

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA
RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ D'ALGER 2**



FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES ÉTRANGÈRES

Département de français

Doctorat troisième cycle (LMD)

Spécialité : Langue et littératures francophones

**Hybridité générique et stratégies scripturales pour
une (re) - lecture de l'Histoire contemporaine de
l'Algérie dans *Le Rapt* d'Anouar Benmalek**

Par
LEKKAL Sarah
Thèse dirigée par **Souad BENALI**
Pr, Université Alger 2.

Jury :

Présidente
Rapporteur
Examineur
Examineur
Examineur
Examineur.

Pr. FATMI Sabrina (Univ. Alger 2)
Pr. Souâd BENALI (Univ. Alger 2)
Pr. Mohammed Yacine MESKINE (Univ de Saida-)
Dr. Belaid DJEFEL ENSB
Pr. Radia BENSLIMANE (Univ. Alger 2)
Dr. Rim MOULOUDJ (Univ. Alger 2)

Année universitaire 2024-2025

À la mémoire de mon père que la fatalité a fait rater les deux réalisations dont je
suis la plus fière, mes enfants et ma thèse de doctorat...

Remerciements

Ma profonde gratitude va à l'égard de ma directrice de recherche, Madame le professeur Benali Souad, pour ses précieux conseils et ses judicieuses orientations qui m'ont éclairée tout au long de ce travail. Je n'oublie pas sa disponibilité. Elle a toujours répondu à chacune de mes sollicitations, malgré ses nombreuses responsabilités, à la fois professionnelles et familiales. Je la remercie aussi pour son écoute et son soutien durant les moments difficiles. Que dieu vous protège Madame ainsi que vos enfants.

Je remercie également les membres du jury pour avoir consenti à lire ce modeste travail.

Grand merci à l'ensemble des enseignants de mon cursus universitaire ainsi qu'à tous ceux, qui de près ou de loin, ont contribué à l'aboutissement de ce travail. Ma pensée va particulièrement à Mme Sarah Kouider Rabeh, mon ange gardien universitaire

Je ne remercierai pas assez ma famille, je leur demande aussi de me pardonner mes absences durant ce périple qui a sans doute trop duré

Ma mère pour son soutien indéfectible ainsi que ma sœur Rym et mes deux frères Mehdi et Riad

Mon mari, pour la patience dont il a fait preuve et son aide précieuse

Mes enfants, Farès mon grand et mes deux princesses Lyne et Yasmine que dieu me les préserve

Mes amis, les anciens bien évidemment mais je pense aussi aux belles rencontres que j'ai faites à la bibliothèque, l'endroit que j'ai le plus fréquenté ces dernières années, je pense à Wahiba, Menana, Atika et bien d'autres...

Épigraphe

Il faut chercher la vérité de toute son âme : il faut aller à la vérité avec toute son âme

Platon

Le contraire de la vérité n'est pas le mensonge, c'est les certitudes

Friedrich Nietzsche

La valeur de l'homme ne réside pas dans la vérité qu'il possède, ou qu'il croit posséder, mais dans la peine sincère qu'il assume en la cherchant. Car ce n'est pas la possession, mais la recherche de la vérité, qui accroît ses forces ; là seulement gît le progrès constant de sa perfection. La possession rend tranquille, paresseux, orgueilleux ; si Dieu tenait dans sa main droite toute la vérité, mais dans sa gauche, la seule quête, toujours agissante, de la vérité - dût-elle ne rapporter que l'erreur, chaque fois et toujours - et s'il me disait : « Choisis ! », je me jetterais humblement sur sa main gauche et je dirais : « Donne, Père ! Car, de toute façon, la pure vérité n'est que pour toi seul. »

Lessing.

Sommaire

Introduction général	10
PREMIERE PARTIE : Appartenance générique et hybridité	32
Chapitre I : Appartenance générique et prémices de sens.....	32
I.1. Le genre littéraire, un concept en perpétuelle mutation	32
I.2. Un genre dit « Policier ».....	37
I.3. La naissance d'un genre et tentatives de codification	38
Chapitre II : Reconsidération de la tension narrative dans les récits à intrigue.....	57
II.1. L'intrigue ou la tension narrative selon Raphaël Baroni.....	60
II.2. Tension narrative et mise en intrigue : Dissipation d'un malentendu..	63
II.3. Le Rapt : Sa situation dans la littérature dite de valeur.....	67
Chapitre III : Représentation de l'Histoire à travers le N.R.H.....	76
III.1. L'Enquête policière : L'histoire d'une quête ou la quête de l'HISTOIRE.....	76
III.2. Le roman noir à l'ancre de l'Histoire.....	81
III.3. Le Rapt : un roman historique transversal.....	92
Chapitre IV : Aspects passionnants et passionnels de l'intrigue policière.....	103
IV.1. Mécanismes de fonctionnement du suspense dans <i>Le Rapt</i>	104
IV.2. Mécanismes de fonctionnement de la curiosité dans <i>Le Rapt</i>	118
Chapitre V : Caractérisation des personnages et mutabilité de leurs rôles, entre indétermination intrigante et surdétermination attachante.....	129
V.1. L'indétermination intrigante, source de curiosité	129
V.2. La surdétermination attachante, source de suspense.....	140
Chapitre VI : <i>Le Rapt</i> et les théories littéraires de la réception.....	150
VI.1. « Effet - personnage » et construction de sens.....	150

VI.2. Concrétisation de sens par le mouvement spatio – temporel.....	162
VI.3. Complexité du processus de lecture.....	167

DEUXIEME PARTIE : De la subjectivité intériorisée au service de l'HISTOIRE.....184

CHAPITRE I : La narratologie traditionnelle, un outil opérationnel pour l'écriture de l'Histoire..... 186

I-1. La focalisation interne ou le « vivre avec »	190
I.2. L'omniscience ou le devoir de mémoire.....	206
I-3. Les points de vue multiples : Une construction labyrinthique	219

Chapitre II : La cardiognosie ou la conscience historique en mouvement..228

II-1. La conscience au grand jour : Défaillance du monologue intérieur.....	228
II-2. La conscience à mi-voix : triomphe du SIL.....	231
II-3. <i>Le Rapt</i> , un roman cardiognosique.....	237

TROISIEME PARTIE : Fonction anthropologique du récit historique

Chapitre I : Représentation d'une crise sacrificielle : « La violence et le sacré ».....259

I.1. Des origines « historiques » de la violence vers l'origine des violences de l'HISTOIRE.....	259
I.2. Avènement et mise en scène d'une crise sacrificielle.....	261
I.3. Bouc(s) émissaire (s) de l'(H)istoire ou personnages sacrificiels.....	269

Chapitre II : Pour une interprétation religieuse de la crise historique.....278

II.1. Mathieu - Ali, double et alter égo	284
II.2. D'une vengeance personnelle à une revanche historique.....	288
II.3. Avortement du processus sacrificiel et échec de la théorie girardienne...291	
II.4. Le châtement, une solution au conflit et à la crise historique ?.....	295

