

17.10 - 19.10.23

Maison  
méditerranéenne des  
sciences de l'Homme

# Les silences

Témoignages du trauma colonial algérien

Exposition et séminaire

Photo : Jérémie Nicolas, Haraka  
© Makoto C. Friedmann

*L'organisation de cet événement a lieu dans le cadre du projet « Les harkis et le trauma colonial algérien : Faire entendre les silences de voix », faisant suite à un appel à projet de la MSH Paris-Nord 2022-2023. Ce projet inter-MSH qui regroupe trois structures du réseau : la MSH Paris-Nord, la MMSH et la MSH Sud, a pour premier objectif de valoriser l'installation sonore Haraka de l'artiste-chercheur Jérémie Nicolas, dont un des processus de création a été d'écouter les archives orales, notamment particulièrement le corpus d'enquêtes de Grégor Mathias « Récits de vie de harkis » conservé dans la phonothèque de la MMSH, afin d'en isoler certains silences, de les musicaliser et de les faire résonner à travers un dispositif d'écoute occlusif en acier. Créée dans le cadre d'une thèse de recherche-crédation menée à Paris 8 sous la direction d'Anne Sèdes, cette installation, d'abord exposée à la MSH Paris-Nord, fait escale en région sud et en Occitanie, à la MMSH puis au mémorial du camp de Rivesaltes. L'occasion de ce parcours multi-site est aussi celle de faire se rencontrer le monde universitaire autour des questions posées, en mettant au cœur de l'action l'apport de la création artistique. Un parcours d'exposition présente deux autres œuvres, le film An-harkie, porté par la psychanalyste Sophie Mendelsohn et l'anthropologue Giulia Fabbiano, qui questionne l'ordre du discours et ses contradictions, et la pièce électroacoustique Immemorial echoes de l'artiste-chercheuse Sara Lehad, qui défend la notion de silence amplifié et sa mise en forme dans l'écoute comme un cri.*

## La parole à Jérémie Nicolas

Récurrence constante dans l'expression du traumatisme, le silence de la personne traumatisée donne lieu à un silence dans le témoignage, qui dessine à son tour un paradigme du silence autour d'une mémoire intransmissible. Ce serait aller vite que de laisser à l'appréciation générale cette dimension silencieuse sans la mettre profondément en question. Effectivement le silence, pour autant qu'il met en défaut la représentation et l'interprétation logique, n'est jamais une absence de son ou d'expression. Pouvant être enregistré, conservé et écouté, le silence constitue un témoignage précieux de l'irreprésentable, qui s'oppose à la preuve écrite et renverse le statut de l'évidence documentaire. La typicité de ces silences se fait entendre dans les archives orales, dès lors que l'on prête attention aux modalités du souffle et du ton aux abords des arrêts abruptes ou abouliques de la voix, de tout ce qui vient déréguler le langage et la parole par persistance d'un manque d'articulation. L'expression de ce silence peut également être étudiée par voie indirecte, dans les processus d'invisibilisation historique[1]. La matérialité et les représentations symboliques des silences en lien avec la mémoire du trauma colonial algérien forment aujourd'hui un enjeu expérimental, dont les artistes, les chercheur.euse.s et les artistes-chercheur.euse.s s'emparent, pour questionner et faire résonner différemment l'histoire. Qu'écouter alors du silence de la personnes blessée et comment l'écouter ? Comment parler de la blessure collective et comment la rendre sensible au sein du discours académique et de la création ?

[1]. Dans le cas de la colonisation on peut ajouter que la silenciation est un outil à part entière du processus colonial, en tant que celui-ci a besoin de rendre secrets les actes violents et destructeurs garants de sa puissance actuelle et, à court terme, future.

