

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE MOHAMED SEDDIK BEN YAHYA – JIJEL
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
DEPARTEMENT DE LETTRES ET DE LANGUE FRANCAISE

N° de Série :

N° d'ordre :



Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master

Option : littérature et Civilisation

Intitulé :

L'écriture de la mémoire dans *L'Art de perdre*
d'Alice Zeniter

Présenté par :

DJERROU Sebti

Sous la direction de :

BOUHADJAR Rima

Devant le jury :

Président : Samir Messaoudi

Rapporteur : Rima Bouhadjar

Examineur : Fouzia Bouabsa

Université de Jijel

Université de Jijel

Université de Jijel

Année universitaire : 2020 - 2021

Remerciements

Tous mes remerciements vont à ma directrice de recherche, Mlle Bouhadjar Rima, pour son aide, sa compréhension et ses conseils. Sans elle, ce mémoire n'aurait pas pu prendre cette forme.

Dédicace

Au jeune que j'étais.

TABLE DES MATIERES

Introduction	05
Premier Chapitre : Le paratexte et l'enjeu de l'escorte	12
1. Titres ou titrologie.....	13
2. Le prologue.....	18
3. Les intertitres.....	20
4. Les épigraphes.....	25
Deuxième chapitre : L'écriture de la mémoire : du singulier au pluriel	28
1. La guerre : entre honneur et honte.....	32
1.1. La deuxième guerre mondiale : l'honneur.....	33
1.2. La guerre de libération nationale : la honte.....	34
2. L'exil : dernier recours.....	37
2.1. Errance et nostalgie.....	39
2.2. Vers l'intégration.....	41
2.3. Des générations écartées.....	43
2.4. La réduction au silence.....	46
Troisième chapitre : La réconciliation identitaire à travers le voyage	50
1. L'identité hybride de Naima.....	54
1. Une jeune française.....	54
2. Des racines algériennes.....	56
3. Une ethnie kabyle.....	58
4. Une petite-fille de harki.....	59
2. Le voyage de Naima au pays natal.....	61
1. Les prémices et les contraintes.....	61
2. La vie est mouvement.....	63
Conclusion	67
Bibliographie	70
Résumé	74

Introduction

La littérature algérienne de langue française est née dans les années vingt du vingtième siècle avec des auteurs qui ont bénéficié d'une éducation auprès de l'école française. *Ahmed Ben Mostapha, gommier*, paru en 1920, de Mohammed Ben Si Ahmed Bencherif fut le premier roman algérien. Cependant, ce n'est que dans les années cinquante que cette littérature va connaître sa véritable essence avec des écrivains tels : Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohamed Dib et Kateb Yacine, qui a publié en 1956 *Nedjma*, devenu le roman phare de cette littérature. Tahar Djaout disait à ce propos : « *Nedjma* est sans conteste le texte fondamental de la littérature algérienne de langue française»¹.

Après l'indépendance, les écrivains algériens ne cessent de se servir de la langue française pour aborder des sujets en relation avec les problèmes de la société et du contexte d'un pays en construction. Cependant, ils continuent de raconter l'Histoire de l'Algérie. Ainsi, le roman historique algérien qui raconte la mémoire, l'Histoire d'un peuple et d'un pays colonisé depuis plus d'un siècle a connu un essor important. A titre d'exemple, nous citons les fresques historiques suivantes : Jamel-Eddine Bencheikh [*Rose noire sans parfum*, Stock, 1998], Assia Djebbar [*La femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002], Nabile Farès [*Le miroir de Cordoue*, L'Harmattan, 1996], Yamina Mechakra, [*Arris*, Marsa Editions, 1999], Nourredine Saadi, [*La Maison de lumière*, Albin Michel, 2001], Djamel Souidi [*Amastan Sanhaji. Un prince dans le Maghreb de l'an Mil*, Casbah éditions, 2002].

De nouveaux courants naissent avec le temps. Dans les années 1980, Mehdi Charef réclamait une littérature beur qui se veut ni algérienne ni française². C'est une littérature écrite par la deuxième génération des immigrés en France, une littérature qui a pris ses ailes selon l'expression de Laura Reeck³. Vingt ans après, une nouvelle tendance s'affiche avec une série de textes qui prend la question des harkis au cœur de son œuvre, dont les plus importants sont : *Fille de harki* (2003) de Fatima Besnaci-Lancou, *Mon père, ce harki* (2003) de Dalila Kerchouche, *Moze* (2003) de Zahia Rahmani qui faisaient l'objet d'une

¹- KATEB Yacine, *Nedjma*, Éditions Points, Paris, 2008, quatrième de couverture.

²-REECK Laura, « *La littérature beur et ses suites. Une littérature qui a pris des ailes* », *Hommes & Migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 1295, janvier 2012, p. 120-129.

³- Ibid.

thèse de doctorat soutenue en 2012 par Vincent Jouane¹. *L'Art de Perdre* d'Alice Zeniter se trouve, sans conteste, au carrefour de ces écritures multiples.

Alice Zeniter est une romancière, traductrice, scénariste, dramaturge et metteuse en scène de théâtre française. Elle est née en 1986 à Alençon, en France, d'un père d'origine algérienne (kabylo) et d'une mère française. Diplômée de l'École normale supérieure en 2011, elle a enseigné le français en Hongrie, où elle a vécu plusieurs années. En 2013, elle est chargée d'enseignement à l'université Sorbonne Nouvelle.

A l'âge de 16 ans, en 2003, Alice Zeniter publie son premier roman, *Deux moins un égal zéro*, aux Éditions du Petit Véhicule. Son second roman, *Jusque dans nos bras*, est publié en 2010, chez Albin Michel. En 2013, elle a publié *Sombre Dimanche*, aux éditions Albin Michel et *Juste avant l'oubli*, éditions Flammarion en 2015. Elle a publié ensuite *L'Art de perdre* en 2017, et *Comme un empire dans un empire* Flammarion en 2020² aux éditions Flammarion. Son œuvre romanesque est appréciée des critiques comme des lecteurs, elle a été récompensée de plusieurs prix littéraires.

Cependant, c'est son cinquième roman, *L'Art de perdre* qui a boosté sa carrière littéraire : « couronné de nombreux prix littéraires³, il a atteint un grand public qui ne cesse de s'intéresser à la guerre d'Algérie, à ses séquelles et aux différentes mémoires qui se disputent cet événement crucial de l'histoire algérienne et française⁴ ». *L'Art de perdre* est composé de trois parties qui correspondent au vécu de trois personnages : la première section « L'Algérie de Papa » est consacrée à Ali qui a dû quitter son pays après la guerre de libération, la deuxième « La France froide » à Hamid, à son intégration dans le nouveau

¹- JOUANE Vincent, *La littérature des Enfants de Harkis : Mémoire et Réconciliation*, Thèse de doctorat, Saint-Louis, Washington University, 2012.

²- WIKIDEDIA, *Alice Zeniter*, [en ligne] : https://fr.wikipedia.org/wiki/Alice_Zeniter. Consulté le 15/06/2021.

³- Le recensement de janvier 2018 embrasse une trentaine de récompenses dont le prix Goncourt des lycéens, le prix littéraire du *Monde*, le prix des Libraires de Nancy – Le Point, le Choix Goncourt de la Pologne, de la Suisse, de l'Espagne et de la Belgique.

⁴- PAWLICKI Jędrzej, « *Alice Zeniter ou l'art du renouveau* », *Studia Romanica Posnaniensia*, 3, novembre 2018, p.109-118.

pays et aux conditions de vie dans les camps mis en place pour les anciens harkis, la dernière « Paris est une fête » à Naïma et à son enquête familiale et historique.

Le récit s'ouvre par le prologue d'une dizaine de pages, qui met en scène Naïma et son quotidien bouleversé par les reproches d'un oncle frustré par le manque de repères culturels et identitaires, dans la vie de la jeune génération. Après le prologue, On est dans une Algérie d'un certain paysan kabyle, nouvellement enrichi, devenu chef de sa famille. Ancien combattant de la seconde guerre mondiale au service de l'armée française, n'arrivant pas à comprendre les motifs des indépendantistes de FLN et leur capacité face à la puissance de l'empire colonial, finissant par chercher la protection auprès de l'opresseur, il se trouve finalement contraint de quitter l'Algérie au lendemain de l'indépendance.

Une fois la première partie du roman achevée par l'exil d'Ali avec sa famille à l'autre rive de la méditerranée, les actions se déroulent dans un nouvel espace, la France. Cette France froide envers ceux qui l'ont choisie au détriment de leur pays d'origine. Ali, sa famille et des milliers d'autres harkis ont été logés dans des camps au lieu d'avoir été intégrés dans la société française. On les sépare avec des barbelais, et on les interdit de circuler. Difficilement, et grâce à l'école, la deuxième génération représentée par Hamid, fils de Ali et père de Naima, arrive à s'intégrer dans cette nouvelle société. Mais les dégâts sont sans équivoque, oubliant le passé, relation dégradée avec la première génération, et enfin le refuge dans la poétique du silence qui a ses effets sur sa relation avec la génération à suivre, celle de Naima.

La troisième partie raconte le dernier épisode de la saga familiale, c'est autour de Naima que les événements tournent. Avec un master en Histoire d'art, Naima travaille dans une galerie d'art contemporain dirigée par Christophe. Un travail qui la passionne tellement. Elle partage un appartement avec ses copines Sol et Romain. Seules les insultes de son oncle Mohammed sur leurs origines bouleversent son quotidien. Christophe, son patron, lui propose un voyage de travail en Algérie pour préparer une présentation de l'œuvre du peintre Lalla, peintre kabyle originaire de Tizi Ouzou mais qui vit l'exil en France depuis la décennie noire. Elle accepte après de longues tergiversations. Le voyage à

tizi ouzou lui permet de rencontrer le cercle des amis du peintre, une autre Algérie que celle racontée dans les récits de sa famille. Elle ne rate pas l'occasion propice d'aller sur la crête de Lakhdaria, ancienne Palestro où vit la famille de son grand-père. Malgré l'accueil chaleureux Naima n'était pas à l'aise. De retour en France, elle réunit toute sa famille autour d'elle sauf son père Hamid pour qui l'Algérie est morte.

L'Art de perdre d'Alice Zeniter s'inscrit dans le cadre de la littérature beur étant donné que l'auteure représente une génération née en France. En plus, elle est petite-fille de harki, et la question des enfants de harki est le moteur du récit, ce qui le classe dans la lignée des écritures des enfants de harkis. Enfin, le roman est une fresque romanesque qui se conforme avec les caractéristiques de l'écriture du roman historique, comme la datation, présente dès l'incipit, la présence de personnages historiques référentiels, identifiés dans les livres d'Histoire et considérés comme des modèles sociaux représentatifs. Les lieux évoqués sont eux aussi référentiels, identifiables sur une carte géographique. Les événements appartenant à l'Histoire, tels qu'ils sont relatés dans les manuels d'Histoire. En somme, la trame narrative du genre « s'articule autour de deux grands axes parallèles : l'histoire d'un récit et le récit d'une histoire à partir de personnages fictifs confrontés à des personnages historiques ¹ ». Gérard Gengembre résume les règles du genre en ces termes :

[...] le roman historique affirme le caractère fictif de son intrigue tout en s'ingéniant à la rendre vraisemblable tant par le cadre spatio-temporel que par les ressorts de l'action. Racontant ce qui aurait pu se passer, il permet de mieux comprendre ce qui a vraiment eu lieu. Il expose une vérité autre de l'Histoire, en organisant un récit obéissant à la logique romanesque, tout en visant à une reconstruction plausible².

Quant à Vincent Jouve, dans son ouvrage *La Poétique du roman*, c'est le respect de trois contraintes qui permet de classer le roman comme historique : « l'absence de contradictions avec l'histoire officielle, le soin d'éviter des anachronismes, ainsi qu'une

¹- POULIOT Suzanne, « *Le roman historique : lieux de développement d'habiletés langagières spécifiques* », Québec français, n°98, 1995, pp. 34-35, p. 34.

²- GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 89.

compatibilité avec la logique et la physique de la réalité ¹». Ces trois éléments sont respectés dans notre corpus. Cependant, les informations recueillies par Naïma et les supports de savoir historique reproduits par le narrateur dans le texte rapprochent le roman du modèle de l'écriture archéologique proposé par Dominique Viart². Cette dernière se distingue par la mise en scène romanesque d'une quête historique. Compte tenu du vide dans la transmission de l'histoire, le savoir sur le passé ne s'obtient pas mais se gagne dans un travail d'assemblage et de tri des informations. Les héros des romans archéologiques sont hantés par l'histoire nationale et familiale et adoptent maintes fois la posture empathique vis-à-vis des objets de leurs enquêtes. Cela aboutit, sur le plan formel, à l'abondance des histoires reçues, retranscrites ensuite par le narrateur.

On outre, l'écriture dans ce roman relève de l'écriture postcoloniale. Car les œuvres littéraires postcoloniales s'intéressent souvent au problème d'identité, d'exil, d'aliénation culturelle, de métissage, d'ethnicité, d'altérité et de racisme. Et ce, dans un contexte de colonisation³. Puisque Zeniter a abordé ces problèmes dans le même contexte. En plus, il s'agit d'une écriture de la mémoire à travers l'héroïne qui tente de ressurgir une histoire tombée entre l'oubli et le silence. L'auteure se lance dans une quête identitaire menée par une recherche des origines.

Ce qui a motivé notre choix du corpus et du thème, est d'abord, le fait que le roman traite un sujet toujours d'actualité dans les relations franco-algériennes : les mémoires que partagent les acteurs concernés par la guerre d'Algérie. Ensuite, l'importance littéraire de ce roman et l'intérêt qu'il a suscité, tant pour les critiques que pour les lecteurs, comme témoignent les nombreux prix qu'il a décroché.

Notre étude va donc porter sur *l'écriture de la mémoire dans l'Art de perdre d'Alice Zeniter*, qui, avec un style élégant et une langue riche qui emprunte beaucoup à la langue

¹ - JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 180.

²-VIART Dominique, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », dans *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, pp. 11-40.

³- MOURA Jean-Marc, « *Postcolonialisme et comparatisme* », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, [en ligne] : <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>. Consultée le 28 Mars 2021.

arabe dialectale, donne à son roman un aspect interculturel à plusieurs niveaux, ce qui déclenche une crise identitaire chez la protagoniste principale Naima qui représente la génération beur. Dans ce mémoire nous allons analyser les points soulevés dans la problématique en répondant aux questions suivantes : Pourquoi l’auteure a-t-elle donné à son roman le titre *L’Art de perdre* ? Qu’est-ce qui fait de la perte un art ? Le paratexte remarquable dès le prologue a-t-il joué un rôle dans la narration ? Comment, et selon quels processus, s’élabore, se découvre et se dit/s’écrit la mémoire dans *L’art de perdre* ? Quelles sont les composantes de l’identité hybride ? Le voyage au pays natal est-il suffisant pour une réconciliation entre les différents traits d’une telle identité ?

Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur les études postcoloniales. Nous allons aussi faire appel à d’autres moyens ou concepts théoriques de l’analyse littéraire selon les exigences de la recherche. Notre travail s’étendra, alors, sur trois chapitres : le premier chapitre aborde le paratexte comme un moyen d’escorte du texte, et comme marque de l’œuvre postcoloniale, nous allons voir comment l’auteure s’est servie des indices paratextuels pour bien structurer le cadre qui englobe son récit. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons le thème de la mémoire, du pluriel au singulier, à travers le regard de l’héroïne Naima qui, faute de transmission de l’histoire par son père et son grand-père, essaye de restituer son histoire familiale, cette mémoire se situe dans la première et la deuxième partie du roman, c’est à dire, avant la naissance de Naima, donc, c’est la post-mémoire. Enfin, le dernier chapitre retrace la quête identitaire de Naima : les composantes contradictoires de son identité hybride, ses recherches familiales et historiques, en arrivant à son voyage au pays natal pour le découvrir.

Chapitre premier :
Le paratexte et l'enjeu de l'escorte

Dans son livre *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Jean-Marc Moura souligne l'importance du paratexte dans la poétique du texte postcolonial. À cet égard, il dit : « L'étude postcoloniale s'attache aux indices textuels mais aussi au paratexte (titre, mention de genre, préface et postface, essai) ». ¹ Le terme paratexte qui désigne tout ce qui entoure et prolonge le texte, a été principalement défini par Gérard Genette. *Le Dictionnaire du littéraire* nous propose la définition profonde suivante :

Le péri-texte, que l'on appelle aussi paratexte, désigne aujourd'hui l'ensemble des dispositifs qui entourent un texte publié, en ce compris les signes typographiques et iconographiques qui le constituent. Cette catégorie comprend donc les titres, sous-titres, préfaces, dédicaces, exergues, postfaces, notes infrapaginales, commentaires de tous ordres mais aussi illustrations et choix typographiques, tous les signes et signaux pouvant être le fait de l'auteur ou de l'éditeur, voire du diffuseur. Elle matérialise l'usage social du texte, dont elle oriente la réception².