Chapitre III : Récit de l'impossible deuil ou l'impossible clôture.....	300
III.1. Le temps et sa relativité dans l'esprit des personnages	302
III.2. Le temps douloureux des nécessaires réminiscences.....	306
III.3. L'histoire d'une quête ou la quête de l'HISTOIRE.....	307
III.4. L'Histoire de l'Algérie, le lieu d'une dette.....	319
III.5. La « métanoïa », une transcendance de la repentance, une sublimation de l'élucidation.....	332
III.6. L'exigence de vérité et le devoir de mémoire.....	325
Conclusion générale.....	333
Bibliographie.....	350
Table des matières.....	359
Résumés.....	363
Annexes	

Liste des abréviations

DIL Discours indirecte libre

DOP Département Opérationnel de protection

FLN Front de Libération Nationale

GIA Groupe Islamique Armé

MNA Mouvement National Algérien

NRH Nouveau roman historique

PDV Point de vue

INTRODUCTION GENERALE

L'HISTOIRE ¹ fait partie des champs d'investigation les plus fertiles - particulièrement pour la littérature maghrébine mais aussi Africaine en générale d'ailleurs, de laquelle elle se nourrit - pour étayer et approfondir des réflexions de plus en plus critiques. Elle demeure un domaine de prédilection pour des auteurs qui ont pleinement conscience de ses enjeux.

Les écrivains de cette sphère géographique, en raison de leur passé commun marqué par la colonisation et les guerres fratricides ou de libérations, vont créer des œuvres présentant des constantes, mais aussi des diversités. Pour notre part, c'est vers la littérature algérienne que notre choix de corpus d'étude s'est porté.

Nul besoin d'être spécialiste ou critique littéraire pour constater que la littérature algérienne dans sa majorité et depuis son avènement, demeure imprégnée par l'HISTOIRE traumatique d'une Algérie qui se remet à peine du joug du colonialisme, pour retomber dans la tragédie de la décennie noire. Cette réalité historique va alimenter les romans de nombreux écrivains : « *ils n'ont pas le choix, l'histoire leur saute à la gorge*². », dit François Desplanques dans l'un de ses articles concernant des écrivains algériens justement. Ils ont tous comme préoccupation principale la question de l'Histoire³ et de la mémoire, bien que la manière dont cette Histoire est appréhendée évolue au fil des années.

Le Rapt est l'œuvre que nous avons choisie d'analyser. Publiée dans les années 2000, elle retrace cette période durant laquelle il y'a eu une évolution sur le plan scriptural, quant à l'appréhension de cette réalité historique, notamment par

¹ Pierre Barberis propose trois caractères typographiques du mot « histoire », HISTOIRE, Histoire et histoire et il donne une définition pour chaque graphie. Ainsi il définit HISTOIRE comme : L'histoire processus, réalité historique, « ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a » (BARBERIS, Pierre, *Le prince et le marchand*, Paris, Fayard, 1980.)

² DESPLANQUES, François, « Le temps des revenants Dérangeants : *Analyse de trois romans algériens* ». In *Le temps et l'histoire chez l'écrivain : Afrique du nord, Afrique noire, Antilles*. Coll. IDERIC, Nice, 1986. P. 4-28.

³ Histoire : L'histoire des historiens, « le genre historique, le discours historique qui prend pour sujet l'HISTOIRE », toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale ». Loc.cit.

rapport aux écrits des années 90⁴, ce que Rachid Mokhtari qualifie de « *nouveau souffle du roman algérien*⁵ »

En effet, le paysage littéraire de ces dernières années affiche un renouvellement sur le plan formel, autant du point de vue générique, stylistique, linguistique que sur le plan des modalités et procédés narratologiques mis en œuvre. Le souci n'est plus seulement de témoigner pour informer et fixer des faits. Il s'agit dorénavant de la quête d'une esthétique du sens, un sens à chercher pour cette HISTOIRE dont les dérives, les béances et les injustices demeurent toujours d'actualité.

Les écrivains de la littérature algérienne contemporaine, au-delà des différences individuelles, récusent les réécritures épiques et mystificatrices des luttes de libération nationales adoptées par leurs prédécesseurs. Ils refusent les versions officielles qui amputent certaines vérités historiques difficiles à assumer, prenant ainsi le risque de la lucidité et de l'élucidation surtout. Loin des discours commémoratifs et inconditionnellement unificateurs, ils reviennent sur les failles et les brisures du passé. Ils s'inscrivent de ce fait, dans une perspective contestataire, transgressive et subversive. Cette prise de position se traduit sur le plan scriptural, par des structures pour la plupart complexes, visant à déstabiliser le lecteur pour le sortir de ses certitudes ou plus simplement, du confort d'une Histoire « cousue » à sa juste mesure.

Des écrivains tels que Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Salim Bachi, Yasmina Khadra, Anouar Benmalek et tant d'autres de la gent féminine, telles que Maïssa Bey ou Assia Djebar, ont donc pris le pari de bousculer l'ordre établi en proposant une alternative aux versions nécrosées du passé. Ils ont ainsi adopté une position sceptique, plus distanciée de cette vision mythique et sans doute idéale de l'HISTOIRE.

⁴ Les écritures de cette période ont, pour la plupart d'entre elles, été taxées « d'écritures de l'urgence », un qualificatif souvent péjoratif pour désigner des écrits en mal de littérarité. Privilégiant le documentaire plutôt que la recherche de l'esthétisme ou en d'autres termes, la recherche formelle.

⁵ MOKHTARI, Rachid, *La Graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne* (1990-2000), Alger, Chihab Editions, 2002, p. 17

Dans *le degré zéro de l'écriture*⁶, Roland Barthes explique qu'au-delà du style et de la langue, il existait une troisième réalité formelle. Il s'agit de l'écriture qui à l'inverse des deux précédentes, dépend du libre arbitre et du choix de l'écrivain.

Ainsi, l'écriture est d'après Roland Barthes « *le rapport entre la création et la société, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire*⁷. »

C'est justement cette dimension formelle de l'écriture de l'Histoire, ainsi que les stratégies qui y sont associées que nous analyserons dans notre travail de recherche, à travers le roman d'Anouar Benmalek. Ce dernier s'inscrit d'ailleurs dans cette longue lignée d'écrivains algériens qui ont définitivement rompu avec les versions institutionnalisées de l'HISTOIRE.

Avant d'entamer notre analyse du roman, nous proposons d'abord de faire connaissance avec l'auteur.

Qui est donc Anouar Benmalek et pourquoi lui ?

À notre sens, Anouar Benmalek est un écrivain atypique, multiple, controversé et complexe à la fois, de par son histoire⁸ familiale, parcours professionnel et engagements, autant sur le plan politique que sociétale.

