



9. Fra Italia til Frankrike gjennom Algerie: beretninger om *pieds- noirs* i *Petit-fils d'Algérie* av Joël Alessandra

Hélène Celdran

Sammendrag *Petit-fils d'Algérie* er en selvbiografisk grafisk roman som skildrer forfatteren Joël Alessandras reise til Algerie i 2014. Hans forfedre kom til Algerie tidlig på 1900-tallet, men måtte forlate landet da det ble uavhengig i 1962. To «mikro-migrasjonsnarrativer» skildrer denne historien. I kapitlet ser jeg nærmere på de estetiske og narrative valgene som er tatt i disse narrativene, og viser hvordan Alessandra gjør disse erfaringene til et narrativ som sier noe universelt om det å være migrant.

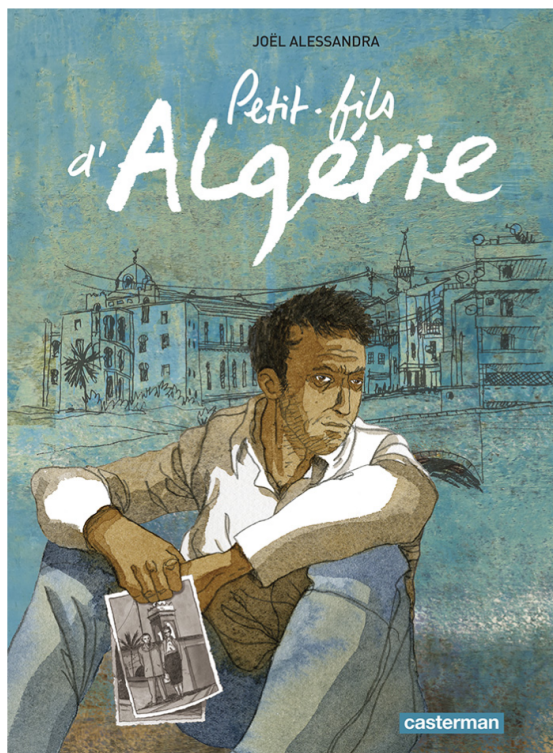
Nøkkelord Joël Alessandra | grafisk roman | Algerie-krigen | pied-noirs | migrasjon | tekst og bilde

Abstract *Petit-fils d'Algérie* is an autobiographical graphic novel depicting the author's, Joël Alessandra, journey to Algeria in 2014. His ancestors came to Algeria in the early 1900s but had to leave the country upon its independence in 1962. The chapter looks at the different aesthetic and narrative choices made in this story. It shows how Alessandra turns these experiences into a narrative that says something universal about being a migrant.

Keywords Joël Alessandra | graphic novel | Algerian war | Pieds-noirs | migration | text and image

INNLEDNING

Migrasjon er en av de store samfunnsendringene i vår tid. Ofte knyttes begrepet «migrant» til det å være flyktning fordi de siste store migrasjonene vi er vitne til, angår mennesker som av ulike grunner er tvunget til å flykte fra landet sitt. Derfor knytter vi i hovedsak migrasjonsnarrativer til nåtiden og krisene medier forteller oss om, gjennom ulike sjangre knyttet til formidling av informasjon: reportasjer, bilder, dokumentarer og intervjuer. Alle inngår i det bredere begrepet «fortelling» eller «narrativ», der den narrative funksjonen ikke begrenses til en skrevet fiksjon som gjengir en fortelling. Et migrasjonsnarrativ behøver heller ikke være produsert av en migrant: Migrasjonsnarrativet er



«en sjangeroverskridende fortelling som tematiserer migrasjonserfaring, identitet, kultur og lignende problemstillinger, og dets status er således ikke knyttet til hvorvidt avsender har personlig erfaring med migrasjon» (Gjesdal et al., 2017, s. 2).

Migrasjonsnarrativer, eller fortellinger om migrasjon, finner vi i fiksjon eller andre uttrykksformer og sjangre som kategoriseres som skjønnlitteratur: romaner, teater, dikt og tegneserier. Joël Alessandras *Petit-fils d'Algérie* (2015) er et eksempel på bruk av migrasjonsnarrativer i tegneseriesjangeren. Evner et multimodalt uttrykk å gjengi migrantenes erfaringer på en særegen måte? Dette kapitlet presenterer en næranalyse av to migrasjonsnarrativer ved å se på forholdet mellom migrasjon og narrasjon, på spenningsforholdet mellom tekst og bilde og på bruk av eksiterende fotografier, nærmere bestemt ikoniske fotografier.¹

Tegneseriesjangeren er gjenstand for økende popularitet og forskning. Historiefaget er særlig godt representert i tegneseriesjangeren, og Algerie-krigen (1954–1962) er ikke noe unntak. Det kan dreie seg om tegneserier som legger frem fakta, eller om grafiske verk der historie inngår som et viktig bakteppe. Benjamin Stora, en av Algeries fremste historikere, har for eksempel skrevet, sammen med illustra-

1 Illustrasjonene i dette kapitlet er hentet fra *Petit-fils d'Algérie*, Joël Alessandra © Casterman 2015. De er gjengitt med tillatelse fra forfatteren og Editions Casterman.

tøren Sébastien Vassant, den anerkjente *Histoire dessinée de la guerre d'Algérie* (Stora, 2016, s. 3). Senere ble det også publisert en *Histoire de la guerre d'Algérie* i tegneserieform (Alcalá & Bournier, 2020). Jacques Ferrandez har skrevet en hel serie der fiksjon og historie forenes i en fortelling som gir et særdeles godt innblikk i kolonitiden og frigjøringskrigen (Ferrandez, 2008, 2021). Algerie-krigen har også inspirert kunstnere til å utvikle grafiske romaner der spørsmål knyttet til kolonitiden og krigen tas opp i en personlig fortelling (Alessandra, 2015; Larcenet, 2010). Joël Alessandras *Petit-fils d'Algérie* kan sees i denne sammenhengen. Boken gir innblikk i Algeries historie før, under og etter kolonitiden, som varte fra 1830 til 1962.² En del av denne konteksten består av to historiske migrasjonsbevegelser: migrasjonen fra Italia til Algerie på slutten av 1800-tallet og den massive utvandringen fra Algerie til Frankrike i 1962. Før jeg ser nærmere på hva som kjennetegner de to migrasjonsnarrativene jeg tar for meg i dette kapitlet, vil jeg kontekstualisere dem ved å gi et kort innblikk i den historiske bakgrunnen for Alessandras bok.

HISTORISK KONTEKST: ALGERIES HISTORIE – EN KORT OPPSUMMERING

I 1830 var Alger en provins underlagt ottomansk styre og var ledet av en Dey³ og hans janitsjarer. Befolkningen bestod av arabere, berbere og jøder, fordelt i stammer som levde av oppdrett og jordbruk. Handelskrigen herjet i Middelhavet, dette på bekostning av handelsinteresser mellom kystområdene i Nord-Afrika og Frankrike. På grunn av store vansker innenriks trengte den franske kongen Karl X en avledningsmanøver. Denne fant han i et prestisjeprosjekt: kolonisering av Algerie, som var inngangsporten til Afrika. Dette var bakgrunnen for at de første troppene ble sendt til Alger i juni 1830. Kolonisering av Algerie er en brutal historie som fortsatt skaper debatt i dag.⁴

Den algeriske motstanden ble organisert av (blant andre) den militære og religiøse lederen emiren Abd al-Qadir fra 1832 til 1847.⁵ Han overga seg i 1847. I 1848

2 Flere utdrag av boken er tilgjengelige på forfatterens nettside: http://www.joel-alessandra.com/petit_fils_algerie.html

3 Han var den høyeste lederen i Algers regentskap i perioden 1671–1830.

4 Det finnes dessverre få oppdaterte kilder om dette på norsk. En ny fransk utgivelse kaster et objektivt og upartisk lys på blant annet Algeries historie før ottomansk styre og før franskmennene, og de sistes brutale metoder. Her bør to artikler av journalisten François Reynaert spesielt nevnes: Reynaert, F. (2022). 1830 – L'Algérie avant les Français. *L'Obs Hors-série – L'Algérie coloniale - 1830-1962, N° 110*, 10 - 13. , Reynaert, F. (2022). Les enfumades et autres barbaries à la française. *L'Obs Hors-série - L'Algérie coloniale - 1830-1962, 110*, 18–19.

