

Kirsten von Hagen

Le roman de Zeniter *L'Art de perdre* (2017) comme reconfiguration de l'Orient

1. Configurations spatiales entre l'Orient et l'Occident

Si l'on poursuit de manière conséquente les réflexions de Nünning sur la reconstruction de la mémoire dans les textes littéraires, sa thèse selon laquelle la construction de l'identité joue un rôle central dans les textes à motivation autobiographique¹ est d'une importance éminente dans le contexte des récits de migration. Ce que Nünning écrit à propos des textes à motivation autobiographique est, comme on le verra, également valable pour le roman de Zeniter : «Ce qui caractérise les autobiographies, ce n'est pas seulement un lien étroit et réciproque entre mémoire, récit et identité, mais aussi une confrontation souvent autoréflexive avec les problèmes et les limites de la mémoire.»² La sémantisation dans l'espace, qui doit être pensée en relation avec les transformations linguistiques et culturelles, fait appel à des connaissances et des représentations culturelles, sert à guider le lecteur et à façonner le monde fictionnel, mais devient également le symbole de différentes formes de pensée et révèle ainsi un potentiel subversif.³ Lotman voit un lien étroit entre les modèles d'espace et de monde d'une culture ou d'un texte.⁴ Lui aussi part du principe d'une frontière tantôt perméable, tantôt imperméable

¹ Cf. Nünning, Ansgar, «'Memory's Truth' and 'Memories Fragile Power': Rahmen und Grenzen der individuellen und der kulturellen Erinnerung», in Christopher Parry/Edgar Platen (éds.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Munich, Iudicum, 2007, p. 37.

² Ibid.

³ Cf. Lamberz, Irene, *Raum und Subversion: die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in Russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts*, Munich, Utz, 2010, p. 33.

⁴ Cf. Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, Munich, Fink, 1972, p. 313.

entre des espaces partiels différemment sémantisés,⁵ un modèle qui se prête également à l'analyse de la mise en scène des espaces dans les textes littéraires ainsi qu'à l'analyse du texte d'Alice Zeniter, la question étant ici de savoir si les protagonistes parviendront ou non à la fin à franchir durablement la frontière entre leur propre culture et la culture étrangère, entre l'Orient et l'Occident. Les structures spatiales sont sémantisées de manière particulière par les liens avec les personnages et le déroulement de l'action, mais aussi par les liens entre les différents espaces. Elles sont ainsi en relation avec la structure de composition de l'ensemble du texte. Il s'agira de montrer comment, d'une part, le texte tient compte de ce modèle de Lotman, mais comment, d'autre part, la frontière entre les espaces, entre l'Orient et l'Occident, est sans cesse déplacée et dans quelle mesure le mouvement rectiligne de la transgression se rapproche d'une constellation plus circulaire ou, mieux encore, semblable à une spirale, de la périphrase, dans laquelle les attributions dichotomiques sont partiellement subverties et débouchent sur un troisième espace, celui de l'art, qui est toujours déjà caractérisé par une interaction entre le réel et l'imaginaire.

Dans ce contexte, on pourrait parler de la fonction décisive de la frontière, mais aussi du seuil. Il est ainsi régulièrement question de savoir comment et si l'on doit passer d'un espace à l'autre, sachant qu'il s'agit moins de frontières clairement fixées que de l'arrêt sur le seuil, qui est thématiqué.

Cela apparaît clairement dès le début, le texte s'ouvrant sur un prologue, un seuil, au sens de Genette. Mais ce n'est pas l'auteur qui s'adresse au lecteur, c'est le texte lui-même qui est perméable dans la mesure où il commence directement avec le personnage principal, Naïma, qui se sent incapable d'organiser sa vie : « Depuis quelques années, Naïma expérimente un nouveau type de détresse ». ⁶ Ainsi, au niveau de l'intrigue, le texte reflète également un moment d'entre-deux, un moment de crise déclenché par le fait qu'elle a intériorisé une phrase d'un homme de la famille selon laquelle les femmes doivent se comporter différemment

⁵ Cf. Lotman, Jurij M., « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur », in Jörg Dünne/Stephan Günzel (éds.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, [1970] 2012, p. 542.

⁶ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, Paris, Flammarion, 2017, p. 7.

des hommes. Or, cette phrase n'apparaît pas clairement sous ses yeux, mais est évoquée, comme chez Proust, par un jeu complexe de mémoire involontaire et de souvenir arbitraire, qui correspond à son tour à un espace de fiction, le souvenir d'un texte de Daudet : « De temps en temps la chèvre de M. Seguin regardait les étoiles danser dans le ciel clair et elle se disait : 'Oh ! pourvu que je tienne jusqu'à l'aube' ». ^{7, 8}