Donc, le paratexte attire l'attention du lecteur sur quelques éléments qui peuvent aider à l'explication du contenu de l'œuvre, et assure un premier contact qui crée chez le lecteur un horizon d'attente sur lequel se constituera l'interprétation du texte. Dans ce premier chapitre nous allons essayer d'analyser les éléments paratextuels qui distinguent la forme du roman *l'Art de Perdre*, à savoir : le titre, les intertitres, le prologue et les épigraphes.

1. Titres ou la titrologie³

Le premier élément paratextuel qui captive l'intention du lecteur dans notre corpus c'est le titre général du roman ; *L'Art de Perdre*, un titre qualifié comme plein de beauté et d'élégance poétique par la réception médiatique de l'œuvre. Mais avant de procéder à son

¹- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige, 2007, p.149

²- ARON Paul, SAINT-JACQUES Dennis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004, p. 449

³- L'étude des titres est appelée ainsi par Claude Duchet. Voir *Seuils* de Gérard Genette, p. 5

analyse profonde, nous avons jugé intéressant d'apporter un éclairage théorique sur la notion de « titre » :

On appelle communément « titre » l'ensemble des mots qui, placés en tête d'un texte, sont censés en indiquer le contenu. Élément central du périphrase, le titre peut aussi se détacher dans certaines circonstances : il est alors une synecdoque de son contenu (comme dans les bibliographies). C'est également le titre d'un ouvrage (et non le texte) qui est inscrit au contrat entre l'auteur et l'éditeur. Il est fragment associé à un « sous-titre » (en général, une indication de genre) et, dans l'édition moderne, répété en « titre courant » en haut de chaque page [...]¹.

Les titres peuvent avoir comme fonction celle qui réside dans le fait qu'« Ils sont un lieu où se noue la relation avec le lecteur, où se conclut le « pacte de lecture»; ils manifestent l'effort de l'auteur et du texte pour orienter la réception, et sont donc des points cruciaux de la pragmatique et de l'esthétique littéraires»². Donc, le titre « doit être stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur »³.

Parmi les questions clés qu'on a soulevées dans la problématique celle de la perte, à savoir : Qu'est-ce qui fait de la perte un art ? Et pourquoi Zeniter a-t-elle donné à son roman le titre *L'art de perdre* ?

Deux années après la parution de *L'art de perdre* de Zeniter, un philosophe et romancier français du nom de Vincent de Lecroix renforce la thématique de la perte dans la bibliothèque francophone avec un ouvrage intitulé *Apprendre à perdre*⁴ dans lequel l'auteur développe cette thématique qui hante l'être humain ou l'individu depuis les petites choses jusqu'aux plus désastreuses : Morts de masse et deuils collectifs, exils et migrations d'individus qui perdent tout, craintes fantasmatiques de perte d'identités culturelles et nostalgies réactionnaires.

¹- ARON Paul, SAINT-JACQUES Dennis et VIALA Alain, Op.cit., p. 619

²- Id.

³- ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clés pour la lecture des récits s, convergences critiques II*, Editions du Tell, Blida, Algérie, 2002, p. 71

⁴- DELECROIT Vincent, *Apprendre à perdre*, Payot-et-Rivages, 2019

La perte qui est une chose perçue comme négative pour l'homme, comment devient-elle un art chez l'auteure ? On est là devant les jeux de l'expression littéraire, une expression aussi poétique que significative. Alors, en quoi consiste la perte dans notre roman ? Et pourquoi devient-elle un art ? La réponse de ses deux questions se trouve dans le poème intitulé *L'art* de la poétesse américaine Elisabeth Bishop récité à l'héroïne du roman Naima par le personnage Ifren, neveu du peintre Lalla qui l'accompagne d'Alger à Tizi Ouzou, comme une sorte de justification vis-à-vis de la situation étrange qu'entretient Naima avec le pays de ses origines. Ifren a utilisé ce poème que comme stratégie argumentative ou illustration après une longue discussion :

Ifren demande à Naïma : -Tu as trouvé ce que tu voulais ici ? [...] – Je n'en suis pas sûre, répond-elle sincèrement. [...] - Je suppose. Je m'étais dit ... que si je ressentais quelque chose de spécial en étant dans ce pays alors c'est que j'étais Algérienne. Et si je ne ressentais rien ... ça n'avait pas beaucoup d'importance. Je pouvais oublier l'Algérie. Passer à autre chose. - Et qu'est-ce que tu as ressenti ? – Je ne pourrais pas l'expliquer. C'était très fort. Mais en même temps, à chaque seconde du voyage, j'étais prête à tourner les talons et rentrer en France. [...] -Tu peux venir d'un pays sans lui appartenir, suppose Ifren. Il y a des choses qui se perdent ... On peut perdre un pays. Tu connais Elisabeth Bishop ? [...] Ifren commence à réciter : [...](AP, p. 591- 592)

Dans ce poème, Bishop médite sur la perte de ceux qu'elle aime, elle commence par des pertes simples de la vie quotidienne : ses clés, la montre de sa mère avant d'aborder les déchirures les plus douloureuses de la perte d'un pays. Voici tout le poème :

Dans l'art de perdre il n'est pas dur de passer maître ;
tant de choses semblent si pleines d'envie
d'être perdues que leur perte n'est pas un désastre.

Perds chaque jour quelque chose. L'affolement de perdre
tes clés, accepte-le, et l'heure gâchée qui suit.
Dans l'art de perdre il n'est pas dur de passer maître.

Puis entraîne toi, va plus vite, il faut étendre
tes pertes : aux endroits, aux noms, au lieu où tu fis
le projet d'aller. Rien là qui soit un désastre.

J'ai perdu la montre de ma mère. La dernière
ou l'avant-dernière de trois maisons aimées : partie !
Dans l'art de perdre il n'est pas dur de passer maître.

J'ai perdu deux villes, de jolies villes. Et, plus vastes,
des royaumes que j'avais, deux rivières, tout un pays.
Ils me manquent, mais il n'y eut pas là de désastre.

Même en te perdant (la voix qui plaisante, un geste
que j'aime) je n'aurai pas menti. A l'évidence, oui,
dans l'art de perdre il n'est pas trop dur d'être maître
même si il y a là comme (écris-le !) comme un désastre.¹

En fait, Ifren n'a récité que les cinq premières strophes du poème d'origine. Il clôture la scène sur la strophe la plus représentative de la situation de Naima : la perte d'un pays. La perte est ainsi soulignée par le manque de la dernière strophe qui aborde le thème de l'amour, et qui se distingue des strophes précédentes par sa longueur : elle est composée de quatre vers tandis que les strophes précédentes ne s'étendent que sur trois. Nous pouvons constater que Zeniter a emprunté le titre de son roman de l'expression « l'art de perdre » qui ouvre ce poème.

Une fois la récitation terminée, Ifren reprend son interrogatoire afin de persuader Naima qu'elle n'était pas responsable de ne pas ressentir son algérianité en mettant ses

¹- BISHOP Elizabeth, *Géographie III*, traduction d'Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard, Circé, 1991, p.p. 58-59.

pieds sur son sol, et que c'est la responsabilité des pères qui n'ont pas fait ce travail de transmission. Ce n'est pas une question de sang, c'est un travail de société :

-Personne ne t'a transmis l'Algérie. Qu'est-ce que tu croyais ? Qu'un pays, ça passe dans le sang ? Que tu avais la langue kabyle enfouie quelque part dans tes chromosomes et qu'elle se réveillerait quand tu toucherais le sol ? Naima éclate de rire : c'est exactement ce qu'elle avait espéré, sans oser jamais le formuler. -Ce qu'on ne transmet pas, ça se perd, c'est tout. (AP, p. 493)

Jusqu'à-là Naima arrive à accepter la perte du pays mais comment cette perte va-t-elle devenir un art ? Naima découvre la véritable situation de l'Algérie de son grand père sur le sommet d'un village isolé, et réalise qu'elle ne peut pas revenir à cet endroit où on vit encore selon les règles du passé, même si elle a été chaleureusement accueillie par les membres de sa famille qui restaient en Algérie après l'indépendance. L'héroïne se rend compte qu'un pays et une langue ne passent pas dans le sang et qu'il faut les apprendre dès son enfance. La rencontre avec la famille de son grand père n'a fait que consolider l'idée d'appriivoiser la perte : « La troisième partie finit comme elle a commencé parce que Naima dit que ce voyage l'a apaisée, sans doute, et que certaines de ses questions ont trouvé des réponses mais [...] Elle n'est arrivée nulle part au moment où je décide d'arrêter ce texte, elle est mouvement, elle va encore » (AP, p. 604).

Enfin, Naima accepte l'impossibilité de retrouver le pays de ses ancêtres. Certes, son voyage en Algérie l'a apaisée mais l'héroïne a également pris conscience que sa vie était ailleurs, que c'était à elle de construire son identité. En fait, ce qu'elle a cru perdre n'a plus la même valeur, et du coup sa perte n'est pas vraiment une perte qui répond au sens propre du mot car c'est à elle de chercher, construire ou reconstruire ce qu'elle n'a pas pu avoir comme héritage culturel et affectif transmis par les Algériens. En se référant au poème, on

peut expliquer le titre par la perte des choses les plus simples jusqu'au pays et à l'identité, c'est la relation directe entre le titre du roman et le poème.

2. Le prologue

Le dictionnaire du littéraire nous propose la définition suivante du prologue :

L'étymologie grecque du mot (préfixe pro-, avant, et radical logos, discours) indique que le prologue est un discours qui peut être défini selon deux critères : son emplacement (il est toujours situé avant un autre discours et s'oppose en cela à l'épilogue) et son caractère transitif (il dépend de cet autre discours qu'il introduit). Le prologue est largement utilisé au théâtre, où il a pu devenir un genre. Il y constitue un périphrase scénique à fonction de « seuil » (Genette, 1987).¹

Le prologue fait donc partie de ce qu'on appelle l'instance préfacielle qui désigne tout type de discours liminaire qui accompagne le texte préfacé. D'origine antique elle servait souvent à annoncer le sujet de l'œuvre, à déterminer le point de départ narratif, à justifier sa dédicace et à l'invocation de la muse. Quant à ses fonctions il nous propose ce qui suit:

Le prologue a donc deux fonctions, selon les deux principales acceptions du mot. Au sens Aristotélicien, il est assimilable à une scène d'exposition. Au deuxième sens qui apparaît avec Aristophane et devient dominant ensuite, il présente une grande diversité formelle. Son rôle est de chercher la bienveillance du public voire de proposer un modèle de réception. D'un point de vue structurel, il enchâsse la représentation.²

¹- ARON Paul, SAINT-JACQUES Dennis et VIALA Alain, Op.cit. p. 619

²- Op.cit. P. 611

La préface du roman porte le nom de prologue. Elle est publiée en même temps que l'œuvre, elle est allographe fictive puisqu'elle est rédigée par un narrateur imaginaire.

Zeniter ouvre son récit par un prologue relativement long, presque une dizaine de pages (p.p. 7-14), qui met en scène Naïma et son quotidien bouleversé par les reproches de son oncle Mohammed, frustré par le manque de repères culturels et identitaires dans la vie de la jeune génération:

Qu'est-ce que vous croyez qu'elles font vos filles dans les grandes villes Elles disent qu'elles partent pour leurs études. Mais regardez-les :elles portent des pantalons, elles fument, elles boivent, elles se conduisent comme des putes. Elles ont oublié d'où elles viennent. (AP, p. 11).

Ce bouleversement l'amène à essayer de se justifier pour soi-même, et à s'interroger aussi sur la situation de son oncle qui, lui aussi, né en France et n'a jamais vu ce pays qu'est l'Algérie, et qu'il demande à ses nièces de ne pas oublier. Le narrateur nous propose les prétentions de Naima en essayant de se positionner par rapport à cette Algérie, tantôt très proche, tantôt très distante :

Pourtant, si l'on croit Naima, l'Algérie a toujours été là quelque part. C'était une somme de composantes: son prénom, sa peau brune, ses cheveux noirs, les dimanches chez Yema. Ça, c'est une Algérie qu'elle n'a jamais pu oublier puisqu'elle la portait en elle et sur son visage [...] mais que l'Algérie par ailleurs un pays réel physiquement existant, de l'autre côté de la méditerrané [...] le pays n'a commencé à exister pour elle que bien plus tard, l'année de ses vingt-neuf ans. (AP, p. 13-14)

Mais avant de passer par cette scène, le narrateur décrit les week-ends de Naïma qui passe ses dimanches dans son appartement :

La seule chose que les journées de gueule de bois tolèrent, ce sont des assiettes de pâtes avec un peu de beurre et de sel [...]. Et puis des séries télé. Les critiques ont beaucoup dit ces dernières années que l'on avait assisté à une mutation extraordinaire. Que la série télé s'était hissée au rang d'œuvre d'art. Que c'était fabuleux. Peut-être. Mais on n'ôtera pas de l'esprit de Naïma que la vraie raison d'être des séries télé, ce sont les dimanches de gueule de bois qu'il faut parvenir à remplir sans sortir de chez soi. (AP, p. 8-9)

Si l'on admet que le prologue du roman permet de mettre en relief la perspective de la jeune Naïma et ses choix esthétiques, et qu'il nous propose un modèle de réception, on s'aperçoit vite que les sections narratives qui composent les trois parties de *L'Art de perdre* sont construites comme des cadres d'une série télé, et le prologue présenté par l'auteure se présente comme un cadre général enchâssant le récit.

3. Les intertitres

Le titre ne figure pas seulement sur la couverture, mais il peut se présenter aussi à l'intérieur de l'œuvre : « Le titre intervient aussi à l'intérieur des œuvres, soit comme moyen d'identifier une pièce dans un ensemble (titre d'un poème ou d'une nouvelle à l'intérieure d'un recueil), soit comme désignation d'un segment (titres de chapitres) »¹. Selon Gérard Genette : « L'intertitre est le titre d'une section de livre : Parties, chapitres, paragraphes d'un texte unitaire, ou poèmes, nouvelles, essais constitutifs d'un recueil »².

¹- ARON Paul, SAINT-JACQUES Dennis et VIALA Alain, Op.cit. P. 612

²- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 298

L'intertitre, ou titre intérieur d'une partie ou d'un chapitre d'un roman entretient avec le texte qui le suit, les mêmes types de rapports que le titre. Il peut être entièrement repris par le texte, comme il peut l'être partiellement ou indirectement. *L'Art de perdre* est un roman qui semble à priori tisser sa trame romanesque autour des intertitres qui le constitue pour orienter la lecture car l'intertitre permet au lecteur un contact plus proche du texte. Le titre global donne une idée brève et générale du contenu de roman, il laisse le lecteur deviner l'histoire au fur et à mesure de sa lecture du texte, l'intertitre quant à lui prépare l'accès direct du lecteur aux événements narratifs.

Le titre intérieur peut donc être considéré comme un véritable titre qui fonctionne en tant que démultiplication du titre conçu comme « un programme ». A ce propos, Gérard Genette déclare que l'intertitre « est une occasion ou une respiration du texte narratif et apparaît dans la plupart des romans où il figure comme une démultiplication du titre ».¹ L'intertitre annonce les actions majeures et trace leurs itinéraires, permettant au lecteur une meilleure compréhension du titre et du roman.

Les intertitres peuvent être considérés comme des passerelles entre le titre et le lecteur. Ils sont utilisés par un auteur pour indiquer et faciliter la lecture du texte, ainsi l'orientation de la réception se trouve d'emblée située à partir de la démultiplication du titre.

Gérard Genette distingue deux sortes d'intertitres : des intertitres thématiques ; composés uniquement d'un groupe nominal et des intertitres rhématiques qui se composent d'une indication numérale qui doit son sens aux mathématiques (numérique ou indication du genre comme autobiographie ou journal ou mémoires...). Genette explique que les auteurs réservaient « la simple numérotation des parties et des chapitres pour la fiction sérieuse et l'imposition d'intertitres développés pour la fiction comique ou populaire ».²

Dans le roman d'Alice Zeniter, *L'art de perdre*, les intertitres des parties allient à la fois l'indication numérale et l'indication nominale. Ils peuvent être considérés comme des « intertitres mixtes »³ qui se présentent comme suivant : Partie 1 : L'Algérie de papa. Partie

¹- GENETTE Gérard, Op.cit, p. 281

²- Id.

³- Id.

2 : La France froide. Partie 3 : Paris est une fête. En plus d'un quatrième intertitre thématique situé dans la deuxième partie qui est : Monte Cassino et qui n'est pas aussi important que les autres intertitres intitulant les trois parties du roman.