Réfléchir au silence testimonial dans un contexte de trauma colonial demande de prendre en compte un aspect collectif du traumatisme. Dans un premier temps, la blessure collective peut désigner le fait pour un groupe d'être exposé ensemble aux mêmes contextes dits potentiellement traumatiques. En un deuxième sens, la blessure collective inscrit la menace sur un plan historique. Pour le regard distancié d'un public elle fait cas d'étude, alors que du point de vue des personnes qu'elle engage directement, elle peut rester en mal de reconnaissance. Plus particulièrement, on peut penser l'aspect collectif du traumatisme en considérant l'exacerbation d'une blessure vécue individuellement, qui se trouve amplifiée par une dimension d'appartenance commune à une même collectivité. Cette dernière lecture du traumatisme collectif implique une violence d'un type particulier, car elle indique l'impossible justification d'une souffrance infligée par une dimension de la réalité intime. C'est un redoublement de la douleur imposée par une attribution stigmatisante pouvant toucher à une dimension de la vie individuelle qui n'a normalement pas d'incidence sur les autres, et qui ne devrait pas constituer l'objet d'une menace (la couleur de peau, la confession religieuse, le genre, la langue etc.).

Cette dimension méta-traumatique du traumatisme collectif engage le sujet doublement blessé dans des difficultés d'élaboration identitaire chaque fois singulières pouvant s'avérer profondes. Par exemple, dans le cadre du trauma colonial algérien, le cas des harkis apparaît comme une situation limite. Il montre une coïncidence déterminante et destructrice. La reconnaissance identitaire impossible d'une part, et l'appartenance en un sens forcée à la culture coloniale française, engage les anciens supplétifs dans un binarisme où s'affrontent continuellement la figure du traître, telle qu'elle s'est façonnée sur le sol algérien, et celle de l'engagé d'abord intégré, puis ensuite relégué aux marges de la société française. En ricochets de ce cas, les femmes de harkis, notamment du point de vue de leur intégration post guerre dans la structure du travail français, notamment industriel, pose question en ce qu'elle ne figure jamais dans les projets de visibilisation des politiques mémorielles. Prise cette fois de manière plus indirecte dans le contexte décolonial, la minorisation au sein de l'Algérie même de la langue kabyle, largement pratiquée par les femmes, reflète elle aussi une difficulté à considérer les forces matrimoniales.

Pour chaque sens de l'aspect collectif du traumatisme, il s'agit bien toujours de blessures individuelles qui peuvent ou non atteindre une sphère collective pour constituer une menace et/ou redoubler la douleur de la blessure. Cela étant dit, même en contextes militaires et/ou (dé)coloniaux, il faut se garder de donner une interprétation des blessures traumatiques en fonction des récurrences connues des contextes dits potentiellement traumatiques. Le traumatisme génère une mémoire indépendante, enkystée et indicible, et arrive souvent de manière concomitante à un effet de surprise qui met hors-jeu la prévalence de facteurs externes déclencheurs. Mais dans sa force de frappe le traumatisme agit toujours d'une manière commune. Il est une mise à l'arrêt de la voix phonée, et du mouvement endophasique, verbal ou non, de tout ce qui forme la pensée. Accorder du crédit au silence pour penser l'action du traumatisme c'est accepter de situer la recherche depuis un objet qui, certes résiste à la représentation, mais force aussi pour cette raison à renouveler les points de vue et assumer certaines contradictions.

# Focus sur Le séminaire

par Giulia Fabbiano

La colonisation de l'Algérie et la guerre de libération nationale qui y a mis fin sont traversées par des silences multiples – imposés, subis, transmis, niés ou encore oubliés – dont l'étude est récente et parfois encore expérimentale. Souvent associés aux blessures et aux traumatismes collectifs, les silences algériens en France résonnent tout particulièrement en écho aux maladroites des politiques mémorielles, qui prises dans des célébrations sans véritable reconnaissance historique, contribuent à rendre inaudibles les récits minorés des personnes concernées. Comment alors les saisir ? Et les écouter ? Quelle attention accorder à ces témoignages que les silences façonnent, entourent et protègent ?

