



**La Polyphonie
ou la Liberté d'être soi
dans L'Art de Perdre d'Alice Zeniter**

Dr. Mohamed Ali Hofny Mohamed

Maître de conférences

Faculté des Lettres, Université de Sohag

mohhofny2020@gmail.com

 10.21608/jfpsu.2025.409142.1462

Received: 30/7/2025 Accepted: 1/9/2025

Published: 9/10/2025

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



« ...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 ».

(L'Art de perdre¹, p.23)

¹ - Désormais, afin d'éviter toute répétition, nous emploierons l'abréviation *Ladp* dans le corps du texte.

**La Polyphonie
ou la Liberté d'être soi
dans L'Art de Perdre d'Alice Zeniter**

Résumé

Dans *L'Art de perdre*, Alice Zeniter déploie une polyphonie narrative à travers trois générations – Ali, Hamid et Naïma – pour interroger les enjeux identitaires liés à l'histoire coloniale et postcoloniale franco-algérienne. Chaque personnage illustre un rapport singulier à la mémoire : Ali, harki silencieux, porte la honte et l'exil ; Hamid, son fils, choisit l'assimilation et le déni des origines ; Naïma, quant à elle, mène une quête intime pour comprendre son héritage et construire librement son identité. Cette pluralité de voix permet de donner corps aux silences et aux conflits mémoriels, en déconstruisant les récits dominants. Zeniter fait de la polyphonie un geste éthique et esthétique, valorisant les subjectivités marginalisées sans les hiérarchiser. Le roman ne cherche pas à résoudre les tensions, mais à créer un espace de dialogue, de reconnaissance et d'émancipation. En redonnant la parole aux oubliés, la littérature devient un lieu de réappropriation de l'histoire et d'affirmation de soi.

Mots clés : polyphonie, multiplicité des voix, argumentation, réfutation, guerre d'Algérie.

التعدد الصوتي أو حرية تحقيق الذات في رواية فنّ الفقدان لأليس زنيتر

مستخلص

في رواية فنّ الفقدان (*L'Art de perdre*)، تبني أليس زنيتر تعددية الأصوات السردية عبر ثلاث أجيال - علي، حميد ونعيمة - لاستكشاف الرهانات المرتبطة بالهوية في سياق التاريخ الاستعماري وما بعد الاستعماري بين فرنسا والجزائر. يُجسّد كلّ شخصية علاقة خاصة بالذاكرة: فعلي، الجدّ الحركي، يزرع تحت ثقل الصمت والعار والمنفى؛ بينما يختار ابنه حميد الاندماج وإنكار الأصول؛ أما نعيمة، الحفيدة، فتخوض رحلة شخصية لفهم ماضيها وبناء هوية تختارها بحرية. تتيح هذه التعددية في الأصوات إبراز الصراعات والصمت المفروض، مع تفكيك السرديات الرسمية المهيمنة. وتحوّل زنيتر هذا التعدد الصوتي إلى فعل جمالي وأخلاقي، يمنح القيمة للأصوات المهمشة دون ترتيب هرمي. لا تسعى الرواية إلى مصالحة سهلة، بل تفتح فضاءً للتساؤل والحوار والتحرّر. ومن خلال منحها الكلمة للمقصيين من التاريخ، تمكّن زنيتر شخصياتها - وقراءها - من استعادة نوع من الحرية الداخلية. وهكذا، تشكّل فنّ الفقدان نموذجًا على كيف يمكن للأدب أن يكون فضاءً لتحرير الكلمة وتأكيد الذات.

الكلمات المفتاحية: التعددية الصوتية، تعدد الأصوات، الجدل، التنفيذ، حرب الجزائر.

Introduction

À l'heure où les sociétés modernes valorisent l'individualité et la pluralité des identités, la polyphonie¹ - entendue comme coexistence de multiples voix, récits ou perspectives - s'impose comme un paradigme incontournable dans la pensée contemporaine et à la mode académiques à tous les niveaux : linguistique et paralinguistique². Cette dynamique polyphonique, présente tant dans les œuvres littéraires que dans les discours sociaux et politiques, ouvre un espace de réflexion sur la liberté d'être soi et les tensions qu'elle soulève face aux normes et au pouvoir.

La présente étude explore les enjeux de la polyphonie comme dispositif de représentation et d'émancipation, tout en analysant comment la liberté d'être soi s'affirme, se négocie, ou se confronte à des figures de pouvoir normatif et ou transgressif de la doxa³. Dans cette optique, nous chercherons à montrer que la polyphonie est à la fois une arme de la *subversion de la parole*⁴ et un miroir des contradictions identitaires du sujet moderne.

¹ - Selon Mikhaïl Bakhtine, à qui l'on doit la théorisation du concept de polyphonie littéraire, « le roman polyphonique est une structure dans laquelle plusieurs consciences, plusieurs voix indépendantes et non fusionnées coexistent dans un rapport dialogique » (*Le Discours dans le roman*, 1978, p. 23). Dans ce sens, la polyphonie ne se réduit pas à une multiplicité de personnages, mais désigne une architecture narrative où chaque voix possède une légitimité propre, non subsumée par celle du narrateur principal

² La paralinguistique est définie comme une branche de la linguistique qui étudie les éléments non verbaux de communication. Elle se concentre sur l'ensemble des signaux et indices utilisés en complément ou à la place du langage verbale.

³ La doxa est définie comme une sorte de contrainte sociale communément admise par une telle ou telle communauté linguistique. Pour plus de détails sur ce sujet ; Cf Christian Plantin 1993 : *Lieux Communs : Topoi, Stéréotypés, Clichés* ; Edition Universitaires.

⁴ - Notion empruntée à Ahmed RADY 2000 : *La Subversion de la Parole dans Orphée et La Machine Infernale de Jean Cocteau* ; Thèse de Magistère présentée à la Faculté des lettres, Université du Caire ainsi que sa participation intitulée : « La Subversion de la parole dans le Jardin aux Betteraves de R. Dubillard au Colloque Roland Dubillard, 16 – 17 avril 2015. Organisé par la Société des Amis de Roland Dubillard; Paris 3 2015.» <https://www.fabula.org/actualites/66163/colloque-international-et-pluridisciplinaireroland-dubillard.html>

***L'Art de perdre* : le contexte historique et littéraire.**

Publié en 2017 chez Flammarion à Paris, *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter s'inscrit dans le cadre d'un courant de la littérature française contemporaine marqué par une volonté de revisiter les zones d'ombre de l'histoire coloniale et postcoloniale. Récompensé notamment par le Prix Goncourt des Lycéens et le Prix des Libraires de Nancy–Le Point, le roman explore la mémoire franco-algérienne à travers l'histoire de trois générations d'une même famille, marquée par la guerre d'Algérie, l'exil et le silence.

Tout au long du récit du récit, l'image des harkis¹ - ces Algériens ayant combattu aux côtés de l'armée française pendant la guerre d'indépendance (1954–1962) - occupe une place centrale et font une partie intégrante d'une quête tautologique et identitaire. Marginalisés et réduits à des stéréotypes, ils sont ici mis en récit avec une volonté manifeste de complexifier leur représentation. Dans son entretien donné à France Culture en 2018, Alice Zeniter confie : « Ce roman est né d'un vide. Celui de l'histoire que je ne connaissais pas, celle des harkis, qui m'est apparue comme un tabou dans l'histoire

¹- Lors du débat qui l'a réunie avec Benjamin Stora, Michèle Audette et Stanley le 26 octobre, dans le cadre de la première édition du Monde Festival Montréal, Alice Zeniter tente d'apporter sa propre lecture du terme *harkis*. Selon elle, cette appellation désignait à l'origine les Algériens ayant servi comme supplétifs de l'armée française durant la période de l'Algérie française. Ces hommes occupaient souvent des emplois précaires à durée déterminée, comme chauffeurs ou boulangers, dans le cadre d'opérations militaires. En 1962, à l'indépendance, le mot *harkis* en est venu à qualifier l'ensemble des personnes arrivées en France depuis l'Algérie française. Zeniter souligne ainsi que la charge sémantique du terme a évolué, au point de devenir aujourd'hui agressive, à l'image du mot *migrant*. Il est important de rappeler que les harkis sont largement perçus comme des traîtres par une partie de la population algérienne, et que leur arrivée en France fut marquée par un accueil tardif, difficile, et des conditions de vie indignes, malgré l'absence de réelle reconnaissance de la part de l'État français. Dans ce contexte, je souligne que le président Emmanuel Macron a tenté, de manière encore timide, de leur apporter un certain soutien, dans un climat politique sensible aussi bien à Alger qu'à Paris.

(Cf ; https://www.lemonde.fr/festival/video/2018/11/18/autochtones-et-histoire-coloniale-comment-composer-avec-l-heritage-du-passe-un-debat-du-monde-festival-montreal_5385103_4415198.html)

française.»¹ À travers ce projet, elle contribue à un mouvement littéraire plus large – qualifié par certains critiques de « retour du roman de la mémoire » – auquel appartiennent également des auteurs francophones tels que Leïla Sebbar, Laurent Mauvignier, Patrick Chamoiseau qui osent de revisiter les zones d'ombre de l'histoire coloniale et postcoloniale, en mettant en lumière les récits des oubliés de l'Histoire officielle. Malgré cela, ils peuvent toujours être la cible d'attaques ou de sanctions, à l'image du journaliste Jean-Michel Apathie, récemment mis en retrait par RTL².

De la polyphonie à la pragmatique d'être soi.