5 For oppdatert kunnskap om dette, se Frémeaux, J. (2016). *La conquête de l'Algérie. La dernière campagne d'Abd el-Kader*. C.n.r.s. Eds.

ble landet som senere skulle bli Algerie, delt i tre franske fylker: Oran, Alger og Constantine. Disse ble underlagt det franske innenriksdepartementet, ikke utenriksdepartementet. Dermed ble Algerie en del av Frankrike, i motsetning til de andre franske koloniene som bestod av protektorater og mandater.

I 1849 bodde det 2,6 millioner algeriere, som var muslimer og jøder, i landet. Europeerne utgjorde litt over 6 prosent av totalbefolkningen. Ved siden av algerierne utgjorde franskmennene (ca. 55 000) og spanjolene (ca. 35 000) de to nest største gruppene.⁶ I løpet av 1800-tallet var Algerie også et migrasjonsland for folk fra Italia, Malta, Tyskland og Sveits. Fra 1871 mottok også Algerie flyktninger fra Alsace og Lorraine, som hadde blitt annektert av Tyskland etter den fransk-tyske krigen. Frankrike praktiserte lenge en bevisst integrasjonspolitik der immigranter ble innvilget fransk statsborgerskap.

Ved krigens utbrudd i 1954 var det ca. en million europeere i landet (jf. Kateb, 2003). Europeerne var ikke spesielt rike, men de eide den beste jorda. Ikke alle jobbet innen jordbruk, slik den seiglivet klisjeen om de mange rike koloniherrere vil ha det til (jf. Celdran, 2020; Jordi, 2009/2018). Mange var også ansatt i offentlige stillinger eller drev små forretninger. Natt til første november 1954 finner 70 simultane attentater sted i landets byer (jf. Chanda, 2021). Attentatene gjennomføres i regi av Front de Libération Nationale (FLN),⁷ som frem til denne datoen var en ukjent opposisjonsgruppe. FLN var langt fra å være den eneste eller den første politiske gruppen som gjorde motstand, men det er de som til slutt deltar i forhandlingene om uavhengighet med den franske regjeringen.

I Frankrike skaper den algeriske krisen stor politisk uro, og Charles de Gaulle kommer tilbake til makten i 1958. Det er han som kommer til å lede arbeidet for Algeries uavhengighet. Han begynner først å snakke om Algeries selvråderett, for så å innse at den eneste mulige veien å gå er å gi Algerie uavhengighet. Den 18. mars 1962 blir Evian-avtalen signert av Den algeriske GPRA, en provisorisk regjering dannet av den nasjonale frigjøringsfronten FLN og den franske regjering. Avtalen setter sluttpunktum for 132 år med fransk kolonistyre i landet.

Når den store utvandringen til Frankrike finner sted etter Evian-avtalen i 1962, er det mange franskmenn som ikke har noe annet forhold til Frankrike enn sitt franske statsborgerskap. De er født i Algerie, de har aldri levd i Frankrike, som for dem er et ferieland, ikke et hjemland. Alessandras forfedre er blant dem. Italienerne

6 Det er vanskelig å gi nøyaktige tall da disse varierer fra kilde til kilde. Den første folketellingen under kolonitiden fant ikke sted før i 1856 (jf. Kateb, 2014). *Le bilan démographique de la conquête de l'Algérie (1830-1880)*. I *Histoire de l'Algérie à la période coloniale* (s. 82–88). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.bouch.2013.01.0082>

7 Front de Libération Nationale (FLN) kan oversettes med Nasjonal frigjøringsfront.

utvandret til Algerie fra 1860, drevet av håpet om å få et bedre liv, og de forlot et liv i fattigdom. Alessandras forfedre deltok i den sicilianske emigrasjonen til Nord-Afrika på begynnelsen av 1900-tallet. Deres etterkommere, som etter hvert var blitt franske statsborgere, flyktet til Frankrike i 1962.

Algeries opprinnelige innbyggere og europeerne levde ganske adskilt, man finner for eksempel få tilfeller av ekteskap mellom de to gruppene (jf. Stora, 2012). Det fantes et sett av diskriminerende lover, nemlig *Code de l'indigénat* (lov om de innfødte), som ble innført i landet i 1881. Loven bekrefter praksisen som har vært gjeldende siden 1830, og gjør de innfødte til annenrangs borgere. Den gir koloniadministratorene adgang til å ilegge dem ulike straffer uten retts sak. Loven ble etter hvert innført i andre franske kolonier i Afrika og Indokina. Den ble ikke opphevet før i 1946.

Selv om noen mener at kontakten mellom de to gruppene var unntaket snarere enn regelen, oppstod det allikevel kontakter mellom de to gruppene (jf. Pervillé, 2003), og det var store ulikheter mellom by og land. At det oppstod varige, solide vennskapsbånd mellom franskmenn og algeriere, var lenge tabubelagt. Det finnes allikevel flere eksempler på slike sterke bånd (jf. Vétillard, 2017), og det eksisterer per i dag foreninger som legger vekt på dialog og toleranse mellom etterkommerne fra begge kanter (jf. Collectif, 2020).

TEGNERIE OG HISTORIE: TEORETISK GRUNNLAG

Representasjoner av Algerie-krigen i tegneseriesjangeren er gjenstand for en omfattende studie av Jennifer Howell: *The Algerian War in French-Language Comics* (2015). Howell ser på tegneseriesjangerens store potensial i pedagogisk sammenheng. Hun sammenligner amerikanske og franske lærebøker i historie og vektlegger betydningen av forskjellen mellom historiefaget og den kollektive hukommelsen i det offentlige ordskiftet, der minneaspektet alltid farges av opplevelsene til de ulike involverte gruppene, som harkiene⁸ eller *pieds-noirs*. Videre viser Howell at forfatterne av historiske tegneserier er friere enn historikere i bruken de gjør av ulike typer materialer som for eksempel film og fotografier, fordi de kan være kreative (noe som ikke betyr at de tar seg friheter med det historiske). Hun undersøker også forfatternes forhold til orientalisme slik Said definerer det, det vil si som en vestlig konstruksjon (jf. Said, [1978] 2003), og viser at selv med et kritisk perspektiv er det vanskelig for dem å kvitte seg helt med representasjonene

8 Harkiene var algeriere som var for et fransk Algerie, og som kjempet på fransk side under Algerie-krigen. Da krigen var slutt, ble mange av dem massakrert av FLN, mens de som flyktet til Frankrike, ikke var velkomne der.