Contrairement à une idée répandue, le silence n'est jamais une absence de son ou d'expression, et par conséquent n'est pas non plus une absence de témoignage. Il est et fait témoignage. Pouvant être enregistrés, conservés, écoutés, observés et performés, ils constituent une expression précieuse du vécu traumatique et de ses narrations possibles. En cours d'entretiens, dans la vie ordinaire ou dans les archives orales, les silences se manifestent accompagnés de multiples modalités du souffle, du ton et de la voix. Ils habitent et déchirent parfois l'enquête.

S'inscrivant dans le cadre du projet inter-MSH « Les harkis et le trauma colonial algérien : Faire entendre les silences de voix » qui regroupe la MSH Paris-Nord, la MMSH et la MSH Sud autour de l'installation sonore *Haraka* réalisée par l'artiste-chercheur Jérémie Nicolas, ce séminaire souhaite explorer les contours de ces silences multiples et s'interroger sur leur fabrication ainsi que sur leur transmission. Dans la confrontation et le dialogue de différentes œuvres de création (*Immemorial Echoes* de Sara Lehad ; *An-harkie* de Sophie Mendelsohn et Giulia Fabbiano) et d'expériences récentes de recherche, l'objectif de la rencontre est de réfléchir collectivement aux représentations et aux matérialisations des mémoires blessées en lien avec la situation coloniale et ses devenir post-indépendance en France. Elle souhaite, ainsi, contribuer en revisiter les approches et les écoutes.

---

# Programmation

## Séminaire - 18.10.2023

14h>18h - Amphithéâtre Tillion, MMSH

Introduction de **Sophie Bouffier**, animation par **Karima Dirèche**, avec la participation de **Véronique Ginouvès**

- **Jérémie Nicolas**, *Haraka*, Le silence testimonial comme objet d'écoute et moyen de création, le cas des harkis
- **Sara Lehad**, *Immemorial Echoes*, Le silence amplifié comme une supplémentarité originelle en contexte postcolonial : à l'écoute du matrimoine sonore kabyle

Table ronde « Traces et silences dans la recherche en cours » animée par **Giulia Fabbiano**

- **Amandine Peyraud--Mamys**, Mémoire et silence d'État : les femmes de harkis de l'atelier de Lodève
- **Chloé Sausseureau**, Des familles déshéritées : les intimités des harkis de Mas-Thibert de 1962 à nos jours
- **Inès Atek**, Défaire les silences. La construction d'un récit familial fondateur

## Exposition temporaire - 19.10.2023

10h>16h- Inscription recommandée

**Sara Lehad** – *Immemorial echoes*

Pièce électroacoustique, 2023 (salle 13, Médiathèque, MMSH)

**Sophie Mendelsohn et Giulia Fabbiano** – *An-harkie*

Film, 2022 (salle Seurat, Phonothèque, MMSH)

**Jérémie Nicolas** – *Haraka*

Installation sonore, 2021 (salle de convivialité, Bâtiment C, MMSH)

---



# HARAKA

Jérémie Nicolas

## Le silence testimonial comme objet d'écoute et moyen de création, le cas des harkis

En partant d'une installation sonore, *Haraka* (« mouvement » en arabe), pour un cylindre d'occlusion visuelle et de diffusion sonore, conçu et expérimenté comme l'instrument musical d'une thèse en recherche-crédation (ss. dir. Anne Sèdes, Paris 8), cette communication prend pour objet les silences de voix des archives orales, en vue de les penser comme un moyen d'écouter la blessure traumatique. Ces silences sont ici ceux d'anciens supplétifs algériens ayant servi la France durant la guerre d'indépendance. Entendus dans un corpus d'enquête de Grégor Mathias conservé dans la phonothèque de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence, ils constituent à la fois un témoignage de l'irreprésentable et un potentiel audible d'une reviviscence d'un effroi initial. En focalisant l'attention sur un silence de voix il s'agit de remanier la pratique d'écoute en radicalisant non plus sa tension vers des objets acoustiques, mais vers a minima du mouvement. En l'occurrence le silence enregistré a bien une réalité acoustique, c'est un bruit de fond à spectre continu, qui dès lors que l'on en augmente excessivement l'intensité, s'apparente à un bruit blanc, disponible pour la synthèse soustractive.