Dans *L'Art de perdre*, Alice Zeniter aborde la question de la mémoire, de l'héritage colonial et de l'identité à travers une structure polyphonique qui donne voix à trois générations marquées par la guerre d'Algérie. Mais au-delà de cette pluralité de récits, c'est une véritable pragmatique de la construction de soi qui se déploie. Le roman devient alors un espace performatif où le langage, les silences, les points de vue et les ruptures de transmission participent à une quête de liberté existentielle. C'est ainsi que le roman devient un vrai paradigme de réconciliation et de reconstruction du soi. De la polyphonie narrative et linguistique, Alice Zeniter extrait une pragmatique de la liberté : loin d'être simplement un jeu formel, la diversité des voix permet d'exposer les silences politiques, les fractures historiques, et surtout d'ouvrir un chemin vers une identité affranchie des injonctions collectives. *L'Art de perdre* n'enseigne pas à "retrouver" une origine : il donne les moyens de ne pas se laisser réduire par elle.

¹ - En rhétorique classique, la tautologie est considérée comme la répétition d'une même idée sous une autre forme. C'est un énoncé circulaire dont le deuxième argument répète l'idée contenue dans le premier : Je suis et j'existe. Pour plus de détail sur le sujet en linguistique, Cf Jean-Claude Anscombe. « Les tautologies en langue : quelques caractérisations syntaxiques et sémantiques. *Les langues romanes d'un point de vue contrastif, Actes des Journées Scientifiques 2002*, 2003, Reims, France

² - Cf., https://www.lemonde.fr/economie/article/2025/03/05/jean-michel-aphatie-en-retrait-de-rtl-mercredi-apres-une-comparaison-entre-oradour-sur-glane-et-l-algerie-coloniale_6576611_3234.html

La problématique envisagée par notre étude peut être Comment la polyphonie, en tant que stratégie narrative et éthique, permet-elle d'aboutir à une pragmatique de l'être libre dans *L'Art de perdre* ? En quoi l'étude de la polyphonie permet-elle de mieux comprendre cette œuvre, et pourquoi *L'Art de perdre* est-il un corpus idéal pour cette analyse ? Comment la polyphonie narrative dans L'Art de perdre permet-elle de représenter une mémoire fragmentée et une identité plurielle liée à l'expérience postcoloniale ?

Pour répondre à cette question, nous verrons d'abord les fonctions littéraires et mémorielles de la polyphonie, puis nous montrerons comment *L'Art de perdre* en fait un usage remarquable pour raconter une histoire collective à travers des voix individuelles.

La polyphonie : un outil narratif pour comprendre la complexité humaine et historique

La polyphonie en littérature permet d'entendre différentes voix, différentes manières de penser et de raconter. Elle s'oppose à une narration unique et autoritaire. Chaque voix peut avoir sa propre manière de percevoir le monde, ce qui rend le récit plus riche, plus nuancé.

Dans le cadre de récits liés à des événements historiques, comme les guerres ou les périodes coloniales, la polyphonie permet d'entendre plusieurs versions des faits. Elle rend compte de la pluralité des mémoires : mémoire des vainqueurs, des vaincus, des oubliés. Elle devient un véritable outil politique et historique.

Elle permet aussi d'installer une proximité entre le lecteur et les personnages. En découvrant leurs pensées intimes, leurs contradictions, leurs émotions, le lecteur entre dans une démarche d'écoute et de compréhension. La polyphonie favorise donc l'empathie, ce qui est essentiel lorsqu'on aborde des sujets sensibles, comme l'exil, le racisme, ou les blessures de l'Histoire.

***L'Art de perdre* : un roman polyphonique au service de la mémoire**

Dans *L'Art de perdre*, Alice Zeniter adopte une structure narrative qui suit trois générations d'une même famille. Il y a d'abord Ali, le grand-père, ancien harki en Algérie ; puis Hamid, son fils, exilé en France, qui tente de s'intégrer ; et enfin Naïma, la petite-fille, qui cherche à comprendre ce passé familial et colonial. Chaque personnage incarne une voix, une époque, une relation différente à l'Algérie.

Cette structure permet de faire entendre plusieurs expériences : celle de la guerre, celle de l'exil, celle du silence et de la recherche identitaire. Le roman devient alors un espace où s'entrelacent des mémoires individuelles, des douleurs générationnelles, et des questions encore très actuelles sur l'identité franco-algérienne.

Mais surtout, *L'Art de perdre* donne la parole à ceux qui, pendant longtemps, ne l'ont pas eue. Les harkis, par exemple, ont été considérés comme des traîtres en Algérie et rejetés en France. Ali, dans le roman, est un personnage complexe, tiraillé, ni tout à fait chez lui en Algérie, ni accepté en France. Zeniter lui donne une voix, et par là même, une dignité.

De plus, la polyphonie permet de montrer la transmission – ou plutôt l'absence de transmission – entre les générations. Hamid ne raconte rien de son passé à sa fille Naïma, qui grandit avec un sentiment de vide. C'est à travers son enquête personnelle, en Algérie, qu'elle reconstruit peu à peu le puzzle familial. Le roman montre ainsi que les silences aussi peuvent être transmis, et qu'ils ont un poids.

C'est ainsi que la structure de notre recherche va être schématisée ainsi :

- 1- **La polyphonie et le genre romanesque**
- 2- **La narration polyphonique dans *L'Art de perdre***
- 3- **La polyphonie : une pragmatique d'identité**

L'objectif de cette étude est régi par la réponse à la question scolastique que j'appelle ACM :

- a. *A* pour analyser les procédés narratifs employés par Alice Zeniter afin de construire une polyphonie structurante dans le récit. Cela suppose d'analyser la focalisation, l'organisation des voix narratives et le traitement du temps dans le récit.
- b. *C* pour comprendre comment la polyphonie participe -t- elle à la représentation d'une mémoire collective éclatée et d'une identité diasporique en recomposition. En quoi cette stratégie narrative permet-elle de dire l'indicible, le silence, l'exil ?
- c. *M* pour mettre en lumière la dimension politique et symbolique de la polyphonie comme outil de résistance aux récits historiques dominants. Comment Zeniter utilise-t-elle la littérature pour réhabiliter des voix invisibles dans le discours social et historique ?

I. La Polyphonie et le genre romanesque

1.1 La Polyphonie: Théories littéraires

D'origine musicale, le terme "polyphonie" désigne la présence simultanée de plusieurs lignes mélodiques autonomes qui, tout en étant différentes, s'harmonisent entre elles. Appliqué à la littérature, ce concept acquiert une portée plus large et plus complexe, notamment à travers les travaux du philosophe et critique russe Mikhaïl Bakhtine. Dans son étude fondatrice *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929), Bakhtine admet la polyphonie littéraire comme la coexistence de plusieurs voix autonomes dans un même texte romanesque. Il insiste sur l'indépendance de ces voix par rapport à celle de l'auteur, chacune possédant une conscience propre, une vision du monde unique et une capacité à dialoguer avec les autres voix du récit. Il soutient la thèse selon laquelle : « le roman polyphonique est l'art de l'organisation d'un espace dialogique entre plusieurs consciences, où chacune d'elles s'exprime indépendamment, sans être subordonnée à un discours autoritaire,

que ce soit celui de l'auteur ou d'un autre personnage »¹

Dans cette perspective, la polyphonie ne saurait être réduite à une simple multiplicité de personnages ou à un enchevêtrement de monologues. Il s'agit au contraire d'un dialogisme terme également forgé par Bakhtine - dans lequel chaque voix garde son autonomie intellectuelle et idéologique. Cette autonomie permet une confrontation d'idées, une mise en débat au sein même du texte, ce qui confère à la narration une dimension démocratique, voire polémique.

En appliquant cette approche à la littérature contemporaine, notamment celle engagée dans la restitution des mémoires collectives et marginalisées, la polyphonie devient un outil de résistance contre le discours historique dominant. Elle donne voix aux victimes de l'Histoire.

1.2 La Polyphonie dans le roman contemporain

La littérature contemporaine, en particulier celle des XXe et XXIe siècles, s'est emparée du modèle polyphonique pour répondre à la complexité croissante du monde. Avec l'éclatement des grands récits idéologiques, les écrivains contemporains se tournent vers des formes narratives ouvertes, fragmentées, dialogiques. Dans cette configuration, le roman devient le lieu privilégié d'un pluralisme discursif, d'une mise en scène des différences sociales, culturelles, politiques et générationnelles.

C'est ainsi que Linda Hutcheon trouve que *«la fiction contemporaine fonctionne moins comme un miroir que comme une arène de confrontation de discours concurrents »*². Cela veut dire que le roman n'est plus seulement le reflet d'un monde, mais aussi un plateau d'un débat véhément où les voix entrent en tension et en résonance.

¹ - Bakhtine (1929 :272).

² - Hutcheon, (1988 : 87)

Dans le cadre des littératures postcoloniales, la polyphonie devient une stratégie narrative majeure. Elle permet de déconstruire les récits coloniaux dominants en faisant émerger les voix des colonisés, des exilés, des femmes, des diasporas. Ces voix, longtemps réduites au silence, trouvent dans le roman un espace de visibilité et d'expression.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter, qui met en scène les voix croisées de trois générations marquées par la guerre d'Algérie, l'exil en France et les tensions identitaires contemporaines. Le récit alterne les perspectives d'Ali, le grand-père harki ; d'Hamid, son fils élevé dans un silence contraint ; et de Naïma, la petite-fille, en quête de sens et de mémoire. Zeniter esquisse une trajectoire introspective où l'héroïne forge peu à peu son identité et son rapport au monde intellectuel : « *Elle ne sait rien, ou presque. Ce qu'elle sait, elle l'a appris dans les livres d'histoire, pas dans sa famille.* » (*Ladp*:315). Cette phrase souligne la fracture mémorielle entre les générations et justifie pleinement l'approche polyphonique adoptée par la narratrice.