Comme la chèvre de Monsieur Seguin dans le récit de Daudet, Naïma ressent l'uniformité de l'existence, jusqu'au jour où elle réalise que sa paralysie résulte du fait que son père, Hamid, accuse ses filles d'avoir oublié leurs origines et de se comporter comme des prostituées. ⁹ Le masque du père en colère se superpose non seulement au récit de Daudet, mais aussi aux photographies d'un artiste suédois dans la galerie où travaille Naïma. Or, cette phrase, tout comme l'avertissement aux chèvres de ne pas s'éloigner du troupeau, est également une mise en garde contre la liberté de l'art. Ainsi, le véritable destinataire du texte est le poète Pierre Gringoire, averti de la misère dans laquelle l'a plongé son refus de travailler comme chroniqueur pour les journaux de l'époque et son amour des rimes : « Non ? Tu ne veux pas ? Tu prétends rester libre [...] jusqu'au bout ... Eh bien, écoute un peu l'histoire de *La Chèvre de M. Seguin*. Tu verras ce que l'on gagne à vouloir vivre libre ». ¹⁰ Le texte est donc aussi un plaidoyer pour l'art, pour l'écriture comme moment d'intériorisation de sa propre histoire familiale, mais aussi de l'Histoire avec un grand H. Car à la fin du prologue, il est précisé que l'Autre absent est l'Algérie, le pays qui marquait encore clairement l'identité de la grand-mère sous la forme du prénom, de la peau noire et des cheveux noirs, ¹¹ mais qui n'est possible pour Naïma qu'à travers un voyage de retour sur la terre des ancêtres et une écriture de l'histoire de trois générations d'immigrés maghrébins : « Il faudra voyager pour ça. Il faudra voir Alger apparaître

⁷ Il s'agit de la nouvelle *La Chèvre de monsieur Seguin*, d'abord publiée dans le journal *L'Événement* le 14 septembre 1866, avant d'être reprise par Hetzel dans la première édition des *Lettres de mon moulin* en 1869, Ripoll, Roger, « Notices, notes et variantes », *Alphonse Daudet, Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1968, p. 1270.

⁸ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 7.

⁹ Ibid., p. 10.

¹⁰ Daudet, Alphonse, *Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1986, p. 260.

¹¹ Cf. Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 14.

depuis le pont du ferry pour que le pays ressurgisse du silence qui l'avait masqué mieux que le brouillard le plus épais». ¹² Mais l'Algérie doit être considérée en étroite relation avec une nouvelle mesure de la relation entre l'Occident et l'Orient à l'aide de la troisième génération d'immigrés maghrébins qui explorent à nouveau non seulement la relation entre les deux, mais aussi les deux espaces eux-mêmes et les reconfigurent ensuite de manière très subjective avec de nombreux déplacements et superpositions d'attributions. Le processus, le provisoire et l'imaginaire sont des catégories centrales, comme le montre l'analyse suivante. Le processus de construction lui-même est placé au centre. Certes, l'Orient est ici aussi une catégorie inconnue à laquelle il faut donner une signification, toutefois il n'est plus mesuré par un Occident placé au centre, les deux catégories sont révélées dans leur caractère de construction et n'apparaissent plus comme des entités fixes, des concepts conteneurs, mais comme des espaces en mouvement, habités par des identités en mouvement et dont l'expérience est toujours nouvelle. Ce moment de mouvement est clairement esquissé dès le début : « comme si on n'arrêtait jamais d'immigrer, comme si elle était elle-même en mouvement ». ¹³ L'Orient ne doit plus être considéré comme une catégorie subordonnée à l'Occident dans une perspective postcoloniale au sens de Robert Young : « a theoretical and political position which embodies an active concept of intervention within such oppressive circumstances ». ¹⁴ L'idée d'un « third space », d'un troisième espace de rencontre, qui ne peut cependant pas être localisé avec précision, mais qui est un espace en mouvement, dans lequel la circulation du savoir, le caractère processuel et l'importance de l'entre-deux sont centraux, est ici centrale. Ce que Müller et Stemmler définissent comme caractéristique des littératures francophones post-coloniales, c'est que l'on observe une étroite imbrication de l'espace dans le texte et du texte en tant qu'espace. ¹⁵ Pour la reconfiguration de l'Orient comme

¹² Ibid.

¹³ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 14.

¹⁴ Young, Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 57.

¹⁵ Cf. Müller, Gesine/Stemmler, Susanne, « Zur Einleitung », in Gesine Müller/Susanne Stemmler (éds.), *Raum – Bewegung – Passage: Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 7.

de l'Occident, de l'Algérie comme de l'Europe ou plus précisément de la France, la dimension intertextuelle est centrale, tout comme l'orientation intermédiaire du texte, qui ne reflète pas seulement le processus d'écriture lui-même sur un plan métatextuel, mais joue également avec des éléments visuels - images, photographies, films. En outre, le rapport intriqué entre réalité et fiction est central. Ce n'est qu'avec l'aide de sa sœur que Naïma parvient à contextualiser des fragments de souvenirs, à les situer dans une situation d'énonciation, à les reconstruire. L'auteure du texte, qui s'inscrit dans le prologue au début du roman, doit elle aussi voyager dans le temps, faire suivre les fragments de souvenirs à travers la fiction, afin de combler les vides et de pouvoir raconter l'histoire de Naïma : « C'est pour cela aussi que la fiction tout comme les recherches sont nécessaires, parce qu'elles sont tout ce qui reste pour combler les silences transmis entre les vignettes d'une génération à l'autre ».¹⁶ Il s'agit donc également dans ce texte d'interactions dynamiques entre l'Orient et l'Occident, de la dissolution de l'Occident en tant que centre et de dynamiques spatiales relationnelles au sens d'Édouard Glissant.¹⁷ En 1990, il écrit dans son Essai *Poétique de la Relation* : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre ».¹⁸ Ainsi, le discours ultérieur sera toujours parsemé de commentaires de la Naïma d'aujourd'hui, dont le texte reconstitue l'histoire, une histoire d'immigration de Maghrébins qui commence en Algérie.¹⁹