Pourtant, la littérature n'est pas sa vocation première ni exclusive d'ailleurs. Avant d'endosser le rôle d'écrivain consacré, il entame des études de mathématiques à l'université de Constantine, pour obtenir quelques années plus tard, un doctorat d'Etat en probabilités et statistiques à Kiev en Ukraine. Son diplôme lui permet d'enseigner cette spécialité à l'Université des Sciences et Technologies Houari Boumediene à Bab Ezzouar (Alger).

Actuellement, il enseigne en France en tant que maître de conférences à l'Université Paris11, faculté de pharmacie. Avant de s'y installer, il a été chroniqueur dans l'hebdomadaire algérien « Algérie-Actualité ». Ce n'est qu'en

⁶ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de nouveaux Essais Critiques, Le Seuil, Points, 1972, p.14

⁷ Ibid.

⁸ L'histoire- récit. Ce que raconte le texte littéraire. BARBERIS, Pierre,

1984 qu'il pénètre dans le monde de la littérature, en tant que poète⁹, nouvelliste¹⁰, essayiste¹¹ et romancier. Il a aussi apporté sa contribution à de nombreux ouvrages collectifs¹².

Apriori, rien ne le prédestinait à accéder au monde de la littérature, pourtant il y entre par la grande porte, puisqu'on l'associe, dans la presse étrangère - il est utile de le préciser - à Faulkner, Dostoïevski, Camus ou encore à Kateb Yacine.

Né le 16 janvier 1956 à Casablanca au Maroc, son père est algérien et sa mère marocaine. Il prend plaisir à raconter que sa grand-mère est suisse et trapéziste. Aussi, on peut lire dans sa biographie que c'est un écrivain franco- Algérien. L'auteur a tranché sur cette question identitaire puisqu'il se définit de la manière suivante : « *Je ne suis pas un écrivain algérien. Je suis écrivain et algérien. Je revendique et mon enracinement en Algérie ainsi que mon droit à l'universalité. Le terme écrivain algérien a une espèce de connotation ethnique*¹³ »

L'aspiration de l'auteur à l'universalité est sans équivoque si l'on se tient à ses propos. Cette dimension universelle qu'il revendique, transparait à travers les choix thématiques de ses romans et son intérêt pour L'HISTOIRE qu'on retrouve dans la quasi-totalité de sa production. Cet intérêt dépasse les frontières de son pays puisqu'il va chercher de la substance pour alimenter ses romans, dans la représentation de différentes formes de violences et de barbaries¹⁴ humaines commises à travers l'histoire¹⁵ des Hommes et des civilisations. Il y sera question de génocides perpétrés dans le passé, mais aussi de crimes contre l'humanité, commis en temps de guerres et de colonisations.

⁹ Nous citons à titre d'exemple : *Ma planète me monte à la tête* (éd. Fayard, 2005) et *Cortèges d'impatiences* (éd. Naaman, 1984).

¹⁰ L'auteur a écrit plusieurs recueils de nouvelles dont : *L'année de la putain* (Fayard, 2006) et *Rakesh, Vishnou et les autres* (éd. Enal, 1985)

¹¹ Nous citons ainsi : *la barbarie* (éd. Enal, 1986) et *Chroniques de l'Algérie Amère* (Pauvert, 2003)

¹² Parmi les nombreux ouvrages collectifs auxquels l'auteur a participé, nous citons : *lettre de rupture* (2002), *Des nouvelles d'Algérie* (2005) et *Algérie 50* (2012)

¹³ El Watan, le 31 août 2004

¹⁴ Anouar Benmalek a écrit d'ailleurs un essai qu'il a intitulé : *La barbarie*, aux éditions Enal, en 1985. « *La barbarie n'est pas une malédiction, elle est un choix* »

¹⁵ Nous proposons la définition qu'en donne Pierre Barberis, *L'histoire : L'histoire-récit*. Ce que raconte le texte littéraire. (BARBERIS, Pierre, *Le prince et le marchand*, op. Cit)

Nous pensons notamment à son roman : *l'enfant du peuple ancien*¹⁶ où il est question du génocide des aborigènes de Tasmanie. *Fils du Shéol*¹⁷, celui des Hereros en Afrique Australe, des Tziganes et des juifs, tous commis par l'armée allemande. Dans son dernier né : *L'amour Aux temps des scélérats*¹⁸ (Grand prix de la fiction), le lecteur est confronté à la violence, dans une Syrie saccagée par des djihadistes de Daech. Ces derniers cherchant à éliminer une minorité religieuse « les yézidis ».

Dans *les amants désunis*¹⁹ (prix Rachid Mimouni), comme dans *Le Rapt*²⁰, il est question de destins croisés de personnages ayant vécu des drames familiaux pendant la colonisation, comme il est question à des proportions variables dans les deux romans, d'intégrisme et de décennie noire.

Si les ouvrages cités ont valu à leur auteur une consécration et une reconnaissance sur le plan international, d'autres ont suscité la colère de ses compatriotes. Pour *Ô Maria*²¹, Anouar Benmalek a reçu des menaces de mort et des appels au boycott dans la presse arabe. Dans ce roman, l'auteur démythifie le passé glorieux des musulmans de l'Andalousie du XV^e-ème siècle.

En effet, Anouar Benmalek n'hésite pas à dire ou écrire ce qu'il estime être des vérités, puissent-elles être dérangeantes. Il l'affirme clairement : « *La littérature, je veux dire la vraie, est faite pour dire les vérités dérangeantes. Si vous réussissez à mettre en colère celui qui vous lit, vous avez gagné une partie de votre pari*²² », il l'assume totalement et le revendique même.

Son engagement apparaît tout au long de son parcours professionnel, dans ses prises de positions franches et tranchées sur des sujets souvent délicats, comme nous avons pu le faire remarquer précédemment, notamment en ce qui concerne les thématiques qu'il aborde dans ses romans. Au-delà de ce constat, sa carrière journalistique fut un « tremplin », lui permettant d'exposer ses idées et dénoncer

¹⁶ BENMALEK, Anouar, *L'enfant du peuple ancien*, Paris, Ed. Le livre de poche, 2000.

¹⁷ BENMALEK, Anouar, *Fils du Shéol*, Paris, Calmann-Lévy, 2015.

¹⁸ BENMALEK, Anouar, *L'amour au temps des scélérats*, Paris, Emmanuel Collas, 2021.

¹⁹ BENMALEK, Anouar, *Les amants désunis*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

²⁰ BENMALEK, Anouar, *Le Rapt*, Paris, Fayard, 2009

²¹ BENMALEK, Anouar, *Ô Maria*, Paris, Fayard, 2006.

²² Propos recueilli par le journaliste Youcef Merahi dans la revue « Vivre pour écrire ». Anouar Benmalek (2007), Alger, Sedia, p. 59

ce qu'il estime être des dysfonctionnements et injustices dans son pays. Il le confirme :

La vie journalistique a été pour moi synonyme d'enrichissement. J'y ai découvert le goût de l'intervention dans les débats qui agitent et qui agiteront encore l'Algérie : la lutte pour la démocratie contre un pouvoir sans scrupule, avide de pérennité et de sapine, la lutte aussi contre la montée de l'islamisme politique (et bientôt armé) contre ce cancer du monde arabe, l'intolérance fanatique, le dogmatisme et le mépris revendiqué comme une vertu, envers la vie et la liberté d'autrui²³.