1.3 La voix narrative : entre individualité et mémoire collective

Dans un roman polyphonique, la voix narrative est un enjeu fondamental. Chaque personnage ne parle pas seulement en son nom, mais porte avec lui un héritage historique, un imaginaire collectif, une mémoire partagée ou refusée. La voix devient ainsi un lieu d'articulation entre le personnel et le politique, entre l'intime et l'historique.

Gérard Genette, dans *Figures III* (1972), distingue plusieurs types de voix dans le récit :

1. La voix homodiégétique (le narrateur est un personnage de l'histoire),
2. La voix hétérodiégétique (le narrateur est extérieur), ou encore,
3. La voix intra diégétique/extradiégétique selon les niveaux

du récit.

Ces distinctions rendent possible la mise en évidence de la complexité que revêt la polyphonie au sein d'un texte donné.

Dans *L'Art de perdre*, la voix de Naïma, par exemple, est hétérodiégétique, mais son discours intérieur - souvent présenté en style indirect libre — devient le point d'ancrage émotionnel du lecteur. Elle représente la génération contemporaine, éduquée en France, en quête d'un passé non transmis. On lit par exemple : « *Elle sait qu'elle porte quelque chose. Elle le sent dans le regard des autres, dans leurs questions, dans leurs silences. Mais elle ne sait pas nommer ce qu'elle porte.* » (*Ladp* : 357)

Ici, la voix de Naïma résonne comme un écho décelé de son père et de son grand-père, tout en étant singulière. Elle est à la fois héritière et interprète, traductrice d'un passé dont elle cherche à recomposer les fragments.

1.4. Polyphonie et Memoire Post Colonial

Dans un contexte postcolonial, la polyphonie prend une dimension politique particulièrement forte. En mettant en récit les voix des anciens colonisés, des exilés et de leurs descendants, l'auteur donne une forme littéraire à des mémoires historiques souvent invisibilités dans le discours national.

Dans son livre intitulé *La Gangrène et l'oubli*, l'historien Benjamin Stora, spécialiste reconnu de la guerre d'Algérie, met en évidence que : « *L'histoire des harkis est l'une des plus douloureuses, car elle est frappée d'un double effacement : du côté algérien comme du côté français.* » (199 :204)

C'est ce double effacement que Zeniter tente de réparer par la narration romanesque. À travers les voix d'Ali, Hamid et Naïma, elle construit un récit qui fait dialoguer les silences et les souvenirs, les non-dits et les réminiscences.

Le roman devient ainsi un lieu de réconciliation mémorielle, mais aussi de résistance à l'oubli. En cela, la polyphonie est une forme esthétique au service d'un projet éthique et politique : celui de faire entendre les voix étouffées par l'Histoire.

1.5. Le roman comme espace dialogique

Pour faire suite à l'approche de Bakhtine, il faut rappeler que la polyphonie s'inscrit dans une logique dialogique : les voix ne sont pas juxtaposées mais mises en interaction. Ce n'est pas une coexistence passive qui est en jeu mais une confrontation active, un échange constant et un débat ouvert.

Dans *L'Art de perdre*, les souvenirs d'Ali ne sont pas les mêmes que ceux que son fils refuse d'évoquer, ni ceux que Naïma tente de reconstruire. Chaque voix réécrit l'histoire familiale à sa manière, produisant un récit éclaté mais cohérent dans sa complexité.

Ainsi, la polyphonie chez Zeniter ne se contente-t-elle pas de faire entendre plusieurs voix : elle montre comment ces voix se répondent, se contredisent, se complètent. Le roman devient alors un espace dialogique où l'identité franco-algérienne est mise en cause dans ses dimensions multiples : historique, mémorielle, culturelle et intime.

II. La narration polyphonique dans L'Art de perdre

2.1 Multiplicité des voix : Ali, Hamid, Naïma

La structure polyphonique de *L'Art de perdre* repose sur la diversité des voix des personnages, qui sont les porte-paroles d'histoires et de mémoires multiples. La narration du roman se divise entre trois générations, chacune ayant sa propre perspective et son propre rapport au passé colonial et à l'exil. Ces voix – celles d'Ali, de Hamid, et de Naïma – sont articulées de manière que le lecteur puisse appréhender la complexité de l'histoire à travers des points de vue qui se confrontent et se complètent.

2.2. Ali : La voix de l'aïeul, entre mémoire et silence

Ali, le grand-père de Naïma, représente une voix tue, celle d'un homme marqué par les blessures de la guerre d'Algérie et par l'expérience de l'exil. Dans ses pensées, on sent l'effort pour réprimer les souvenirs douloureux du passé. Sa voix est marquée par une absence de parole, un silence qu'il porte comme un fardeau. Pourtant, ce silence est aussi une forme d'expression, qui révèle une partie du vécu des harkis, souvent réduits au silence dans l'Histoire officielle. Ali n'est pas simplement un personnage, il est un symbole de ceux qui ont vécu la guerre et l'abandon, et qui sont restés à l'écart des grandes narrations de l'histoire coloniale.

Comme le note l'auteur, la voix d'Ali ne se fait entendre qu'à travers ses silences et ses non-dits, qui traduisent une mémoire que le personnage cherche à enfouir tout en étant hanté par elle. La voix d'Ali, bien que rare dans le récit, résonne profondément dans la construction du sens du roman : "Il parle peu, mais chaque mot qu'il prononce pèse lourd" (*Ladp* : 123). Ce silence est sa manière de témoigner sans véritablement partager, sa mémoire étant trop douloureuse pour être exposée.

2.3. Hamid : La voix du père, entre héritage et rejet

Hamid, le père de Naïma, représente une autre forme de voix, plus active, mais également déchirée par son passé. Sa voix reflète un homme qui essaie de se détacher de l'héritage de ses parents, tout en étant pris dans un conflit identitaire. Hamid est l'incarnation du personnage qui tente de se réinventer en dehors de l'ombre de la guerre et de l'exil, mais qui reste inexorablement lié à ce passé.

La voix de Hamid est une voix fracturée : d'un côté, il rejette la mémoire des harkis et l'histoire familiale, de l'autre, il est marqué par cette même histoire qu'il ne peut effacer. À travers Hamid, Zeniter explore l'idée de la transmission de la douleur et du poids de l'Histoire, comme le montre l'un de ses monologues intérieurs : "*Je ne veux pas être comme eux. Je ne veux pas porter ce fardeau, mais je le porte quand même*" (*Ladp* : 145). Cette voix intérieure expose

le tiraillement de l'individu pris entre le passé familial et la nécessité de s'en détacher pour s'intégrer dans la société française.

2.4. Naïma : La voix de la troisième génération, tirillée entre quête identitaire et volonté de réconciliation.

Naïma, la petite-fille d'Ali, représente la troisième génération, celle qui cherche à comprendre et à réconcilier les fractures du passé. Sa voix est marquée par un désir de connaître son héritage et de donner un sens aux silences et aux non-dits de sa famille. C'est à travers Naïma que l'histoire du passé colonial et de l'exil prend forme dans le récit, et c'est elle qui, à travers son enquête, tente de reconstruire une mémoire familiale fragmentée.

La voix de Naïma est celle de la recherche et de la réconciliation : "Je n'ai pas eu la chance de connaître mon grand-père, mais je dois comprendre ce qu'il a vécu. C'est mon devoir" (*Ladp* : 67). Son point de vue, qui prend en compte les multiples voix des générations précédentes, permet au lecteur de percevoir une lecture plus nuancée et plus humaniste de l'histoire des harkis.

2.5. Alternance des points de vue et des temps

L'alternance des points de vue et des temps dans *L'Art de perdre* joue un rôle fondamental dans la construction polyphonique du récit. Zeniter utilise ces changements de perspective pour marquer les différences générationnelles et les tensions entre le passé et le présent. Les narrateurs se succèdent sans hiérarchie, chacun ayant sa propre voix et sa propre manière de raconter l'histoire, créant ainsi une dynamique polyphonique où chaque point de vue est légitime.

Le roman adopte une structure qui alterne entre les perspectives d'Ali, Hamid et Naïma. Ce passage constant d'un personnage à l'autre permet au lecteur de saisir la subjectivité de chacun tout en maintenant un fil conducteur de la narration. Zeniter opte pour un récit éclaté où chaque personnage donne son interprétation du même événement ou de la même période historique. Cela permet non seulement de donner une vision plus complète de l'histoire, mais

aussi de souligner les divergences de mémoire et d'expérience entre les générations.

2.6. Le passage des temps : passé et présent

Un autre aspect important de la polyphonie dans ce roman est l'alternance des temps narratifs. Le texte passe sans cesse du passé au présent, ce qui permet de montrer l'impact des événements historiques sur les personnages tout en illustrant leur quête de sens dans le monde contemporain. Le passé de la guerre d'Algérie et l'exil se confrontent au présent de Naïma, qui cherche à comprendre son héritage.

Le récit du passé est porté par les voix d'Ali et de Hamid, à travers des analepsies et des monologues intérieurs, et se distingue nettement de la narration au présent de l'indicatif qui suit le parcours de Naïma, mettant en lumière l'opposition entre mémoire douloureuse et quête identitaire contemporaine.