Nous pouvons constater la présence dominante de l'espace dans tous les intertitres : l'Algérie, dans le premier, La France dans le deuxième et Paris dans le troisième. Le quatrième intertitre ne porte que le nom d'un espace : Monte Cassino. Donc ce sont tous des intertitres spatiaux, qui excluent les verbes pour réduire les actions au néant. Par conséquent, toute forme temporelle, anéantissant le temps passé pour le rendre présent à jamais. C'est d'ailleurs l'objectif de l'auteure de perpétuer la narration et éterniser l'Histoire inoubliable (semblable à son histoire personnelle qui est elle aussi petite fille de harki comme son héroïne Naima).

En effet, intituler chaque partie du roman fournit des indices sur le contenu de la partie et permet d'orienter la lecture du roman. Ces différents intertitres désignent les lieux où l'histoire tumultueuse du récit va se dérouler. L'annonce préalable de ces endroits permet au lecteur de se concentrer sur une intrigue précise, surtout lorsqu'il s'agit d'une fresque romanesque qui raconte le destin/la saga d'une famille de trois générations successives, le grand-père, le père et la fille.

Donc, La première partie de notre roman a pour titre intérieur « L'Algérie de papa ». Cet intertitre accroche l'attention du lecteur et éveille sa curiosité quant à l'interprétation qu'il doit lui donner. De quelle Algérie s'agit-il ? Et par rapport à quelle autre Algérie ? Pourquoi l'auteure a-t-elle attribué cette Algérie au Papa de l'héroïne ? L'Algérie concernée est celle retrouvée au croisement du père du président français avec celle du père qui était autrefois algérien. C'est l'Algérie française. Cependant, cette réponse semble insuffisante car le lecteur est toujours dans la perplexité. Quel point de vue va-t-il suivre au cours de cette histoire ? Quelle lecture et quelle interprétation des faits ? Car les acteurs qui ont participé à ce conflit et qui partagent la mémoire de la guerre d'Algérie sont nombreux : les pieds-noirs, les appelés de l'armée française, les membres de l'OAS, les harkis, les combattants du FLN, les civils algériens. Notamment avec l'invocation du nom : DE GAULE qui annonce explicitement la fin d'une Algérie, et par conséquent la naissance

d'une autre qui semble défavorable du point de vue du narrateur. Alors, le lecteur se trouve dans le besoin de lire la partie du texte qui porte cet intertitre, pour assouvir sa curiosité et dissiper l'ambiguïté qui le perplexé. Au fur et à mesure de sa lecture, le lecteur découvre peu à peu que l'Algérie concernée dans notre roman est l'Algérie d'un certain paysan kabyle, nouvellement enrichi, devenu chef de sa famille. Ancien combattant de la seconde guerre mondiale au service de l'armée française. N'arrivant pas à comprendre les motifs des indépendantistes de FLN et leur capacité face à la puissance de l'empire colonial, finissant par chercher la protection auprès de l'opresseur. Il se trouve finalement contraint de quitter l'Algérie au lendemain de l'indépendance.

Une fois la première partie du roman s'achève par l'exil d'Ali avec sa famille à l'autre rive de la méditerranée, les actions se déroulent automatiquement dans un nouvel espace, la France. C'est pourquoi Zeniter lui ajoute une qualification pour créer une certaine curiosité chez le lecteur. La deuxième partie prend alors l'intertitre : la France froide. Et les questions surgissent à l'esprit du lecteur à propos de cette froideur. Premièrement, parce que le climat de la France est très froid par rapport à celui de l'Algérie, la terre du soleil. Ou bien on est devant un froid d'une autre nature ? C'est à partir de la lecture des 230 pages qui constituent cette partie, qui occupe d'ailleurs plus de volume que les autres, que le lecteur découvre peu à peu la nature de cette France froide envers ceux qui l'ont choisie au détriment de leur pays d'origine. Ali, sa famille et des milliers d'autres harkis ont été logés dans des camps au lieu d'avoir été intégrés dans la société française. On les sépare avec des barbelais, et on les interdit de circuler. Difficilement, et grâce à l'école, la deuxième génération représentée par Hamid, fils de Ali et père de Naima, arrive à s'intégrer dans cette nouvelle société. Mais les dégâts sont sans équivoque, oubliant le passé, relation dégradée avec la première génération, et enfin le refuge dans la poétique du silence qui a ses effets sur sa relation avec la génération à suivre, celle de Naima.

La troisième partie est intitulée : « Paris est une fête ». On est toujours en la France. Mais il paraît que c'est une France nouvelle, c'est celle de Naima qui y est né et a grandi. Pourquoi Paris est-elle considérée comme une fête ? Est-ce parce que c'est une grande ville célèbre pour ses maisons de mode, ses musées d'art classique, dont celui du Louvre, et ses monuments comme la Tour Eiffel ? Capitale de l'art et de la liberté ? Comment la France

était froide malgré sa grandeur et Paris qui en fait partie devient une fête? Toutes ces questions et d'autres éventuelles ne trouvent leurs réponses qu'après la lecture de la partie. En effet, cette partie raconte le dernier épisode de la saga familiale, c'est autour de Naima que les événements tournent. Avec un master en Histoire d'art, Naima travaille dans une galerie d'art contemporain dirigée par Christophe. Un travail qui la passionne tellement. Elle partage un appartement avec ses copines Sol et Romain. Et oui, c'est la fête.

Le quatrième intertitre utilisé dans ce roman figure dans la deuxième partie celle de la France froide, c'est une rétrospective, Monte Cassino. Zeniter a voulu mettre en exergue l'importance de la participation d'Ali avec les Français en optant pour un intertitre qui s'étale sur un texte de trois pages seulement (245-274). On laisse la parole au narrateur pour nous expliquer ce que signifie Monte Cassino :

Monte Cassino. Une colline haute de cinq cents mètres qui domine la route menant de Rome à Naples, dans la région du Latium – celle-là même où Énée finit par arriver après tant d'errances – et au sommet de la quelle, au sixième siècle, Benoit de Nursie fonda une abbaye. (AP, p.245)

Quant à la description de la fureur de cette bataille, on peut lire :

Monte Cassino. Les bombes lancées par des centaines de bombardiers qui pleuvent ç verse et dessous, les bâtiments de l'abbaye déjà plusieurs fois détruits au fil des siècles [...] Monte Cassino, parois inhospitalières, rocher debout dont on a éliminé la végétation pour mieux voir et qui n'offrent ni cache ni boucliers [...] Monte Cassino. Les gémissements dans six ou sept langues différentes. Tous les mêmes, portant : j'ai peur. Je ne voudrais pas mourir. (AP, p.246)

Et pour renforcer la réalité historique dans son récit fictif, Zeniter clôture ce petit chapitre par citer d'autres participants algériens à cette bataille : « parmi les soldats de l'armée d'Afrique accroché au flan du mont, il y a Ali, mais aussi Ben Bella et Boudiaf, respectivement premier et quatrième président de la future Algérie indépendante » (AP, p.247).

4. Les épigraphes

S'interroger sur le titre du roman d'Alice Zeniter, sur des titres intérieurs ou intertitres, interpelle une réflexion sur les épigraphes qui jalonnent l'œuvre et précèdent chacune de ses parties. L'art de perdre contient sept. Mais d'abord qu'est ce qu'une épigraphe ?

Le dictionnaire *Larousse* donne deux définitions à l'épigraphe : « Pensée, sentence placée en tête d'un livre, d'un ouvrage, d'un chapitre pour en résumer l'esprit. »¹. Dans son dictionnaire, Le Centre Nationale de Ressources Textuelles et Lexicales CNRTL quant à lui propose la définition similaire suivante : « citation placée en tête d'un écrit pour en suggérer le sujet ou l'esprit. L'épigraphe d'un chapitre, d'un livre... ».²

Les deux définitions laissent comprendre que l'épigraphe est une citation placée en tête d'un livre ou d'une partie de ce livre. L'origine grecque du terme signifie « inscription » ce qui est expliqué par l'autre définition du terme donné par le dictionnaire : « Inscription placée sur un édifice pour indiquer sa destination, la date de sa construction, etc. ».³ Elle peut être extraite d'une œuvre d'un autre auteur, ou de sa propre œuvre. Son emploi traduit une certaine visée intentionnelle de la part de l'auteur. Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle que l'utilisation de l'épigraphe se répand, pour les textes d'idée en premier lieu, puis au XIXe siècle pour les romans et autres fictions, sous l'influence de l'écrivain écossais Walter Scott. C'est le procédé qu'un auteur adopte pour permettre au lecteur d'entrer dans le texte avec une ambiguïté mystérieuse qui l'avertit et le situe préalablement

¹- En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigraphe/30414>, consulté le : 28/06/2021

²- En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pigraphe>, consulté le : 28/06/2021

³- En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigraphe/30414>, consulté le : 28/06/2021

dans une perspective de lecture, comme elle attise sa curiosité en l'incitant à lire le texte pour découvrir sa relation avec l'épigraphe.

L'épigraphe est donc une citation mise séparément au début d'un texte. Elle permet à l'auteur d'inscrire sa propre pensée et de donner au texte une certaine valeur. Et on conclue cet éclairage théorique par la définition de Gérard Genette : « une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ... »¹ et qu'on trouve « en bord de l'œuvre et non dans l'œuvre ».²

Dans notre corpus, les deux citations introduisant la première partie de *l'Art de perdre* font appel au bouleversement de l'ordre de la société algérienne qu'on va découvrir dans cette partie : « “L'Algérie de Papa est morte” » (AP, p. 15), une citation de Charles de Gaulle, indique que l'Algérie coloniale comme décrite au début cessera d'exister. La deuxième citation est issue d'un livre du sociologue kabyle Abdelmalek Sayad sur les phénomènes de l'émigration et de l'immigration et annonce la fin de l'ordre existant à partir d'une autre perspective : « “Il en résulte un bouleversement total auquel l'ordre ancien ne put survivre qu'émiétté, exténué et de manière anachronique” » (AP, p. 15).

Quant à la deuxième partie, Zeniter évoque une citation du politicien de l'extrême-droite Jean-Marie Le Pen qui signale les causes qui sont à la base des problèmes de beaucoup d'immigrés, et qui les ont poussés en France : « “Coincés entre le désert saharien et le socialisme, ils ont pu avoir la tentation de venir en France” » (AP, p. 191). Ensuite, elle fait référence aux révoltes des enfants des harkis dans les camps par la citation suivante : « “Les jeunes n'accepteront plus ce que les parents ont accepté. ” Reportage sur le Logis d'Anne, 1976 (archive de l'INA) » (AP, p. 191). La citation de Pierre Bourdieu prélude enfin au conflit qui aura lieu entre les différentes générations issues de l'immigration, à savoir celle d'Ali et Yema et celle de Hamid: « “Il n'est pas de famille qui ne soit le lieu d'un conflit de civilisations.” (Pierre Bourdieu, Algérie 60) » (AP, p. 191).

¹- GENETTE Gérard, Op.cit, p. 147

²- Id.

Concernant la troisième partie du roman, elle fait référence à deux citations dont la première est un fragment du poème *La Chanson du mal-aimé* d'Apollinaire : « “Quand il fut de retour enfin, / Dans sa patrie, le sage Ulysse/ Son vieux chien de lui se souvint/ Près d'un tapis de haute lisse,/ Sa femme attendait qu'il revînt//” » (AP, p. 425). Ainsi, l'auteure réfère de manière ironique à la fin du roman, car à la différence d'Ulysse, Naïma ne ressentira pas de connexion avec son pays d'origine. Quant à la deuxième citation c'est une déclaration du président algérien Abdelaziz BOUTEFLIKA, à l'occasion d'une visite officielle en France le 14 juin 2000 : « Les conditions ne sont pas encore venues pour des visites de harkis, ça il faut que je le dise. C'est exactement comme si on demandait à un français de la Résistance de toucher la main à un collabo. » (AP, p. 425). Cette déclaration a suscité chez Fatima Besnaci-Lancole besoin d'écrire son autobiographie, publiée en 2003, sous l'intitulé : « *Fille de harki* », et ce, pour que ses enfants puissent connaître l'histoire de leur mère dit-elle.¹

Le paratexte qui fait appel au lecteur pour instaurer avec lui la première communication est riche et diversifié dans ce roman. A travers les éléments cités auparavant, le lecteur de *L'art de perdre* se trouve orienté dès le départ dans une lecture consciente. Le prologue a joué un rôle de premier plan en orientant toute l'histoire relatée dans le roman, et ce en mettant la perspective de Naiman comme protagoniste principale. De par son élégance et ambiguïté, le titre général a bien suscité l'envie de lire et de découvrir qu'est-ce qu'il y a dedans. Quant aux intertitres, qui sont un prolongement du titre, ils ont apporté une orientation attirante vu que l'auteure aurait pu les déterminer ainsi : Ali, Hamid et Naima parce que chaque partie développe l'histoire d'un personnage représentant une génération distincte. Enfin, Les épigraphes qui ont précédé chaque partie ont donné au texte une multitude dimensionnelle très riche et diversifiée : politique, littéraire, sociologique et mythique. Ce qui incite le lecteur à s'y interroger davantage.

¹- BESNACI-LANCOU Fatima, *Fille de harki*, Paris, Les Éditions de l'atelier, 2005, p. 13

Deuxième Chapitre :
L'écriture de la mémoire : du singulier au pluriel

Après plus de cinquante ans de l'indépendance de l'Algérie, la mémoire franco-algérienne est toujours un sujet d'actualité. Dans sa préface de l'édition de 1998 de *La Gangrène et l'oubli* (1991) L'historien Benjamin Stora déclarait : « Trente ans après l'indépendance de l'Algérie, j'ai tenté de montrer comment cette guerre ne se finissait pas, dans les têtes et dans les cœurs. Parce que, de part et d'autre de la Méditerranée, elle n'a pas été suffisamment nommée, montrée, assumée dans et par une mémoire collective¹.² Quelques années après, la visite du Président algérien Abdelaziz Bouteflika en France en 2000 n'a rien fait pour arranger la situation et a même ravivé les vieilles tensions lorsque ce dernier a comparé, dans une interview télévisée sur France 2, les harkis aux « collabos » de la Deuxième Guerre Mondiale³.

En vue de partager le passé et le commémorer ensemble, un groupe minoritaire nécessite une mémoire collective dans laquelle il inclut les représentations culturelles d'un certains évènements⁴. Dans son livre *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, D. SCHYNS attribue une importance considérable aux œuvres littéraires qui constituent des « entrepôts » de mémoire culturelle⁵.

Le terme de mémoire est polysémique. Il désigne toutes les formes de la présence du passé. Le dictionnaire *le Petit Robert*, nous dit que la mémoire est la « Faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé⁶ ». Récemment, le mot a largement été employé pour marquer la commémoration des évènements importants de l'histoire des pays et des groupes⁷. En

¹- La mémoire collective est la mémoire d'une communauté ou d'un peuple. Elle rassemble le vécu commun d'un groupe en le gardant au présent Les travaux sur la mémoire collective ont été lancés par Maurice Halbwachs dans son ouvrage *Les cadres sociaux de la mémoire*, publié en 1925.

²- STORA Benjamin, *La Gangrène et l'oubli: la mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris :La Découverte, 1991, p.1

³- En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=9COKWZvt8LA>

⁴- Barbara A. Misztal, *Theories of Social Remembering*, Philadelphia, Open University Press, 2003, p. 13. Cité par BAUTERS Margot, *Un roman contre l'oubli, commentaire de texte de L'Art de perdre d'Alice Zeniter*, Mémoire de master, Université de Gand, 2019, p. 60.

⁵- SCHYNS Désirée, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris, L'Harmattan, 2012. p. 44.

⁶- En ligne : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/memoire>. Consulté le : 15/09/2021

⁷- MAGNIMA KAKASSA Arsène, *L'écriture de la mémoire dans le roman africain et antillais contemporain : à propos de Tierno Monémbo et Maryse Condé*, Thèse de doctorat, Université de Lorraine, 2013. p.8.

d'autres termes, la mémoire joue un rôle social essentiel, puisqu'elle intervient dans la constitution des groupes humains auxquels elle confère une sorte de ciment. Il ne s'agit donc pas simplement du passé, mais aussi du présent

Cependant, il est important de souligner la différence remarquée entre la mémoire et l'histoire, Tzvetan Todorov l'a défini comme suit :

La mémoire est la faculté humaine de retenir des éléments du passé ; à ce titre, tout rapport au passé repose sur la mémoire. Le mot a cependant pris un sens plus restrictif, depuis quelques dizaines d'années, [...] il se réfère alors, de manière un peu vague, au rapport que l'individu entretient avec un passé personnel, alors que l'histoire se voit décrite (et parfois dédaignée) comme un discours impersonnel, froid, sec, abstrait, qui ignore le vécu humain¹.