Aussi, ce métier lui avait permis d'effectuer de nombreux reportages au Moyen-Orient et de prendre ainsi position en faveur de la cause palestinienne contre l'occupant israélien.

Toutefois, si l'auteur se proclame « citoyen du monde », l'Algérie demeure son sujet de prédilection. Durant les événements d'octobre 1988, il va faire une pause alors que sa carrière littéraire est à peine amorcée. Il estimait que sa priorité se trouvait ailleurs puisqu'il déclare que « *tout devenait, alors, accessoires devant l'urgence du moment, dénoncer les assassinats, la torture à grande échelle, le mensonge étatique et la corruption structurelle de l'Etat*²⁴ », il sera à cet effet, membre fondateur et secrétaire général du Comité algérien contre la torture. Il occupera ce poste jusqu'en 1991.

Il reviendra néanmoins à sa passion, celle de l'écriture pour y poursuivre son combat en traitant de sujets qui lui tiennent à cœur, ceux notamment que l'on peut relever dans les propos de l'auteur, repris dans la citation ci-dessus. Il s'agit en fait de constantes que l'on retrouve dans la majorité de ses textes.

²³ VIROLLE, M, « Anouar Benmalek, affronter la mortelle pesanteur... » dans Algérie Littérature/Action, in. http://www.revues-plurielles.org/_upload/pdf/4_17_8.pdf, p. 1-7. Consulté, le 5 mars 2024.

²⁴ Ibid.

Qu'en est-il du roman, Le Rapt

En cherchant dans le dictionnaire la définition du mot « rapt », nous avons pu lire dans la première ligne²⁵ qu'étymologiquement, « rapt » voulait dire « viol ». Le sens a ensuite évolué pour signifier le kidnapping ou l'enlèvement. Le titre du roman prendra alors tout son sens puisqu'il raconte le rapt d'une adolescente, allégorie du rapt de notre HISTOIRE nationale ou du moins d'une partie de celle-ci. Dans son roman, Anouar Benmalek invite ses lecteurs à revisiter des pans oubliés, falsifiés ou carrément niés d'une HISTOIRE qu'il considère avoir été violée.

Dans *Le Rapt*, comme dans la majorité de son œuvre d'ailleurs, Anouar Benmalek va faire croiser l'histoire d'individus : des femmes et des hommes ordinaires, qui par leurs destins vont se retrouver imbriqués, pris au piège dans le tourbillon de l'Histoire de leur pays. Il en ressort une écriture hybride mêlant « *l'Histoire avec sa grande hache*²⁶ » à l'histoire individuelle des personnages. À travers la fiction, Anouar Benmalek met en texte des personnages qui ont vécu des épisodes traumatisants de l'Histoire de l'Algérie. Il donnera ainsi la parole aux victimes mais aussi aux bourreaux de cette Histoire qui continue de s'écrire des années après. **Ses écrits font-ils œuvre de témoignage par souci d'équité ? par devoir de mémoire²⁷ ou de vérité quel qu'en soit son prix ? Ses motifs semblent en effet porter à confusion²⁸**

C'est précisément de cette élaboration esthétique, des choix scripturaux de notre écrivain, de cette écriture liée aux grandes crises de l'HISTOIRE et de son

²⁵ n. m. – 1530 ; « viol », XIV^e ; rat, 1237 ; rap, v. 1155 ; lat. raptus, de rapere « saisir, enlever ». *Le Robert*, dictionnaire de la langue française, deuxième édition, tome VIII raiso - sub, Paris, éd le Robert, 1985, page 41.

²⁶ L'expression est de Perec(G), W ou le souvenir d'enfance, Paris, Gallimard", coll. « *L'Imaginaire* », 1975, p.17 in YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile, *Écriture, deuil et mélancolie*.

²⁷ L'expression « devoir de mémoire » se répand au lendemain de la deuxième guerre mondiale, bien que son origine ne soit pas liée à l'Histoire puisque son premier emploi fut sous la plume du professeur de littérature et écrivain Jean Roudaut. Elle désigne l'obligation pour un peuple, une nation ou autres de se souvenir d'événements douloureux du passé, d'en témoigner afin qu'ils ne se reproduisent plus dans le futur.

²⁸ Il avait d'ailleurs exprimé son étonnement par rapport à la publication du roman en Algérie. Pour sa défense, Il revendiquera son droit et même sa légitimité pour parler de l'histoire algérienne du fait que son père était moudjahid

traitement sur le plan littéraire dans des œuvres contemporaines, en l'occurrence *Le Rapt* dont il sera question dans notre recherche.

Par ce travail, nous espérons contribuer à enrichir les travaux qui ont été présentés antérieurement. Nous avons constaté en effet que la majorité des projets de recherches doctorales ou autres concernant cet auteur et l'analyse de ses œuvres étaient centrés sur l'aspect idéologique et universel qui caractérisent inéluctablement son écriture, de par ses engagements politiques et sociétales ouvertement affichés. Nous avons également noté l'orientation des recherches vers l'écriture de l'Histoire et sa fictionnalisation dans les œuvres de Benmalek, avec une insistance sur l'aspect testimonial et donc réaliste des romans. Pour notre part, nous avons essayé de voir au-delà, en mettant en valeur la dimension philosophique, anthropologique et même spirituelle de l'écriture de l'auteur. L'innovation dont il a fait preuve grâce aux différentes stratégies scripturaires centrées sur la réception et donc la (re)lecture, non plus de l'Histoire mais de ses multiples virtualités.

Elaboration et spécification de la problématique

Les multiples lectures du roman ont suscité en nous des réflexions quant au devenir de cette Algérie dont la population n'a toujours pas fait le deuil de son passé et qui a du mal à avancer. Des questionnements sur des pans entiers de l'HISTOIRE, délibérément amputés de la mémoire collective du peuple algérien par l'Histoire officielle sont relevées.

Nous pensons particulièrement aux victimes du massacre de Melouza dont l'auteur « *exhume les cadavres* » en mettant en scène le personnage d'un père, pour se venger de la mort de sa fille, enlève et torture - cinquante ans après l'Indépendance de l'Algérie - la petite fille de l'un des responsables de ce crime, plongeant ses parents dans un cauchemar infini.

Toutes ces réflexions nous ont conduite à nous interroger sur les raisons qui ont poussé cet écrivain à revenir sur ces événements historiques. Au fond, que peut la littérature ? Est-il possible de faire son deuil et arriver à une résilience après avoir autant souffert.