Le mouvement en question est celui de l'affect du ou de la témoin, qui s'entend potentiellement, c'est-à-dire indirectement, dans la dérégulation de son souffle, dans la variabilité du ton, endolori, indifférent, étrangement amusée etc., et dans les manières dont la voix s'interrompt, garde le silence ou est silencieuse par une cause extérieure. Ces modalités expressives de la voix qui sonne, hésite ou carrément s'arrête, invite une écoute de ce qui n'est pas donné à entendre pour l'oreille, mais que l'empathie nous enjoint d'écouter. En mettant en lumière une variété de silences qui ne recourent pas l'imaginaire évident du silence en situation testimoniale, il s'agit de rappeler la complexité de la mémoire traumatique. L'ultra-candidature à laquelle conduit l'exposition essentiellement sensoriel du psychisme au moment du traumatisme, qui engage une sensibilité réactivée à l'encontre de *stimuli* extrêmement variés, mais aussi *in fine*, l'amalgame des blessures auquel cela peut conduire. En reproduisant des situations interruptives qui génèrent l'attente d'une réponse qui s'exacerbe précisément parce qu'elle est refusée à l'écoute, et qui donnent à la place un moment musical, il s'agit de proposer un autre moyen de faire résonner les blessures traumatiques inscrites dans l'histoire, sans recourir ni au récit ni à la mise en évidence documentaire.

## Haraka, installation sonore 2021

« Haraka » signifie mouvement en arabe. De ce terme proviennent les mots « harki », un supplétif algérien de l'armée française durant la guerre d'indépendance algérienne, et « harka », la formation de supplétifs, le groupe mobile. Si l'archive des témoignages oraux révèle le ton avec lequel s'articule une parole, elle donne également à entendre les silences, parfois longs et sans issue, qui ponctuent et peuvent déchirer un témoignage.

À partir d'une série d'entretiens, menés par Grégor Mathias [1] et conservés dans la phonothèque de la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence, sous la responsabilité de Véronique Ginouvès, il s'agit de poser la question du potentiel audible d'un silence de voix, ici en lien avec le trauma colonial algérien. L'interruption vocale coïncide parfois avec un vacarme.

Pièce maîtresse d'une thèse en recherche-création, Haraka est une installation sonore pour un dispositif d'occlusion visuelle et de diffusion sonore. Constitué de neuf feuilles d'acier, ce dispositif a pour fonction de rendre sensible un mouvement affectif particulier, l'effroi, un coup d'éclat de l'affect qui se déborde de lui-même et rend le sujet incapable de lier une pensée.

[1] Fonds Grégor Mathias, *Récit de vie de Harkis (1997 - 1998)*, 56 enquêtes orales, 66h, Secteur archives de la recherche / Phonothèque de la Médiathèque SHS de la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme. Catalogue en ligne : <http://www.calames.abes.fr/pub/ms/FileId-4850>



La résistance à la représentation qu'implique le traumatisme est matériellement comprise dans l'enregistrement du silence. À l'inverse d'un vide, la plage de silence enregistrée apparaît comme un potentiel en excès, une sonorité qui comporte toutes les fréquences audibles à intensité égale, comme un bruit blanc dans lequel tout, a priori, pourrait être composé. À intervalle irrégulier, une question est diffusée du plafond. Immédiatement après, les parois du cylindre occlusif sont activées par six excitateurs audio, diffusant, à travers l'acier, des moments musicaux composés à partir de silences d'anciens supplétifs. Sans cesse redoublé de résonances incidentes, le dispositif laisse découvrir les modalités d'une feinte vocale, pouvant aller du râle au cri, et agissant parfois comme une silenciation de la source, alors inaudible en tant que telle.