Pierre Nora, quant à lui mentionne cette différence : « La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé² ».

Dans notre corpus, J.Pawlicki signale la présence du thème de la perte et de la mémoire dans les romans précédents d'Alice Zeniter avec ces propos: « la perte et la mémoire sont aussi des thèmes des romans précédents d'Alice Zeniter dont l'écriture a anticipé cette grande fresque qu'est *L'Art de perdre*.³ » Naima qui cherche à faire ressurgir un pays perdu entre le passé et le silence qui l'entoure mène des recherches relevant du phénomène que Marianne Hirsch a étudié sous le nom de la postmémoire⁴. Hirsch décrit la postmémoire comme suit :

¹.TODOROV Tzvetan, « *La mémoire devant l'histoire* », *Terrain*, n°25, *Des sports* (septembre 1995). Document en ligne : <http://terrain.revues.org/index2854.html>. Consulté le 17 septembre 2021.

² NORA Pierre, « *Entre mémoire et histoire* », dans Nora Pierre (dir.), *Les Lieux de la mémoire*, Tome I. *La République*. Paris : Gallimard, 1984, 674 p. ; p. XIX.

³- PAWLICKI Jędrzej, « *Alice Zeniter ou l'art du renouveau* », *Studia Romanica Posnaniensia*, 3, novembre 2018, p.109-118.

⁴- Id.

Le terme de postmémoire décrit la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont cette génération d'après ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi [...] Le rapport de la postmémoire avec le passé est en vérité assuré par la médiation non pas de souvenirs, mais de projections, de créations et d'investissements imaginatifs¹.

Donc, le récit des témoins est transmis par l'intermédiaire des choix esthétiques des enfants et des petits-enfants de ceux qui ont vécu les événements traumatisants. De ce fait, la littérature et plus particulièrement le roman est le mode par excellence qui peut remplir cette fonction.

En fait, le mot mémoire est évoqué par Zeniter plusieurs fois dans le roman : « Puisque sa famille lui oppose la mort, le silence et les vœux pieux, il reste à Naima la mémoire tentaculaire d'Internet pour appréhender l'histoire des harkis » (AP, p. 416). Et dans la page suivante l'héroïne s'engage dans ses recherches : « Elle écoute des présentateurs et des invités, sagement installés en rond dans des fauteuils futuristes, répéter que la guerre d'Algérie se poursuit aujourd'hui encore sous la forme d'une guerre de mémoires » (AP, p. 417). Zeniter insiste sur l'utilisation du mot mémoire en parlant d'internet « mémoire tentaculaire d'internet » pour désigner ensuite la « guerre de mémoire » qu'est en train de se mener entre les différents acteurs de la guerre d'Algérie.

Dans ce deuxième chapitre nous allons nous intéresser sur cette thématique de la mémoire en essayant d'analyser ses différents aspects mis en exergue par Alice Zeniter dans son roman *l'Art de perdre*. Premièrement : la guerre, et ses répercussions sur la famille, surtout la première génération qui en était un acteur. Et en deuxième lieu l'exil avec toutes ses conséquences pesantes, parant de l'errance, vers l'intégration, en soulignant le constat de générations écartées pour en finir avec la réduction au silence.

¹- HIRSCH Marianne, « *Postmemoire* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014.

1. La guerre : entre honneur et honte

Le sociologue Maurice Halbwachs affirme le rôle de la guerre dans la transformation du milieu social qui touche le passé à travers la réduction du nombre de souvenirs que garde la société après un tel évènement :

:

Il suffit quelquefois, que nous changions de lieu, de profession, que nous passions d'une famille dans une autre, que quelque grand évènement tel qu'une guerre ou une révolution transforme profondément le milieu social qui nous entoure, pour que, de périodes entières de notre passé, il ne reste qu'un bien petit nombre de souvenirs.¹

Sur la relation entre la mémoire et le souvenir, Paul Ricoeur établit une distinction entre les deux termes par le statut que chacun détient et le rôle qu'il joue. Pour lui, ils n'ont pas le même statut ni le même rôle . Un souvenir ne se présente pas seul, il s'organise avec les autres souvenirs. La mémoire a pour rôle d'effectuer un retour sur ceux-ci, de parcourir le temps et de combler les vides qui séparent les souvenirs. Ricoeur affirme : «c'est dans le récit principalement que s'articulent les souvenirs au pluriel et la mémoire au singulier, la différenciation et la continuité. »²

Dans *L'Art de Perdre*, la guerre a joué le rôle de l'élément perturbateur dans le récit familial. C'est dans la première partie du roman que se déroulent ses évènements terribles mais Alice a réservé une partie pour l'évoquer rétrospectivement dans la deuxième partie comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de notre analyse sur le paratexte. L'auteure a réservé un sous-titre entier pour décrire l'atrocité de Monte Cassino.

¹-HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1935, p. 28.

²- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points, Essais », 2000, p. 116.

1.1. La deuxième guerre mondiale : l'honneur

En dépit de l'atrocité des deux guerres mondiales, les participants qui y ont échappé à la mort sont devenus des héros et ont gagné un statut particulier en les bardant des médailles d'honneur et en les ouvrant les porte au cercle réservé uniquement au français. Parmi les combattants de la seconde guerre mondiale, le personnage Ali qui est devenu le vice président de l'association des anciens combattants « Depuis 1949, Ali est le vice-président de l'association des anciens combattants, à Palestro. » (AP, p.39). Un statut qui lui permet de fréquenter les français et de se faire respecter par tout le monde. Même son fils Hamid bénéficie de cette situation : « Alors que les garçons du village se déchirent le corps aux épines et aux rochers de la crête, Hamid joue calmement avec une petite Française qui le traite d'égal à égal. » (AP, p. 56).

Bien qu'il ait bien conscient de sa place, il ne laisse aucune occasion sans se montrer encore et encore ; lui et son président : « Quand ils veulent faire les malins, sur la place publique, ils s'appellent; président, monsieur le vice-président. » (AP, p. 41). Ces nominations offrent le respect et l'honneur à celui qui les porte. Les grades de l'armée, ils les respectent comme des cicatrices sur le corps d'un soldat. Mais ces titres de civils, ça ne veut rien dire. Des petits bijoux sur une femme laide. (AP, pp. 41-42).

Zeniter a voulu mettre en exergue l'importance de la participation d'Ali au côté des Français en optant pour un intertitre qui s'étale sur un texte de trois pages (245-274). On laisse la parole au narrateur pour nous décrire ce que signifie Monte Cassino :

Monte Cassino. Une colline haute de cinq cents mètres qui domine la route menant de Rome à Naples, dans la région du Latium – celle-là même où Énée finit par arriver après tant d'errances – et au sommet de la quelle, au sixième siècle, Benoit de Nursie fonda une abbaye. (AP, p.245)

Quant à la description de la fureur de cette bataille, nous lisons :

Monte Cassino. Les bombes lancées par des centaines de bombardiers qui pleuvent ç et là et dessous, les bâtiments de l'abbaye déjà plusieurs fois détruits au fil des siècles [...] Monte Cassino, parois inhospitalières, rocher debout dont on a éliminé la végétation pour mieux voir et qui n'offrent ni cache ni boucliers [...] Monte Cassino. Les gémissements dans six ou sept langues différentes. Tous les mêmes, portant : j'ai peur. Je ne voudrais pas mourir. (AP, p.246)

Et pour renforcer la réalité historique dans son récit fictif, Zeniter clôture ce petit chapitre par citer d'autres participants algériens à cette bataille : « parmi les soldats de l'armée d'Afrique accroché au flan du mont, il y a Ali, mais aussi Ben Bella et Boudiaf, respectivement premier et quatrième président de la future Algérie indépendante » (AP, p.247).

1.2. La guerre de libération nationale : la honte

Pour mener à bien sa quête, le narrateur d'Alice Zeniter est le porte-parole du personnage principal de chaque partie du roman. Dans la première partie, c'est la première génération de la famille. C'est la figure du grand-père qui est au milieu des événements. C'est Ali. Le notable nouvellement enrichi. Zeniter voulait à travers la quête de sa héroïne Naima plonger son lecteur dans la vision personnelle de son protagoniste, sa focalisation et son point de regard des événements à fin d'arriver à comprendre son choix de position.

Le début de la guerre d'indépendance de l'Algérie a été marqué par La Déclaration du 1^{er} novembre 1954, qui est le premier appel adressé par le Front de libération nationale (FLN) au peuple algérien. Pour Ali, Les auteurs de cet événement sont de nouvelles figures, que « leurs liens avec des figures déjà connues du nationalisme, comme Messali Elhadj ou Farhet Abasse, sont flous pour tous les anciens combattants » (AP, p. 44). Ce qui crée chez lui un sentiment de méfiance envers ces gens inconnus. Quant aux attaques déclenchées contre les forces de l'armées française, Ali ne les voit que comme

venaient de nulle part : « Il entend parler des attaques du 1er novembre 1954 et, pour la première fois du FLN. [...] on ne sait pas bien d'où sortent ces hommes, au juste, ni les moyens dont ils disposent [...] _ [...] les mieux informés parlent de dizaines d'attentats, à la bombe et la mitraillette contre des casernes. » (AP, p.42. Cette distanciation dans la narration entre les actions et les propos utilisés pour les décrire montre à quel point Ali ne veut pas se mêler dans cette affaire. En plus, on a rapporté que les auteurs de ces attentats ont tué : « une jeune femme, l'épouse d'un instituteur français tombé lui aussi, sous les balles » (AP, p. 43). Un incident déshonorable aux yeux des algériens et surtout les kabyles. Un acte qui ne représente guerre leur culture : « La guerre se fait entre les forts, les actifs, les sujets : les hommes, uniquement les hommes. » (AP, p. 44.). C'est une tradition algérienne héritée des mœurs de l'Islam. Les enfants, les femmes, les vieux et les innocents n'en font pas partie.

Cependant, au fur et mesure que les évènements d'affrontement militaires entre les deux camps avancent, l'intensité du combat devient plus cruelle. L'armée française comme celle de libération nationale ne s'attardent pas à faire passer des messages de sang par des scènes d'horreur bien orchestrées. Pour démontrer leur force à leurs alliés d'une part, et pour semer la terreur dans les cœurs des alliés de l'ennemi de l'autre part. À titre d'exemple, nous citons la scène réalisée par le FLN contre le président de l'association des anciens combattants, Akli, dont notre personnage principal Ali est le vice-président. Comme la victime était un associé de l'ennemi, les combattants du FLN ont mutilé son cadavre comme témoin de terreur pour ceux qui osent contrarier leurs recommandations :

__ C'est un matin de janvier 1957.

__ Le cadavre d'Akli paraît l'attendre, appuyé contre le mur barbouillé de l'association. Le vieux de la Première Guerre Mondiale a les yeux ouverts, d'une fixité grise. Il est nu. [...] de la bouche d'Akli sort, comme une langue de pantin grotesque, une médaille militaire. Sur sa poitrine, quelqu'un a gravé FLN de la pointe d'un couteau. Derrière lui, sur le mur, la même inscription est répétée en lettres de sang. Et, à côté du vieux une

pancarte de carton informe que les chiens vendus aux Français connaîtront le même sort. (AP, p.103-104).

C'est une scène traumatisante pour ceux qui n'ont lu que la version officielle des moudjahidines, celle de l'héroïsme pur. Ceux qui ignorent l'aspect criminel de leurs idoles de la guerre sainte. Du côté de l'armée française, la victime était le loup de Tablet, le lieutenant qui a coulé la sueur froide aux soldats français :

Deux d'entre eux abaissent le ventail arrière d'un des camions .Ils en sortent un corps rigide, couvert de crasse et de sang séché qu'ils jettent au sol .c'est le lieutenant du FLN, le loup de Tablet. les soldats français l'attachent à un poteau._ Il va rester ici pour que vous n'oubliez pas ! Crie le sergent. La mort n'épargne personne [...] (AP, p.126.)

Zeniter a choisi cette scène moins terrifiante que celle exécutée par le FLN pour renforcer le point de vue d'Ali qui semblait dès le départ au côté de la puissance française. Il ne veut que justifier sa position.

La situation se dégrade encore et encore, et Ali, pour des raisons de protection des siens, vendent ses adversaires, les Amrouches, qui ont choisi le coté du FLN. Un acte qui lui valait cher : « maintenant, il est traître de son vivant » (AP, p.110). C'est à partir de cet instant que notre personnage commence à se perdre. Il a perdu son statut respectueux dans sa société et les villageois commencent à s'en prendre à lui. « Un beau matin, Ali constate que les enfants lui jettent des pierres » (AP, p.146). Et même Sa femme, elle a aussi pris sa part d'humiliation : « Yema décide de ne plus sortir parce qu'à la fontaine un homme l'a insulté et a arraché son fichu » (AP ; p.146). Par ces comportement qui arrachent à une personne son honneur, Ali fait ses adieux et à son pays et à son existence. Pire encore, les menaces ne tardent pas :

__ Dis à ton père, articule lentement l'homme [...] que d'ici peu, on lui fera la peau. [...] Hamid répète à son père les propos de l'homme souriant, en guettant la moindre tremblement. [...] Mais Ali devient blême et repose son vers sur la table dans un claquement. [...] sans s'en rendre compte, il a attrapé Hamid par le col et le secoue. (AP, p.144.)

Mais Ali ne change pas de camp, « C'est une feinte de De Gaulle, dit Ali à ses frères. Ils ne lâcheront jamais l'Algérie : ils ont écrasé les maquis, militairement ils dominent tout. » (p. 134.). Il croit toujours à la puissance française même après le départ des français et les supplétifs algériens : « _ C'est stratégique pense Ali le visage collé à la vitre de la cuisine, une fois qu'ils auront vidé le pays des Français et les Algériens qui leur sont restés fidèles, alors ils vont revenir pour bombarder. Rien que pour ça, il faut partir [...] » (AP, p. 151.).

2. L'exil : dernier recours

La notion d'exil suggère un déplacement spatial, même si l'on peut imaginer différentes formes d'exil. Le mot « exil », comme nous disent les dictionnaires, est issu du latin *exsolum* (*ex* : « hors de » et *solum* « seul ») et désigne, en un mot, un arrachement au sol d'origine. L'exil, ici, en tant que rupture du lien avec un lieu, un passé, une culture, une langue, signifie crise de l'identité, perturbation dans la filiation et dans la transmission des héritages. L'exil est donc une expérience « déterritorialisante »¹, nous empruntons cette terminologie à Gilles Deleuze et Félix Guattari, qu'elle soit de nature affective, linguistique, socioculturelle ou religieuse, et quelle que soit l'échelle à laquelle elle se joue, qu'on soit interdit de séjour dans une ville, enfermé dans un lieu clos ou expulsé d'un pays tout entier.

La perception de l'exil désigne une seule et unique alternative qui exige un changement forcé, généralement manipulé par la violence et la misère. Cet arrachement de la terre natale se produit dans des conditions considérées comme dramatiques et mène à un

¹- Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent la déterritorialisation comme « le mouvement par lequel on quitte le territoire » (*Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 634).

éloignement qui nourrit la nostalgie, le remords et la tristesse, ce qui provoque chez l'exilé un sentiment de perte.

Edward Saïd, quant à lui, pense la même chose quand il représente l'exil comme une blessure profonde et indélébile pour tout individu séparé de sa terre d'origine, et quand il assure que toutes les tentatives voulant montrer son côté positif ne sont qu'un leurre :

L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas supportable. S'il est vrai que la littérature et l'histoire évoquent les moments héroïques, [...], glorieux, voire triomphants, de la vie d'un exilé, ces instants n'illustrent que des efforts destinés à résister au chagrin écrasant de l'éloignement¹.

Dans une étude presque similaire, malgré quelques différences, Makouta-Mboukou pense que la littérature africaine a été au départ une littérature d'exil et d'exilés. Pour lui, l'exil est une composante humaine, en ce que, comme en témoigne déjà la Bible, les hommes ont toujours été astreints à s'exiler. C'est dans *Littérature de l'exil : des textes sacrés aux profanes* qu'il donne les contours de cette notion.

L'exil a toujours été au cœur de la création littéraire, comme il a toujours été une des marques des sociétés humaines. Dès le premier couple humain, dès le premier groupe social, l'homme a connu l'exil [...]. Comme si par essence l'homme n'était destiné qu'à être déplacé, déchu du jardin originel, chassé de son pays, de sa maison, coupé de sa culture, de sa civilisation, de sa langue ; comme s'il était perpétuellement destiné à être dans les territoires et

¹-EDWARD Saïd, *Réflexion sur l'exil et autres essais*. Traduit de l'anglais par Charlotte Woillez. Arles : Éditions Actes Sud, 2008; p. 241.

les histoires des autres ; dans les idéologies étrangères (économique, sociale, financière) [...]¹.