Le prologue ainsi que les scènes de mémoire intégrées plus tard, qui tentent de reconstruire l'identité de Naïma ainsi que la recherche de sa place dans sa propre culture et dans la culture étrangère, illustrent déjà le mode de la mémoire culturelle, qui est toujours déjà formée par différents médias de mémoire de même que par un mélange de mémoire individuelle et collective. En outre, la reconstruction de tels processus par le biais de la littérature est également mise en évidence :

¹⁶ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 24.

¹⁷ Ibid., p. 10; voir aussi Britton, Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 1999, p. 38-39.

¹⁸ Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 103.

¹⁹ Cf. Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 24.

Because memory is made up of socially constituted forms, narratives, and relations, but also amenable to individual acts of intervention in it, memory is always open to social revision and manipulation. This makes it an instance of fiction rather than imprint, often of social forgetting rather than remembering. Cultural memory can be located in literary texts because the latter are continuous with the communal fictionalizing, idealizing, monumentalizing impulses thriving in a conflicted culture.²⁰

Le fait que l'auteure s'inscrive elle-même dans le roman par le biais du prologue peut également être interprété, au sens de Glissant, comme une pluralité de narrateurs, une stratégie également observable dans les textes de Glissant, comme *Magho-gany* (1987), et qui assure dans l'œuvre de Zeniter une multiperspectivité et une polyphonie qui confèrent à l'épopée familiale sa structure kaléidoscopique.²¹ De plus, comme l'indique l'essai de l'auteur martiniquais, on observe une diversité consentie, une culture mondiale partagée, qui annonce déjà un « nouvel imaginaire », comme le revendique Zeniter dans son prologue. Le sous-titre de son ouvrage, l'« étendue », renvoie à une autre conception de l'Autre, qui intègre la diversité et vise le mouvement, contre une « transparence réductrice » ou une « projection linéaire », du « travail occidental » de « généralisation ». ²² La diversité, le passage de la philosophie, de la poésie et de la prose est ici fluide, Glissant pense dans un domaine transgenre, observable également dans la conception transgenre du roman de Zeniter, qui ne mélange pas seulement différentes générations, différentes cultures, mais aussi différents genres. Le texte d'Alice Zeniter *L'Art de perdre* (2017) est organisé de manière hybride : il est à la fois épopée, récit de voyage et autofiction. Dans son récit de voyage *L'Art de perdre* (2017), Alice Zeniter met en scènes des espaces d'expériences migratoires hétérogènes qui oscillent entre l'intimité et la sphère publique, la vie urbaine et rurale, des espaces à connotation féminine et masculine. Malgré cette

²⁰ Bal, Mieke, « Introduction », in Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (éds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanovre, NH UP of New England, 1999, p. xiii.

²¹ Cf. Britton, Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, op. cit., p. 7.

²² Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 74-75.

diversité, tous apparaissent en même temps dans leur unité, constituant un monde, comme dans la philosophie de Glissant.²³

Dans son texte, Zeniter met en scène la vie de Naïma, membre de la troisième génération d'Algériens vivant en France. Sa quête d'identité est le point de départ d'une reconstruction de la mémoire, une histoire de trois générations, dans laquelle le voyage joue à chaque fois un rôle clé. Ce n'est pas un hasard si le texte ressemble à différents projets d'identité, à la recherche de positionnement des protagonistes entre l'Orient et l'Occident. Le texte, qui constitue une sorte d'épopée moderne, raconte l'histoire de trois générations : l'histoire des grands-parents, des harkis, qui doivent quitter l'Algérie à l'époque des guerres d'indépendance pour venir en France ; l'histoire du père, Hamid, qui apprend la langue française d'abord dans les camps de transit, puis dans la banlieue normande, et qui finit par rencontrer sa femme pendant ses études à Paris en 1972 ; et celle de la protagoniste, Naïma, qui doit justement se remémorer cet héritage familial, ces souvenirs, pour prendre conscience de sa propre identité. L'élément central de cette prise de conscience est un voyage de Naïma en Algérie, le pays de ses grands-parents, qui conclut également le roman. Des fragments de souvenirs personnels se superposent alors à ce qui est perçu comme étranger, mais aussi à l'espace de représentation de l'art. D'une part, Naïma expose elle-même des œuvres d'art, d'autre part, elle entreprend ce voyage grâce au projet d'exposition d'un artiste qu'elle rencontre avant sa mort et dont le fils devient son guide dans un pays qu'elle ne connaît pas, que le monde a oublié.