Pour Boris Cyrulnik²⁹ :

Le travail de résilience dépend de la façon dont seront pris en charge les événements traumatiques par l'environnement proche et culturel (journalisme, roman, cinéma...) qui en dehors de la « vérité historique », construisent des « vérités narratives » qui contribuent à la reconstruction d'un moi éclaté³⁰

La position du théoricien est claire sur cette question, l'Homme de lettre est indispensable pour dépasser ce type de traumatisme, ce qui nous amène à la question cruciale de notre recherche, au nœud de notre problématique, à savoir : Quelles stratégies scripturales sont-elles déployées dans le texte ? De quelles ressources littéraires l'écrivain puise-il pour instaurer une réflexion sur l'Histoire ? Pour quels enjeux ?

C'est à ces questionnements que nous tenterons de répondre au cours de notre recherche.

Plan sommaire de l'étude :

Avant d'entamer concrètement la première partie de notre travail, nous avons jugé nécessaire de proposer une synthèse³¹ des différentes définitions et réflexions proposées par un groupe de théoriciens sur le concept de genre. Nous le considérons en effet comme le facteur clé de notre recherche.

Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à la problématique posée, nous envisageons d'articuler notre recherche autour de trois principaux axes.

Première partie :

Dans la première partie de la thèse, notre objectif principal sera donc d'explorer le potentiel générique du roman, interrogeant de ce fait la stratégie générique et son apport dans l'écriture de l'Histoire. Pour cela :

²⁹ Boris Cyrulnik est neurologue, psychiatre, éthologue, psychanalyste et écrivain en même temps, connu pour avoir introduit le concept de résilience en France et de l'avoir développé.

³⁰ AUMAGE, Monique, « Autres analyses d'ouvrages » in *Imaginaire & Inconscient*, 2009/1 n° 23, p. 181-188.

³¹ Nous sommes parvenus à faire la synthèse relative au genre en utilisant un ouvrage théorique intitulé : *introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*. Nous tenons toutefois à signaler que ce travail de synthèse a été tiré de notre mémoire de master II intitulé : écriture de l'Histoire et hybridité générique dans *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey

Nous aurons dans un premier temps à situer *Le Rapt* : D'abord dans le vaste monde de la littérature policière, en relevant du texte les éléments constitutifs du genre policier. Une fois sa généricité établie, il faudra définir sa typologie. Nous suivrons à cet effet, les règles de classification posées par Todorov.

Par ailleurs, nous avons constaté que l'écriture du roman, excédait toute réduction à un genre particulier pour verser dans l'hybridité et la transcendance par la transgression et la subversion des codes préétablies par le genre. Ce que nous nous attèlerons à confirmer et à démontrer. Cette constatation nous a amené secondairement à tenter d'établir la place du roman et quelque part sa valeur parmi les œuvres de la littérature contemporaine générale.

En nous penchant sur les études effectuées sur le genre policier contemporain, nous avons appris que l'hybridité et la transgression étaient en réalité des caractéristiques inhérentes au genre même. D'autant plus que le roman policier, ayant subi de nombreuses mutations à travers l'histoire, de nombreux théoriciens le considère comme génériquement prédisposé à l'hybridité. Marc Lits³² va jusqu'à dire que la subversion du genre était inscrite dans son code générique.

-D'autre part, une analyse plus fine de la littérature policière nous a conduit à remarquer la forte présence des codes génériques spécifiques à la littérature noire. Nous aurons à démontrer que cette dernière, se trouve être justement la plus appropriée pour parler des dérives de l'Histoire et de ses contradictions dans le discours officiel. L'association de ces deux disciplines ainsi que le choix de la thématique du roman, nous ont donné la légitimité pour creuser davantage, l'éventuel appartenance de notre roman à un nouveau type de roman historique, défini notamment par la critique espagnole sous le nom de roman historique transversal.

En effet, l'événement majeur représenté dans *Le Rapt* concerne un massacre perpétré par le F.L.N contre des civils algériens dans la région de Melouza. Il s'agira ainsi de voir comment l'auteur rend compte de cet événement historique renié par l'Histoire officielle de l'Algérie coloniale.

³² LITS, Marc, le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire, Liège, éditions du Céfal, 1999, p 56. In <https://books.google.dz/books?isbn=2871300658>. Consulté le, 21/02/2017.

De ce fait, nous aurons à définir ce nouveau genre, établir ses caractéristiques en nous appuyant principalement sur l'ouvrage de Marta Cichocka : *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*³³.

Dans un deuxième temps, nous nous consacrerons à étudier l'aspect dynamique de notre intrigue policière, sous l'angle de la tension narrative qui structure les récits littéraires en générale, et davantage les récits immersifs dont les romans policiers.

Pour ce faire, nous chercherons à montrer l'apport des nouvelles théories de la narrativité qui mettent en avant cette composante narrative, reléguée injustement selon Raphaël Baroni, au second plan par les structuralistes notamment et d'en explorer les modalités que sont : la curiosité et le suspense.

Ainsi, nous allons nous baser principalement sur les études effectuées par Raphaël Baroni, matérialisées entre autres dans un ouvrage intitulé : *La tension narrative*³⁴

Nous comptons également utiliser pour notre analyse, les différents articles écrits par le théoricien dans ce sens.

Nous allons alors tenter d'appliquer cette théorie moderne de la narrativité sur le roman à l'étude. Il s'agira ainsi d'étudier les mécanismes de fonctionnement de cette tension narrative à travers les actions des personnages et la manière dont les événements historiques sont décrits dans le récit.

Nous verrons alors comment « l'indétermination » (réticence textuelle) relative aux événements décrits dans *Le Rapt* ainsi que celle relative à la description des fonctions ou rôles attribués aux personnages peut créer des effets de suspense chez le lecteur.

D'autre part, nous proposons de déterminer quels effets sur le lecteur peut avoir la « surdétermination » des mêmes éléments textuels. En d'autres termes

³³ CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.

³⁴ BARONI, Raphaël, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

comment et quelles stratégies scripturales liées notamment à la rétention ou au contraire à l'excès d'information agissent sur le lecteur.

Finalement, l'étude de la tension narrative et les mécanismes de son fonctionnement, va nous conduire à nous intéresser spécifiquement à l'effet immersif consécutif à son usage dans notre roman et de ce fait, nous faire aboutir naturellement vers l'étude de la réception du roman auprès du lecteur. Ce qui constituera le troisième et dernier volet traité dans la première partie de notre travail. Ainsi, nous nous proposons d'examiner les différents procédés et stratégies scripturaires utilisés par l'auteur, pour nous interpeller autant que lecteurs mais aussi pour rendre compte des réalités historiques qu'Anouar Benmalek représente dans *Le Rapt*.

D'ailleurs, le pôle lecteur se trouve être justement intégré par la narratologie contemporaine, telle que revivifiée et valorisée par Raphaël Baroni. Notre objectif consistera alors à déterminer la place du lecteur dans l'écriture benmalekienne de l'Histoire ainsi que le type de lecture induite par l'auteur.

Il s'agira pour cela, de déterminer l'apport des théories de la réception pour la lecture du roman et éventuellement la construction et concrétisation du sens que l'œuvre pourrait renfermer.