2.7. Les techniques de la narration (discours indirect libre, monologue intérieur...)

Zeniter utilise plusieurs techniques narratives pour renforcer la dimension polyphonique de son récit. Parmi ces techniques, le discours indirect libre et le monologue intérieur occupent une place centrale.

2.7.1. Le discours in direct libre

Le discours indirect libre permet à Zeniter de faire pénétrer directement dans l'esprit de ses personnages, tout en maintenant une certaine distance narrative. Cette technique permet de superposer la voix du narrateur et celle des personnages, ce qui crée un effet de polyphonie tout en maintenant une continuité narrative. Notons que les pensées de Naïma sont intégrées au texte de manière fluide, comme lorsqu'elle réfléchit sur la guerre d'Algérie: "*Pourquoi mon père n'a-t-il jamais voulu en parler ? Pourquoi m'a-t-il laissée dans l'ignorance ?*" (Ladp :78). Ce passage montre comment Zeniter

entremêle la voix narrative et celle de Naïma afin de traduire le tiraillement intérieur du personnage.

2.7.2. Le monologue intérieur

Le monologue intérieur est également une technique clé utilisée dans le roman pour explorer les profondeurs de l'âme des personnages, en particulier dans le cas de Hamid et Ali. Ces moments de réflexion personnelle permettent d'entrer dans l'intimité des personnages, et d'en comprendre les luttes internes. Par exemple, lorsqu'Ali se remémore son passé, ses pensées se confondent avec le présent, dans une sorte de flux de conscience : « *Il n'y a plus de retour. Le passé est derrière moi. Mais pourquoi cette douleur ne me quitte-t-elle pas ?* » (*Ladp* : 92).

Cette technique permet de comprendre le poids de la mémoire et celui du silence chez Ali.

3. Polyphonie, mémoire et identité

3.1 Mémoire familiale et mémoire collective

L'un des thèmes majeurs du roman *L'Art de perdre* est la manière dont la mémoire familiale se superpose à la mémoire collective. À travers la diversité des voix narratives de ses personnages, Zeniter interroge la manière dont ces mémoires imbriquées participent à façonner les identités, en particulier celle de Naïma, héritière de l'histoire d'Ali.

3.2 Mémoire familiale : transmission et silences

La mémoire familiale dans le roman est marquée par les silences et les non-dits, notamment en ce qui concerne la guerre d'Algérie et l'exil des harkis. Ali, le grand-père, incarne cette mémoire silencieuse, un passé que les membres de la famille tentent de comprendre mais qu'ils n'osent ou ne peuvent pas toujours transmettre. Il est l'un des personnages qui porte un lourd fardeau de mémoire sans jamais l'exprimer clairement. Sa mémoire se

manifeste non seulement par l'absence de discours sur le passé, mais aussi par la douleur et la souffrance qu'il emporte avec lui. Cette mémoire transmise par les silences est profondément marquée par la violence de l'histoire coloniale et la trahison ressentie par les harkis.

Naïma, la narratrice et petite-fille d'Ali, cherche à reconstruire cette mémoire enfouie et à comprendre les raisons de ces silences. Comme elle l'exprime dans un passage du roman : "*Je n'ai jamais pu parler de mon grand-père comme d'un homme ordinaire. Il portait en lui une mémoire tellement douloureuse qu'il était devenu l'ombre d'un homme, ou plutôt, il avait pris l'apparence d'une absence*" (Ladp: 45).

Zeniter met ici en lumière la manière dont les silences des aînés - incarnés par Ali et, dans une moindre mesure, Hamid – sont à l'apanage de la quête mémorielle de Naïma, en quête de compréhension de son histoire familiale. Ainsi, la mémoire familiale apparaît à la fois comme un fardeau hérité et comme un espace possible de réconciliation et de réappropriation identitaire.

3.3 Mémoire collective : l'héritage des harkis et les traces de la guerre d'Algérie

Dans le roman, la mémoire collective tourne autour de l'histoire de la guerre d'Algérie, notamment en ce qui concerne le sort réservé aux harkis. Ces derniers, ayant combattu aux côtés de l'armée française durant le conflit, ont été massivement marginalisés après l'indépendance de l'Algérie, contraints à un exil douloureux et durablement marqué par la stigmatisation. Leur mémoire, largement absente des récits historiques officiels, reste reléguée aux marges du discours national, contribuant ainsi à leur effacement symbolique de l'histoire collective.

Zeniter explore cette mémoire collective à travers les yeux de Naïma, qui cherche à comprendre la place de sa famille dans cette histoire marginalisée. Elle découvre que la mémoire de son grand-père, Ali, n'est pas seulement individuelle, mais qu'elle s'inscrit dans une mémoire collective des harkis, celle d'une communauté

d'exilés oubliés par la société française. Naïma, en cherchant à connaître son passé, confronte la mémoire familiale à la mémoire collective, tentant ainsi de redonner une voix à ceux qui ont été effacés. L'Histoire nous a laissé dans l'ombre, mais il est temps que nous sortions de cet oubli, que nos voix soient entendues" (*Ladp*. 131).

Cette citation met en évidence la volonté de Naïma de réintégrer l'histoire de sa famille dans la mémoire collective, en interrogeant l'Histoire officielle et en revendiquant la reconnaissance du vécu des harkis.

3.4 L'exil et la transmission entre générations

L'exil constitue l'un des thèmes centraux qui traverse l'ensemble du roman *L'Art de perdre*. Il symbolise à la fois la coupure avec le passé et le pays d'origine, mais aussi la difficulté de transmettre un héritage culturel et historique à la génération suivante. Pour des personnages tels qu'Ali et Hamid, l'exil constitue une rupture violente avec leur terre d'origine et un traumatisme profond dont il leur est difficile de se relever. Ils sont pris dans une situation où la mémoire du passé se confronte à la réalité de l'existence en France. L'exil est vécu comme un processus douloureux de perte d'identité, mais aussi comme une occasion de reconstruire une nouvelle existence. L'exil est une expérience partagée, mais il est vécu de manière très différente selon les générations.

Ali, par exemple, est un personnage marqué par la souffrance de l'exil, qu'il considère comme un arrachement. Son passé algérien est indissociable de sa douleur, et il éprouve une difficulté profonde à se reconstruire ailleurs, loin de sa terre d'origine. Dans ses pensées, on ressent l'intensité de son expérience :

"Là-bas, tout me manquait, même l'air. Ici, je ne suis qu'un étranger, perdu parmi des gens qui ne me voient pas" (Ladp : 52).

Hamid, de son côté, tente de s'intégrer en France et de réinventer son identité, souvent en reniant les origines de sa famille. Il voit dans l'exil une chance de s'émanciper des poids du passé, mais il est également déchiré entre son désir de s'intégrer et la nécessité de préserver une partie de son identité. La tension entre ces deux dynamiques est une constante dans le roman, soulignant la difficulté de transmettre l'histoire et la culture dans un environnement étranger.

3.5 *Le transfert intergénérationnel : Naïma et ses aînés*

Naïma, la troisième génération, se trouve au centre de cette transmission de mémoire. Elle est confrontée à un double héritage : celui de ses ancêtres, marqué par l'exil et la guerre, et celui de sa vie en France, où elle est élevée dans une culture qui ignore souvent la réalité de ses racines. La transmission de cette mémoire à Naïma se fait dans un espace de tensions, où elle cherche à réconcilier ces héritages en apparence opposés.

Elle constate que la mémoire de son grand-père Ali est incommunicable, car ce dernier ne parvient pas à exprimer la profondeur de son expérience. Cependant, grâce à sa propre quête personnelle, Naïma parvient à restituer les morceaux manquants de cette histoire et à les transmettre à la génération suivante, dans une démarche de réconciliation avec son passé. Ce processus est décrit ainsi dans le roman : *"Je ne veux pas que mon grand-père soit oublié, je ne veux pas que nous soyons invisibles. Je veux que les autres sachent ce que nous avons vécu"* (Ladp: 113).

Naïma se fait ainsi le témoin d'un passé difficile et incomplet, mais aussi d'une génération qui porte l'espoir de la réconciliation entre les mémoires familiales et collectives, tout en cherchant à donner une nouvelle voix à une histoire effacée.

3.6 *L'identité diasporique et la fragmentation identitaire*

L'identité diasporique dans L'Art de perdre se construit de

manière polyphonique, résultant de l'interaction dynamique entre des voix multiples, issues de cultures et générations diverses. Ces voix s'entrelacent, se confrontent et s'enrichissent mutuellement, façonnant une identité à la fois complexe et fragmentée. Les personnages, notamment Naïma, sont pris dans une double culture : celle de leur pays d'origine, l'Algérie, et celle de leur pays d'accueil, la France. Cette fragmentation identitaire crée un espace où les voix du passé et du présent s'entrechoquent et où l'individu cherche sans cesse à se redéfinir. L'identité diasporique devient un processus dynamique, où chaque voix contribue à une nouvelle compréhension de soi, en interaction constante avec les autres voix.

Zeniter explore l'idée que l'identité diasporique n'est pas un stade final, mais un processus de construction. Naïma, par exemple, oscille constamment entre son héritage familial et son désir de s'intégrer à la société française. Elle se rend compte que son identité est pluraliste, qu'elle ne peut pas être réduite à une seule culture ou à un seul héritage. Dans un passage, elle déclare :

"Je suis à la fois d'ici et de là-bas, mais je ne suis entièrement nulle part" (Ladp :188).

Cela résume parfaitement la construction polyphonique de l'identité diasporique, qui n'est pas définie par des frontières claires, mais par une multiplicité de voix, de cultures et d'expériences.