Le récit de voyage, qui est central pour le roman et marque en même temps un tournant dans la narration, est étroitement lié à la sémantisation de l'espace. Ainsi, selon Bakhtine, c'est avant tout le chronotope du seuil qui structure le roman. Un seuil dans le sens d'une zone de transition entre les cultures, laissant en même temps la place à des négociations interculturelles.²⁴

²³ Cf. Glissant, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 61 ; voir aussi Lauro, Raphael, « Édouard Glissant et la 'poésie en étendue' : Archéologie d'une notion », *Mondes francophones, Revue des francophonies*, en ligne : https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/edouard-glissant-et-la-poesie-en-etendue-archeologie-dune-notion/#_ftn2 (consulté le 04/01/2023).

²⁴ Cf. Bakhtine, Mikhaïl M., *Chronotopos*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2008, p. 186.

L'histoire de Naïma, à laquelle est consacré le troisième chapitre, ne peut être reconstruite qu'avec des bribes de souvenirs, des recherches et des fictions supplémentaires, un processus que le roman illustre dès le début par le cadrage du prologue, repris ensuite dans l'allusion à Homère, lorsque Naïma entreprend le voyage dans l'autre sens et quitte la France pour se rendre pour la première fois en Algérie, le pays qui, selon ses parents et grands-parents, n'existe plus, a été effacé – sur les cartographies, mais aussi dans ses souvenirs. Les trois parties du roman ressemblent à la structure classique du drame en trois actes, que l'on retrouve également dans la forme de la dramaturgie cinématographique : Algérie, la France froide, Paris est une fête²⁵ comme allusion intertextuelle à Hemingway, qui a lui aussi reconstitué ses souvenirs du Paris des années 20 (*A moveable feast*, publié seulement en 1964 à titre posthume et paru en France la même année sous le titre *Paris est une fête* chez Galimard). Alors que la première partie reconstitue surtout l'histoire familiale autour du chef Ali, la deuxième partie est consacrée à Hamid, c'est-à-dire à la deuxième génération. La troisième partie raconte comment Naïma tente d'assembler différents fragments de mémoire pour finalement passer elle-même du jeu de rôle identitaire à une reconstruction de sa propre histoire et de celle de sa famille, dans une forme d'assemblage transculturel de différents fragments de la mémoire et de l'art, du réel et de l'imaginaire.

2. Lieux de crise et de transition

Le thème du seuil est particulièrement souvent abordé, par exemple entre la France et l'Algérie. Si c'est d'abord Naïma qui essaie de se souvenir et qui plus tard voyagera effectivement de la France vers l'Algérie, c'est surtout Ali, le grand-père, qui, à l'indépendance de l'Algérie en 1962, quitte l'Algérie pour la France en tant que « harki », c'est-à-dire quelqu'un qui a coopéré avec le pouvoir colonial, mais qui se retrouve d'abord dans le camp de Rivesaltes, où de nombreuses personnes marginalisées, des Juifs

²⁵ Cf. Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit. : 1^e partie, « L'Algérie de Papa », p. 15-190 ; 2^e partie, « La France froide », p. 191-424 ; 3^e partie « Paris est une fête », p. 425-605.

tout comme des Roms, des « tsiganes », ont déjà été internées.²⁶ Ce camp de transition marque un chronotope, le seuil, de manière exemplaire : à la fin des huit mois qu'Hamid y passe avec ses parents, le jeune garçon a l'impression qu'un seul jour s'est écoulé, tant les journées éternellement uniformes se superposent, dans l'attente constante d'un nouveau départ, quelque part en France.²⁷ Lorsque la famille peut enfin partir, les harkis sont d'abord conduits dans un autre camp, celui de Jouques, appelé par euphémisme « le Logis d'Anne », du nom de la patronne du lieu. Ici, les hommes connaissent le bonheur d'une liberté provisoire en travaillant dans la forêt, les femmes, comme la grand-mère Naïma, se retirent dans les baraques qui deviennent des lieux de retraite, décorés de tapis censés éloigner le vent, mais aussi le froid social.²⁸ Cependant, la liberté des hommes est elle aussi très ténue.²⁹ Ainsi, le café du lieu où se rend Ali, décoré de ses médailles, n'est pas le foyer espéré. La scène est décrite du point de vue du tenancier, qui ne sait pas lui-même pourquoi il refuse soudain le droit d'hospitalité à l'autre en raison de sa différence, uniquement parce qu'il n'a pas correctement prononcé « une bière ». Lorsque le policier appelé pour régler le différend remarque les médailles sur la poitrine d'Ali, le café devient pour ce dernier un refuge temporaire. Les deux anciens camarades qui ont combattu à Monte Cassino, en Italie, reconnaissent l'un dans l'autre, l'espace d'un instant précieux, le frère. Dans le café, les différences entre les cultures s'estompent provisoirement, la diversité est vécue, et c'est surtout le souvenir commun qui a un effet identitaire :

Pendant un bref moment, le café-bar de Jouques devient pour Ali un lieu amical et accueillant, il se sent comme à l'Association, protégé par la communauté des souvenirs. Le policier et lui boivent leur bière en souriant, émus au point de sentir qu'ils pourraient pleurer. Mais quand ils quittent le bar, Ali croise le regard haineux du patron et il sait qu'il ne reviendra jamais ici.³⁰

²⁶ Ibid., p. 194.