derfra, noe hun fastslår Ferrandez' arbeid vitner om. Hun henviser for eksempel til hvordan Ferrandez bruker orientalistenes tradisjonelle fremstilling av kvinnekroppen (jf. Howell, 2015, s. 99). Siden Howells bok er publisert i 2015, samme år som *Petit-fils d'Algérie*, er det rimelig å anta at hun enten ikke kjente til den, eller at hun ikke rakk å innlemme Alessandras grafiske roman i sitt arbeid. Minnespørsmålet er sentralt i Howells studie, som er et viktig bidrag til forståelse av begrepet *postmemory*, «an indirect, personal memory generated from material traces of the past» (Howell, 2015, s. xxiii). Selv om Howell åpenbart plasserer tegneseriene hun kommenterer, i *postmemorial literature*,⁹ definerer hun ikke hvorvidt disse kan knyttes til en bestemt underkategori i tegneseriesjangeren, med formelle og estetiske karakteristikk som er en direkte konsekvens av minneperspektivet. Hun beskriver allikevel flere karakteristiske trekk ved tegneserieformen som også den franske forskeren Isabelle Delorme analyserer i sitt arbeid: *Quand la bande dessinée fait mémoire du XX^e siècle: Les récits mémoriels historiques en bande dessinée* (Delorme, 2019). Her definerer Delorme en ny undergruppe innen tegneseriesjangeren, nemlig «Le récit mémoriel historique en bande dessinée».¹⁰ Det dreier seg om en omfattende studie av hvordan tegneseriesjangeren evner å formidle historiske hendelser og individets forhold til disse gjennom minneprosesser. Hennes tese er at Art Spiegelmans *Maus* (1980), med sin den gang for mange provoserende fremstilling av holocaust, utgjør et vendepunkt i tegneseriesjangeren og dermed blir opphavet til en ny undersjanger: tegneserien som historisk minnefortelling. I «L'Art de voler et L'Aile brisée, d'Antonio Altarriba et Kim, sont-ils des récits mémoriels historiques en bande dessinée?» (Delorme, 2020) viderefører Delorme denne teorien og eksemplifiserer den i sin analyse av to grafiske romaner av Antonio Altarriba og Kim, *El arte de volar* (2009) og *El ala rota* (2016).

Ifølge Isabelle Delorme er en historisk minnefortelling i tegneserieform en grafisk roman for voksne, der teksten har en særdeles viktig rolle, ofte adskilt fra bildet og med en redusert bruk av snakkebobler. Forfatteren har ansvar for scenario, tegning og fargelegging (jf. Delorme, 2019, s. 58). Hun fastslår følgende hovedtrekk for sjangeren: Det dreier seg om en intim og personlig fortelling der forfatteren forteller om sine nærmestes historie, med intensjon om å formidle og ivareta en felles minnearv. I de fleste tilfeller dreier det seg om slektens felles minnearv. Denne intensjonen innebærer ulike former for overføring og lagring av denne minnearven. Her kan det brukes for eksempel opptak eller skriftlige dokumenter. En historisk minnefortelling kjennetegnes av særegne grafiske, tekstlige og språklige trekk. Den slekter også på sjangre som selvbiografi, minnefortelling og «récit

9 Se det siste kapitlet «French Comics as Postmemory».

10 Den historiske minnefortellingen i tegneserieform.

de filiation». En «*récit de filiation*» befinner seg i grenselandet mellom familieromanen, opprinnelsesromanen og slektsromanen (jf. Vrydaghs, 2008).

Videre kjennetegnes disse historiske minnefortellingene av et omfattende research-arbeid, som resulterer i bruk av ulike typer dokumenter i den ferdige boken, for eksempel kart og fotografier. De siste kan være rene analoge fotografier, eller tegninger av disse, der alle detaljene reproduseres, til og med rifter og andre typer skader: Tidens tann er et bevis på autentisitet.

Delorme påpeker at historiske minnefortellinger, en sterk tilknytning til historiefaget til tross, er skrevet av kunstnere, ikke historikere (jf. Delorme, 2019). De knytter likevel an til trender som muntlig historie, mikrohistorie og hverdags-historie uten å være historiebøker. Historiske minnefortellinger dekker et vidt spekter av temaer, blant annet vold mot sivile under blant annet holocaust, andre verdenskrig og Vietnamkrigen. Dette synspunktet deler Delorme med Howell. Howell ser et skille mellom historikerne og skapere av historiske tegneserier og understreker at de siste gjenspeiler et minneperspektiv i større grad enn historiske studier. Spørsmålet er da hvorvidt litteratur og andre uttrykksformer er mer egnet til å ta opp minnespørsmålet enn faktaorienterte studier.

Jeg vil nå tolke migrasjonsnarrativer som er innlemmet i fortellingen i *Petit-fils d'Algérie*. Jeg vil forsøke å se på hva som kjennetegner disse narrativt og estetisk, og undersøke hvorvidt de i kraft av å være migrasjonsnarrativer inngår i Delormes definisjon av «den historiske minnefortelling i tegneserieform» (Delorme, 2020, s. 6).

MIGRASJONSNARRATIVER I *PETIT-FILS D'ALGÉRIE*

Joël Alessandra (født i 1967) er født og oppvokst i Frankrike. Han er utdannet interiørarkitekt og er tegner og forfatter. Hans forfatterskap består av anerkjente reiseskildringer, biografier og adaptasjoner av romaner. Hans foreldre og forfedre, som immigrerte fra Italia til Algerie tidlig på 1900-tallet, tilhører folkegruppen som etter Algerie-krigen ble kjent som *pieds-noirs*.¹¹ Alessandras familie emigrerte fra Algerie til Frankrike i 1962.

Petit-fils d'Algérie er en selvbiografisk fortelling der Alessandra skildrer sin første reise til Algerie i 2014. Som barn og barnebarn av *pieds-noirs* har han mange spørsmål om hvem hans forfedre egentlig var, og hvilken rolle de spilte i Algerie.

11 Det franske begrepet *pied-noir* betyr direkte oversatt «svart fot». Det ble tatt i bruk etter Evian-avtalen for å omtale europeerne som hadde bodd i Algerie under kolonitiden. Det finnes ulike forklaringer på hvorfor det ble tatt i bruk, men ingen er godt nok begrunnet. Om dette, se for eksempel det historikeren Jean-Jacques Jordi skriver: Jordi, J.-J. (2018). *Idées reçues sur les Pieds-Noirs*. Cavalier Bleu Eds. (Opprinnelig utgitt i 2009).

Sentralt i hans prosjekt står ønsket om å konfrontere diskursen han som barn har vært mottaker av, og sin egen opplevelse. Var hans forfedre virkelig utbyttere og rasister, slik mange av stereotypiene om denne gruppen påstår? Da franskmennene fra Algerie ankom Marseille i 1962, møtte de nemlig en god del fordommer basert på manglende kunnskap om hva Algerie egentlig var (jf. Jordi, 2009/2018). Hvordan behandlet hans familie egentlig algeriere? Han legger ut på en reise der han høster svar og opplevelser, med det uttalte målet om å hente sin «part d'héritage»¹² (Alessandra, 2015, s. 17). Tilbake i Frankrike er han i stand til å formidle denne arven videre fordi han selv er blitt en del av familiens historie.

Estetisk veksler romanen mellom en utstrakt bruk av blå- og okertoner og sepia-toner eller sort-hvitt. Alessandra bryter med den tradisjonelle tegneseriesiden med små ruter og tydelig kantlinje.¹³ Han foretrekker ofte færre og større ruter, ikke sjelden opptar enkelte av tegningene halvannen side eller en hel dobbeltside. Teksten – narrativer og snakkebobler – opptar forholdsvis liten plass.