Ce qui nous permet inéluctablement de traiter ce sujet d'un point de vue pragmatique.

III. La polyphonie : une pragmatique d'indenté

3.1 La polyphonie : les théories rhétorico-pragmatiques

3. 1.1 La polyphonie linguistique selon Oswald Ducrot

Dans le cadre de ses travaux sur l'argumentation dans la langue,

Oswald Ducrot, dans son ouvrage *Le Dire et le dit*¹(1984), propose sa théorie **linguistique** rigoureuse de la polyphonie, c'est-à-dire de la coexistence de plusieurs voix ou points de vue dans un énoncé. Il parvient ainsi à faire de cette notion, longtemps traitée en littérature ou en philosophie, un **concept proprement linguistique**.

Comme en narratologie (notamment chez Genette, qui distingue le narrateur du focalisateur), Ducrot différencie plusieurs **instances énonciatives** :

- Le **locuteur**, responsable de l'énonciation (le fait de produire un discours).
- L'**énonciateur**, responsable du point de vue exprimé dans l'énoncé (le contenu discursif).

Il est essentiel de distinguer trois niveaux dans cette analyse :

- Le **sujet parlant** : c'est l'auteur réel, extérieur au texte, producteur effectif du message. Il appartient à la réalité extralinguistique (par exemple : Isidore Ducasse).
- Le **locuteur** : il est une figure interne au discours, construite par celui-ci. C'est lui qui assume la responsabilité de l'énonciation (par exemple : le comte de Lautréamont).
- L'**énonciateur** : il incarne un point de vue particulier dans l'énoncé. Il peut être multiple, variable, voire contradictoire (ex. : De La Fontaine, un narrateur ironique, ou encore une voix collective comme celle de la doxa, dans des énoncés généraux introduits par "on").

La **polyphonie**, au sens de Ducrot, apparaît dès lors que le **locuteur** introduit dans son discours **plusieurs énonciateurs**, c'est-à-dire **plusieurs points de vue distincts**. Il peut ainsi exprimer une idée tout en s'en distanciant, en la mettant en scène comme émanant d'une autre voix que la sienne.

¹ - O. DUCROT, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

Certains chercheurs ont proposé le terme de "**polyscopie**" pour insister sur cette multiplicité de perspectives. Ducrot, quant à lui, exploite cette distinction pour analyser des phénomènes linguistiques variés comme :

- La **négation** (par exemple : *ne... pas*),
- Les **connecteurs argumentatifs, appelés plus des articulateurs** par Marion Carel dans cadre de sa théorie des **Blocs sémantiques** (*mais, donc, puisque*), qui introduisent des rapports de point de vue,
- L'**ironie**, où le locuteur adopte un point de vue qu'il feint de défendre,
- Les **présupposés**, qui révèlent souvent des points de vue implicites.

Notons que Ducrot montre, en désaccord radical avec Genette, que le langage est fondamentalement **dialogique**, même quand une seule personne parle : toute énonciation peut contenir plusieurs voix, **conscientes ou non**, assumées ou critiquées.

3.1.2 La SCAPOLINE¹ ou la polyphonie scandinave

La **ScaPoLine** (pour *Sémantique, Compositionnalité, Polyphonie, Linguistique*) est une théorie sémantique à la fois **discursive, structuraliste et instructionnelle**. Elle s'appuie sur la distinction fondatrice établie par Saussure entre **langue** (système linguistique) et **parole** (usage du langage, ou discours), tout en adoptant une approche **structuraliste** de l'organisation du discours, considéré comme une suite structurée d'**énoncés**.

Dans le prolongement des travaux d'Oswald **Ducrot**, la ScaPoLine définit :

- l'**énoncé** comme un segment de texte porteur d'un **sens autonome**,

¹- H. Nølke, K. Fløttum et C. Noren, *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Paris, Kimé, 2004.

- la **phrase** comme une unité de langue, c'est-à-dire un objet abstrait censé **sous-tendre** les énoncés.

La théorie distingue également deux notions clés :

- le **sens**, qui correspond à l'interprétation effective de l'énoncé en contexte (c'est ce que le linguiste cherche à décrire du point de vue de l'interprétation),
- la **signification**, qui désigne la description sémantique de la **phrase** elle-même, en tant qu'unité de langue.

L'objectif immédiat de la ScaPoLine est donc l'étude de la **signification**, comprise comme un ensemble **d'instructions** permettant au locuteur ou à l'interprète de **construire le sens**. Ces instructions orientent les interprétations possibles d'un énoncé réel. Et pourtant cette théorie « reste fidèle e à la conception ducrotienne de la polyphonie »¹

3.2 La polyphonie dans la ScaPoLine

La **polyphonie** est considérée comme un élément relevant du **sens**, mais la **signification** (au niveau de la langue) fournit souvent des **instructions** permettant d'identifier et d'interpréter cette pluralité de voix.

Pour clarifier les niveaux d'analyse, la ScaPoLine distingue deux notions essentielles :

- La **configuration polyphonique** (ou *configuration*), qui relève du **niveau de l'énoncé**. C'est une réalité observable dans un discours donné.
- La **structure polyphonique** (ou *structure-p*), qui est un **fait de langue**. Elle correspond à un ensemble d'instructions intégrées dans la signification d'une phrase, et impose **des contraintes sur la configuration** interprétable.

¹ - Ibid, p.19

En résumé, un élément du sens est considéré comme **marqué dans la signification** si cette dernière contient explicitement des instructions qui le conditionnent.

3.1.3 Une approche stylistique et rhétorique de la polyphonie

Dans une perspective stylistique et rhétorique, la polyphonie désigne la présence de plusieurs voix ou points de vue dans un même énoncé, créant ainsi une profondeur textuelle et une richesse interprétative. Sur le plan stylistique, cette pluralité se traduit par des variations de ton, de registre ou d'énonciation, permettant à l'auteur de faire dialoguer différentes sensibilités ou positions. D'un point de vue rhétorique, la polyphonie est un procédé stratégique : elle introduit des tensions, des oppositions ou des concessions qui confèrent au discours une dynamique argumentative ou émotionnelle. Loin de toute homogénéité, le texte polyphonique met en scène une multiplicité de voix qui s'enchevêtrent, obligeant le lecteur à adopter une posture active et critique face au sens. Ainsi, la polyphonie devient un levier fondamental pour construire des discours complexes, nuancés et ouverts à l'interprétation.

Le champ des études linguistique, stylistique et rhétorique sur la polyphonie demeure éclaté, mais, comme le suggèrent O. Ducrot, G. Declercq, P. Charaudeau, D. Maingueneau ou H. Nølke, une approche pragma-linguistique s'avère féconde : l'articulation entre analyse linguistique, analyse du discours et lecture littéraire permettrait une meilleure compréhension des phénomènes polyphoniques. Dans cette perspective, ces approches rhétorico-pragma-linguistiques apparaissent comme un point de convergence capable d'articuler ces différentes disciplines.

3.2 Exemple d'analyse du titre : *L'art de perdre*

Le titre d'un roman n'est jamais neutre ; « c'est une étiquette » qui s'inscrit, selon Bernard Bosredon dans une pragmatique

d'identification ¹ : il constitue la première porte d'entrée dans l'univers de l'œuvre. Avec *L'Art de perdre*, publié en 2017, Alice Zeniter attire immédiatement l'attention par une formulation paradoxale. Comment faire de la perte - généralement associée à l'échec, au vide ou à la douleur - un art, c'est-à-dire une forme de maîtrise ou de création ? Ce titre intrigue, dérange et annonce déjà la complexité du roman, qui retrace l'histoire d'une famille franco-algérienne marquée par la guerre d'Algérie, l'exil et le silence intergénérationnel. À travers une fresque familiale, l'auteur interroge les formes multiples de perte : perte d'un pays, d'une langue, d'une mémoire, mais aussi d'une identité. Dès lors, le titre fonctionne comme un résumé poétique et symbolique du parcours proposé au lecteur.

La question qui se pose ici est : en quoi le titre *L'Art de perdre* exprime-t-il à la fois la douleur de la perte et la possibilité de la sublimer par l'écriture ?

Nous considérons qu'il s'agit d'un titre bien choisi soigneusement. Ceci montre une intentionnalité pragmatique pour que le titre soit intrigant, riche de sens implicites au point de trouver sans peine, tout d'abord, un paradoxe entre « art » et « perdre », ensuite une référence poétique à Elizabeth Bishop dont l'écrivaine avoue lui avoir emprunté le titre de son poème, enfin une valeur universelle et philosophique.

Soulignons que le titre annonce bien la thématique majeure du roman d'après la perte territoriale, historique et identitaire ainsi que la transmission de familiale est brisée ou presque. Le titre met en valeur l'écriture comme réponse à la perte où l'art de raconter devient un acte performatif de promesse de réappropriation de la mémoire.

¹ - Cf, Bernard Bosredon 1997 : *Les titres de tableaux, une pragmatique de l'identification*, PUF, Paris.