²⁷ Ibid., p. 224.

²⁸ Ibid., p. 227.

²⁹ Ibid., p. 233.

³⁰ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 244.

3. Le petit Paris en Normandie – Créolisation et diversité

Dans ce domaine de la superposition des cultures, on observe également une créolisation des langues, une unité du monde dans la multiplicité, comme le revendique Glissant : « la quantité réalisée de toutes les différences du monde, sans que la plus incertaine d'entre elles puisse en être distraite ». ³¹ Le premier logement social de la famille en Normandie, à Flers, est d'abord perçu par Ali et les autres hommes algériens comme un petit Paris, en raison du phonème final commun. Seul Hamid, son fils, comprend que le langage est plus complexe, arbitraire, qu'il y a des décalages et des superpositions de sens, un « glissement de sens », qu'il réalise surtout en recourant à l'imagerie plus iconique de la BD :

Ils [les hommes] ont l'impression qu'ils se rendent dans un petit Paris, ils trouvent que le ,s' à la fin du nom est un gage d'élégance et de développement. Hamid doute de cette théorie – à force d'étudier les bandes dessinées, il commence à comprendre que les lettres ne portent pas en elles-mêmes un sens. Elles se répètent de manière aléatoire, compliquée, absurde – il ne sait pas bien – et ce qui, visuellement, se ressemble, peut désigner des réalités opposées. Le ,s' n'est gage de rien, pas plus que le ,a', le ,h', ou le ,z' – les lettres du français ne sont des talismans que pour les analphabètes. ³²

L'école apparaît ici comme un espace de mouvement intellectuel, d'imaginaire, qui côtoie le réel : « L'école a remplacé les oliviers porteurs de toutes les promesses. L'école est la continuation statique de leur voyage, elle les élèvera au-dessus de la misère ». ³³ La culture a remplacé la nature dans le processus d'appropriation interculturelle, mais l'opposition entre la mobilité d'une part et le statisme d'autre part laisse déjà entrevoir l'échec imminent de ce concept. La mère non plus ne parvient plus à s'installer chez elle, les quelques objets qu'elle a apportés lui deviennent étrangers, ils ont l'air d'être des musées, des objets folkloriques ou des objets de la vie quotidienne : « Comme ces artefacts indiens ou africains que l'on montre au Quai Branly à travers une grande glace, devancés par un court texte explicatif qui devrait vous rapprocher de l'objet mais vous

³¹ Glissant, Édouard, *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents. Anthologie de la Poésie du Tout-Monde*, Paris, Galaade, 2010, p. 19.

³² Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 253.

³³ Ibid., p. 265.

en éloigne en le désignant comme une bizarrerie que vous avez besoin – justement – que l'on vous explique. ».³⁴ L'échec de la communication interculturelle, du mélange des cultures, se manifeste également dans la tentative de remeubler l'appartement. Les nouveaux biens de consommation, avec lesquels les représentants leur soutirent de l'argent, sont achetés en pensant pouvoir ainsi adopter non seulement un nouveau standard de vie français, mais aussi une nouvelle identité. Du point de vue de l'enfant, qui a de plus en plus honte de ses parents, car ils semblent lui montrer trop clairement une étrangeté dont il cherche lui-même à se débarrasser, ces objets n'apparaissent que comme des biens accumulés au hasard, qui montrent l'altérité au lieu de la camoufler.³⁵

L'espace de la traduction culturelle est également abordé à plusieurs reprises, comme lorsque Hamid parvient peu à peu à décoder les bandes dessinées qui lui servent d'abécédaire, grâce aux images, mais aussi aux premières lettres qu'il apprend, puisqu'elles font partie intégrante de son nom, A et H, et qui, assemblées, marquent les premiers mots qu'il peut tirer des histoires de super-héros étrangères: «AAAAAAAAAH! – Ha ha ha! Les autres bulles sont pleines de trop de mots et de signes de ponctuation pour qu'il s'y intéresse».³⁶ Pour les parents en revanche, et même pour le patriarche de la famille, Ali, les mots restent toujours étrangers dans leur sonorité, il ne peut pas décrypter la lettre de l'école, l'invitation, il n'entend que les mots à la radio, comme on écoute des chansons étrangères. En revanche, la transmission mécanique des mots à l'école agit comme un ordre imposé. Zeniter fait comprendre, par ses analepses constantes, que cette forme de communication interculturelle ne s'applique pas seulement à la première et à la deuxième génération d'immigrés, mais aussi à la troisième, qui, comme Naïma, n'ont pas appris la langue de leurs parents de manière naturelle lorsqu'ils étaient

³⁴ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 256-257.

³⁵ Ibid., p. 253.