Alessandras reise til Algerie er like mye en reise i tid som det er en geografisk reise. Underveis møter han flere personer som viser ham rundt, og som også enten introduserer ham for nye personer eller forteller om landets historie. Rent narratologisk finner man derfor flere nivåer i selve fortellingen, der flere av personene også får status som homodiegetiske fortellere i en fortelling der Alessandra er både forfatter og hovedforteller. Mange av disse kortere fortellingene (for eksempel antikken, borgerkrigen i 1990-årene, episoder fra frigjøringskrigen) ivaretas av disse bipersonene som overtar fortellerrollen. To av disse fortelles imidlertid av Alessandra selv: Det dreier seg om de to adskilte migrasjonsnarrativene som forteller om Alessandra-slektens ankomst til Algerie tidlig på 1900-tallet og pied-noirenes utvandring til Frankrike i 1962. Handlingene finner sted før og etter Algerie-krigen, nærmere bestemt midt i kolonitiden og da krigen tar slutt. Jeg kaller disse to episodene i Alessandras roman for mikro-migrasjonsnarrativer fordi de kun utgjør noen få sider i hele verket. Disse korte, avgrensede fortellingene om pied-noirene følger en omvendt kronologisk rekkefølge og går på et vis «mot strømmen» i bokens struktur. I tillegg utgjør hvert av dem en liten narrativ kapsel som kan leses for seg selv fordi historien bæres av en egen estetikk og et universelt budskap.¹⁴

12 «Tiden er kommet for å vite. For å forstå hvem min familie i dette landet var, for å hente min del av arven.» Min oversettelse.

13 *Ligne claire* på fransk.

14 Utover dette går jeg ikke inn i noen form for teoretisk drøfting av begrepet *microrécit* (mikronarrativ). Jeg påpeker allikevel at det etter min mening er en stor og tydelig forskjell mellom de korte, avgrensede narrativene vi har arvet fra blant annet antikken og klassisismen, og fortellingene jeg omtaler her, fordi disse inngår i en større fortelling. Om «mikronarrativer», se blant annet Montandons artikkel «Formes brèves et microrécits» Montandon, A. (2013). *Formes brèves et microrécits. LES CAHIERS DE FRAMESPA - e-STORIA*, 14. <https://journals.openedition.org/framespa/2481#tocto1n1>

MIGRASJON OG NARRASJON

I begge narrativevene – som i hele boken – iscenesetter forfatteren seg selv. Som i alle selvbiografiske tekster er forfatter, forteller og hovedperson sterkt sammenkoblet. Fortellingen skjer i jeg-form, og forfatter og forteller er samme person. Denne personen er også på mange vis hovedpersonen i fortellingen, i hvert fall i deler av den som angår hans nærmestes historie. Fortelleren er her en homodiegetisk instans, noe Delorme anser for å være et karakteristisk trekk i sjangeren minnefortelling i tegneserieform (jf. Delorme, 2019, s. 58). Det skal påpekes at forfatter og forteller her inntar et videre perspektiv enn hovedpersonen. De førstnevnte står for en fortelling som har et videre tidsperspektiv enn den siste. Fortellingen gjelder nemlig landets historie fra antikken og overskrider derfor den tidsrammen der Alessandras familiehistorie utspiller seg.

Leseren oppfatter fort en sterk kobling mellom sted og tid i det som utløser hovedpersonens minner og deretter disse korte migrasjonsnarrativevene. I begynnelsen av boken befinner Joël seg i Marseille. Vandringsen hans i gamlebyen fører ham til havnen La Joliette, og fortellingen om forfedrene i Algerie begynner derfor der den endte sommeren 1962. Et oversiktsbilde viser Joël ved siden av festningen Saint-Jean på en blå bakgrunn der to ulike nyanser av blått viser skillet mellom himmelen og sjøen. Et nærmere bilde viser havnen sett fra sjøen, med baugen på et skip. Neste rute, nederst på siden, viser et nærbilde av skipet «Ville de Marseille» i sepia. Der starter det første migrasjonsnarrativet i romanen. Dobbeltsiden viser pied-noirenes ankomst til Marseille i 1962. Denne avsluttes med et selvportrett av Joël; vi er dermed tilbake i nåtiden.

Det andre migrasjonsnarrativet, også i sepia, finner sted omtrent halvveis i romanen. Det skildrer familien Alessandras ankomst til Algerie tidlig på 1900-tallet. Også denne gangen utløses narrativet av en bevegelse. Leseren følger Joël og guiden Lockmane gjennom Constantines gater. De har nettopp besøkt den nedlagte kinoen ABC, som i sin tid ble bygd av Alessandras far. Så bærer veien videre til den kristne kirkegården, der Joëls forfedre er gravlagt. Joël forteller om familiens sicilianske opprinnelse og hvordan de ble franske. Et bilde uten kant, som viser Alessandra og Lockmane, utgjør overgangen til fem sider i sepiatoner som forteller om sicilianernes ankomst fra 1860, for så å fortelle nærmere om Alessandra-brødrene, hvordan de begynte å jobbe som ufaglærte arbeidere, senere som murere. Midt i fortellingen bruker forfatteren et selvportrett i farger som innleder en fortelling om en bestemt hendelse, nemlig da brødrene ber om en annen type jobb.

DET VISUELLE UTTRYKKET

Estetisk skiller de to mikro-migrasjonsnarrativene seg ut på grunn av fargevalget. Rutene er som nevnt i sepiatoner. Alle analepsene fremstilles i boken enten med sepia eller svart-hvitt. Dette er et klassisk grep i visuell fortellerkunst, der sepia eller svart-hvitt ofte brukes for å fortelle om noe som skjedde lenge før narrasjonen finner sted. Det har sin naturlige forklaring i fotografiets historie. De første fotografiene i farger ble tatt i 1926, og det er først tidlig på 1960-tallet at fargefotografering fortrenget bruk av sort-hvitt. Man forbinder derfor bruk av svart-hvitt eller sepia med noe eldre. En annen forklaring er at forfatteren, i disse korte fortellingene, gjengir fotografier tatt på den tiden han beretter om. Disse var i svart-hvitt eller sepia. Isabelle Delorme fastslår at tegneserieforfattere som er født før 1975 (noe Alessandra er), på grunn av den utstrakte bruken av svart-hvitt i mediene har et bilde av sin tid utelukkende i svart-hvitt (jf. Delorme, 2019, s. 155). Det er allikevel rimelig å anta at dette også handler om et estetisk valg. Bruk av svart-hvitt eller sepia forbindes ofte med noe tidløst, og det bidrar derfor til gjenkjennelsesprosessen og anerkjennelse av en universell opplevelse. Det siste er også Delorme inne på (jf. Delorme, 2019, s. 153).

Selve rammen rundt rutene i disse mikro-migrasjonsnarrativene skiller seg fra rammen som er brukt i resten av romanen. Overalt bruker forfatteren en rett linje rundt rutene, mens rammen rundt rutene i migrasjonsnarrativene er noe bølgete og kan minne om den ujevne kanten som kjennetegner utklipp.

Videre kjennetegnes de to fortellingene av noen gjentakende motiv. Rutene viser enten skip, mennesker ved ankomst eller mennesker i møte med landets myndighetsrepresentanter (enten i arbeidssammenheng eller i møte med utlendingsadministrasjonen). Motivene er derfor direkte knyttet til opplevelsen av å være migrant. Det ene motivet, skipet, er knyttet til selve reisen, mens ruter med mennesker fremstiller reisens slutt og oppholdets begynnelse.