# AN-HARKIE

---

Un projet de Sophie Mendelsohn  
Conçu et élaboré avec Giulia Fabbiano  
Avec la participation de : Zahia Rahmani et Todd Shepard  
Salima Boutebal pour les lectures  
Christophe Montaucieux pour les images



Le projet visuel An-harkie cherche à se dégager du nœud de contradictions dans lequel s'est construite la condition harkie, et à ouvrir un autre espace en explorant les traces fragmentaires de ces expériences à partir desquelles peut se dessiner un contre-champ. Il s'agit donc d'une proposition consistant à tenter de produire non pas un discours, non pas une meilleure version de cette histoire en mal de récit, encore moins une version officielle qui s'imposerait comme hégémonique.

Mais, plutôt, un arrangement pour nous désidentifier de la place depuis laquelle on a appris à envisager cette question, pour défaire la cristallisation du « harki » autour d'une identité figée.

L'histoire postcoloniale des harkis est marquée par la violence : celle vengeresse contre les "traîtres" en Algérie et celle de la relégation, aux marges de la société, en France. Leur construction en minorité tierce se réalise, en effet, au cœur d'un dispositif d'accueil et de reclassement qui les éloigne aussi bien de la communauté nationale que de l'immigration algérienne, contribuant à leur stigmatisation, génération après génération. A ce devenir ont, aussi, œuvré les politiques mémorielles, figeant les anciens supplétifs dans le rôle postiche de fidèles serviteurs de la patrie, au détriment de la reconnaissance de leurs trajectoires hétérogènes d'enrôlement.

An-harkie se veut une articulation multivocale qui questionne l'ordre du discours, son officialité, son cérémonial, sa performativité en faisant apparaître petit à petit l'ensemble de ses contradictions, de ses apories, de ses sens détournés derrière le décor commémoratif.





En se rendant disponibles à ce qui peut se dire dans un entre-deux, dans l'écart entre les dispositifs officiels et les vies réellement vécues, il est ainsi possible d'entendre émerger d'autres voix et d'autres récits qui déterrent les traces et les détournent en archives. Par la résurgence d'indices – une photo, un journal, des notes – et le déterrement d'histoire auxquelles ces indices donnent accès, le double mouvement d'assignation et de subjectivation est repensé et reperformé.

De cette polyphonie désorganisante se dégage, alors, une « troisième langue », intime et publique à la fois, profondément politique. Cette langue déplie l'indicible dès lors qu'elle propose de défaire les réductions – pour/contre, loyauté/trahison, fidélité/infidélité – qui le nomment. Ainsi permet-elle d'entourer l'objet, de le circonscrire et de le nommer, tout en le protégeant au moment même où elle l'exhibe.

En tant que document visuel, *An-harkie* cherche à potentialiser la « barbarie » de la condition harkie – cette barbarie qu'évoque l'écrivain Kateb Yacine, comme refus de se perdre alors même qu'on est donné pour perdu – pour donner voix à la manière dont peut se dégager un savoir de résistance, et donc, une puissance politique, dans l'après-coup des dispositifs juridiques et institutionnels : cet après-coup que la psychanalyse a inventée comme temporalité non seulement pour pouvoir penser conjointement les prolongements du passé dans le présent et les effets rétroactifs du présent sur le passé, mais aussi, pour pouvoir envisager le coup d'après, c'est-à-dire les manières dont le passé en vient à se conjuguer au futur.