Nous explorerons la contribution du lecteur à cette concrétisation du sens et essayerons de comprendre par quel processus il passe au cours de son acte de lecture

Nous utiliserons à cet effet la théorie de Vincent Jouve relativement aux stratégies de persuasion, de séduction et de tentation.

Deuxième partie :

Dans la deuxième partie de notre thèse, il s'agira d'appréhender l'écriture déployée dans le texte d'Anouar Benmalek sur le plan de la narratologie « classique » ou « structuraliste ». Cette dernière a été d'ailleurs indispensable à l'élaboration et l'enrichissement de l'analyse du récit sur le plan communicationnelle et émotionnelle, telle que Baroni la conçoit. Lui-même déclare s'inscrire dans le prolongement de ces théories qui ont, pour les moins

« radicales » d'entre elles, contribué considérablement à l'évolution de la narratologie contemporaine.

Nous estimons en effet que dans *Le Rapt*, certains choix scripturaux qui concernent l'usage de la technique de la perspective narrative notamment mais aussi du déploiement intensif de différentes formes d'expression de la subjectivité chez les personnages, gagnent à être analysés pour leur apport et contribution à l'éclaircissement de notre problématique. Il faut rappeler que cette dernière relève des stratégies scripturales déployées par l'auteur pour inciter son lecteur à une (re)-lecture de l'Histoire contemporaine de l'Algérie.

Nous envisageons en effet, dans cette présente partie, d'explorer toutes les ressources de la subjectivité déployées dans le texte afin de montrer son pouvoir à inciter par l'affect, à première vue, à une relecture de l'Histoire contemporaine de l'Algérie à travers la représentation d'un épisode traumatique, celui du massacre de Melouza.

Dans le roman, l'événement en question est abordé à travers l'histoire des personnages qui se relaient dans la prise de parole, dans un jeu de miroir où les voix se répondent et se fragmentent, les consciences se reflètent et se confrontent, les situations s'inversent et se diversifient sous le contrôle d'un auteur « metteur en scène » qui varie les perspectives, les points de vue.

De ce fait, nous nous intéresserons plus amplement au traitement de la perspective narrative, afin de comprendre l'enjeu de ce choix méthodologique pour rendre compte justement de l'histoire racontée et y déceler éventuellement le sens qui se cacherait derrière le discours des personnages.

Pour cela, nous nous appuierons davantage sur la théorie des focalisations proposée par G. Genette dont l'approche repose essentiellement sur les marques de la subjectivité qui se dégagent du personnage focal. Elle correspond donc mieux à notre démarche analytique.

Nous reviendrons dans un premier temps, brièvement sur certaines définitions de base relatives aux modes narratifs exploités dans le texte, tout en donnant un aperçu sur les différents régimes narratifs utilisés à travers les époques et au grès des différents courants littéraires qui les parcouraient.

Nous proposerons dans un deuxième temps, quelques extraits illustratifs du déploiement de la subjectivité des personnages protagonistes, à travers le dévoilement de leurs pensées, réflexions, sentiments et sensations vis-à-vis d'eux-mêmes, des autres personnages, mais aussi vis-à-vis des événements qu'ils subissent ou dont ils prennent connaissance au fur et à mesure de l'avancement de l'intrigue et de la résolution des énigmes. Cette entreprise permettra aux lecteurs de cette thèse de prendre connaissance des événements relatés dans la fiction et de se familiariser par la même occasion avec les personnages de cette dernière.

L'omniscience est une autre forme d'expression de la subjectivité déployée dans *Le Rapt*, nous essayerons de ce fait de rechercher les foyers de sa manifestation dans le texte, de comprendre pourquoi l'auteur utilise cette autre modalité du point de vue par l'introduction d'un narrateur anonyme extra diégétique omniscient, à quelle fin il use de ce pouvoir et au profit de quel personnage il l'octroie mais surtout pour quels enjeux.

Nous avons remarqué au fil de nos nombreuses lectures du corpus, que la construction de l'intrigue dans *Le Rapt*, s'exerce de manière hétérogène. L'auteur y varie et multiplie les perspectives, notamment pour décrire ce qui s'est passé durant le massacre de Melouza. La construction du roman est aussi complexe car nous assistons souvent à des changements brutaux des foyers et modalités narratives, à l'usage fréquent des ellipses, ce qui donne au texte un aspect fragmenté, dû à l'éclatement des instances narratives. La multi focalisation étant un procédé par essence, centrifuge.

Nous tenterons alors d'expliquer les raisons qui ont poussé l'auteur à avoir recours à ce type de structure que nous pourrions qualifier de labyrinthique. Nous verrons quel effet cet éclatement des perspectives, entre autres, a pu avoir sur la lecture de l'événement historique représenté.

Enfin, nous essayerons de déterminer si l'auteur a réussi à instaurer une certaine cohésion entre les différentes intrigues et dépasser de ce fait, l'éventualité de la dilution de l'intrigue principale dans les intrigues secondaires, pour construire une intrigue fédératrice et donc porteuse de sens.

L'auteur en effet embarque son lecteur dans une espèce d'imbroglio historique dans lequel le lecteur risque de s'égarer. Cette confusion dans l'esprit du lecteur est entretenue par l'expression intensive de la subjectivité dans le discours des personnages et la mise à nue de leurs consciences respectives.

La complexité du dispositif narratif mis en place par l'auteur, nous conduit à creuser davantage cette question de la subjectivité et son expression dans *Le Rapt*. Elle nous donne à voir en transparence, avec une densité accrue, des consciences tourmentées, incertaines et souvent en contradiction au sein d'un même personnage et au cours du même discours.

Le phénomène que nous décrivons, trouve l'accomplissement de son explication au-delà des limites permises par la littérature et des outils narratologiques précédemment exploités. C'est en effet, vers une notion à la fois philosophique et spirituelle que nos recherches vont nous conduire. Il sera question alors de « cardiognosie » : Un néologisme qui trouve ses sources dans la religion chrétienne, mais qui sera adopté et adapté par Jean Louis Chrétien pour l'analyse de romans qu'il considère donc comme « cardiognosiques », de par leur capacité à explorer avec une force et une puissance de dévoilement inédites, au-delà de toute considération formelle, le monde interne du personnage focal. Faisant ainsi assister le lecteur à la métamorphose et donc à l'évolution de ce dernier.

La cardiognosie de Chrétien rassemble en effet tous les modes de discours virtuels qui rendent compte des fluctuations de la conscience avec ses mystères. Faisant alors du lecteur une espèce de « spectateur parasite » des pensées intimes des personnages dont il n'aurait jamais pu avoir accès dans la vie réelle. Elle englobe de ce fait de multiples formes d'expressions de la subjectivité que l'on réunit sous l'expression du « triangle de la subjectivité intériorisée³⁵ » qui regroupera le cas échéant, l'usage dans notre roman du monologue intérieur, de la technique du point de vue et le discours rapporté, avec le style indirect libre.