I begge fortellingene ser man selve skipet (en rute, et nærbilde eller et oversiktsbilde) før man ser de reisende (jf. Alessandra, 2015, s. 7, s. 59). Skipet sees begge ganger fra land. Det vil si at synsvinkelen er den som en fiktiv, uidentifisert tilskuer ville ha. Nærbildet i sepia på side 7 viser skipet «Ville de Marseille», der skipets navn opptar hele bredden i ruten. Det er det første man ser: Skipets navn er også skipets destinasjon. På neste side ser man først et oversiktsbilde av en algerisk by, Alger, og deler av havnen. Den neste ruten viser skipets avgang, og den siste viser skipet på rom sjø. Neste side, som viser ankomsten i Marseille, starter også med to oversiktsbilder, denne gangen av skipet. De to rutene viser folkemengden som har samlet seg på dekk. De tre neste er nærbilder av mennesker som går i land eller erfarer sitt første møte med immigrasjonsmyndighetene.

Oppsummert ser man kun avreise og ankomst av den lange overfarten. Det vil si at fortellingen om selve reisen er utelatt: Den finner sted mellom de to sidene, noe som tilsvarer en ellipse, det vil si den høyeste graden av narrasjonens akseletrasjon (jf. Jouve, 1997, s. 37; Reuter, 2016, s. 60). Ellipsen brukes også i det andre migrasjonsnarrativet, der historien hopper fra Alessandra-familiens ankomst til Algerie til deres liv som murere. Vi vet ikke hva som har foregått i mellomtiden, vi vet heller ikke hvor lang tid som har gått siden brødrenes ankomst til det nye landet. Det viktigste er å komme frem, noe alle migrantene vil kjenne seg igjen i.

Et annet motiv som går igjen i begge fortellingene, er passasjerer som går i land, i henholdsvis Marseille og Constantine (jf. Alessandra, 2015, s. 9, s. 60). I det første narrativet viser to ruter på midten av side 9 to nærbilder av voksne og barn som går i land, mens det andre narrativet viser et oversiktsbilde av uidentifiserbare passasjerer.

Et tredje gjentakende motiv er nærbilder av voksne som holder småbarn: i den første fortellingen viser en rute en mann som bærer en ung jente, mens en annen rute fremstiller en kvinne som holder et spedbarn. Den andre fortellingen viser et familieportrett der en mor som holder et barn, står i bakgrunnen med blikket rettet mot kameraet eller tilskueren. I forgrunnen legger faren en beskyttende hånd over eldstebarnet. Mellom dem står en koffert og en større kasse. I begge narrativene ser man en variasjon over et svært utbredt motiv i kunsthistorien, nemlig mor og barn. I vår vestlige kristne kultur kan dette gi assosiasjoner ikke utelukkende til verdslige motiver, men også til religiøs kunst og representasjoner av jomfru Maria og Jesusbarnet.

Det siste gjentakende motivet er grupper med voksne, hovedsakelig menn. Den siste ruten i den første fortellingen viser migrantene i sitt første møte med myndighetene ved ankomst til Marseille. Noen bøyer hodet, andre, bakerst, ser engstelig og avventende på de to offentlig ansatte som tar dem imot, en av disse bærer politiuniform. I det andre narrativet viser den tredje ruten på side 59 en gruppe sicilianske arbeidere. Her blir vi nærmere kjent med Alessandra-brødrene. Vi møter den eldste, Rafaele, som har gått i land, før vi ser hele søskenflokket. Etter at familien har blitt gjenforent, samles de for å feire at de starter et nytt liv. På neste side (s. 61) ser vi mennene i arbeid. Her gjengis en bestemt episode der den ledende personen i søskenflokket har forhandlet om oppgaver som passer til deres kompetanse: De får lov til å bygge en mur.

TEKST OG BILDE

Jeg har frem til nå holdt meg til motivene som går igjen i de to fortellingene. Disse består selvsagt også av en kombinasjon av tekst og bilde, der det visuelle uttrykket utfylles av enten korte narrativer eller bobler i tillegg. Teksten opptar forholdsvis

liten plass i Alessandras grafiske roman, og disse sidene utgjør ikke noe unntak. De inneholder faktisk mindre tekst enn de fleste andre sekvensene i boken, siden det finnes færre bobler: ingen i den første fortellingen, noen få i den andre.

Den første fortellingen skildrer pied-noirenes ankomst til Marseille i 1962. Det er på mange vis reises ende for dem. Den andre fortellingen derimot gir innblikk i en klassereise som preges av kampvilje, oppgang og optimisme. Samtidig skildrer begge samfunnsforhold der integrering står sentralt: Det er her teksten kommer inn, enten i de korte narrativene under rutene eller i boblene.

Teksten i det første mikro-migrasjonsnarrativet tar for seg hendelsene fra 1962 og pied-noirenes skjebne i kjølvannet av disse. Den oppsummerer veldig kort en svært komplisert episode i krigen, nemlig hendelsene etter Evian-avtalen, pied-noirenes masseutvandring og deres ankomst til Marseille. Teksten gjengir noe som er gjentatt (og fortsatt gjentas) mange ganger, nemlig at Frankrike ikke var forberedt på å ta imot disse «flyktningene», men ikke bare det: De var ikke ønsket. Her henviser for eksempel teksten til Gaston Defferres utsagn i et intervju med avisen *L'intransigeant* 26. juli 1962. Han var da ordfører i Marseille og hadde dermed et overordnet ansvar for å ta imot disse migrantene med en helt spesiell status: «Qu'ils aillent se réadapter ailleurs!»¹⁵ Det var nemlig snakk om franskmenn som paradoksalt nok flyktet fra sitt eget land til sitt eget land, noe teksten understreker med opplysning om Algeries status: «On n'attendait pas les Français d'Algérie. On n'attendait pas ces citoyens de trois grands départements au même titre que les Bouches-du-Rhône ou le Gers!»¹⁶

Her ligger forholdet mellom tekst og bilde i spenningen mellom én virkelighet (pied-noirene kommer faktisk fra en del av det administrative Frankrike) og en annen virkelighet, den som vises i rutene, nemlig de mange personlige tragediene som finner sted i kjølvannet av Algeries uavhengighet. Alvorstunge blikk, forsvarsløse barn. Ingen bobler, ingen dialog: Migrantene har ingen stemme. Mens teksten gjengir verifiserbare fakta, viser bildene meningsløsheten i den opplevde virkeligheten.

I det andre mikro-migrasjonsnarrativet er de første rutene uten snakkebobler. Disse rutene forteller om italienernes ankomst til Algerie sent på 1800-tallet. På side 59 forteller bilde og tekst om en gruppe uten å gå inn i de individuelle skjebnene. Fra side 60 ser vi en mann i forgrunnen: eldstemannen i søskenflokket, Rafaele. Ruten viser personens overkropp og en del av omgivelsene, som består av noen innbyggere og hus, samt noe som ligner på telt. Boblene tas i bruk når alle brødrene vises samlet rundt et bord. De skåler på italiensk for sitt nye liv. På neste

15 «La dem omstille seg et annet sted!» Min oversettelse.