# « MÉMOIRE ET SILENCE D'ÉTAT : LES FEMMES DE HARKIS DE L'ATELIER DE LODÈVE »

Amandine Peyraud--Mamys



*Tapis de Lodève, 1964, laine et coton, Paris, Mobilier national.*

Alors que les récits des femmes de harkis trouvent progressivement un écho dans la société française, leur mémoire est « mise en sourdine » par le gouvernement français. À partir du cas des licières de l'atelier de Lodève, l'objectif de cette contribution est de questionner ce silence d'État qui participe à la constitution d'une mémoire institutionnalisée. « Rapatrié » par un industriel de Tlemcen, l'atelier de Lodève est fondé en 1962 pour accueillir les femmes de harkis arrivées dans la région à la suite des accords d'Évian[2].

[2] BAYARD Marc & Ivonne PAPIN-DRASTIK (dir.), *Lodève et la manufacture de la Savonnerie : une histoire à partager [journée d'étude, Mairie de Lodève, 20 avril 2012], Paris, Mare & Martin, 2014.*

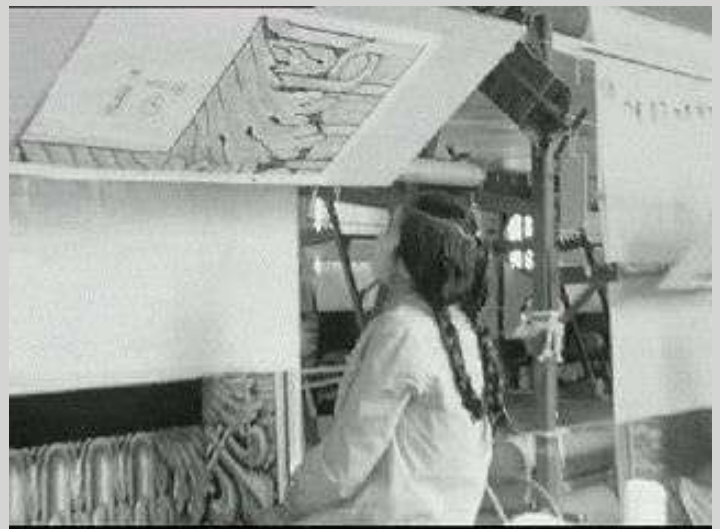
Entreprise de tapis « algériens » à sa fondation, l'atelier est rattaché en 1966 au Mobilier national (Paris), institution assurant l'ameublement des palais et des administrations de la République. Les femmes de harkis réalisent dès lors des copies de tapis de style, assurant ainsi la conservation du patrimoine français.

Alors que le parcours des licières harkis pourrait permettre de célébrer la bonne morale d'intégration par le travail, il est écarté des commémorations officielles et des gestes mémoriels à l'égard de cette communauté. De plus, l'atelier, qui, pendant près de 60 ans, accueille une quarantaine de femmes de harkis, tourne aujourd'hui avec une dizaine d'employées, dont une fille de harkis.

Cette « désertion », en partie liée au départ en retraite de la première génération, interroge néanmoins la construction d'une mémoire et d'un oubli d'État qui met de côté la valeur patrimoniale du travail fourni par ces femmes. Par la double entrée de l'objet tapis et des trajectoires, l'analyse s'attardera sur les manifestations de ce silence d'État et notamment sur la (non) patrimonialisation des tapis de Lodève.



*Licières à l'atelier de Lodève, 16.05.1966, [INA]  
(source : Tapisseries de Lodève, JT, ORTF)*



*Licière tissant à l'atelier de Lodève, 16.05.1966, [INA]  
(source : Tapisseries de Lodève, JT, ORTF)*