³⁶ Ibid., p. 248 ; voir aussi : « La bande dessinée remplace les premiers livres d'école, qui rappellent à l'enfant de onze ans son altérité, car ils ne lui semblent plus adaptés à son âge : « Le livre de français posé devant Hamid est destiné aux tout-petits, comme le prouvent les dessins de chiots aux grands yeux [...]. Hamid tente de mettre de côté sa honte (il a onze ans, il aime les chevaliers, les super-héros [...]) », ibid., p. 260.

enfants, mais doivent l'apprendre plus tard, péniblement, dans les livres : « Miroir inversé: plus de quarante ans après, Naïma fera la même expérience avec un livre d'arabe, forcée d'étouffer son orgueil qui lui hurle qu'elle a vingt-cinq ans pour mieux répéter lentement : Yamchi al rajoul. L'homme marche ». ³⁷ Une communication réussie, comme un apprentissage réussi de la langue, n'a donc lieu ici que si les images et les mots, le réel et l'imaginaire, le rêvé et le trouvé se mélangent dans le sens d'un idéal de diversité et de mouvement au sens de Glissant et de la « créolisation du langage » qu'il revendique, si la langue est mise en mouvement.

La langue, qui n'est pas ici, sauf dans l'enfance, une langue de créolisation au sens de Glissant, mais la langue dominante de la société majoritaire, aliène également les générations. Alors que le français est pour Hamid la langue de l'intégration dans une nouvelle culture, il s'éloigne de plus en plus de sa mère et de son père. Lorsqu'il demande à ce dernier, après des années de silence, pourquoi il a quitté l'Algérie, cela ressemble à un interrogatoire, car il ne peut se servir que du français, qui lui est beaucoup plus familier, tandis que sa langue maternelle est pour lui la langue de l'enfance, parce qu'elle correspond d'une part à des souvenirs refoulés d'un pays perdu et que d'autre part, il ne l'a pas enrichie depuis son arrivée à Fers et ne l'utilise presque plus. Son père Ali prend lui aussi conscience que ses enfants vont s'éloigner de plus en plus de lui : « Ils ne veulent pas du monde de leurs parents, un monde minuscule qui ne va que de l'appartement à l'usine, ou de l'appartement aux magasins. [...] Un monde qui n'existe pas parce qu'il est une Algérie qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé, recrée à la marge de la France ». ³⁸

4. L'Algérie – la terre retrouvée

Dans ce contexte, la déterritorialisation qui précède la reterritorialisation est également constitutive. Ainsi, pour la famille, l'Algérie a disparu depuis son départ : les autorités la taisent, le pays ne semble plus exister sur les cartes et dans les dictionnaires, c'est pourquoi Ali l'efface sur la carte que son fils accroche dans le camp, comme il jettera plus tard les

³⁷ Ibid., p. 261.

³⁸ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 341.

décorations, signes de son identité de Français d'Algérie. La mère, Yema, a de toute façon l'impression que ce n'est pas elle qui a pris la décision de partir vers un pays qu'elle ne connaissait pas, mais son mari : « C'est lui qui a voulu fuir. Nous, jamais on nous demande notre avis. On nous trimballe. Ils font des conneries entre hommes et après, c'est nous qui payons ». ³⁹ Pour son fils Hamid, les horreurs de la guerre traversées en Algérie ne font pas partie d'une mémoire culturelle partagée, elles lui semblent irréelles, comme si un autre les avait vécues. Pour lui, le pays n'existe que par l'absence et l'évocation dans les histoires et les souvenirs de ses parents et des autres immigrés algériens, et par des scènes oniriques traumatiques auxquelles il n'a pas accès : « Hamid ne sait pas bien lui-même d'où viennent ses cauchemars. Il ne se souvient pas d'avoir été témoin de ces scènes ou plutôt, il croit ne pas s'en souvenir car jamais ces images ne se sont installées dans la partie de sa mémoire à laquelle il a accès ». ⁴⁰ Ce n'est qu'à travers la lecture qu'il parvient à aborder autrement le pays perdu, l'histoire refoulée. Dans cet espace intermédiaire entre réalité, rêve et fiction, il parvient à transformer le souvenir. Lorsqu'il parle de bandes dessinées de super-héros avec ses amis, le souvenir se déforme, devient lui-même une fiction et perd ainsi son horreur : « Deviens insomniaque, dit François, comme ça, pendant que tout le monde dort, tu pourras conquérir le monde ! ». ⁴¹

Au seuil de l'enfance et de l'âge adulte, Hamid souhaite conserver le monde imaginaire et onirique de l'enfance, duquel ses parents tentent de l'arracher lorsqu'ils lui demandent de traduire et de remplir des papiers pour eux. Il apparaît clairement que l'espace commun de l'identité familiale, marqué par une langue commune et des souvenirs et rituels communs, se désagrège progressivement et que Hamid se construit un nouvel espace d'identité culturelle en faisant appel à une nouvelle culture, d'abord par la lecture de bandes dessinées, de romans pour adolescents et grâce à l'école, puis par le biais de ses amis et de sa famille, un espace façonné par la société majoritaire et qui remplace les jeux et l'imagination de l'enfance, mais aussi les souvenirs du pays perdu, l'Algérie. Cette

³⁹ Ibid., p. 282.

⁴⁰ Ibid., p. 294.