16 «Ingen ventet på franskmennene fra Algerie. Ingen ventet på disse borgerne fra tre store fylker, fylker på lik linje med Bouches-du-Rhône eller Gers.» Min oversettelse.

side gjengir boblene dialogen mellom arbeidslederen og arbeiderne. Denne gangen foregår dialogen på fransk, noe som kan være en måte å ta hensyn til leseren på, samtidig som det viser et viktig integrasjonsmoment i migrantenes liv: Integrering skjer via arbeid og språk. Boblene beskriver hierarkiet mellom arbeiderne og deres overordnede, og arbeidernes ønske og krav om bedre arbeid og bedre lønn. Brødrene, representert ved eldstemann Rafaele, stiller krav om å bli ansatt som murere og ikke som ufaglærte arbeidere, og dermed om å få bedre lønn. Den siste boblen på side 61 gir også en kort, men realistisk beskrivelse av hierarkiet i samfunnet de prøver å være en del av. Der stiller franskmennene sterkest, mens de nyankomne migrantene er dårligere betalt enn de innfødte.

Forfatteren introduserer episoden som en «anekdote» (Alessandra, 2015, s. 61), noe som på fransk henviser til en udokumentert hendelse av liten betydning, gjerne humoristisk. Det er grunn til å fundere på hvor «anekdotisk» i denne forstand hendelsen med muren egentlig er. Det er nemlig mye i den som slekter på den «kvalifiserende prøven» og «hovedprøven», slik de er beskrevet i Propps og Greimas' aktantmodell (jf. Greimas, 1966; Propp & Ligny, 1970). Selv om Rafaele, i motsetning til den unge helten fra eventyrverdenen, ankommer Algerie som en voksen – og erfaren – mann (han er eldst i søskenflokket), opptrer han her som hovedpersonen – helten – som søker etter lykke og anerkjennelse (objektet) i et nytt land. For å oppnå det han ønsker (et arbeid etter kvalifikasjonene sine og bedre lønn), går han – og brødrene hans – gjennom en prøve: å bygge den siste støttemuren på en byggeplass i Constantine. Er arbeidslederen fornøyd, får brødrene det de ønsker. Er han ikke det, rives muren ned. Muren er den største de så langt har bygd, og den skal bygges på en natt. Episoden minner også om en annen kjent sekvens i eventyrverdenen: helten møter et vesen med magiske krefter som gir ham muligheten til å få et ønske oppfylt.

Historien får en lykkelig slutt, og den siste siden i fortellingen viser den ferdige muren, to arbeidere som står på toppen, og arbeidslederen, som står på bakken og er klart lavere enn muren: «Félicitations! Je crois que vous voilà bel et bien maçons, vos frères et vous!»¹⁷ (Alessandra, 2015, s. 63). Det interessante her er at oppdraget ikke kommer fra en annen person, men fra «helten» selv. Prøven er ikke et oppdrag noen andre pålegger ham, han er både «avsender» og «mottaker», noe som også innebærer at hans opposent (arbeidslederen) blir omgjort til «hjelperen». Selv om de hierarkiske båndene ser ut til å være godt forankret i samfunnet som beskrives her, formidler episoden et budskap om et samfunn der individet til en viss grad er i stand til å påvirke sin egen skjebne ved å handle selv. Brødrene er sin

17 «Gratulerer! Når tror jeg jammen at dere er blitt murere, du og dine brødre!» Min oversettelse.

«egen lykkes smed», noe som står i grell kontrast til det som venter brødrenes etterkommere, og sammen med dem tilnærmet en million europeere i 1962.

Siden forfatteren er en direkte etterkommer at Alessandra-slekten, er det rimelig å anta at dette er en del av familiehistorien som har gått i arv, og som han i det minste har hørt om. Muligens er noen detaljer rundt «anekdoten» oppdiktet. Hvorvidt det også foreligger skriftlige spor etter hendelsen, er usikkert, det finnes i hvert fall ingenting tilgjengelig digitalt. Er dette egentlig bare en anekdote? Langt ifra. Slik den er plassert i romanen og i det bestemte narrative, og med valgene som er tatt for å gjengi det (tilbakeblikk, langt tilbake i tid, fargevalg, tydelige «typer» med mer), er dette ikke bare en historie om en prøve. Episoden fungerer også som en urscene, en mytologisk fortelling om en begynnelse. Sammenlignet med dette skildrer det første migrasjonsnarrativet det motsatte, det første brutale møtet med den postkoloniale tiden for migrantene. Den første mursteinen i Alessandraenes mur er hjørnesteinen i deres nye liv, og muren de bygger, er også grunnmuren som på et vis raser sammen i 1962. Det er interessant at den narrative grunnmuren i boken er fortellingen om en reise som er en nedtur. Dette understrekes av vinkelen som er brukt i flere av rutene som viser passasjerene idet de går av skipet, med ansiktet vendt nedover. Fortellingen begynner der historien som fortelles, egentlig slutter. Den første migrasjonen var på flere vis en opptur, mens den andre er en erkjennelse om politisk tap som også innebærer usikkerhet for flere hundre tusen mennesker.

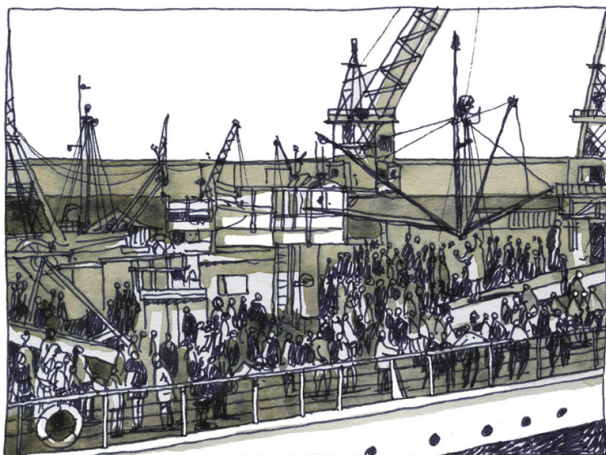
FRA FOTOGRAFI TIL TEGNING

Jeg ønsker nå å se nærmere på hvordan Alessandra bruker fotografier for å gjengi migrantenes opplevelse av reise og eksil. Jennifer Howell vier bruk av ikoniske fotografier stor plass i sin studie, og Isabelle Delorme legger også stor vekt på arbeid med ikonografi i sin definisjon av den historiske minnefortellingen. Alessandra bruker et variert ikonografisk materiale gjennom hele romanen: avisutklipp som fremstår som «bilder», private fotografier, bilder fra bøker, konsert- og filmplakater og malerier. Han reproducerer sine egne skisser i det ferdige produktet, plateomslag (tegninger etter originalene) osv. Han tegner også etter analoge fotografier. I denne prosessen foretar han estetiske valg som er med på å gjøre dette materialet om til en fullverdig del av boken, der de opprinnelig kun var bruddstykker og dokumentasjon på bestemte hendelser. Det enkelte individets opplevelser overskrides i en fortelling der bruddstykkene fortalt gjennom fotografiene blir gjort om til et visuelt narrativ som henger sammen: Han rekonstruerer erfaringene.

Våren 1962 publiserte tidsskriftet *Paris Match* flere reportasjer om pied-noirenes utvandring. Flere av disse bildene ble ikoniske fotografier som svært mange kjen-

ner igjen i dag. 60 år etter hendelsene forteller de fortsatt noe om det å være menneske på utvandring. Møtet med det ukjente og usikkerheten kommer tydelig frem også i Alessandras tegninger. Fortvilelsen og trangen til å beskytte de svakeste er også til stede, særlig i den første fortellingen, der morens ansikt, rettet mot barnet, ser ut til å glemme det som foregår rundt henne.

A l'arrivée, aucun accueil, aucune assistance. On n'attendait pas les Français d'Algérie. On n'attendait pas ces citoyens de trois grands départements au même titre que les Bouches-du-Rhône ou le Gers !