*Tapis de Lodève, 1964, laine et coton, Paris,  
Mobilier national.*

# IMMEMORIAL ECHOES

---

Sara Lehad

## Le silence amplifié comme une supplémentarité originelle en contexte postcolonial : à l'écoute du matrimoine sonore

En soutenant l'idée que l'écoute est multiple et propre à chacun-e, je tente de connaître l'écoute qui anime ma pratique artistique. Cette écoute est située dans une histoire particulière qui est celle des femmes algériennes et plus précisément des femmes kabyles. Penser l'écoute sur un terrain politique et historique revient à s'en remettre aux rapports de force à l'œuvre dans les stratégies discursives. Les femmes kabyles se trouvent en effet à l'intersection de multiples rapports de force et de pouvoir que sont le patriarcat, le colonialisme et le féminisme dominant. Ces stratégies du discours agissent dans l'infériorisation des subjectivités en posant un présupposé d'une incapacité qu'ont les femmes kabyles à parler pour elles-mêmes. La silenciation historique des femmes kabyles les positionne comme des sujets à l'écoute : la parole n'étant pas permise, l'écoute est ce qui reste. Cette communication entend mettre en avant la notion de silence amplifié, une tentative de saisir les processus en jeu dans la marginalisation des sujets intersectionnels.

C'est d'abord une notion qui met en lumière le mode d'existence silencieux des sujets subalternes, et de plus, fait le constat d'une transmission quasi généalogique des blessures causées par le trauma colonial et les violences patriarcales, des blessures non-cicatrisées car silencieuses. C'est enfin une masse qui se concentre dans la psycho-organicité du sujet. Ce silence amplifié se manifeste concrètement dans les violences épistémiques et esthétiques consistant à dire que les savoirs issus de sujets subalternes sont intrinsèquement lacunaires, ainsi que dans une injonction selon laquelle il n'y a rien à apprendre de ces traditions, qu'il ne faut pas écouter les productions sonores de ces femmes considérées comme inférieures. En tant qu'artiste-chercheuse d'origine kabyle dans le contexte des cultures en diaspora franco-algérienne, je propose ici une autoréflexivité à l'aune de cette notion : comment ce silence amplifié, que l'on peut comprendre comme une supplémentarité originelle, influe-t-il sur mon écoute et sur mes créations ? Autrement dit, que m'est-il possible d'écouter des voix qui ne sont pas autorisées à parler ?

Afin de répondre à cette question, je souhaite mettre en avant une deuxième notion qui est celle de matrimoine sonore. Le concept de matrimoine est apparu au sein des recherches en histoire de l'art, il s'inspire d'une approche féministe et historiographique visant à opérer un retour dans le passé afin de mettre en avant les œuvres des autrices qui furent invisibilisées de l'histoire. Lorsque je parle de matrimoine sonore, je n'entends pas directement, comme le font les historiennes de l'art, entamer une recherche approfondie des créations musicales des femmes kabyles. Il ne s'agit pas en effet d'un travail d'historien-ne, mais davantage artistique et philosophique. Ce matrimoine comprend l'ensemble des traces mémorielles qu'elles soient intimes et inconscientes ou extérieures et conscientes : dans le premier cas, il s'agit d'une écoute fabulatrice qui entend dans les matériaux sonores que j'emploie des cris, des hurlements, des gémissements ; des expressions au bord du discours. Dans le second, l'écoute devient une tension vers et une attention aux éléments de la culture kabyle : sa langue, sa musique, sa poésie.

---

## ***Immemorial Echoes*** **Pièce stéréophonique** **29 minutes, 2023**

Cette pièce stéréophonique s'intitule *Immemorial Echoes*, je l'ai composée suite à une commande de l'artiste sonore écossais Mark Vernon pour Radiophrenia Glasgow. Elle est aussi un travail qui s'inscrit dans ma recherche doctorale en création musicale et en philosophie (ss dir. Makis Solomos et Ninon Grangé, Paris 8). Cette composition contient des enregistrements que j'ai réalisés à Aït Saïd dit Mayache en avril 2023, un village de Kabylie au nord de l'Algérie, ainsi que des sonorités issues de synthèse avec mes machines. La composition musicale se présente comme l'espace de rencontre entre d'une part, le présent vivant qui m'entoure : ces voix que l'on entend sont celles de ma grand-mère Wardia et de son amie Aljia mais aussi d'un groupe de chanteuses traditionnelles appelées Medehates – chanteuses de louanges - invoquant la pluie en cette saison de printemps caniculaire, on entend aussi un passage d'instrumentation traditionnelle jouée par un groupe de percussion et de flûte, les Idebalen. D'autre part, il y a les intensités vocales, des cris et des expressions que je porte en moi, à même mon corps et qui s'expriment dans l'interaction avec mes machines.