⁴¹ Ibid., p. 296.

perte est clairement marquée lorsque ses parents l'appellent au téléphone et qu'il préfère vivre dans ses mondes imaginaires. Lui qui est devenu pour ses parents un Hermès, un messenger et un traducteur, tente de se soustraire à cette responsabilité: «Il est le préposé au téléphone, le secrétaire de la maison. Avant, il en était fier. Aujourd'hui, alors qu'il entre dans l'adolescence, il voudrait qu'on le laisse tranquille – que personne ne fasse irruption dans l'espace de son rêve». ⁴² Cette quête de soi de Hamid, quête à la fois de ses propres racines, mais aussi d'un pays perdu, d'une culture absente, qui s'opère pour Hamid dans des scènes de lecture surtout, à travers la bande dessinée où l'image et le texte se superposent, comme dans l'espace de la galerie chez Naïma, se révèle en même temps la recherche d'une nouvelle langue, d'une autre Écriture, ainsi que le prologue le thématise également. Le processus de lecture renvoie à la notion de «poésie en étendue», telle que Glissant l'a conçue: «L'étendue se trame. Bond et variance, dans une autre poétique. Transversalité. Infini quantifiable. Quantité qu'on ne réalise. Emmêlement qu'on n'épuise. L'étendue n'est pas que d'espace, elle est aussi de son propre temps rêvé». ⁴³

5. Paris comme espace de nostalgie et hétérotopie

Paris devient ainsi un espace de nostalgie pour Hamid, cet espace où se superposent le rêvé et le vécu pour lui, depuis qu'il sait qu'y vit le frère de Gilles, qui a familiarisé les garçons avec les idées du mouvement de 68. Lorsqu'il y passe trois semaines avec ses deux amis, dans le petit appartement de Stéphane sous les toits de Paris, la ville se révèle en même temps comme le seuil d'une nouvelle vie, comme une hétérotopie dans laquelle tous les contraires semblent être abolis. Il en résulte, comme l'a décrit Foucault, une superposition de certaines formations de discours et d'espaces concrets: les parcs de la ville notamment fonctionnent comme des hétérotopies, mais la ville entière agit en partie aussi comme un contre-lieu, dans lequel les véritables places d'une culture sont à la fois représentées,

⁴² Ibid., p. 298.

⁴³ Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, op. cit., p. 71.

contestées et inversées.⁴⁴ Paris en tant qu'hétérotopie est envisageable, car la ville se transforme en musée pour Hamid et correspond ainsi à l'hétérotopie de Foucault. À travers des photographies et des films tournés en hommage à la capitale, elle lui semble déjà connue et il y projette tous ses désirs et espoirs de participation égalitaire : « Ici, tous les moments sont célèbres et les visages anonymes. Les photographies et les films font que Paris semble appartenir à tous et Hamid, plongé en elle, réalise qu'elle lui manquait alors même qu'il n'y avait jamais posé le pied ».⁴⁵

Mais même plus tard, lorsqu'il apprend à mieux connaître la métropole, qu'il l'habite et qu'il en devient une infime partie, aucun processus de désillusion ne se met en place comme auparavant lors de l'arrivée de la famille en France. La ville semble continuer à posséder son pouvoir d'abolir les différences culturelles et de genre. Le Paris des années 60 et l'amour pour Clarisse, une jeune Française, offrent à Hamid la première possibilité de se construire une autre identité : « Clarisse est sa force, sa colonne vertébrale. Auprès d'elle, il peut se débarrasser jusqu'au moindre oripeau de son rôle de frère aîné, de chef de famille dont il n'a jamais voulu. [...] Auprès d'elle il est libre de penser ».⁴⁶

Avec Clarisse, il découvre l'égalité vécue – des cultures et des sexes – dans un état traumatique, qui est cependant régulièrement interrompu

⁴⁴ Foucault, Michel, « Andere Räume », in Karlheinz Barck (éd.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1991, p. 34-46. Voir aussi : « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies », Foucault, Michel, « 'Des espaces autres' ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, p. 46-49, <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> (consulté le 20/01/2021).

⁴⁵ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 342.

⁴⁶ Ibid., p. 360-361.

par des moments où il prend conscience de sa propre altérité. Avec Clarisse et dans son appartement parisien, Hamid vit une hétérotopie qui absorbe les représentations qu'il avait d'abord projetées sur la ville et lui fait oublier la marginalisation qui est pourtant encore présente partout, par exemple sous la forme de graffitis sur les murs de la Seine, « ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS ».⁴⁷ Avec elle, il peut réaliser son rêve de vivre comme un égal parmi les égaux, et mettre enfin en scène sa pièce de théâtre *Un été à Paris*, d'abord montée pour une saison seulement sur une scène imaginaire avec ses amis. Son appartement devient le lieu de la possibilité de se réinventer, de construire son propre rôle dans une pièce dont il est lui-même l'auteur : « L'appartement parisien n'est pas un endroit pour ça, il est le lieu de sa réinvention ».⁴⁸ On assiste donc ici aussi à la superposition du rêve et de la réalité prônée par Glissant. Mais le texte de Zeniter montre en même temps le revers de cet idéal, Hamid remarque ainsi qu'avec tous ces différents projets de soi rêvés et imaginés et les projections des autres, il finit par se perdre, car les rôles ne correspondent pas entre eux et la mémoire commune (on pense ici au concept de « cadres sociaux » d'Halbwachs) qu'il partage avec sa famille et les autres migrants à Fers manque comme base du développement de l'identité : « C'est la première fois qu'il se retrouve sans personne avec qui il partagerait une histoire. [...] En quittant le Pont-Féron, Hamid a voulu devenir une page blanche. Il a cru qu'il pourrait se réinventer mais il réalise parfois qu'il est réinventé par tous les autres au même moment ».⁴⁹