L'Art de perdre en est un bon exemple de la continuité des récits des exilés penchés toujours vers leurs passés. L'Histoire et les secrets qu'elle cache les obsèdent. Alors, ils sont constamment à la recherche de leurs origines et de leurs généalogies.

2.1. Errance et nostalgie

La deuxième partie de *L'art de perdre* s'ouvre par un référencement à l'Énéide qui peut être interprété comme une métaphore pour l'errance au sein de la société française d'Ali et de sa famille tout comme l'errance d'Énée : « Malgré le silence qu'est devenu ce long poème brodé de péripéties, il est évident qu'à la fin de sa pénible errance, Énée arrive dans le Latium et que sa descendance y fondera Rome. » (AP, p. 193). Alice enchaine après quelques lignes : « Naima réalise qu'elle ne connaît pas le récit de sa famille mieux que je ne me rappelle l'*Enéide* [...] Une histoire – en tout cas - qui n'a jamais été chantée. Elle a commencé dans un carré de toile et de barbelés. » (AP, p. 193).

Notons que, dans cette deuxième partie, la focalisation du personnage principal change d'Ali à Hamid. Donc, c'est Hamid qui est au centre de l'histoire, et c'est son point de vue qui nous guide. Cette partie de *L'art de perdre* raconte l'exil de la famille d'Ali en France. Une histoire qui commence sous une tente au camp de Rivesaltes où ils ont passé huit mois. Ensuite, deux années en hameau de forestage au Logis d'Anne. Et, enfin l'installation dans un nouvel immeuble de banlieue à Flers (Orne).

Le premier aspect de l'errance dans cette histoire c'est le déplacement sans cesse d'un lieu à un autre sans savoir la durée de leur séjour ni la direction du prochain déménagement. Hamid résume son histoire, sur la nouvelle terre, à son amie et future femme Clarisse dans l'un de ses rares confessions :

¹- MAKOUTA MBOUKOU Jean-Pierre, *Les Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993, p. 9.

On est arrivés en France quand j'étais encore gamin [...] On était dans un camp, on était derrière des barbelés, comme des bêtes nuisibles [...] C'était le royaume de la boue. Mes parents ont dit merci. Et puis après, ils nous ont foutus dans la forêt, au milieu de nulle part, tout près du soleil [...] Mes parents ont dit merci. Ensuite, ils nous ont envoyés dans une cité HLM de Basse Normandie, dans une ville où avant nous, je ne crois pas que qui que ce soit ait jamais vu un Arabe. Mes parents ont dit merci. C'est là qu'ils sont encore. Mon père bossait, ma mère faisait des gosses [...] J'ai détesté qu'ils me donnent tout et que eux arrêtent de vivre. (AP, pp. 398-399).

Quant à la première génération, Le sociologue Abdelmalek Sayad donne le terme de « la double absence » au phénomène que vit cette génération des immigrés. «La double absence» est une notion qui désigne l'absence corporelle du pays natal face à sa présence mentale, ce qui est en contraste avec son absence mentale en France et sa présence corporelle¹. Même si ce terme décrit les problèmes qui rencontrent les immigrés en général, il est aussi applicable aux personnages de la deuxième partie de l'Art de perdre. Ali a perdu le statut qu'il avait en Algérie, un patron qui emploie, qui donne les ordres, un riche notable. Vice-président de l'association des anciens combattants, le chef de sa famille. Il vit ainsi que toute sa famille dans l'aisance et le respect. En France, cette situation a été anéantie entièrement. Il n'est qu'un simple ouvrier dans l'usine : « Ils agitent les lèvres pour donner des instructions lapidaires et son père obéit chaque fois, pressant son doigt tache sur le document qu'on lui tend, hochant la tête, s'éloignant d'un pas lourd quand on le lui demande » (AP, p. 175). La détérioration de son identité atteint son point le plus haut au moment où Ali jette toutes ses médailles de l'armée à la poubelle (AP, p. 255). Retrouvant dans une situation dans issue, Ali et sa femme de parlent plus de l'Algérie mais ne rêvent que d'y revenir et d'embrasser leur ancien statut de la maison pleine :

Pendant les premières années de France, ses parents se comportent comme s'ils allaient un jour retrouver leur ancien statut. Ils ne parlent

¹- SAYAD Abdelmalek, *La Double Absence : Des Illusions De L'émigré Aux Souffrances De L'immigré*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

plus de rentrer en Algérie, des feintes du général de Gaulle ni de la puissance militaire française mais ils rêvent encore de la richesse, de ce qu'ils appellent -dans leurs expressions de village, leurs expressions de déjà vieux- la maison pleine. (AP, p. 199-200).

Néanmoins, Ali profitent quelques moments pour porter son ancien statut de patriarche avisée, la scène est représenté lors de l'arrivée du frère de Yema au camp des harkis : « Demain, je t'apprendrai ce qu'il faut savoir pour s'en sortir dans le camp, promet Ali. Et dans cette simple annonce, il retrouve un peu de son aura de patriarche, de notable, un peu de la confiance qu'il avait avant, sur la crête » (AP, p. 182). Mais la visite de Mohand, un ancien ami du village d'Ali, met en évidence la perte définitive de son statut de notable. Ali tente d'abord de lui montrer qu'il se débrouille bien en France, mais plus tard il doit admettre qu'il se sent un *jayah*, « un statut honteux, une déchéance, une catastrophe » (AP, p. 324). Il met l'accent sur la difficulté du changement culturel, la situation actuelle ne lui permet pas de maintenir son statut d'avant : « Mais comment rester chef de famille lorsque l'on regarde la télévision au cote de ses enfants et de sa femme ? Quelle différence y a-t-il entre soi et les enfants ? Soi et l'épouse ? La télévision et le canapé effacent les hiérarchies, [...] » (AP, p. 325).

2.2. Vers l'intégration

Dans *L'art de perdre*, le processus d'intégration des familles de harkis par le gouvernement français est initié par « des classes d'Initiation à la Vie Métropolitaine dans lesquelles les hommes pourront apprendre à écouter un message en vue d'envoyer un télégramme et les femmes comment utiliser une machine à coudre électrique [...]» (AP, p. 171). L'assistante sociale dans le camp des harkis symbolise la manière dont les immigrés ont été privés de leur propre culture : « C'est important, par exemple, reprend l'assistante sociale, de lui donner un prénom qui reflète votre volonté de vous intégrer ici » (AP, p. 202). C'est là qu'Ali donne le prénom de Claude à son fils né en 1962 dans le camp. Zeniter a voulu mettre en relief les problèmes que subissent les immigrés dans la réalité, car l'intégration est un processus qui évolue lentement à travers les générations et non pas un

évènement forcé. On assiste à cette idée dans le roman au moment où Naima décrit comment sa grand-mère fait toujours des efforts à s'intégrer des années après son arrivée en France :

A un moment de son enfance qu'elle est incapable de dater, sa grand-mère a décidé d'intégrer la nourriture occidentale à ses recettes et à ses réserves, comme si elle voulait montrer à ses petits-enfants qu'elle pouvait se mettre à la page ou comme si elle avait peur que leur palais de petits Français les poussent vers des aliments qu'ils ne pouvaient trouver chez elle. Yema a essayé le couscous avec des frites, la pizza au mouton, [...]. (AP, p. 395)

De son côté, Ali lui aussi essaye de s'intégrer et exprime sa volonté à sa famille au moment où la famille a été transformé à habiter un HLM avec baignoire, il admet la situation de vivre comme les français « Ali s'arrache un sourire et il dit, [...] -on va être bien ici. On va vivre comme les Français. Il n'y aura plus de différences entre eux et nous » (AP, p. 217). Dans ce processus, l'éducation occupe une place primordiale, car selon Ali, l'éducation de ses fils forme la clé à l'intégration : « L'école est supposée leur apporter à tous, au terme d'années qui paraissent interminables aux petits, une vie meilleure, un statut social appréciable et un appartement hors de la cite » (AP, p. 225). Hamid s'efforce, alors, dès son premier jour à l'école d'apprendre la langue française.

Parmi l'autre difficulté rencontrée par la famille d'Ali pendant le processus d'intégration c'est que sa faille vient d'un milieu rural, et tout ce qu'ils vivent en France se heurte par rapport à leur vie en Algérie. De ce fait, il est difficile de se passer d'une telle situation à l'autre sans avoir subi des blessures. Le résultat, ils ne cessent de comparer tout à l'Algérie : « Chez eux, au bled, quand la famille devenait trop nombreuse, on construisait un étage, une dépendance, on dupliquait la maison » (AP, p. 248). C'est un mécanisme qui freine le processus d'intégration et ne le facilite pas. C'est pour cela que la première génération n'a pas pu être complètement intégrée dans le nouveau milieu par rapport aux autres générations qui vont suivre. Sans oublier que la première génération représentée par Ali qui ne parle pas bien la langue française, un obstacle qui allait lui faire beaucoup de mal jusqu'à la sensation de l'incapacité. Il est également analphabète, il n'arrive ni à lire, ni à

écrire, « Ali se tord nerveusement les mains [...] Hamid regarde la gêne courber la nuque de son père. Comme il le voit de dos, il a l'impression que sa tête disparaît lentement dans les épaules larges.... [...] _ Je ne sais pas écrire, monsieur. (AP, p. 174)

Il existe encore une autre contrainte issue de la séparation spatiale qui est entretenue entre les français et les Harkis en les logeant dans la banlieue, une ville qui a été bâtie spécifiquement pour les loger en marge de la société française. Cette distinction qui va peser sur les futures générations comme la remarque Susan Ireland chez les écrivains issus de l'immigration maghrébine qui essayent toujours de démontrer la séparation des immigrés du reste de la société¹.

2.3. Des générations écartées

Comme nous l'avons remarqué concernant l'intégration de la famille d'Ali en France, la première génération n'arrive pas à bien s'intégrer dans la nouvelle société à l'opposé de la deuxième génération qui s'adapte mieux. Cette situation entraîne des malentendus entre les deux générations. C'est une distance qui s'était créée sous la forme d'une opposition entre la première et la deuxième génération issue de l'immigration, ce que Pierre Halen considère comme une caractéristique de la littérature de l'immigration².

En effet, la deuxième partie du roman dépeint la distance croissante entre les deux générations de la famille par l'opposition entre l'intégration difficile ou impossible d'Ali et de Yema, et l'intégration graduelle et naturelle de leurs enfants. Cette différence aboutira à une binarité intergénérationnelle, c'est-à-dire que les enfants s'aliènent de leurs parents. L'arrêt de Hamid du ramadan forme la première étape dans cette évolution : « Au moment du lycée, peut-être en seconde ou en première, il ne se souvient plus exactement, Hamid arrête de faire le ramadan » (AP, p. 260). De peur de la réaction de ses parents, il mange en

¹- Mentionné par BAUTERS Margot, *Un roman contre l'oubli, commentaire de texte de L'Art de perdre d'Alice Zeniter*, Mémoire de master, Université de Gand, 2019. p.43.

²- HALEN Pierre, « *Positions d'une écriture algérienne migrante en Belgique : A propos de Nuit d'encre pour Farah de Malika Madi* », dans *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Charles Bonn (ed.), Lyon, L'Harmattan, 2004, <<http://www.limag.refer.org/Textes/ColLyon2003/Tome1Mars2004.pdf>> (consulte le 15/09/ 2021), p. 41.

secret, mais malgré tous ses efforts, son père le découvre. Ali ne le lui interdit pas, parce que « depuis qu'ils sont en France, son père lui délègue une partie croissante de ses pouvoirs. Il ne sait pas s'il doit s'en réjouir. Alors qu'il arrive à l'adolescence, il n'a presque plus de père contre lequel se rebeller : Ali a rétréci, diminuée » (AP, p. 261). Ali a perdu sa position de chef de famille et ne peut plus jouer son rôle de père exemplaire.

C'est grâce à son sérieux à l'école que Hamid franchit facilement le problème de la langue. En plus, ses amis français, Gilles et François, forment la base de son intégration dans la société française. Ceci l'éloigne d'avantage de sa famille, « Depuis qu'il connaît François et Gilles, le garçon s'absente sans cesse de l'appartement » (AP, p. 252). Ses parents sont contents de l'intégration de leur fils dans la société, mais ils se sentent mal à l'aise de leur dépendance envers lui, c'est leur lien avec le monde extérieur, ils ont besoin toujours de lui auprès d'eux, ce qui le prive de sa vie d'enfance :

Bien sur, [Yema] veut qu'il joue, comme les autres gamins. Mais malgré sa volonté de lui rendre tous les morceaux d'enfance que la guerre lui a volés, elle ne peut pas ignorer qu'elle a besoin de lui auprès d'elle : il est son passeur vers le monde extérieur qui continue à la terrifier. (AP, p. 253)

Dans son livre *L'immigration dans le roman francophone contemporain* Christiane Albert établit une distinction entre le lien qu'entretiennent les pères et les fils avec leurs origines : chez les premiers ce lien n'a jamais été rompu, ce qui se traduit par l'adhésion aux coutumes traditionnelles¹. Les fils n'ont pas – ou seulement pendant une période limitée – connu cette culture, ce qui mène à un questionnement de l'importance de ces traditions.

La distance entre les différentes générations dans *L'art de perdre* est encore renforcée par la question de la langue :

¹ ALBERT Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Editions Karthala, 2005. pp. 120-121

La langue crée un éloignement progressif. L'arabe est resté pour eux un langage d'enfant qui ne couvre que les réalités de l'enfance. Ce qu'ils vivent aujourd'hui, c'est le français qui le nomme, c'est le français qui lui donne forme, il n'y a pas de traduction possible. Alors, quand ils s'adressent à leurs parents, ils savent qu'ils s'amputent de toute une maturité nouvelle et qu'ils redeviennent des gamins de Kabylie. (AP, p. 256)

De plus, le français pour Hamid est devenu plus qu'un moyen de se communiquer avec les autres, c'est un moyen de les impressionner, un signe d'une intégration insoupçonnée :

Il ne s'agit plus d'utilité, de respect ni même de camouflage mais désormais de plaisir et de puissance. Il parle comme s'il commençait chaque fois un poème, comme s'il voyait s'écrire ou s'imprimer des vers sur la page d'un recueil de ses plus grandes pensées (AP, p. 282).

En outre, Gilles et François incite Hamid à s'intéresser à la politique. Il prend conscience de son propre statut d'immigré, ainsi que du racisme qu'il subit :

Un jour, en cours d'anglais, alors que les élèves doivent égrener les uns après les autres les verbes irréguliers [...] - Ecoute, Pierre, si Hamid peut le faire, tu dois en être capable aussi ! - Qu'est-ce que ça veut dire ? demande Hamid. - Que ce qu'un Arabe peut faire, il est évident que c'est à la portée des Français ? Que si je peux le faire avec mon cerveau sous-développé d'Africain, l'Homme Blanc peut sûrement le faire mieux que moi ? (AP, pp. 265-266)

Cette conscience augmente d'avantage l'écart entre Hamid et sa famille. En effet, Hamid envisage de combattre le racisme tandis que son père Ali n'envisage que le nier. Ce qui engendre de terribles discussions : « Ali lui jette un morceau de pain à la figure et crie qu'il est idiot. Bien sûr qu'il y a du racisme, qu'est-ce qu'il croit ? Qu'on l'a attendu pour faire cette découverte ? Il n'a qu'à rester avec les siens s'il veut l'éviter, [...] » (AP, p. 288-289).

Hamid ne comprends pas non plus le choix de son père pour le cote des Français pendant la guerre d'Algérie, il le voit comme une prise de position en faveur de la colonisation : « Il rédige des communiqués de presse dans lesquels il déclare une rupture idéologique claire et définitive avec son père, se désolidarisant totalement des choix passés de celui-ci » (AP, p. 272).

Même après qu'il rencontre Clarisse, Hamid ne veut pas que celle-ci écoute sa conversation avec sa famille, il appelle toujours d'une cabine téléphonique : « Hamid ne veut pas être vu lorsqu'il se retransforme en gamin du Pont-Feron. L'appartement parisien n'est pas un endroit pour ça, il est le lieu de sa réinvention. » (AP, p. 308).

La distance entre les deux générations est donc devenue infranchissable à cause des problèmes d'intégration que les parents ne réussissent pas à dépasser. Il est finalement aussi clair que la distance entre la première et la troisième génération de la famille s'est encore agrandie : le comportement moderne de Naima, dont témoignent son état d'ébriété dans le prologue, ainsi que son incompréhension de la différence entre le statut des hommes et des femmes au sein de la religion musulmane souligne le fait que Naima n'adhère pas aux valeurs traditionnelles de ses grands-parents.