3.3. Analyse d'exemple de la notion de l'argent, la famille et la solidarité

Considérons cet extrait de la 1ère partie du roman :

*« Si tu as de l'argent, montre-le.
C'est ce qu'on dit ici, en haut comme en bas de la montagne.
Et c'est un commandement étrange parce qu'il exige que l'on
dépense toujours l'argent pour pouvoir l'exhiber. En
montrant qu'on est riche, on le devient moins.
Ni Ali ni ses frères ne pensaient à mettre de l'argent de côté
même pour le faire « fructifier » ou pour les générations
futures à venir, pas même pour les coups durs. L'argent se
dépense dès que qu'on là. Il devient bajoues luisantes, ventre
rond, étoffes chamarrées, bijoux dont l'épaisseur et le poids
fascinent les Européennes qui les exposent dans des vitrines
sans jamais les porter. L'argent n'est rien en soi. Il est tout
dès qu'il se transforme en accumulation d'objets. » (Ladp :
25)*

La famille d'Ali s'identifie avec la sentence suivante : *« Fais comme si tu devais vivre éternellement, fais comme si tu devais mourir à l'instant »* qui traduit un aspect formellement contradictoire et pourtant pragmatique. Qu'il s'agit d'une invitation à consommer la vie en pleine dent puisqu'il exalte à la fois la prévoyance et la soumission à la durée. La prévoyance peut-elle être identifiée, dans son fondement et sa fin, à la prévision ?

A travers une formule apparemment simple, la narratrice met les paradoxes d'une norme sociale fondée sur l'ostentation

Nous verrons d'abord comment cet extrait révèle une norme sociale contraignante (I), avant d'analyser la manière dont la rhétorique du texte en souligne le paradoxe (II), pour enfin montrer qu'il s'agit d'une critique implicite d'un modèle culturel plus large (III).

I. Une norme sociale forte et intériorisée

Dès la première phrase — « Si tu as de l'argent, montre-le » — l'énoncé prend la forme d'un impératif déguisé. Il ne s'agit pas d'un simple conseil, mais bien d'une norme qui, bien qu'énoncée au conditionnel, agit comme une obligation. Cette injonction s'inscrit dans un discours collectif et anonyme : « C'est ce qu'on dit ici ». L'utilisation du pronom indéfini « on » ancre cette idée dans un cadre culturel, sans la rattacher à un locuteur précis. Elle est reçue comme une évidence dans le contexte évoqué, ce qui témoigne de son pouvoir normatif.

L'ancrage spatial — « en haut comme en bas de la montagne » — renforce cette impression d'unanimité. Quelles que soient les classes sociales ou les positions géographiques, la règle est partagée, intériorisée. Ce n'est pas une opinion minoritaire, mais une sorte de loi non écrite, omniprésente et transmise.

D'un point de vue pragmatique, cette phrase joue donc un rôle fondamental : elle révèle le poids d'un système de valeurs où l'argent, plus que pour sa fonction utilitaire, sert à affirmer un statut. Il faut le montrer pour exister socialement. La possession n'a de valeur que si elle est visible, si elle est reconnue par autrui.

II. Un paradoxe mis en scène par la rhétorique du texte

Cette norme sociale, pourtant généralisée, est immédiatement mise en question dans l'extrait. La phrase centrale du passage — « En montrant qu'on est riche, on le devient moins » — met en lumière le paradoxe fondamental du système : pour se faire reconnaître comme riche, il faut dépenser ; or, dépenser revient à s'appauvrir.

La construction syntaxique en chiasme — « en montrant qu'on est riche / on le devient moins » — crée un effet de symétrie trompeuse, où l'opposition entre *paraître* et *être* est renforcée. On retrouve ici une forme de maxime, presque aphoristique, qui fonctionne comme une chute. Elle agit comme une mise à distance

critique, soulignant l'absurdité d'un comportement valorisé par la société.

Le lexique religieux — « un commandement étrange » — renforce cette critique implicite. Le mot « commandement » renvoie aux lois divines, aux Dix Commandements de la Bible, et donc à l'idée de norme sacrée. Ce glissement ironique du registre religieux au registre social dénonce subtilement la rigidité de cette norme : elle s'impose comme une vérité absolue, alors même qu'elle conduit à une impasse. L'adjectif « étrange » introduit une rupture dans cette logique, une forme de prise de conscience qui ouvre la voie à une critique plus large.

III. Une critique implicite d'un système de valeurs fondé sur le paraître

En déconstruisant ce commandement, Zeniter met en évidence les contradictions internes d'un modèle culturel où **le paraître prime sur l'être**. Il ne s'agit pas seulement de montrer sa réussite : il faut la théâtraliser, l'exposer, presque la mettre en spectacle. Or, ce besoin d'ostentation est autodestructeur, puisqu'il épuise les ressources mêmes qu'il prétend valoriser.

Ce modèle révèle aussi la **pression sociale** qui pèse sur les individus. Ne pas montrer sa richesse, c'est courir le risque d'être perçu comme pauvre ou insignifiant, même si l'on possède objectivement de l'argent. La reconnaissance sociale passe par la dépense visible, au détriment parfois de la sécurité ou de la stabilité.

Cette analyse dépasse le simple cadre individuel pour s'inscrire dans une réflexion plus large sur les sociétés postcoloniales et les logiques de domination. Le besoin d'afficher sa richesse peut être interprété comme une réaction à une histoire de dépossession, de relégation ou de stigmatisation. Dans un monde où l'on cherche à effacer les traces de l'humiliation, montrer qu'on possède devient une forme de revanche symbolique.

Enfin, l'autrice suggère aussi que ce phénomène n'est pas limité

à une communauté particulière. Il entre en résonance avec les logiques consuméristes des sociétés occidentales où la valeur de l'individu se mesure souvent à sa capacité à consommer et à exhiber ses possessions.

À travers cet extrait bref mais chargé de sens, Alice Zeniter interroge une norme sociale omniprésente : la nécessité de montrer sa richesse pour être reconnu. Par une rhétorique fondée sur l'ironie, l'antithèse et le paradoxe, elle déconstruit un « commandement » qui, bien qu'intégré dans la culture, s'avère profondément destructeur. L'écrivain nous invite ainsi à réfléchir au poids des regards sociaux, au rôle du paraître dans les relations humaines, et aux conséquences d'une norme qui privilégie l'image au détriment de la substance.

3.3 La polyphonie et l'emprunt lexical : la règle de « *C'est le Mektoub* »

Dans ce roman la narratrice fait un usage marqué de la **polyphonie** narrative pour exprimer la complexité des héritages culturels et générationnels. Le roman multiplie les voix — celles d'Ali, du grand-père marqué par le silence, de Hamid, son fils tiraillé entre deux mondes, et de Naïma, la petite-fille en quête d'identité — chacune portant un regard singulier sur l'histoire familiale et la mémoire collective. Cette multiplicité de points de vue donne au récit une **épaisseur historique et humaine** qui rend compte des tensions sociales et identitaires.

Par ailleurs, Zeniter emploie intentionnellement et fréquemment des **emprunts lexicaux** issus de l'arabe algérien et / ou du dialecte kabyle, comme *bled* → (le pays ou le village), *harkis* (416), *douar* → la maison familiale (p.26), *mechtas*(p.26) → (des volontaires organisés en groupe de résistance pour repousser les attaques des agresseurs et plus tard pour désigner les jeunes exilés à cause de la guerre¹), *nif*² → dignité(p.26), *mektoub* (pp : 19 et 22),

1 - Cf, Bachaga Boualam 1963 : *Les harkis au service de la France*, France-Empire, page 22. ; Didier Daeninckx Tignous 2002 : *Corvée de bois*, Gallimard, Paris, coll. Folio,

fellah (p.25), *el habala* → la bêtise(p.29) , *khalkhal* → (collier en argent massif porteur de chances et protecteur)(p.31), *Moudjahidines ou fellagas* (p.60) → Les soldats du FLN, *Front de Libération Nationale*) *sabr* → (patience) ou *baraka* → (la bénédiction), *baba* (p.98) (Papa) *rhouya* (p.134 → (doucement), *azka d azqa* (pp :158-159) → (demain, c'est le tombeau, en kabyle,) *cheikh*, (p.118) → un homme sage et/ou un imam), *kanoun* (p.118) → (avec la lettre *kaf en arabe* : il s'agit d'instrument fabriqué à l'aide de briques pour faire du feu de chauffage individuel et collectif, et de cuisson dans les zones rurales y compris les villages) ainsi que des termes issus du vocabulaire militaire ou administratif colonial. Ces emprunts, souvent non traduits, ancrent le texte dans une réalité culturelle et historique précise, soulignant la double appartenance linguistique des personnages et la persistance des traces coloniales. Or le mot *Mektoub* a été bel et bien traduit et cité plusieurs fois au début de sa narration (Cf, supra, p. 19 → *Mektoub*, c'est écrit.), littéralement traduit au lieu de dire à titre exemple : *le Prédestiné* ou le *Destin* tout court. Cette expression, *c'est le mektoub*, reflète un rapport sémantique très étroit qui signifie bien plus que « c'est le destin » : elle condense un **rapport au monde hérité, fait de résignation, de fatalisme, mais aussi de dignité** silencieuse. Elle est utilisée pour supporter l'exil, les injustices ou la guerre, et reflète la tension entre **l'acceptation du passé** et le **désir de compréhension ou de révolte** des nouvelles générations.

Dans *L'Art de perdre*, cette expression est souvent prononcée par les anciens, notamment par Ali ou ceux de sa génération. Elle appartient au registre populaire et traditionnel, transmis oralement. Ce qui traduit une philosophie de la résignation, profondément ancrée dans la culture rurale algérienne, surtout chez les personnages

p.58. ; Jocelyne Sauvard 2012 : *Simone Veil, La force de la conviction*, l'Archipel, Paris, pp : 74-75.