Pire, ils furent reçus le plus souvent avec des cris de haine : "Qu'on les écrase", "les pieds-noirs à la mer" ! Gaston Defferre, alors maire de Marseille, ira même jusqu'à prononcer ces mots terribles : "Que les pieds-noirs aillent se réadapter ailleurs et tout ira pour le mieux. Qu'ils aillent se faire pendre ailleurs !"



Alle rutene i sepiatoner på side 9 er direkte inspirert av fotografier publisert i 1962.¹⁸ I det første narrative velger jeg å konsentrere meg om to ruter inspirert av fotografier som er blant de mest trykte fra *Paris Match*-reportasjene. Den ene ruten viser en voksen mann som bærer en ung jente idet de går i land. Bak dem står en ung mann som ser rett inn i tilskuerens øyne. Ansiktet hans er lyst. På armen hans ser man et armbind med et kors. Ser man på det opprinnelige fotografiet, kan man konstatere flere interessante endringer. Først har Alessandra beskåret originalen for å fjerne to andre personer fra det opprinnelige bildet. Han har også tydeliggjort korset på armbindet til den unge mannen. På bildet er det faktisk umulig å se et kors, men vi vet at flere karitative organisasjoner var til stede for å hjelpe da franskmennene kom til Marseille. Røde Kors var blant dem. På det opprinnelige fotografiet bærer jenta en dukke, som er borte i ruten. Ansiktet til den unge mannen er i skyggen. Går vi videre til den andre ruten midt på side 61, finner vi en kontinuitet i motivene: En voksen kvinne, som nettopp har gått i land, bærer et spedbarn. Bak henne står flere barn, hvorav en gutt som bærer kanskje en bror eller en søster.

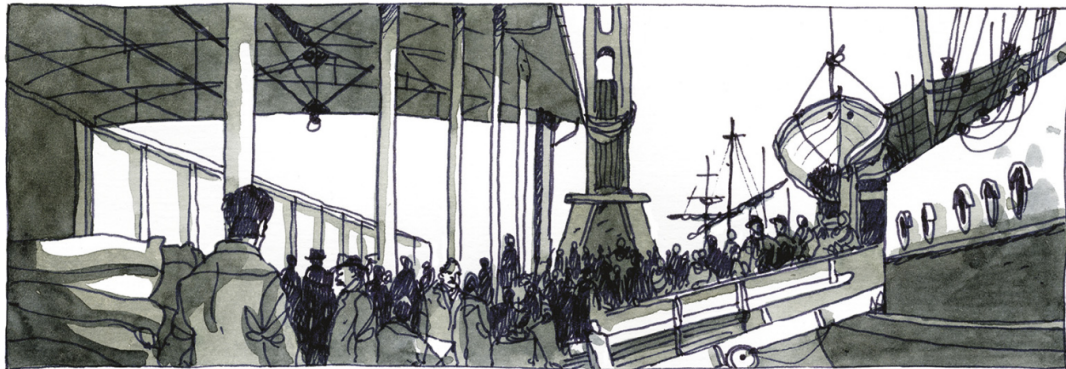
Det finnes ulike snitt av samme fotografi på nettsidene som har publisert bildet. Noen viser personene i helfigur, andre viser kun overkroppene til personene som står foran. Det er det siste Alessandra har valgt å gjengi. Omgivelsene, skyggene og benene er borte. Det er derfor enda større fokus på kvinnen som legger sine beskyttende armer rundt barnet hun bærer. Samspillet mellom lys og skygge får ansiktene til å komme tydeligere frem, samtidig som morens ansikt ligger i halvskygge. På fotografiet er ansiktet hennes lukket, uttrykket er anstrengt, munnen halvåpen, hun rynker pannen. I *Petit-fils d'Algérie* er mange av disse detaljene borte, og det som i fotografiet viser en blomstret skjorte, ser ut til å fremstille barnets hode. Moren munns er sammenbitt. En svart strek erstatter den åpne munnen, som ser ut til å forlenge barnets hår. Slik er det tettere kontakt mellom mor og barn, trangten til å beskytte virker enda større. Vi ser her en rekonstruksjon av migrantenes erfaringer og opplevelser, som tilfører disse et universelt preg. Dette skjer ved fjerning av elementer som plasserer menneskene i en bestemt tid og et bestemt rom. Slik blir det også lettere for leseren å identifisere seg med migrantene som er avbildet.

18 Alle fotografiene som omtales her, er lett tilgjengelige på nett. At de ikke reproduseres her, skyldes redaksjonelle hensyn, et av dem er vanskeligheten med å spore opp rettighetshaverne.

Rafaele, l'ainé des six frères, fut le premier à s'installer à Constantine. Il avait bien compris l'avantage à s'expatrier ici. Il pouvait gagner 6 francs par jour en travaillant chaque jour, alors qu'en Sicile, il ne gagnait que 2 francs, et encore pas tous les jours !



Il fit alors venir ses frères, tous tailleurs de pierre et maçons extrêmement qualifiés !



* BIENVENUE MES FRÈRES, ICI NOUS SOMMES EN TERRE PROMISE !



** ET OUI, DÉFINITIVEMENT, QUI S'EN VA RÉUSSIT !

I det andre migrasjonsnarrativet er de aller fleste rutene tegnet etter fri inspirasjon, uten fotografier som modeller.¹⁹ Det finnes allikevel flere bilder som helt åpenbart kan ha vært inspirasjonskilder, som fotografier av italienske migranter. En bestemt rute er tegnet etter et eldre fotografi: ruten der vi ser Alessandra-brødrene samlet rundt et bord. Fotografiet viser fem italienske murere som jobbet på franske gårder i Passy-kommunen i de franske Alpene.²⁰ De to bildene er svært like. Komposisjonen er nesten den samme, det er også bevegelsene, og mennene skåler. En mann skiller seg ut: Han står i midten, iført en hvit drakt, og ser rett inn i kameraet. Han poserer stolt og ser ut til å være lederen.

Allikevel kan man notere noen endringer. Det er seks menn i ruten, fordi Alessandra-brødrene var seks. Den sjette mannen opptar en diskret plass der han står bak en av dem som sitter. Flasken på bordet er byttet ut med en mugge, «lederens» lyse frakk er dekket med en mørk jakke, noe som får ideen om et hierarki til å forsvinne fra det visuelle uttrykket. Det ser ut som om Alessandra muligens har foretatt en form for kulturell og historisk tilpasning, der detaljene han velger bort og legger til, tilpasses narrativet om de sicilianske migrantene i Algerie. Samtidig noterer man seg endringer som bidrar til en forenkling av de opprinnelige motivene, noe som gjør det visuelle uttrykket noe mer tidløst. For eksempel er duken på bordet uten mønster, i motsetning til det opprinnelige fotografiet. Gulvet er rensert for det som ser ut som sement- eller malingrester i fotografiet. Bakgrunnen er renere. Panelet på veggen er byttet ut med det som ser ut til å være gardiner. Det mest interessante her er at Alessandra har plassert gardiner på begge sider av ruten, i motsetning til fotografiet, der panelet vises kun på den ene siden. Broren i midten, som det er rimelig å anta representerer den eldste, Rafael, står derfor akkurat i midten av symmetriske kulisser. Tegningen er derfor en rekonstruksjon av det opprinnelige fotografiet, en scenografisk tolking av optimismen som preger migrantene. Ifølge Howell kjennetegnes «postmemory» litteratur av «a great deal of imaginative creation», noe som ikke er ensbetydende med «historical fiction» (Howell, 2015, s. xxiv). Måten Alessandra bearbeider fotografier på, er et overbevisende eksempel på dette.