2.4. La réduction au silence

Dans son article *Le silence des pères au principe du « récit de filiation »*, Dominique Viart théorise la question du silence qui crée des défauts de transmission entre les pères et leurs fils dans le récit de filiation. Une notion qui a été inventée par lui-même en 1996, et qu'il l'a défini comme suit :

Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur *l'ascendance* du sujet. Tout se passe en effet comme si, la diffusion de la réflexion psychanalytique ayant ruiné le projet autobiographique en posant l'impossibilité pour le Sujet d'accéder à une

pleine lucidité envers son propre inconscient, les écrivains remplaçaient l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ceux dont il hérite.¹

Certes, l'*Art de perdre* d'Alice Zeniter n'est pas un récit de filiation car il n'est pas une « écriture de soi ». Cependant, il partage plusieurs traits avec de ce modèle. Viart aborde dans cet article les causes et les conséquences du silence des pères. Parmi ces causes de ses pères taiseux on trouve ceux qui ont choisi l'indéfendable, « pères « taiseux » par culpabilité d'avoir choisi l'indéfendable »². Et c'est le cas d'Ali qui a choisi de s'aligner avec les français contre son peuple pendant la guerre de libération. Un choix qu'il lui a couté cher. C'est le sentiment de culpabilité qui nourrit ce mur de silence qui ne cesse de se renforcer avec le temps. Il ne peut se défendre même devant son fils qui veut savoir qu'est-ce qui s'est passé avec eux avant de quitter l'Algérie :

Il lui pose la question un soir [...] Ali regarde son fils [...] son fils qui parle la langue des anciens oppresseurs au moment où il prétend comprendre les anciens opprimés mieux que lui. Cela le ferait peut-être s'il n'était pas aussi directement remis en cause — Pourquoi est-ce que son orgueil a encore la taille de l'Algérie ? se demande-t-il en sentant la colère lui emporter le visage. Il ne dit rien, serre les poings jusqu'à ce que ceux-ci forment deux boules de chair. (AP, pp. 269-270).

Ali se sent en colère mais il ne dit rien. Il espère bien que sa colère dissimule sa culpabilité. L'autre cause mentionnée par Viart et qui est présent dans *L'art de perdre*, c'est la participation à des événements traumatisants³, car il est bien évident qu'Ali souffre de différents traumatismes, à savoir celui de la Seconde Guerre mondiale :

¹- VIART Dominique, *Le silence des pères au principe du « récit de filiation »*, *Études françaises*, 45(3), 95–112. (2009). <https://doi.org/10.7202/038860ar>. Consulté le 15/09/2021

² - Id.

³ - Id.

(L'ellipse de ma narration, c'est aussi celle que fait Ali, c'est celle que connaîtront Hamid puis Naima lorsqu'ils voudront remonter les souvenirs : de la guerre on ne dira jamais que ces deux mots, "la guerre", pour remplir deux années), [...] » (AP, p. 20)

Et celui de la guerre d'Algérie suivie de la persécution des harkis :

Ali hurle que le FLN est là. Il hurle qu'on tue, qu'on égorge, qu'il faut faire attention aux barbelés. [...] - Il est fou, le pauvre, c'est parce qu'il a mal. Mais peut-être qu'Ali n'est pas fou, se dit Naima maintenant qu'elle y repense. Peut-être que la douleur lui donne le droit de crier, ce droit qu'il n'a jamais pris auparavant. (AP, p. 414)

Viart remarque aussi que c'est la figure masculine, c'est-à-dire le père qui est souvent au cœur de l'interrogation. « Il semble que cette insistance soit liée au symbolisme paternel : celui-ci représente l'autorité, le savoir social ¹ ». « Il incarne le Discours ² ». Et comme conséquence, il ajoute : « Car le silence du père ne prive pas seulement l'enfant d'une meilleure connaissance de la réalité paternelle, il tranche aussi le lien avec les générations antérieures ³ ». Dans *L'art de perdre*, Hamid vit cette détérioration du statut de son père de manière consciente : « Il distribue du "mon frère " et du "mon oncle" aux Arabes, du "monsieur" aux Français. Hamid se sent mal à l'aise devant cette version affaiblie d'Ali » (AP, p. 227).

Le silence est né, tout d'abord, chez la première génération. Ensuite, il passe aux autres générations. De cette façon, Hamid a hérité le silence de son père. Premièrement, le silence se manifeste entre Hamid et sa copine, Clarisse : « Du passé et surtout des premières années en France, il ne lui dit rien. Aux questions qu'elle pose, il répond d'un haussement d'épaules, d'un sourire, d'une feinte. Parfois il se dit qu'il ressemble à son père [...] ». (AP, p. 307). Cependant, Hamid décide de soulever le voile du silence en racontant une partie de son histoire familiale à Clarisse : « -On est arrivés en France quand j'étais encore gamin, dit

¹- Id.

²- Id.

³- Id.

Hamid d'une voix qu'il espère neutre [...]. On était dans un camp, on était derrière des barbelés, comme des bêtes nuisibles » (AP, p. 336). Ensuite, c'est avec sa fille Naima que le silence de Hamid parle :

Faire parler Hamid n'est pas une chose facile, elle le sait déjà. [...] Quand il veut parler, il parle – trop, il harangue, on ne peut plus l'interrompre, on échoue à l'aiguiller. Quand un sujet ne l'intéresse pas, l'intimide, le chagrine ou le fâche, il se retire dans un coin de sa tête et joue les idiots. (AP, p. 403)

Naima se heurte à ce silence chaque fois quand elle tente de découvrir son passe familial ou des informations sur l'Algérie : « -Qu'est-ce que tu voulais que je te dise ? répond Hamid sans la regarder. [...] J'ai vu Alger pour la première fois en m'enfuyant du pays. Alors tu voulais que je te raconte quoi ? » (AP, p. 404) Cette ignorance oblige Naima à voyager elle-même en Algérie « en constatant que le silence de son père ne lui laissait pas d'autre choix » (AP, p.403).

Nous pouvons souligner à la fin de ce chapitre que le travail de mémoire entamé par Naima, l'héroïne du roman s'inscrit dans le cadre de la postmémoire comme nous l'avons mentionné déjà auparavant. Tandis que le travail d'Alice Zeniter dans son roman *l'Art de perdre* s'inscrit dans le cadre de la « mémoire exemplaire »¹ décrite par Tzvetan Todorov. C'est la récupération d'un traumatisme comme modèle pour éviter un drame pareil dans l'avenir, ce qui permet aussi de rendre utile le passé par rapport au présent. Todorov oppose cette notion à celle de la mémoire littérale, qui a lieu quand un traumatisme reste singulier, c'est-à-dire que le traumatisme reste indépassable. Nous suggérons que le roman de Zeniter constitue un exemple de la mémoire exemplaire, puisqu'elle représente le passé en vue de changer les circonstances présentes des harkis, ainsi que d'éviter qu'un tel drame ait lieu dans l'avenir.

¹- TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 2008, pp. 30-32.

Troisième chapitre :
La réconciliation identitaire à travers le
voyage

Dans la troisième partie de *L'art de perdre*, l'écrivaine fait référence en épigraphe au poème de Guillaume Apollinaire, *La chanson du mal-aimé*, le fragment cité parle du retour d'Ulysse à sa patrie après son long voyage. Zeniter change la focalisation de Hamid à Naima. Dans cette partie, on va découvrir la démarche du protagoniste pour parfaire sa quête, ses recherches familiales et historiques en finissant par le voyage en Algérie. La question identitaire est au cœur de cette dernière partie du roman, c'est l'achèvement de la quête. Pour la première génération, celle d'Ali et Yema, elle a perdu complètement son identité en s'installant en France. Pour Hamid c'est le déchirement entre deux monde, celui de ses parents, et celui de la France où il parvient finalement à s'intégrer. Quant à Naima, qui ne connaît rien du pays du silence, et qui mène une vie qui semble naturelle dans le pays où elle est née et a grandi. Les insultes de son oncle Mohammed d'avoir oublié, elle et ses sœurs, d'où elle vient, la plongent dans le bouleversement émanant à la recherche de cette Algérie qui pourtant apparaît depuis toujours sur son prénom, et son visage.

Avant de passer à l'analyse, il est nécessaire de dresser une réflexion théorique sur la question de l'identité telle qu'elle est évoquée par l'auteure dans cette troisième et dernière partie du roman.

La notion d'identité est polysémique : utilisée dans le langage courant, elle fait également partie du vocabulaire de la psychologie, de la psychanalyse, de la philosophie et de la sociologie. Pour clarifier le propos, un détour par un dictionnaire de la langue française semble nécessaire. En ouvrant l'un d'eux, on constate qu'« identité » recouvre cinq sens ou nuances de sens : ils expriment la similitude, l'unité, l'identité personnelle, l'identité culturelle et la propension à l'identification¹.

Dans son article « *L'identité, une question de définition* », Carole Ferret souligne la difficulté de définir cette notion : « la notion d'identité s'est en même temps communautarisée, en glissant nettement d'une dimension individuelle à une dimension collective. »² Et elle explique :

¹- Le nouveau Petit Robert. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, J. REY-DEBOVE et A. REY dir., Paris, 1993, entrée « identité ».

² - FERRET Carole, « *L'identité, une question de définition* », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 19-20 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2012., URL : <http://journals.openedition.org/asiacentrale/1516>

« Si je parle de “mon identité”, ce n’est pas seulement de moi, Carole Ferret, en tant qu’individu unique dont il est question, mais aussi en tant que membre de collectifs plus vastes : celui des Français, des ethnologues, des parisiens, des femmes, etc. En un mot, non tant “moi”, que “nous... et les autres” [...] puisque chacun se définit aussi principalement par rapport à ceux qui ne font pas partie de son groupe.¹ »

Elle ajoute aussi que le glissement de l’individuel au collectif n’apparaît que secondaire dans les dictionnaires, qui soulignent l’individualité de l’identité et n’évoquent l’identité collective que qualifiée à l’aide d’un adjectif « identité culturelle ». Puis, elle donne l’exemple du *Petit Robert*, édition 2010, qui distingue quatre significations du mot *identité* :

1. Caractère de deux objets de pensée identiques.
2. Caractère de ce qui est un.
3. *Psychol.* Identité personnelle, caractère de ce qui demeure identique à soi-même.
Identité culturelle : ensemble de traits culturels propres à un groupe ethnique (langue, religion, art, etc.) qui lui confèrent son individualité ; sentiment d’appartenance d’un individu à ce groupe.
4. *Log.* Relation entre deux termes identiques, formule énonçant cette relation.²

Et elle conclue avec l’ambiguïté fondamentale de ce terme, qui recouvre à la fois un ensemble de caractéristiques et un sentiment d’appartenance, donc deux dimensions, l’une objective et l’autre subjective³.

Dans la troisième partie de l’art de perdre, l’identité de Naima se rapproche de la conception d’Amin Maalouf dans son essai *Les identités meurtrières*. Pour lui : «

¹- Id.

²- Id.

³ -Id.

L'identité n'est pas figée, ni déterminée une fois pour toute à la naissance. Elle n'est pas donnée une fois pour toute. Elle se construit »¹. Il développe encore :

L'apprentissage commence très tôt, dès la première enfance. Volontairement ou pas, les siens le modèlent, le façonnent, lui inculquent des croyances familiales, des rites, des attitudes, des conventions, la langue maternelle bien sûr, et puis des frayeurs, des aspirations, des préjugés, des rancœurs, ainsi que divers sentiments d'appartenance, comme de non- appartenance².

Dans sa thèse sur l'écriture des enfants de harkis, Vincent Jouane invoque la notion du « quatrième espace identitaire »³ pour expliquer la manière de sa représentation de l'identité des harkis en littérature. Une notion qui désigne la présence de différents traits identitaires dans les récits. Jouane s'est basé sur le concept du tiers-espace identitaire de Homi K. Bhabha qui se définit comme suit :

« Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés. ⁴» .

Bhabha considère l'identité d'une personne issue de l'immigration comme hybride, car elle comporte une partie de l'identité de son pays d'origine en combinaison avec l'identité de son pays d'accueil. L'espace où se rencontrent les deux identités forme le tiers-espace, ce qui permet à Bhabha de dépasser la dualité entre « Moi » et « L'Autre » :

¹- MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 2001, p. 18.

²- Id.

³- Vincent Jouane, *op. cit.*, p. 102.

⁴- Cité par Marie Cuillerai, « *Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ?* », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, « Autour de l'œuvre d'Homi K. Bhabha », Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5451.php>, page consultée le 22 septembre 2021.

« Le désir de descendre dans un territoire étranger [...] peut révéler que la reconnaissance de l'espace différenciant de l'énonciation ouvre éventuellement la voie à la conceptualisation d'une culture Internationale, fondée non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture... En explorant ce tiers espace, nous pouvons éluder la politique de polarité, pour une autre politique, et enfin émerger comme les autres de nous-mêmes. ¹»

En outre, Le quatrième espace de Jouane renvoie à la réunion de trois identités différentes. Effectivement, l'identité des harkis est très complexe parce qu'elle combine trois parties : algérienne, française et harkie. Ils doivent donc jouer, à la fois, avec ces trois appartenances.

1. L'identité hybride de Naima

Naima englobe l'aspect contradictoire de l'identité, elle présente le contradictoire en personne, elle a une origine algérienne et une nationalité française, un père algérien de nationalité française et une mère française, un nom arabe et une ethnie kabyle. Un visage Algérien et un comportement français. Tout ses traits contradictoires participent à inciter Naima à entamer des recherches sur son passé familial ainsi que sur la guerre d'Algérie. Nous allons ici traiter chaque élément en détails à travers les points suivants : une jeune française, des racines algériennes, une ethnie kabyle et enfin une petite fille de harki.

1. Une jeune française

Avec un master en Histoire d'art, Naima travaille dans une galerie d'art contemporain et mène une vie amoureuse très libre. Elle vit à Paris, loin de chez ses parents, ou elle

¹- BHABHA Homi, *Les lieux de la Culture, Théorie postcoloniale*, Payot, 2007, p. 83.

partage un appartement avec ses copines Sol et Romain. Son amant du moment est le patron de la galerie Christophe, « Depuis deux ans, elle couche principalement avec Christophe. Parfois, elle voit d'autres hommes mais curieusement c'est son histoire avec lui qui est devenue centrale. » (AP, p. 431). Et c'est cette liberté qui était à l'origine des reproches de son oncle Mohammed :

Qu'est-ce que vous croyez qu'elles font vos filles dans les grandes villes Elles disent qu'elles partent pour leurs études. Mais regardez-les :elles portent des pantalons, elles fument, elles boivent, elles se conduisent comme des putes. Elles ont oublié d'où elles viennent. (AP, p. 11).

Zeniter décrit aussi l'appartenance de Naima à la culture française et son éloignement de la culture de ses origines, car Naïma a développé une sorte de racisme interne par rapport aux autres descendants d'immigrés :

[...], Naïma a réalisé qu'elle n'avait jamais eu de relation (sexuelle ou autre) avec un Maghrébin. Pire : elle n'avait jamais été attirée par l'un d'eux. Elle s'est demandé si elle avait développé une forme de racisme propre à certains descendants d'immigrés : elle ne peut pas envisager d'avoir une relation avec quelqu'un qui soit originaire de la même région que sa famille. Cela irait à l'encontre de la logique d'intégration, [...]. (AP, p. 363)

Une autre scène qui met l'accent sur le comportement français de Naima lorsqu'elle est à Alger, pendant son voyage en Algérie, et qu'elle voulait prendre une cigarette, son compagnon Ifren l'interdit en attirant son attention sur la question :

Naïma voudrait elle aussi allumer une cigarette mais quand elle plonge la

main dans son sac pour en sortir son paquet, Ifren l'arrête d'une moue désapprobatrice : -Pas ici, pas dans la rue. -Je n'ai pas le droit de fumer ? -Ce n'est pas une question de droit. Rien ne te l'interdit. Mais il y a les regards, les réflexions ... [...] -Attends qu'on soit à Tizi, là-bas, c'est un peu différent pour les femmes. (AP, p. 449)

C'est la rencontre avec Réda qui a fait avertir Naïma à cette situation étrange. La scène se passe pendant son voyage en Algérie et Réda l'appelle la française, quelle surprise : « La seule chose qu'elle comprend (qu'elle croit comprendre) c'est qu'il l'appelle "la Française". » (AP, p. 476).

2. Des racines algériennes

En réalité, la question des racines est discutée pour la première fois dans le roman par Hamid, dans la deuxième partie du roman, celui-ci rencontre Annie, la fille du pied-noir, avec laquelle il se nouait d'amitié quand ils étaient en Algérie avant leur départ en France. Cette dernière lui exprime son envie de rentrer en Algérie, Hamid la surprend :

-Je veux retrouver mes racines. -Les miennes, elles sont ici, dit Hamid. Je les ai déplacées avec moi. C'est des conneries, ces histoires de racines. Tu as déjà vu un arbre pousser à des milliers de kilomètres des siennes ? Moi j'ai grandi ici alors c'est ici qu'elles sont. (AP, p. 354)

L'idée des racines qui ne s'héritent pas est ensuite développée dans la troisième partie du roman. L'écrivaine illustre ainsi que les problèmes identitaires passent d'une génération à l'autre.