Dans cette fraction de notre 2ème partie de thèse, nous allons tenter de déterminer quelle expression ou forme du discours serait la plus opérationnelle

³⁵ RABATEL, Alain, *Les représentations de la parole intérieure : Monologue intérieur, discours direct et indirecte libre, point de vue*. Langue française, 2001, 132, pp. 72-95. In <https://shs.hal.science/halshs-00433044>. Consulté le, 10/10/2021.

ou la plus efficace pour une écriture de l'Histoire, capable d'induire chez le lecteur une réflexion ou même une reconsidération de la question historique objet de notre analyse. Nous verrons également quelle voie mène plus profondément et donne le mieux accès à la conscience.

Pour ce faire, Nous parlerons alors de cette « conscience au grand jour³⁶ », qu'est le monologue intérieur, à quel moment de l'intrigue et pour quels personnages, Anouar Benmalek juge utile de l'utiliser dans son écriture. Nous tenterons de déterminer son apport mais aussi ses défaillances à servir le projet de notre auteur.

Nous ferons de même pour l'usage du discours indirect libre. Cette « conscience à mi-voix³⁷ » que l'on pourrait assimiler à la focalisation interne, est considérée par Jean Louis Chrétien comme le mode d'énonciation le plus fréquent dans les récits historiques. Il illustre à cet effet ses propos par des exemples d'historiens de renom qui usent justement de ce genre de discours. Le SIL est également largement utilisé dans les littératures de ces deux derniers siècles. Nous essayerons de comprendre donc en quoi ce style peut-il servir la cause défendue par Anouar Benmalek. Quelle peut en être la visée pour l'écriture de l'Histoire telle que pratiquée par notre auteur ?

Arrivé au troisième point de la partie II, nous allons tenter de lever l'ambiguïté qui pourrait s'installer relativement à la notion d'omniscience. Certes, ses deux variantes ont pour ambition commune, la scrutation et le dévoilement des consciences. De ce fait, nous proposons de différencier celle relative à la focalisation zéro, basée sur une conscience centrale (omniscience traditionnelle), et celle relative à la notion de cardiognosie, telle que le théoricien la conçoit et l'appréhende dans son analyse des romans de la modernité. Cette entreprise va nous amener à traiter de questions cruciales relatives à l'écriture mais aussi à la lecture de l'événement historique. Nous parlerons alors de responsabilité et de jugement.

³⁶ L'expression est empruntée à Jean Louis Chrétien dans son ouvrage intitulé, *Conscience et roman, II la conscience à mi-voix*, Lonrai (61250) France, Les éditions de minuit, coll. Paradoxe, 2011

³⁷ Ibid.

Troisième partie

Dans la troisième et dernière partie de notre thèse, nous proposons de faire dans un premier lieu, une analyse anthropologique de l'événement historique représenté dans le roman.

Notre objectif à cet effet serait donc de démontrer que la crise historique représentée dans *Le Rapt* est donnée à lire à l'aune d'une crise sacrificielle mise en scène par l'auteur sur le plan littéraire. L'un des buts étant de déterminer l'origine de la violence décrite dans le roman. Comme si toutes les violences engendrées par les personnages ou subies par eux avaient pour source, les injustices de l'Histoire.

Nous avons constaté que dans le texte, plusieurs situations décrites, paroles prononcées et contextualisées à des moments spécifiques et significatifs de la fiction, nous renvoient à la notion de sacrifice dans son acception ancestrale et même originelle du terme. Nous avons donc procédé à la mise en rapport de ces indices semés par l'auteur, avec la théorie de « substitution sacrificielle » telle que définie et analysée par l'anthropologue, philosophe et écrivain, René Girard dans l'un de ses essais majeurs qui s'intitule : *La violence et le sacré*³⁸.

C'est donc sur cet ouvrage que nous nous sommes basées, afin de comprendre la démarche scripturale entreprise par l'auteur d'associer la crise historique matérialisée dans *Le Rapt* par le massacre de Melouza et cette théorie inspirée notamment de rituels, mythes et traditions ancestrales dont les sources remontent aux origines religieuses traitant du sacrifice. Nous proposons de tenter d'élucider la question de cette transposition de la crise historique vécue par les Algériens à sa mise en scène en crise sacrificielle à travers le texte.

Pour ce faire, nous allons d'abord expliquer cette théorie de la substitution sacrificielle, définir les notions théoriques qui lui sont constitutives afin de pouvoir relever du texte les éléments qui nous conduiraient à cette interprétation sacrificielle de la crise historique représentée dans le roman.

Nous chercherons par la suite à appliquer la théorie de « substitution sacrificielle » en repérant les figures de « Boucs émissaires » parmi les

³⁸ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

personnages du roman. Nous tenterons alors de définir les mécanismes de son fonctionnement par l'établissement du « schéma sacrificiel » dressé par Anouar Benmalek dans son roman, en nous aidant du « triangle sacrificiel » établi par René Girard. Nous aurons pour y parvenir, à prendre en considération justement les critères de sélection qui conditionnent et attestent de la conformité du « sacrifié » aux codes exigés par la théorie de la substitution sacrificielle. Selon René Girard, c'est une condition *sine qua none* à la résolution de la crise génératrice de tant de violences dans les sociétés modernes et par extrapolation, dans notre roman. Nous verrons alors si l'entreprise sacrificielle appliquée sur les personnages du roman a abouti. Autrement, nous aurons à expliquer les conséquences de son éventuel échec.

Une lecture plus aiguisée du texte va nous faire constater que l'auteur va plus loin dans l'exploitation de ressources puisées dans la religion pour représenter la crise historique. C'est d'ailleurs, vers la tradition chrétienne que le choix de l'auteur s'est majoritairement porté.

Nous proposons à ce titre d'en relever les traces dans le discours des personnages, leurs actes, mais aussi leurs mises en scène symboliques, en lien direct avec la tradition chrétienne. Cette entreprise scripturale va nous mener vers des notions théoriques qui en découlent justement, tels que « la repentance » et « la métanoïa ».

Nous aurons d'ailleurs à définir ces notions, originellement chrétiennes, mais que l'on utilise ces dernières années pour traiter de questions politiques en rapport avec des injustices historiques dont la colonisation.

L'ouvrage collectif dirigé par Khaznadar qui s'intitule : *Aspects de la repentance*³⁹, regroupe des articles qui nous ont été particulièrement utiles pour comprendre la démarche scripturale de notre auteur. Cette dernière consistant à puiser dans des concepts religieux, ce qui pourrait contribuer au traitement de la thématique de l'HISTOIRE en crise.

Dans un second lieu, notre intuition relativement à la signification que l'on pourrait donner aux deux prénoms choisis par l'auteur pour le personnage

³⁹ KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, *Aspects de la repentance*, Alger, Barzakh, 2012.