²- En arabe, le mot *nif* signifie littéralement « nez », mais il est couramment utilisé pour désigner la dignité et l'orgueil. Cette sémantique du nez remonte à l'Antiquité : en Égypte ancienne, on retrouve de nombreuses statues de pharaons au nez brisé, alors que dans la statuaire grecque, ce sont souvent les organes génitaux masculins qui sont endommagés. Ainsi, chaque civilisation exprimait différemment les notions de fierté et de dignité : par le nez chez les Égyptiens, et par la virilité chez les Grecs.

confrontés à des injustices qu'ils ne peuvent ni expliquer ni combattre (exil, guerre, pauvreté, silence). Citons à ce propos un exemple implicite : quand Ali est forcé de fuir l'Algérie après avoir été rejeté par les deux camps, il ne proteste pas. Son attitude, décrite par la narratrice, est celle de quelqu'un qui accepte la situation sans révolte, comme si « *c'était le mektoub* ». Elle a une fonction narrative et symbolique.

L'expression fonctionne comme un refuge psychologique, une manière d'accepter l'inacceptable, de donner un sens aux épreuves sans se révolter ouvertement. Elle peut aussi être ambivalente. Pour certains personnages, c'est une forme de soumission : ne pas contester un ordre établi (exil, précarité). Pour d'autres, comme Naïma, elle est parfois perçue avec distance ou ironie : elle incarne une sagesse dépassée, ou un discours qu'on questionne. Naïma, qui a grandi en France, regarde cette expression avec méfiance ou étrangeté. Pour elle, dire « *c'est le mektoub* » peut parfois sonner comme une manière d'éviter les responsabilités ou d'étouffer les douleurs du passé. Dire « *c'est le mektoub* », c'est aussi marquer une appartenance culturelle. C'est une expression tautologique¹ qui porte en elle la mémoire collective d'un peuple colonisé, déraciné, habitué à souffrir sans se plaindre. Elle devient, dans le roman, le symbole du silence transmis, notamment entre les générations (Ali à Hamid, Hamid à Naïma), et de l'impossibilité de nommer les traumatismes.

Notons qu'Alice Zeniter mobilise un arsenal varié **de registres linguistiques** dans *L'Art de perdre*, qui permet de **faire entendre la diversité sociale, culturelle et émotionnelle** des personnages. Ce choix renforce la dimension réaliste du récit tout en mettant en

¹ - Dans leur approche de la **pragmatique linguistique**, Anscombe et Ducrot soulignent que chaque énoncé porte non seulement un **sens informatif**, mais aussi des **contraintes argumentatives implicites**. C'est ainsi que cette expression relève de la **croissance** qui joue un rôle central dans l'argumentation : elle repose sur des **topoi**, c'est-à-dire des principes implicites partagés par les locuteurs, qui permettent de donner sens et force à un énoncé. Ces croyances ne sont pas nécessairement explicites, mais sous-tendent le raisonnement. La **tautologie**, quant à elle, est une affirmation redondante ou toujours vraie (comme "ce qui est dit est dit"), souvent utilisée dans les proverbes. Elle sert à renforcer une idée en la présentant comme évidente ou indiscutable. (*Pour plus de détails sur ces notions au sein de La théorie des Topoi*, Cf Anscombe et al, 1999).

lumière la **fracture entre générations**, entre passé colonial et présent français, entre les silences et les voix qui tentent de se reconstruire.

Distinguons ainsi quatre registres principaux comme suit :

1. Le registre familial et /ou populaire est utilisé dans les dialogues, notamment chez les personnages issus de milieux modestes ou dans des scènes du quotidien. Sa fonction est la transcription de **l'oralité** et la réalité sociale des personnages. Ceci est très manifeste dans le langage notamment des jeunes de la banlieue parisienne et/ou ceux issus de l'immigration. On entend des mots et des expressions tels que : « whish », « genre », « t'as vu » etc...
2. Le registre soutenu et /ou réflexif est présent dans la narration quand Naïma réfléchit à son identité, à l'histoire ou à la mémoire. Langue plus abstraite, parfois introspective, qui exprime la complexité du vécu intérieur. Elle se montre experte au *verbatim* avec excellente maîtrise de la langue de Molière. Elle le dit clairement « « Ce n'est pas parce qu'elle n'a pas grandi dans ce pays qu'il ne pèse pas sur elle comme une dette invisible » (*Ladp* :187). La maturité intellectuelle de Naïma lui a permis de connaître l'héritage culturel de sa famille et son pays à travers la maîtrise du dire sentencieux qui parsème sa narration. Le texte est assez riche à ce propos, citons quelques exemples qui reflète bien la réalité de la vie de l'époque :
 - « *La maison où il n'y a plus de mère, dit le proverbe kabyle, même quand la lampe est allumée, il y fait nuit* » (p. 20)
 - « *... lorsque le malheur frappe, personne n'est responsable.* », (p.22)
 - « *... un système dans lequel celui qui travaille aurait droit lui aussi aux profits qu'il dégage, à parts égales, ou presque, avec celui qui possède les terres ou la machine.* (p.22)
 - *La vie est faite de fatalités irréversibles et non d'actes historiques révocables.* » (p.22)

Ces phrases sentencieuses¹, dispersées au début de *L'Art de perdre*, remplissent une fonction pragmatique essentielle : elles posent les fondements idéologiques, culturels et émotionnels du monde dans lequel évoluent les personnages. La première, tirée d'un proverbe kabyle — « La maison où il n'y a plus de mère... il y fait nuit » — utilise une image poétique pour souligner le vide affectif et symbolique laissé par la disparition de la figure maternelle : elle sert ici à transmettre une vérité universelle par le biais d'un code culturel spécifique, rendant audible la sagesse populaire kabyle. Les autres phrases, construites sur un ton assertif et général, prennent une valeur **axiomatique** ou **idéologique**. Elles fonctionnent comme des **actes de langage assertifs** (au sens d'Austin ou Searle) : elles ne décrivent pas seulement la réalité, elles l'établissent comme une évidence dans l'univers du récit. La formule « lorsque le malheur frappe, personne n'est responsable » efface toute notion de causalité ou de justice, et installe une logique fataliste, renforcée par la phrase finale : « La vie est faite de fatalités irréversibles et non d'actes historiques révocables ». Cette assertion, presque dogmatique, annule toute idée de réparation ou de révolte, en justifiant la résignation. Enfin, l'énoncé sur le travail et la propriété (« un système dans lequel celui qui travaille aurait droit... ») Mobilise le registre politique sous une forme utopique, mais son ton hypothétique (« aurait droit ») souligne son caractère irréaliste, voire irréalisable. Toutes ces phrases participent ainsi à **l'ancrage discursif d'une vision du monde** marquée par l'injustice, la résignation et le silence, tout en donnant au narrateur une voix réflexive, quasi philosophique, qui dépasse le cadre narratif immédiat.

3. Le registre administratif et/ou technique apparaît dans les passages historiques ou lorsqu'on évoque les politiques coloniales et postcoloniales. Citons dans cette optique des mots comme *SAS*², *rapatriés*, *statut civil de droit local*,

¹ - Pour savoir plus sur le dire sentencieux et proverbial, nous ferons référence aux travaux de Jean- Claude Anscombe ; Cf ; *Anscombe, dir. 2012 : La Parole exemplaire, coll. Recherches, A. Collin, Paris.*

² - **SAS** = *Sections administratives spécialisées*. Elles sont créées par l'armée française pendant la guerre d'Algérie (1954-1962). Leur but était de gagner « les cœurs et les

assignation, centre d'accueil, et plus tard *HLM*¹, etc. C'est un registre met en lumière le rôle de l'administration française dans l'effacement des Harkis. Ce registre, impersonnel et déshumanisant, rend compte de la manière dont l'histoire officielle a gommé les parcours individuels : les personnages deviennent des numéros de dossier, des silhouettes derrière des formulaires. Intégré à la narration polyphonique du roman, ce langage technique crée une tension avec les voix subjectives d'Ali, Hamid et Naïma, qui cherchent au contraire à faire entendre leur mémoire intime. Loin d'être neutre, ce registre devient ainsi un outil de critique : en mettant en scène l'oubli bureaucratique, Zeniter souligne la nécessité de réécrire l'histoire à hauteur d'homme, dans une langue vivante et incarnée.

4. **Le registre poétique ou symbolique** permet d'exprimer l'indicible : la douleur de l'exil, les silences de la transmission, ou encore la mémoire blessée. Ce registre se manifeste à travers des figures fortes telles que l'ekphrasis de l'hypotypose², souvent tirées du quotidien ou de la culture kabyle, qui acquièrent une portée universelle. Ainsi, le proverbe : « La maison où il n'y a plus de mère, même quand la lampe est allumée, il y fait nuit » mêle symboles de la lumière et de l'absence pour traduire la perte affective et spirituelle. De même, lorsqu'elle écrit : « L'histoire ne se tait

esprits » des populations algériennes rurales, notamment en fournissant des services civils (santé, éducation, infrastructures), tout en exerçant une influence militaire et politique.

1 - HLM = *Habitation à Loyer Modéré*. Dans le roman. C'est un symbole très fort. Il représente : La relégation sociale : Les familles *harkies*, après leur arrivée en France, sont souvent logées dans des HLM, parfois après un passage par les camps ou hameaux de forestage. **La séparation et l'oubli** : Ces logements standardisés et parfois en périphérie urbaine marquent une forme de marginalisation, de vie à l'écart du reste de la société. Un lieu **de mémoire silencieuse** : C'est là que la famille de Naïma, la narratrice, vit dans une forme de silence et de tabou autour de leur passé algérien et de l'histoire harki. Un passage du roman évoque par exemple la vie dans un HLM dans le département de Calvados, où s'installe la famille de Hamid (le père de Naïma) après leur sortie du camp.