Dans le roman polyphonique de Zeniter, qui fait penser à une histoire familiale conçue comme une épopée classique, différentes perspectives et voix se superposent. Ainsi, dès le début, le prologue reflète la propre manière de construire la mémoire comme possibilité de superposer la réalité et la fiction, de mettre en scène différents points de vue et de les faire interagir. Dans la conversation avec Ifren, le fils de Lalla, toute la dimension du roman est encore une fois reprise – dans un troisième espace de conversation interculturelle, qui est en même temps codée de manière transculturelle par la dimension de la littérature. Lorsque

⁴⁷ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 356.

⁴⁸ Ibid., p. 364.

⁴⁹ Ibid., p. 367.

Naïma constate qu'elle n'a peut-être pas trouvé ce qu'elle espérait, Ifren lui répond par l'art de perdre ou d'oublier, qu'il explicite avec un poème traduit en français de la poétesse américaine Elizabeth Bishop: « 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 ». ⁵⁰ Il lui explique que le sentiment d'appartenance à un pays, à une langue, à une culture nécessite toujours une médiation, qu'à côté des contradictions, des « énoncés contradictoires et simultanés », il y a toujours les blancs du discours, les silences: « Mais comme il existe des états qui ne peuvent s'exprimer par des énoncés contradictoires et simultanés, elle se surprend à penser que pour lui, l'homme doré qui comprend ses silences, elle pourrait un jour avoir envie de revenir ». ⁵¹ Lorsque Naïma raconte son voyage à sa grand-mère, à ses oncles et tantes, la distance entre l'Orient et l'Occident est abolie, du moins temporairement, par le pouvoir du récit: « À travers son récit, ses photographies, les petits cadeaux qu'elle a rapportés, c'est le pays tout entier qui rentre au Pont-Féron ». ⁵² Comme dans le concept de l'« espace étendu » de Glissant, il apparaît clairement qu'il s'agit d'un processus de rencontre dans le troisième espace, toujours caractérisé par le mouvement, comme le thématise à la fin le « je » narrateur de manière autoréflexive: « 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 en mouvement, elle va encore ». ⁵³

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl M., *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let*, Moscou, Khudojėstvennaja literature, 1975.

Bakhtine, Mikhaïl M., *Chronotopos*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2008.

⁵⁰ Zeniter, Alice, *L'Art de perdre*, op. cit., p. 592.

⁵¹ Ibid., p. 594.

⁵² Ibid., p. 595.

⁵³ Ibid., p. 604.

- Bal, Mieke, « Introduction », *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, in Mieke Bal/Jonathan Crewe/Leo Spitzer (éd.), Hanovre, NH UP of New England, 1999, p. vii-1.
- Britton, Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 1999, p. 7-39.
- Daudet, Alphonse, *Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1986.
- Ette, Ottmar, *Zwischen Welten Schreiben. Literatur ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos, 2005.
- Foucault, Michel, « 'Des espaces autres'. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967 », *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, p. 46-49, en ligne: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/> (consulté le 20/01/2021).
- Foucault, Michel, « Andere Räume », in Karlheinz Barck (éd.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1991, p. 34-46.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, no. 54, 2004, p. 12-19.
- Glissant, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.
- Glissant, Édouard, *La Terre, le Feu, l'Eau et les Vents. Anthologie de la Poésie du Tout-Monde*, Paris, Galaade, 2010.
- Lamberz, Irene, *Raum und Subversion: die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in Russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts*, Munich, Utz, 2010.
- Lauro, Raphael, « Édouard Glissant et la «poésie en étendue». Archéologie d'une notion », *Mondes francophones. Revue des francophonies*, en ligne: <https://mondesfrancophones.com/mondes-caribeens/edouard-glissant-et-la-poesie-en-etendue-archeologie-dune-notion/> (consulté le 04/01/2023).
- Lotman, Jurij M., « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur », in Jörg Dünne/Stephan Günzel (éd.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus*

Philosophie und Kulturwissenschaften, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, [1970] 2012, p. 529-544.

Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, Munich, Fink, 1972.

Müller, Gesine/Stemmler, Susanne, « Zur Einleitung », in Gesine Müller/Susanne Stemmler (éds.), *Raum – Bewegung – Passage: Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 7-14.

Nünning, Ansgar, « 'Memory's Truth' and 'Memories Fragile Power': Rahmen und Grenzen der individuellen und der kulturellen Erinnerung », in Christopher Parry/Edgar Platen (éds.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*, Munich, Iudicum, 2007, p. 39-60.

Ripoll, Roger, « Notices, notes et variantes », *Alphonse Daudet, Œuvres I.*, Paris, Gallimard, 1968.

Young, Robert, *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell, 2001.

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