La troisième partie du roman se focalise sur Naima, qui ne connaît rien du pays du silence, et qui mène une vie qui semble normale dans le pays où elle est née et a grandi, la France. Pour comprendre la problématique identitaire proposée par Zeniter dans cette partie, il faut d'abord faire appel au concept de l'identité mouvante à l'opposée de celle

fixe. A à ce sujet, Amin Maalouf développe la réflexion suivante : « l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence »¹. Cette idée de l'identité mouvante que Zeniter la confère à Naima suggère que celle-ci a détient une identité combinée par des éléments de la culture algérienne et d'autres de la culture française. Cependant, la part la culture algérienne joue un rôle moins important parce que Naima ne connaît pas vraiment le pays de son grand-père qui est entouré par le silence.

A travers les pensées de son héroïne Naima sur les différentes composantes de son identité, Zeniter réfute l'idée qu'un pays passe par le sang. En effet, Naima ne bénéficie pas de l'avantage de double culture car la culture algérienne n'a pas lui été transmise par ses parents. Zeniter a aussi fait recours à l'humour pour contester l'idée des racines héritées comme en témoigne cet extrait :

-Ji perdu mi racines, dit Naïma en imitant l'accent de sa grand-mère. -Tu as regardé derrière le frigo ? demande Sol ([...]). Elle n'a regardé nulle part, sinon dans quelques romans, parce qu'elle a longtemps pensé qu'elle n'avait, en réalité, rien perdu du tout. (AP, p. 366).

En vue de trouver une solution à ses problèmes identitaires, Naima éprouve le besoin d'un voyage en Algérie. A la source de ses problèmes se manifeste la confusion entre sa distance par rapport à ses origines algériennes face aux stéréotypes qui la qualifie de double culture. Cependant, son voyage en Algérie n' pas lui a donné tous les résultats espérés. En dépit de sa réfutation de sa double culture, Naima espère reconnaître la langue et le pays des ancêtres dès qu'elle mette ses pieds sur son sol. En réalité, Naima rencontrent de véritables difficultés dans ce voyage, elle ne sait pas comment devrait-elle se comporter par manque de connaissance sur cette culture. Pour elle, c'est l'appartement de Yema qui résume toute l'Algérie : « [...] Yema est l'Algérie de Naïma – c'est tout naturellement qu'elle reproduit ses gestes maintenant qu'elle est ici » (AP, p. 455).

¹- MAALOUF Amin, *Op. Cit.*, p. 18.

A ceci s'ajoute le problème de la langue qui est un facteur important dans l'éloignement de Naima par rapport à la culture de ses origines. Elle n'a pas appris ni l'arabe ni le kabyle. Cette barrière supplémentaire se voit, pour la première fois dans le roman, dans le contact restreint de Naima avec sa grand-mère Yeman, et par la suite au moment de la rencontre avec la famille de son grand-père en Algérie : « L'impossibilité de parler avec ceux qui l'entourent la frappe de plein fouet sitôt qu'elle est assise. [...] Elle ne peut pas faire semblant que son silence est une rêverie volontaire » (AP, p. 478).

3. Une ethnie kabyle

Dans *l'Art de perdre*, Les difficultés identitaires des personnages ne sont pas liées uniquement à une histoire de migration ou de déplacement car l'appartenance à l'ethnie kabyle a constitué aussi un autre facteur important. C'est une appartenance à un groupe minoritaire. Maalouf explique dans son essai *Les identités meurtrières* que « l'identité de chaque personne est constituée d'une foule d'éléments qui ne se limitent évidemment pas à ceux des registres officiels »⁷⁴¹. D'après lui, l'identité d'une personne est formée par une multitude de traits, une combinaison qui est différente chez chaque individu. Considérons le trait kabyle comme un élément important dans la construction de l'identité des personnages de la première partie de *L'art de perdre* : « Dans les années 1930, [Ali] n'est qu'un adolescent pauvre de Kabylie » (AP, p. 19).

La négation de l'identité arabe est fréquente chez les trois personnages principaux du roman. Déjà, elle est soulignée par le grand-père Ali dès son arrivée en France. Son voyage qui passe d'abord par Alger, la capitale de l'Algérie, a laissé passer des pensées : « Mais qu'est-ce que c'est, ce paysage ? Ce n'est pas le sien. Ce n'est pas la Kabylie. C'est la ville d'Alger, une succession de rues et de maisons sans souvenir qui y soit attaché » (AP, p. 159). Ali et sa famille seront considérés comme des immigrés arabes, et cette citation prouve que leur identité arabe n'existe qu'à travers les yeux des Français. Même si les Kabyles maîtrisent souvent l'arabe, ils ne se sentent pas un membre de ce groupe.

¹ - MAALOUF Amin, *Op. Cit.*, p. 32.

Cependant, l'identité kabyle est toujours réclamée par la deuxième et la troisième génération. Ainsi, Hamid insiste toujours sur sa descendance kabyle comme nous le voyons au moment où Clarisse le présente à ses parents, cette dernière le présente comme un Arabe : « -Les Kabyles ne sont pas des Arabes. -D'un Algérien, je voulais dire. -Je ne suis pas algérien non plus. -Tu sais ce que tu es : tu es innommable » (AP, p. 339). Cette citation souligne de nouveau la définition complexe de l'identité des personnages. Finalement, dans la troisième partie du roman, Naïma considère toujours l'identité kabyle comme un trait qui la définit, par exemple quand elle rencontre pour la première fois l'artiste algérien Lalla : « -Formidable, ils ont envoyé l'Arabe. Kabyle, répond machinalement Naïma. Lalla s'esclaffe : -Encore mieux ! » (AP, p. 390).

4. Une petite-fille de harki

Il est à signaler que la distance entre les harkis et les autres immigrés d'origines arabes provient de la stigmatisation de ce groupe parce qu'ils les traitent comme des traîtres. Pierret positionne les enfants de harkis « entre triple appartenance et double rejet »¹. Ils sont considérés comme des immigrés arabes par les français, mais en réalité, les arabes ne les acceptent pas. Alors, Ils se situent à la croisée de la communauté algérienne, française et harkie. Ajoutant à cela, tout comme les autres immigrés, ils sont victimes de racisme.

Donc, La guerre d'Algérie a divisé la population algérienne en France et en Algérie. Dans *L'art de perdre*, Zeniter tente de nous peindre cette situation comme le témoigne la scène suivante :

À l'usine, Ali a entendu plusieurs fois les contremaîtres utiliser l'expression : « C'est du boulot d'Arabe », comme ça, machinalement, sans penser à mal. [...] Les patrons ne lui donnent pas d'heures supplémentaires. Ils

¹- PIERRET Régis, « *Les enfants de harkis, entre triple appartenance et double rejet* », *Hommes et Migrations*, 1276, novembre 2008, < https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2008_num_1276_1_4808> (consulté le 15 /09/ 2019), p. 88.

préfèrent les donner aux Algériens qui sont pourtant arrivés après lui, qui ne sont pas des harkis, qui ne sont pas des Français.-Toi, tu n'as pas de mandats à envoyer chez toi, lui dit-on parfois en guise d'excuse. (AP, p. 245-246)

Outre le racisme qui se dirige au groupe d'immigrés en général, il s'est produit un écart entre les harkis et les autres immigrés algériens. Cette distance se présente aussi au sein de la société française, et passe à la génération suivante. Ainsi, Hamid n'envisage même plus d'expliquer sa situation unique en tant que fils de harki : « -Et ton père vous a emmenés avec lui quand il est venu travailler en France ? [...] -Oui, dit Hamid qui n'a pas le courage d'expliquer une fois de plus que son père n'est pas un travailleur immigré mais un Français » (AP, p. 280-281).

Même qu'elle appartienne à la troisième génération, Naima est toujours stigmatisée par le fait qu'elle soit petite-fille de harki : « En rentrant chez elle, elle s'empare du *Larousse* qui traîne dans un coin [...]. Elle l'ouvre à la lettre h et lit : harki, n. et adj. : Membre de la famille d'un harki ou descendant d'un harki. - Non, dit-elle au dictionnaire. C'est hors de question » (AP, p. 400). Dans la citation suivante, l'écrivaine exprime sa rage en mettant en question le nom que portent les harkis, à savoir celui de « rapatriés » :

Rapatriés ? Le pays où ils débarquent, beaucoup ne l'ont jamais vu, comment alors prétendre qu'ils y retournent, qu'ils rentrent à la maison ? Et puis, ce nom ne les différencierait pas des pieds noirs qui exigent qu'on les sépare de cette masse bronzée et crépue. Français musulmans ? C'est nier qu'il existe des athées et même quelques chrétiens parmi eux et ça ne dit rien de leur histoire. Harkis ? Curieusement, c'est le nom qui leur reste. [...] Tous désignés désormais par le terme harki. Est-ce que le fils du boulanger est boulanger ? (AP, p. 166 -167)

C'est le silence des pères constitue ce facteur important dans ce processus, dû à l'incompréhension du passé qu'il engendre. Dalila Kerchouche nous montre l'incompréhension entre les générations comme suit :

Je suis une fille de harkis. J'écris ce mot avec un petit 'h' comme honte. Pendant la guerre d'Algérie, mon père, un Algérien, s'est battu dans les rangs de l'armée française contre le FLN, le Front de libération national du pays. Comment a-t-il pu soutenir la colonisation contre l'indépendance, préférer la soumission à la liberté. Je ne comprends pas.¹

D'après Jouane, le malaise identitaire des descendants de harkis découle aussi du fait qu'ils « se retrouvent incapables de s'identifier en tant que sujets mais comme fils ou filles de harkis »², un mal que Zeniter tente d'amoindrir.

2. Le voyage de Naima au pays natal

Zeniter ouvre la deuxième partie de *L'art de perdre* avec l'évocation de l'*Énéide* pour métaphorer une errance au sein de la société française d'Ali et de sa famille tout comme l'errance d'Énée. En troisième partie, elle ferme cette parenthèse en l'épigraquant par le retour d'Ulysse, chanté par apollinaire dans son poème la chanson du mal-aimé. Dans les propos qui vont suivre, nous allons voir comment et pourquoi Naima a-t-elle décidé de rompre avec l'attitude de ses pères en faisant le voyage en Algérie. Quel est son motif et quelles sont les conséquences de ce voyage sur l'état identitaire de Naima.

1. Les prémices et les contraintes

La face à face de Naima avec ses origines algériennes la conduit à conclure que la disparition de ses derniers est le résultat du manque ou de l'absence de transmission causé

¹ KERCHOUCE Dalila, KERCHOUCE Dalila, *Mon père, ce harki*, Paris, Editions du Seuil, 2006, p. 13.

² JOUANE Vincent, *op. cit.*, p. 67.

par les générations antérieures. Naima a longtemps essayé d'éviter cette confrontation, elle ne se rend compte même pas de ses difficultés identitaires. Et même le voyage, il n'était que le fruit d'une volonté extérieure, c'est un voyage de travail. Alors, il faut se focaliser sur le prologue qui nous a fourni les premières réflexions de Naima sur son identité et ses origines, et qui a abouti à l'expression de son besoin de faire le voyage à son pays natal, l'Algérie. L'état d'ébriété de Naima figure comme raison de son incompréhension de ses réflexions qui n'auront normalement pas lieu :

D'abord, la pensée passe si vite que Naïma ne parvient pas à l'identifier. Mais par la suite, elle commence à distinguer les mots plus clairement : « ... sait ce que font vos filles dans les grandes villes... » D'où vient cette bribe de phrase qui lui traverse la tête en une série d'allers-retours ? [...] Au fil de la journée, d'autres mots s'agglomèrent autour du fragment initial. « portent des pantalons » « boivent de l'alcool » « se conduisent comme des putes ». (AP, p. 9)

C'est son oncle Mohammed qui est à la base de ce bouleversement de Naima, c'est lui qui lui reproche, elle et ses sœurs, d'avoir oublié le pays d'où'elles sont venues, un pays que lui aussi ne le connaît pas :

Est-ce qu'elle a *oublié d'où elle vient* ? Quand Mohamed dit ces mots, il parle de l'Algérie. Il en veut aux sœurs de Naïma et à leurs cousines d'avoir oublié un pays qu'elles n'ont jamais connu. Et lui non plus, d'ailleurs, puisqu'il est né dans la cité du Pont-Féron. (AP, p. 12)

Cette réflexion plonge Naima dans l'incertitude identitaire, ce qui a provoqué le besoin de se justifier ou de se questionner sur la viabilité des propos de son oncle. Est-ce que c'est elle vraiment qui a oublié ce pays ? Ou bien c'est son oncle Mohammed qui n'avait pas raison ? Alors, c'est le prologue qui a ouvert ce chemin de recherche et de questionnement sur deux Algéries différentes, la première est représentée par : « son prénom, sa peau brune, ses cheveux noirs, les dimanches chez Yema » (AP, p. 13). L'autre Algérie est celle qui est à ce moment inconnue pour elle. Elle décide donc que le voyage est

nécessaire afin de résoudre ses problèmes identitaires : « Naïma s'arrêterait peut-être un moment et puis elle reconnaîtrait que oui, c'est vrai, l'autre Algérie, le pays, n'a commencé à exister pour elle que bien plus tard, l'année de ses vingt-neuf ans. Il faudra le voyage pour ça » (AP, p. 13).

C'est dans le prologue que Naïma réalise alors que le voyage en Algérie est nécessaire ainsi que les recherches afin d'éclairer son passé familial. Mais elle a longtemps évité ce voyage en raison de l'incertitude de ses résultats, elle risque alors de se laisser hanter par la peur de cette idée de voyage, car elle « perdrait l'absence de l'Algérie peut-être, une absence autour de laquelle s'est construite sa famille depuis 1962. Il faudrait remplacer un pays perdu par un pays réel » (AP, p. 387).

Une autre raison qui a nourri le recul et l'hésitation de Naïma c'est qu'elle découvre pendant ses recherches sur l'Algérie des choses : « Elle lit, sans beaucoup de surprise, que plusieurs anciens harkis se sont vu récemment refuser le droit d'entrer sur le territoire » (AP, p. 422). Le refus de l'État algérien d'accepter le sort des harkis revient aussi dans le paratexte de *L'art de perdre*. Comme deuxième citation introduisant la troisième partie, Zeniter reproduit la parole du président algérien Bouteflika : « “Les conditions ne sont pas encore venues pour des visites de harkis, ça il faut que je le dise. C'est exactement comme si on demandait à un Français de la Résistance de toucher la main à un collabo” » (AP, p. 357).

Pour toutes ces raisons, Naima ne s'engage pas directement à faire le voyage. C'est Son patron Christophe qui lui demande d'aller en Algérie dans le cadre d'un travail professionnel. Naima est sur le point de perdre le contrôle sur sa propre quête identitaire : « En l'envoyant à Tizi Ouzou, elle a l'impression que Christophe s'est arrogé le droit d'écrire son histoire à sa place » (AP, p. 386).

2. La vie est mouvement

Une fois en Algérie, Naïma se rapproche encore plus des origines de sa famille en visitant le village d'origine d'Ali et de Yema. Ce contact provient pourtant de la décision

des amis de Lalla, et ce n'est pas elle qui commande: « Il y a désormais deux clans : ceux qui pensent que l'endroit est sûr et ceux qui le considèrent comme un coupe-gorge. De manière surprenante, il semble acquis pour tous que Naïma veut aller au village et qu'ils discutent la faisabilité de son voyage » (AP, p. 468). Même si Naïma a décidé de faire face à son passé familial en voyageant en Algérie, elle aurait préféré se distancier de certains endroits : « Ce qui l'effraie, c'est de poser les pieds dans un endroit que sa famille a figé dans ses souvenirs depuis 1962 et, par cet acte, de le ramener brutalement, bruyamment dans l'existence » (AP, p. 470).