²- Selon Pierre Fontanier, *l'hypotypose* est définie comme une **figure de style par imitation** qui « *peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.* », *Les Figures du discours*, Introduction de G. Genette Flammarion, Paris, p.390.

pas. Elle s'installe dans les gestes, dans les silences, dans les blancs du récit », Zeniter donne à l'Histoire une présence fantomatique, presque vivante, qui traverse les corps et les générations. Ce langage métaphorique permet de rendre sensible ce que les mots ordinaires ne peuvent formuler : la honte, la culpabilité, l'arrachement. Le paysage, souvent décrit comme aride, poussiéreux, minéral, devient lui aussi un miroir symbolique de l'identité fragmentée des personnages. À travers ce registre poétique discret mais marquant, Zeniter enrichit la narration d'une dimension émotionnelle et existentielle profonde, transformant les souvenirs en signes, et les silences en langage.

Le mélange des registres reflète aussi les mutations sociales vécues par la diaspora. Ensemble, la polyphonie et l'emprunt lexical participent à la richesse du roman en restituant la complexité des identités métissées, tout en interrogeant la mémoire, l'exil et les dynamiques de transmission.

Conclusion

Cette étude nous a permis de prouver clairement que *L'Art de perdre* déploie une narration polyphonique à travers les voix de plusieurs personnages : Ali, Hamid, et Naïma. Chaque personnage apporte une perspective unique sur l'histoire de l'exil, de la guerre d'Algérie, et de l'identité diasporique, créant ainsi un récit complexe et multidimensionnel. À travers ces voix, Zeniter nous offre une vision nuancée et riche des différentes couches de la mémoire familiale et collective, tout en soulignant l'impact de l'Histoire coloniale sur les générations suivantes.

Notre analyse a permis de démontrer que la polyphonie dans le roman ne se réduit pas à une simple coexistence de voix narratives, mais constitue un dispositif esthétique et narratif visant à représenter les tensions entre mémoire individuelle et mémoire collective, tout en participant à la construction d'une identité diasporique façonnée par cette pluralité de voix.

Ceci nous a permis de dégager plusieurs techniques narratives utilisées par l'auteure, telles que le discours indirect libre, le monologue intérieur, et l'alternance des points de vue, qui sont essentielles à la mise en place de cette polyphonie. Ces techniques ont été déterminantes pour le déploiement de la mémoire transgénérationnelle et de la complexité des expériences de l'exil.

L'œuvre d'Alice Zeniter déploie une rhétorique de la polyphonie et de la rupture qui agit **comme un levier d'émancipation**. Elle ne se contente pas de raconter une histoire de déracinement ou d'intégration : elle **interroge la langue elle-même comme lieu de pouvoir** et de libération. Cette démarche, à la fois littéraire et politique, **active chez le lecteur une écoute critique**, l'invitant à reconnaître la légitimité de toutes les voix, même celles que l'histoire officielle a réduites au silence.

Dans *L'art de perdre*, la narratrice conjugue avec force et subtilité hypotypose et polyphonie pour recréer une histoire éclatée, transgénérationnelle et sensorielle. Loin de proposer un simple roman historique, elle invite à une plongée immersive dans les zones d'ombre de la mémoire coloniale et postcoloniale française. Grâce à ces procédés, l'œuvre devient non seulement un récit, mais aussi un espace de dialogue entre les silences du passé et les voix du présent.

La quête identitaire de Naïma culmine non pas dans une « découverte de ses racines », mais dans un positionnement assumé : elle choisit de **ne pas se laisser définir** par les attentes des autres (famille, société, médias). Ceci s'inscrit dans le cadre d'une rhétorique de l'émancipation : « se construire contre les assignations » et une pragmatique de l'identification : « offre un modèle humain libre sans étiquette ». En refusant le pathos¹, le misérabilisme ou la simplification, Zeniter propose un récit éthique par excellence, respectueux de la complexité des trajectoires à travers sa fonction rhétorique et ses effets pragmatique. C'est ainsi

¹ - Dans son ouvrage intitulé *L'Art d'argumenter, Structures rhétoriques et littéraires*, Gilles Declercq 1995, à l'instar d'Aristote, reprend les trois notions fondamentales de la rhétorique aristotélicienne : l'ethos, le logos et le pathos, ce dernier étant essentiel dans l'art oratoire pour convaincre et persuader.

que nous considérons que *L'art de perdre* est, dans son intégralité historique et /ou fictionnelle, un acte illocutoire réactionnaire qui s'inscrit dans les sphères de l'art de réfuter¹ à travers la *polyphonie ou la liberté d'être soi*.

Bibliographie

I. Corpus

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

II. Ouvrages et études critiques, littéraires, et linguistiques

- Anscombe, Jean- Claude et al., 2012 : *La Parole exemplaire, coll. Recherches, A. Colin, Paris.*
- Anscombe Jean-Claude et al, 1999 : *La théorie des Topoi, Editions Kimé, Paris.*
- Boualam, Bachaga, 1963 : *Les harkis au service de la France, France-Empire. Paris*
- Bosredon, Bernard, 1997 : *les titres de tableaux, une pragmatique de l'identification, PUF, Paris.*
- Bakhtine, Mikhaïl, 1929 : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, coll. Points Essais.*
- Bakhtine, Mikhaïl 1978 : *Le Discours dans le roman, Gallimard, Paris.*
- Barthes, Roland 1973 : *Le Plaisir du texte. Seuil, Paris.*
- Bertaux, Daniel. 2006 : *Les Voix multiples de la narration, Seuil, Paris.*
- Ducrot, Oswald 1984 : *Le Dire et le dit, coll. « Propositions », Editions de Minuit, Paris*
- Dufresne, Claire. "Les voix multiples de l'exil : « La polyphonie dans *L'Art de perdre* », in *Cahiers de Littérature Comparée*, vol. 76, 2019, pp. 112-126.
- Fontanier, Pierre 2006 : *Les Figures du discours, Introduction de G. Genette, coll. Champs, Flammarion, Paris.*

¹- Ahmed Rady 2018 : *L'Art de réfuter, analyse rhétorique et pragmatique du dialogue Théâtral*, L'Harmattan , Paris.

- Bhabha, Homi.1994: *The Location of Culture*. Routledge, NewYork.
- Culler, Jonathan 1983 : *Théorie de la littérature*, PUF, Paris.
- Genette, Gérard 1972 : *Figures III*. Seuil, Paris.
- Hall, Stuart. 1996: "Cultural Identity and Diaspora." In P. Williams & L. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Hutcheon, Linda.1988: *A Poetics of Post modernism*, Routledge, NewYork.
- Jouve, Nicole 1997 : *La Polyphonie dans le roman contemporain*, PUF, Paris.
- Nølke, Henning, Fløttum Kjersti, et Noren, Coco 2004 : *ScaPoLine : la théorie scandinave de la polyphonie linguistique*, Kimé, Paris.
- Lemoine, Sylvie. 2018 : "La Polyphonie et la mémoire dans *L'Art de perdre* d'Alice Zeniter." In *Revue de Littérature Comparée*, vol. 92, no. 1, pp : 33-45.
- Michaud, Benoît. 2020 : "*L'Art de perdre*, une polyphonie qui défie le temps et l'histoire." In, *Littérature Contemporaine*, no. 45, 2020, pp : 85-102.
- Plantin, Christian 1993 : *Lieux Communs : Topoï, Stéréotypés, Clichés* ; Edition universitaires, Paris.
- Rady, Ahmed 2018 : *L'Art de réfuter, analyse rhétorique et pragmatique du dialogue Théâtral*, L'Harmattan , Paris.
- Rady Ahmed 2000 : *La subversion de la parole dans Orhée et La Machine Infernale de Jean Cocteau*, Thèse de Magistère présentée à La Faculté des Lettres, Université du Caire.
- Said, Edward1993: *Culture and Imperialism*, Knopf, New York.
- Pommier, Florence. 2021 : "Les voix du roman familial : L'exploration polyphonique de l'histoire dans *L'Art de perdre*." In, *Journal des Études Littéraires*, vol. 44, no. 2, pp : 167-184.
- Stora, Benjamin,1991 : *La Gangrène et l'oubli*, La Découverte, Paris.

III Sites consultés et entretiens filmés d’Alice Zeniter sur le *Web*

- <https://www.fabula.org/actualites/66163/colloque-international-et-pluridisciplinaire-roland-dubillard.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=KLd-w2RPeJ4>
- <https://www.youtube.com/watch?v=0E07LY1JeDE>
- <https://www.youtube.com/watch?v=NCKIxS5uAAG>
- <https://www.youtube.com/watch?v=a9Rr9zAOzZ0>
- <https://www.tv5monde.com/tv/video/78589-l-invite-alice-zeniter>
- https://www.lemonde.fr/festival/video/2018/11/18/autochtone-s-et-histoire-coloniale-comment-composer-avec-l-heritage-du-passe-un-debat-du-monde-festival-montreal_5385103_4415198.html
- https://www.lemonde.fr/festival/video/2018/11/18/autochtone-s-et-histoire-coloniale-comment-composer-avec-l-heritage-du-passe-un-debat-du-monde-festival-montreal_5385103_4415198.html
- https://www.lemonde.fr/economie/article/2025/03/05/jean-michel-aphatie-en-retrait-de-rtl-mercredi-apres-une-comparaison-entre-oradour-sur-glane-et-l-algerie-coloniale_6576611_3234.html