempte de toute rancune, l'écriture de Le Clerc remonte aux racines du mal qu'est le racisme, sentiment de supériorité sur lequel s'est fondé la colonisation et dont nous trouvons la trace persistante dans le monde d'aujourd'hui. Des crânes dont regorgent les sous-sols du musée au racisme culturel caractéristique de notre époque en passant par les vicissitudes de la guerre d'Algérie, Le Clerc trace le fil rouge d'une histoire qui, un jour, devrait faire naître une société postmigrante. Que celle-ci, reconnaissant « sa propre altérité intérieure » (Balibar 1997 : 8), trouve langue et représentation : telle devrait être la mission conjointement assumée par la littérature et le musée.

Bibliographie

Adimi, Kaouther (2025) : *La Joie ennemie*. Paris : Stock.

Balibar, Étienne (1997) : « Algérie, France : une ou deux nations ? », in : *Algérie-France : regards croisés*, *Lignes* 30, 7–22.

Bourdieu, Pierre (1961) : *Sociologie de l'Algérie*. Paris : Presses universitaires de France.

Camus, Albert (1984) : *Œuvres complètes* (V). *Lettres à un ami allemand. Actuelles I II III*. Paris : Éditions du Club de l'Honnête.

Derrida, Jacques (1995) : *Mal d'Archive*. Paris : Galilée.

Derrida, Jacques (2014) : *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne : INA Éditions.

Djebar, Assia (1995) : *Le blanc de l'Algérie : récit*. Paris : Albin Michel.

Erdur, Onur (2024) : *Schule des Südens. Die kolonialen Wurzeln der französischen Theorie*. Berlin : Matthes & Seitz.

Ernaux, Annie (2016) : *Mémoire de fille*. Paris : Gallimard.

Fanon, Frantz (1968[2]) : *Les damnés de la terre*. Paris : Maspero.

Feraoun, Mouloud (1962) : *Journal : 1955–1962*. Paris : Seuil.

Foroutan, Naika (2019) : *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld : transcript.

Foucault, Michel (1994a) : *Dits et écrits III. 1976–1979*. Paris : Gallimard

Foucault, Michel (1994b) : *Dits et écrits IV. 1980–1988*. Paris : Gallimard.

Guibauld, David (2018) : *L'illusion méritocratique*. Paris : Odile Jacob.

Halbwachs, Maurice (1968[2]) : *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France.

Kaplan, Alice (2024) *: Baya ou le grand vernissage*, traduit de l'anglais par Patrick Hersant. Paris : le bruit du monde.

Lafon, Lola (2022) : *Quand tu écouteras cette chanson*. Paris : Stock.

Le Clerc, Xavier (2025) : *Le pain des Français*. Paris : Gallimard.

Le Clerc, Xavier (2022) : *Un homme sans titre*. Paris : Gallimard.

Leperlier, Tristan (2018) : « Une littérature en état d'urgence ? Controverses autour d'une notion stratégique dans la décennie noire », in : Lévy, Ghyslain / Mazauric, Catherine / Roche, Anne (éd.) : *L'Algérie, traversées*. Paris : Hermann, 99–110.

Lyotard, Jean-François (1979) : *La condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Mairesse, François / Van Geert, Fabien (dir.) (2022) : *Jacques Heinard : La muséologie entre rupture et transmission.* Paris : L'Harmattan.

Noiriel, Gérard (1988) *: Le creuset français. Histoire de l'immigration (XIX^e^-XX^e^ siècles)*. Paris : Seuil.

Planche, Jean-Louis (2006) : *Sétif, 1945 : histoire d'un massacre annoncé*. Paris : Perrin.

Rahal, Malika (2025) : *Mille histoires diraient la mienne*. Paris : EHESS.

Rossignol, Lorraine (2026) : *Une tragédie occultée de la guerre d'Algérie. Les camps de regroupement*. Arles : Actes Sud.

Stora, Benjamin (1992) : *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte.

Vergès, Françoise (2023) : *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*. Paris : La fabrique.

Viart, Dominique (2009) : « Le silence des pères au principe du 'récit de filiation' », in : *Études françaises* 45, 95–112.

Viart, Dominique / Vercier, Bruno (2008[2]) : *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

Yacine, Kateb (1966) : *Le polygone étoilé*. Paris : Seuil.

Zoïa, Geneviève / Savarese, Éric (2024) : « Migration, mémoire, muséification. Du 'musée' à 'mime' », *Pôle Sud* 60, 103–115.

Zytnicki, Colette (2006) : *Le cas Bugeaud. Les violences de la conquête coloniale en Algérie*. Paris : Tallandier.