Le voyage n'a pas eu le résultat attendu et n'a pas résolu les problèmes identitaires de Naïma, comme nous démontre se passage ou on assiste à une discussion entre Naima et Ifren pendant le retour de Tizi Ouzou à Alger :

-Tu as trouvé ce que tu voulais ici ? [...] – Je n'en suis pas sûre, répond-elle sincèrement. [...] - Je suppose. Je m'étais dit ... que si je ressentais quelque chose de spécial en étant dans ce pays alors c'est que j'étais Algérienne. Et si je ne ressentais rien ... ça n'avait pas beaucoup d'importance. Je pouvais oublier l'Algérie. Passer à autre chose. -Et qu'est-ce que tu as ressenti ? – Je ne pourrais pas l'expliquer. C'était très fort. Mais en même temps, à chaque seconde du voyage, j'étais prête à tourner les talons et rentrer en France. [...] -Tu peux venir d'un pays sans lui appartenir, suppose Ifren. [...] (AP, p. 591- 592)

Ifren suggère encore :

-Personne ne t'a transmis l'Algérie. Qu'est-ce que tu croyais ? Qu'un pays, ça passe dans le sang ? Que tu avais la langue kabyle enfouie quelque part dans tes chromosomes et qu'elle se réveillerait quand tu toucherais le sol ? Naima éclate de rire : c'est exactement ce qu'elle avait espéré, sans oser jamais le formuler. -Ce qu'on ne transmet pas, ça se perd, c'est tout. (AP, p. 493)

Cependant, elle a réussi à établir son propre lien avec le pays, « un lien qui ne serait ni de nécessité ni de racines mais d'amitié et de contingences » (AP, p. 461). De plus, le caractère de Naïma s'est ouvert et l'intérêt de Naïma pour Ifren - le neveu de Lalla - a remplacé son aversion par rapport aux autres maghrébins (AP, p. 493). À son retour en outre, Naïma parvient à réunir la famille dans une cérémonie, à savoir « celle du retour, non pas de Naïma, mais de l'Algérie. À travers son récit, ses photographies, les petits cadeaux qu'elles a rapportés, c'est le pays tout entier qui rentre au Pont-Féron. Il faudrait mettre les cartes à jour : la Méditerranée est redevenue un pont et non plus une frontière » (AP, p. 499). Le vernissage de l'exposition sur Lalla qui a lieu à la fin du roman fait aussi converger les deux pays par la présence de Lalla et d'Ifren.

Notons finalement que *L'art de perdre* se termine de la même manière qu'il a commencée, à savoir par une réflexion de Naïma sur son identité, ce qui prend dans ce cas-ci la forme d'une réflexion métanarrative :

La troisième partie finit comme elle a commencé parce que Naïma dit que ce voyage l'a apaisée, sans doute, et que certaines de ses questions ont obtenu des réponses mais il serait faux pourtant d'écrire un texte téléologique à son sujet, à la façon des romans d'apprentissage. Elle n'est arrivée nulle part au moment où je décide d'arrêter ce texte, elle est mouvement, elle va encore. (AP, p. 506)

Nous soulignons le mot « mouvement » dans la citation pour reprendre l'idée de l'identité mouvante. Par cette idée, Zeniter vise à mettre en exergue que l'identité de chaque personne est unique et la catégorisation des personnes à éviter. Cette idée revient à plusieurs reprises dans le roman :

Chez Mehdi et Rachida, son corps cesse d'être aux aguets et elle aime profondément ce couple qu'elle connaît mal pour la liberté qu'ils lui donnent d'être elle-même – identité mouvante dont elle n'a qu'une vague idée mais dont elle est sûre qu'elle commence par être Naïma et non par

être femme. (AP, p. 491-492)

Il est important de signaler que dans le livre de Kerchouche, la quête identitaire trouve, tout comme dans *L'art de perdre*, son point culminant dans un voyage en Algérie. Jouane explique le double projet de Kerchouche : elle vise à reconstruire son identité personnelle par son voyage en Algérie et par les recherches sur son passé familial en se basant sur des photos, des articles, des témoignages, *etc.*¹ Ainsi, nous observons la même quête que celle entamée par Zeniter et par son personnage Naïma. Il existe cependant une différence importante entre *L'art de perdre* et *Mon père, ce harki* : Kerchouche vit le retour en Algérie comme une vraie réconciliation entre les différentes parties de son identité. En effet, elle parvient à reconstruire son identité en privilégiant l'hybridité et en dépassant la binarité identitaire. En revanche, Naïma ne réussit pas à résoudre tous ses problèmes identitaires pendant son voyage, même si nous verrons qu'elle a réussi à comprendre certains éléments.

¹JOUANE Vincent, *op. cit.*, p. 121.

Conclusion

La littérature est l'une des manifestations spécifiques de l'esprit humain. Parfois, elle dépasse les ambitions créatrices et novatrices de l'écrivain pour jouer le rôle de la mémoire individuelle ou collective des peuples. Cette dernière qui se présente comme l'instant présent du passé, fait rapprocher le contexte sociologique, politique, économique et même littéraire à l'Histoire. C'est ce qui se joue dans *l'Art de perdre* d'Alice Zeniter.

L'Art de perdre est une fresque romanesque qui raconte l'histoire d'une famille étendue sur trois générations. La génération d'Ali, paysan kabyle enrichi et contraint de quitter l'Algérie à cause des soupçons d'avoir collaboré avec le colonisateur, celle de son fils Hamid qui essaie de s'intégrer à la société française après le départ de sa famille du pays natal et celle de Naima, petite-fille d'Ali et fille de Hamid, adolescente parisienne employée dans une galerie d'art et cherchant à combler les vides du récit familial. Une histoire placée sous le signe du silence. C'est un roman qui a fait couler beaucoup d'encre, non seulement pour ses qualités littéraires, mais aussi par les problématiques de vie et de l'actualité qu'il soulève. Parmi ces thèmes, on trouve celui de la perte et de la mémoire qui sont déjà abordés dans les romans précédents d'Alice Zeniter. Une écriture qui a anticipé cette grande fresque romanesque.

A la fin de cette étude, il nous convient de dresser les résultats de notre analyse tout au long des trois chapitres qui constituent notre travail. D'abord, dans le premier chapitre consacré au paratexte, qui fait appel au lecteur pour instaurer avec lui la première communication est riche et diversifié dans ce roman. A travers les éléments étudiés dans ce chapitre, le lecteur de *l'art de perdre* se trouve orienté dès le départ dans une lecture consciente. Du prologue qui a joué un rôle de premier plan en orientant toute l'histoire relatée dans le roman. En passant par le titre général, doté d'une élégance et ambigüité, suscitant l'envie de la lecture et de la découverte. Les intertitres attirants. Arrivant enfin aux épigraphes qui ont donné au texte une multitude dimensionnelle très riche et diversifiée : politique, littéraire, sociologique et mythique.

Par la suite, le deuxième chapitre qui s'intéresse à la question de la mémoire, nous a permis de constater que le travail de mémoire entamé par Naima, l'héroïne du roman s'inscrit dans le cadre de la postmémoire comme nous l'avons mentionné tandis que le

travail d'Alice Zeniter dans son roman *l'Art de perdre* s'inscrit dans le cadre de la « mémoire exemplaire » décrite par Tzvetan Todorov. Nous suggérons que le roman de Zeniter constitue un exemple de la mémoire exemplaire, puisqu'elle représente le passé en vue de changer les circonstances présentes des harkis, ainsi que d'éviter qu'un tel drame ait lieu dans l'avenir.

Enfin, le troisième chapitre dédié à la quête identitaire menée par Naima, nous avons remarqué que dans le livre de Kerchouche, *Mon père, ce harki*, la quête identitaire trouve, tout comme dans *L'art de perdre*, son point culminant dans un voyage en Algérie. Cependant, Kerchouche vit le retour en Algérie comme une vraie réconciliation entre les différentes parties de son identité. En effet, elle parvient à reconstruire son identité en privilégiant l'hybridité et en dépassant la binarité identitaire. En revanche, Naïma ne réussit pas à résoudre tous ses problèmes identitaires pendant son voyage, même si nous verrons qu'elle a réussi à comprendre certains éléments.

En clôturant notre travail, il est important de souligner l'aspect didactique de *L'art de perdre*, qui permet à son lecteur de découvrir toute une période de l'histoire contemporaine, une période qui s'étale sur trois générations. Certes, *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter, reste encore un gisement inépuisable, tant par les nombreuses problématiques qu'il soulève que par leurs actualités temporelles. L'écriture d'Alice Zeniter nécessite d'être étudiée et analysée sur le plan formel aussi, car il s'agit d'un style qui classe son œuvre parmi les grands récits de la littérature qui préserve l'Histoire des peuples de l'oubli et la projette dans l'infinité des temps.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- ZENITER Alice, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2017.

Autres œuvres de l'auteure

- ZENITER Alice, *Jusque dans nos bras*, Paris, Albin Michel, 2010.
- ZENITER Alice, *Sombre dimanche*, Paris, Albin Michel, 2013.
- ZENITER Alice, *Juste avant l'oubli*, Flammarion, 2015.

Autres romans

- BESNACI-LANCOU Fatima, *Fille de harki*, Paris, Les Editions de l'atelier, 2005.
- KATEB Yacine, *Nedjma*, Éditions Points, Paris, 2008.
- KERCHOUCHE Dalila, *Mon père, ce harki*, Paris, Editions du Seuil, 2006..

Ouvrages théoriques

- ACHOUR Christiane, BEKKAT Amina, *Clés pour la lecture des récits, Convergences critiques II*, Editions du Tell, Blida, Algérie, 2002, p. 71
- BHABHA Homi, *Les lieux de la Culture, Théorie postcoloniale*, Payot, 2007.
- BISHOP Elizabeth, *Géographie III*, traduction d'Alix Cléo Roubaud, Linda Orr et Claude Mouchard, Circé, 1991.
- DELECROIT Vincent, *Apprendre à perdre*, Payot-et-Rivages, 2019.
- DEULEUSE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- EDWARD Saïd, *Réflexion sur l'exil et autres essais*. Traduit de l'anglais par Charlotte Woillez. Arles : Éditions Actes Sud, 2008; p. 241.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1987.
- GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 89

- HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1925.
- JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 180.
- MAKOUTA MBOUKOU Jean-Pierre, *Les Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1993, p. 9.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Quadrige, 2007, p.149.
- NORA Pierre, «Entre mémoire et histoire», dans Nora Pierre (dir.), *Les Lieux de la mémoire*, Tome I. *La République*. Paris : Gallimard, 1984, 674 p. ; p. XIX.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit, 2, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- SAYAD Abdelmalek, *La Double Absence : Des Illusions De L'émigré Aux Souffrances De L'immigré*, Paris, Editions du Seuil, 1999.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil, 2001.
- SCHYNS Désirée, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- STORA Benjamin, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.
- TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 2008.

Dictionnaires

- ARON Paul, SAINT-JACQUES Dennis et VIALA Alain (dir), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Quadrige, 2004.
- J. REY-DEBOVE et A. REY dir, *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,,* Paris, 1993, entrée « identité ».

Thèses et mémoires

- BAUTERS Margot, *Un roman contre l'oubli, commentaire de texte de L'Art de perdre d'Alice Zeniter*, Mémoire de master, Université de Gand, 2019.
- FANIT Karima, *Le dit et le non dit dans L'Art de perdre d'Alice Zeniter*, Mémoire de master, Université de Jijel, 2019.

- JOUANE Vincent, *La littérature des Enfants de Harkis : Mémoire et Réconciliation*, Thèse de doctorat, Saint-Louis, Washington University, 2012.
- MAGNIMA KAKASSA Arsène, *L'écriture de la mémoire dans le roman africain et antillais contemporain : à propos de Tierno Monémbo et Maryse Condé*, Thèse de doctorat, Université de Lorraine, 2013.

Articles et revues

- ALBERT Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Editions Karthala, 2005. pp. 120-121.
- CUILLERAI Marie, « *Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation ?* », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, « Autour de l'oeuvre d'Homi K. Bhabha », Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5451.php>, page consultée le 18 septembre 2021.
- FERET Carole, « *L'identité, une question de définition* », *Cahiers d'Asie centrale* [En ligne], 19-20 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2012, URL : <http://journals.openedition.org/asiacentrale/1516>
- HALEN Pierre, « *Positions d'une écriture algérienne migrante en Belgique : A propos de Nuit d'encre pour Farah de Malika Madi* », dans *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France*, dans *les littératures des deux rives*, Charles Bonn (ed.), Lyon, L'Harmattan,
- HIRSCH Marianne, « *Postmémoire* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014.
- MOURA Jean-Marc, « *Postcolonialisme et comparatisme* », SFLGC, Bibliothèque comparatiste, [en ligne] : <https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme/>, page consultée le 28 Mars 2021.
- PAWLICKI Jędrzej, « *Alice Zeniter ou l'art du renouveau* », *Studia Romanica Posnaniensia*, 3, novembre 2018, p.109-118.
- PIERRET Régis, « *Les enfants de harkis, entre triple appartenance et double rejet* », *Hommes et Migrations*, 1276, novembre 2008, < https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2008_num_1276_1_4808> (consulté le 15 /09/ 2021).

- POULIOT Suzanne, « *Le roman historique : lieux de développement d'habiletés langagières spécifiques* », Québec français, n°98, 1995, pp. 34-35.
- REECK Laura, « *La littérature beur et ses suites. Une littérature qui a pris des ailes* », *Hommes & Migrations. Revue française de référence sur les dynamiques migratoires*, 1295, janvier 2012, pp. 120-129.
- TODOROV Tzvetan, « *La mémoire devant l'histoire* », *Terrain*, n°25, *Des sports* (septembre 1995). Document en ligne : <http://terrain.revues.org/index2854.html>. Consulté le 17 septembre 2021.
- VIART Dominique, *Le silence des pères au principe du « récit de filiation »*, *Études françaises*, 45(3), 95–112. (2009). <https://doi.org/10.7202/038860ar>
- VIART Dominique, « *Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine* », dans *Écritures contemporaines 10. Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, pp. 11 40, 2004, <<http://www.limag.refer.org/Textes/ColLyon2003/Tome1Mars2004.pdf>> (consulte le 15/09/ 2021).

En ligne

- https://fr.wikipedia.org/wiki/Alice_Zeniter. Consulté le 15/06/2021.
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigraphe/30414>. Consulté le : 28/06/2021
- <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pigraphe>. Consulté le : 28/06/2021
- <https://www.youtube.com/watch?v=9COKWZvt8LA>. Consulté le : 28/06/2021
- <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/memoire>. Consulté le : 15/09/2021

Résumé

La littérature est l'une des manifestations spécifiques de l'esprit humain. Parfois, elle dépasse les ambitions créatrices et novatrices de l'écrivain pour jouer le rôle de la mémoire individuelle ou collective des peuples. Cette dernière qui se présente comme l'instant présent du passé, fait rapprocher le contexte sociologique, politique, économique et même littéraire à l'Histoire. Ainsi, cette étude est consacrée à la représentation de la mémoire dans *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter, une mémoire liée à l'histoire commune de la France et de l'Algérie. Pour ce faire nous avons fait appel à plusieurs théories et approches. *L'Art de perdre* est une fresque qui raconte l'histoire de trois générations, dont le grand-père était harki, écartées par le silence orchestré par les pères. Il ne reste que la quête pour que la troisième génération puisse déceler son histoire familiale.

Mots clés : Mémoire, Guerre, Exil, Harki, Silence, Identité, Voyage.

Summary

Literature is one of the specific manifestations of the human mind. Sometimes, it goes beyond the creative and innovative ambitions of the writer to play the role of the individual or collective memory of peoples. This presents itself as the present moment of the past, brings the sociological, political, economic and even literary context closer to history. Thus, this study is devoted to the representation of memory in Alice Zeniter's *Art of Losing*, a memory linked to the common history of France and Algeria. To do this, we used several theories and approaches. *The Art of Losing* is a fresco that tells the story of three generations, whose grandfather was Harki, kept apart by the silence orchestrated by the fathers. There is only the quest left for the third generation to find out about their family history.

Keywords: Memory, War, Exile, Harki, Silence, Identity, Travel.

الملخص:

الأدب هو أحد المظاهر التي يختص بها العقل البشري. في بعض الأحيان، يتجاوز الأمر الطموحات الفردية الإبداعية للكاتب ليلعب دور الذاكرة الفردية أو الجماعية للشعوب. هذه الذاكرة التي تقدم نفسها على أنها اللحظة الحاضرة للماضي، تجعل السياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وحتى الأدبي أقرب إلى التاريخ. وهكذا، فإن هذه الدراسة مكرسة لتمثيل الذاكرة في رواية "فن الفقدان" للروائية أليس زينتر، وهي ذاكرة مرتبطة بالتاريخ المشترك لفرنسا والجزائر. وللقيام بذلك، استخدمنا العديد من النظريات والمناهج التطبيقية. تعتبر رواية "فن الفقدان" لوحة جدارية تحكي قصة ثلاثة أجيال، كان أولها حركي، تتميز هذه الأجيال بتباعدها بفعل الصمت الذي التزمه الآباء. إذ لم يتبق للجيل الأخير سوى البحث والتحري لمعرفة تاريخ عائلاتهم.

الكلمات المفتاحية: الذاكرة، الحرب، المنفى، الحركي، الصمت، الهوية، السفر.