19 Dette er bekreftet av Joël Alessandra i min korrespondanse med ham.

20 Bildet er på trykk i Dupraz, P. (2002). *Traditions et évolution de Passy - Images du Pays du Mont-Blanc - Scènes de la vie d'autrefois. Photographies et documents sur la vie à Passy pendant la première moitié du XX^e siècle*. (Opprinnelig utgitt i 1999). Boken var reproduisert online på en side som ikke er tilgjengelig lenger.

KONKLUSJON

Petit-fils d'Algérie oppfyller åpenbart mange av kriteriene Delorme mener er grunnleggende for sjangeren historisk minnefortelling. Alessandra leverer en personlig fortelling med en uttalt intensjon om å bringe videre familiearven sin. En forskjell er imidlertid at reisen han forteller, handler om å hente nettopp denne arven for å kunne formidle den videre til sine nærmeste. Videre bruker Alessandra et mangfold av ulike visuelle medier samtidig som han iscenesetter seg selv i boken, noe som også bekrefter bokens tilhørighet til sjangeren historisk minnefortelling.

De to mikro-migrasjonsnarrativene i boken utgjør en fullverdig del av denne historiske minnefortellingen, siden de forteller starten og slutten på Alessandraslektens historie i Algerie. Forfatterens fortid er sterkt knyttet til forfedrenes status som migranter. Visuelt skiller disse narrativene seg ut ved fargebruken og bearbeidelsen av originale fotografier. Dette er med på å bekrefte autentisiteten i historien som fortelles. Samtidig er de gjenstand for en forenkling som bidrar til å gi dem et mer universelt preg, noe som gjør gjenkjennelsesprosessen hos leseren lettere.

Ifølge Delorme er en historisk minnefortelling en grafisk roman for voksne. Hvem leser *Petit-fils d'Algérie*? Den siste ruten i *Petit-fils d'Algérie* viser hele familien samlet for å se på gamle bilder av Alessandras familie fra Constantine. Barna sitter i forgrunnen med bilder i hendene. Flere bilder i svart-hvitt ligger strødd på gulvet. Om forfatterens barn er de første mottakerne av hans historie, er det også mye som taler for at barn og ungdom anses som en viktig målgruppe for romanen, og mer generelt for historiske minnefortellinger. Det vil gjenstå å se nærmere på hvordan man formidler en traumatisk arv for en slik lesерgruppe. I det minste beviser Alessandra med *Petit-fils d'Algérie* at nettopp dette er mulig gjennom tegneseriesjangeren.

LITTERATURLISTE

- Alcalá, S. & D. J.-B., Bournier. I. (2020). *Une histoire de la guerre d'Algérie*. Petit A Petit.
- Alessandra, J. (2015). *Petit-fils d'Algérie* [Roman graphique]. Casterman.
- Celdran, H. (2020). «Minnekrigen» mellom Frankrike og Algerie blusser fortsatt opp, nesten 60 år etter frigjøringskrigens slutt. <https://forskersonen.no/historie-krig-og-fred-kronikk/minnekrigen-mellom-frankrike-og-algerie-blusser-fortsatt-opp-nesten-60-ar-etter-frigjoringskrigens-slutt/1758471>
- Chanda, T. (2021). «Toussaint rouge»: cette nuit qui a fait basculer l'Algérie dans l'insurrection. <https://www.rfi.fr/fr/connaissances/20211101-toussaint-rouge-cette-nuit-qui-a-fait-basculer-l-alg%C3%A9rie-dans-l-insurrection>
- Collectif. (2020). *L'Algérie à cœur - Récits croisés* (D. Almendros, Red.). Éditions Anamnèse - Lyon.

- Delorme, I. (2019). *Quand la bande dessinée fait mémoire du XXe siècle: Les récits mémoriels historiques en bande dessinée*. Les Presses du réel.
- Delorme, I. (2020). L'Art de voler et L'Aile brisée, d'Antonio Altarriba et Kim, sont-ils des récits mémoriels historiques en bande dessinée? *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 24. <https://doi.org/10.4000/ccec.9346>
- Dupraz, P. (2002). *Traditions et évolution de Passy - Images du Pays du Mont-Blanc – Scènes de la vie d'autrefois. Photographies et documents sur la vie à Passy pendant la première moitié du XXe siècle*. (Opprinnelig utgitt i 1999)
- Ferrandez, J. (2008). *Carnets d'Orient* [Comics - graphic novel]. Casterman
- Ferrandez, J. (2021). *Carnets d'Algérie* [Comics - Graphic novel]. Casterman
- Frémeaux, J. (2016). *La conquête de l'Algérie. La dernière campagne d'Abd el-Kader*. C.n.r.s. Eds.
- Gjesdal, A.M., Skalle, C. & Eide, L. (2017). Migrantnarrativer som interkulturell døråpner? En pilotanalyse av læreverktetekster i fransk, italiensk og spansk. *Acta didactica Norge*, 11(1), 2. <https://doi.org/10.5617/adno.3915>
- Greimas, A.J. (1966). *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique* (Bd. 8). https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1114
- Howell, J. (2015). *The Algerian War in French-language comics: postcolonial memory, history, and subjectivity*. Lexington Books.
- Jordi, J.-J. (2018). *Idées reçues sur les Pieds-Noirs*. Cavalier Bleu Eds. (Opprinnelig utgitt i 2009)
- Jouve, V. (1997). *La poétique du roman*. Sedes.
- Kateb, K. (2003). Population et organisation de l'espace en Algérie. *L'Espace géographique*, 32(4), 311–331. <https://doi.org/10.3917/eg.324.0311>
- Kateb, K. (2014). Le bilan démographique de la conquête de l'Algérie (1830-1880). I *Histoire de l'Algérie à la période coloniale* (s. 82–88). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.bou-ch.2013.01.0082>
- Larcenet, M. (2010). *Le combat ordinaire: intégrale*. Dargaud.
- Montandon, A. (2013). Formes brèves et microrécits. *LES CAHIERS DE FRAMESPA - e-STORIA*, 14. <https://journals.openedition.org/framespa/2481#tocto1n1>
- Pervillé, G. (2003). *Les relations entre les communautés dans l'Algérie coloniale: racisme ou fraternité?* Arrangør: "Enfants de là-bas", Périgueux. http://guy.perville.free.fr/spip/article.php3?id_article=290
- Propp, V.J. & Ligny, C. (1970). *Morphologie du conte*. Points.
- Reuter, Y. (2016). *L'analyse du récit* (3. utg.). Armand Colin.
- Reynaert, F. (2022). 1830 - L'Algérie avant les Français. *L'Obs Hors-série - L'Algérie coloniale - 1830-1962*, N° 110, 10-13.
- Reynaert, F. (2022). Les enfumades et autres barbaries à la française. *L'Obs Hors-série - L'Algérie coloniale - 1830-1962 (110)*, 18–19.
- Said, E.W. ([1978] 2003). *Orientalism* (Repr., with a new preface). Penguin Books.
- Stora, B. (2012). *La guerre d'Algérie expliquée à tous*. Seuil.
- Stora, B. f. o. S. V. i. (2016). *Histoire dessinée de la guerre d'Algérie*. Seuil.
- Vétillard, R. (2017). *Français d'Algérie et Algériens avant 1962*. Hémisphères.
- Vrydaghs, D. (2008). Le récit de filiation dans la littérature contemporaine. *Acta Fabula* 9 (7). <http://www.fabula.org/revue/document4455.php>