Ces deux pratiques à savoir l'enregistrement de terrain et l'improvisation électroacoustique se rejoignent et fusionnent dans une troisième pratique qu'est le montage compositionnel. Cette pièce est une tentative d'un dépassement des dualismes entre des écoutes morphologiques ou représentationnelles, elle prône une écoute fabulatrice qui aurait à voir avec l'évocation d'un immémorial. Par là-même, l'écoute devient une pratique existentielle accompagnée par une activité créatrice. Cette éthique de l'existence forme un matrimoine sonore, c'est la somme des éléments intérieurs et extérieurs qui résonnent ou expriment un silence amplifié, transmis d'un corps à un autre et dont l'une des expressions possibles est le cri. Dans cette écoute, signifiants et signifiés, abstraits et concrets, présentations et représentations, sensibles et sensés s'entremêlent et s'inspirent, se provoquent et se mettent en mouvement ou s'inter-déterminent.

# DES FAMILLES DÉSHÉRITÉES : LES INTIMITÉS DES HARKIS DE MAS-THIBERT DE 1962 À NOS JOURS

Chloé Sausseureau

Mas-Thibert est une bourgade provençale du pays d'Arles. En 1962, ces terres de Camargue représentent le lieu d'accueil du Bachaga Boualam, ancien vice-président de l'Assemblée nationale et figure symbolique de l'Algérie française, de son entourage proche puis des familles des ex-supplétifs qui étaient sous son commandement.

Alors que la plupart des recherches sur les harkis de Mas-Thibert se focalisent sur l'histoire largement médiatisée du Bachaga, ma communication met l'accent sur les intimités et les conjugalités des familles des anciens supplétifs dans deux zones géographiques proches et pourtant distinctes : la Cité du Mazet et Mas-Thibert.



Archive privée, photographie d'une fiancée, descendante de harkis, à son domicile, le jour de ces noces, août 1985.

En « féminisant le regard », comme le propose Camille Schmoll au sujet des études migratoires, je questionne les effets de la migration qui imposent une transformation des conjugalités et une redistribution sexuée des rôles, souvent dans le silence.

Les aspects concrets de la vie conjugale sont explorés tels que l'entre-soi, la gestion du budget du foyer ou encore les situations de fêtes, comme les mariages. Les écarts de la vie maritale sont aussi examinés pour nous permettre de nous interroger sur les notions d'agency et de contrainte.

# DÉFAIRE LES SILENCES. LA CONSTRUCTION D'UN RÉCIT FAMILIAL FONDATEUR

---

Inès Atek

Les narratifs autobiographiques tenus par les membres d'une famille dessinent les contours des mémoires familiales. Ils participent aussi bien à la construction identitaire individuelle qu'à la cohésion interne des membres. S'intéressant aux dynamiques de transmission au sein d'une situation migratoire postcoloniale, mon travail de recherche repose sur l'analyse de cet ensemble de récits, desquels émerge le mythe familial autour de l'ancêtre fondatrice.

Depuis son départ d'Algérie en 1964 pour la France, et plus précisément à Marseille, Nesrine a fondé un réseau de commerce dans le quartier de Belsunce. Son parcours migratoire s'inscrit par conséquent dans une mémoire collective de l'espace, réinterprété selon les générations et la filiation au sein de la famille. Les silences, englués dans le ciment d'un passif meurtris, se défont grâce à la performativité des discours, sur cet héritage matrilineaire multiple : à la fois familial, entrepreneurial et mémoriel. Les silences se manifestent alors sous la forme de secrets, dont la fonction repose avant tout sur le fait de préserver la légitimité de certains membres sur cet héritage.