Mathieu/Ali, intuition confortée par la réaction d'Anouar Benmalek⁴⁰ et les efforts déployés par ce dernier pour esquisser et même détourner la question, nous ont poussé à creuser davantage la piste du religieux dans l'écriture de l'Histoire. De même, nous avons également pris en compte l'importance accordée par de nombreux théoriciens et critiques littéraires aux études onomastiques pour l'analyse des textes. Christiane Achour et Amina Bekkat⁴¹ expliquent que tout acte d'onomatomancie implique une prédiction qu'un lecteur attentif, par le truchement de la fiction doit être capable d'avoir. Elles ajoutent que c'est le nom énoncé qui livre la clé du code. Un signe, écrit Roland Barthes « *qui s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme*⁴² »

D'autre part, nous avons pris en considération le parcours emblématique que l'auteur a fait suivre au personnage Mathieu spécifiquement. Effectivement, parmi les figures de boucs émissaires relevés du texte, c'est lui qui va « émerger du lot » puisque l'auteur lui fait endosser le statut de martyr (e) qui est le degré suprême du sacrifice. Les chapitres qui vont suivre relativement au personnage Mathieu, s'inscrivent d'ailleurs dans le prolongement de ceux relatifs à la thématique du sacrifice.

Mathieu : Personnage énigmatique multiple, il est d'abord soldat dans l'armée française, attaché à sa branche la plus virulente, puisque relative à la torture.

⁴⁰ C'est lors d'une conférence qui a eu lieu au Salon international du livre d'Alger (SILA) à sa 22^e édition en 2017, après la vente dédicace de ses nombreux ouvrages, que nous avons rencontré l'auteur de notre roman corpus *Le Rapt*. À la fin de sa conférence, nous étions quelques-uns à s'agglomérer autour de l'écrivain pour lui poser des questions. Il m'a en effet semblé que ma question l'avait quelque peu dérangé puisqu'il avait marqué un temps d'arrêt lorsqu'il a pris connaissance de mon interrogation, m'avait regardé avec insistance pour ensuite me dire que le prénom était choisi au hasard. Sa réaction ne m'a pourtant pas convaincue, ni découragée d'ailleurs. Au contraire, je l'ai attendu à la sortie, devant la porte, lorsqu'il m'a regardé en souriant, tout en disant à la personne qui m'accompagnait : « ah ces doctorants ! » pour continuer son chemin et tourner la tête pour me regarder quelques mètres plus tard. J'avais compris à cet instant que je tenais peut-être une piste et que je devais creuser cette question.

⁴¹ ACHOUR, Christiane & Bekkat Amina, op.cit. p 81.

⁴² BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953 (rééd. Le Seuil-Points, 1972). *Nouveaux essais critiques*, Le Seuil, rééd. Coll. Points : " Pierre Loti : Aziyadé " - " Proust et les noms " in ACHOUR, Christiane & Bekkat Amina, op.cit. p 80.

Ensuite il intègre le F.L.N, au côté des moudjahidines algériens. Mi chrétien/ mi musulman, c'est justement cette duplicité et ambiguïté qui caractérise ce personnage que l'auteur entretient dans l'esprit de ses lecteurs en mélangeant des préceptes appartenant aux deux religions qui vont nous pousser à explorer et rechercher les causes mais aussi les enjeux de cette écriture.

Ce sont finalement nos discussions avec les religieuses du Centre d'Etudes Diocésain, les Glycines ; je citerai à ce titre sa directrice Sœur Chantal Van Kalck, qui ont orienté nos recherches, et confirmé ce qui a été au préalable, une simple intuition ou hypothèse de lecture.

En fait, nous aurons à démontrer dans cette dernière partie de notre travail, que les stratégies scripturales utilisées par l'auteur, consistent en la représentation de quêtes spirituelles qu'il va faire traverser à tous ses personnages protagonistes. Ces derniers seraient alors instrumentalisés par l'auteur au service de son projet scriptural qui revêtirait alors une dimension à la fois anthropologique et religieuse.

Ce sont donc les différentes quêtes que nous comptons traduire en plusieurs chapitres, à travers lesquels nous tenterons finalement de répondre à l'interrogation majeure qui nous a guidée tout au long de notre enquête dirions-nous, concernant les enjeux de ce parti pris scriptural, pour une (re)lecture de l'Histoire de l'Algérie contemporaine.

PREMIERE PARTIE

APPARTENANCE GÉNÉRIQUE ET

HYBRIDITÉ

La question générique se trouve au centre de notre problématique. Elle représente le facteur clé par lequel nous envisageons de conduire notre recherche. C'est ce qui explique la disproportionnalité de la première partie par rapport aux deux autres.

D'ailleurs, le choix du genre ou plus précisément celui de sa transgression, sa transcendance, se trouve être l'une des stratégies majeures utilisées par Anouar Benmalek pour l'écriture de son roman. Notamment lorsqu'on s'attaque à une entreprise aussi complexe qu'est l'écriture de l'Histoire.

De ce fait, l'objectif poursuivi tout au long de cette partie, est de tenter de comprendre comment l'auteur s'est attelé à saisir les potentialités intrinsèques à la question générique, pour l'exploiter dans le but d'inciter son lecteur à reconsidérer sa vision et donc son interprétation de l'Histoire représentée dans *Le Rapt* : sa (re)lecture.

C'est ainsi que l'étude de la littérature policière qui par essence, est structurée et prends sens par l'usage de la tension que l'auteur suscite chez son lecteur ; et l'attention particulière que l'auteur porte à ce dernier, avec lequel il collabore pour la résolution de l'énigme, nous conduit inévitablement vers l'étude de la réception.

D'autre part, l'ambigüité inhérente à l'écriture et la complexité du processus de la lecture, va nous conduire vers de nouveaux horizons de recherches, nous permettant de mieux apprécier l'œuvre et l'appréhender.

CHAPITRE I

APPARTENANCE GÉNÉRIQUE ET PREMICES DE SENS

I-1. Le genre littéraire, un concept en perpétuelle mutation

Toute œuvre littéraire, quelle que soit l'époque de sa création, a été soumise à une classification typologique, même les œuvres de l'antiquité gréco-latine n'ont pas échappé à cette catégorisation par des ouvrages théoriques aussi anciens que *La Poétique* d'Aristote. À ce propos, l'universitaire J-M. Caluwé déclare que « *La question des genres littéraires est aussi ancienne que la littérature elle-même. Elle en constitue pour ainsi dire la conscience*⁴³. »

Cette nécessité d'identifier, de définir et de classer une œuvre littéraire reste d'actualité, il suffit de faire un tour dans les librairies ou les bibliothèques pour se rendre compte des inscriptions au bas du titre de l'ouvrage, moyen indispensable pour le lecteur de différencier dès le premier regard, un essai, d'un roman, d'une nouvelle, d'une pièce de théâtre ou encore d'un recueil de poèmes. Cet élément du paratexte, peut constituer dans un premier temps, un guide, une orientation de lecture hypothétique. C'est grâce à ces formes codifiées dont la littérature se compose que le lecteur parvient à proférer un jugement esthétique préalable sur l'œuvre qu'il tient entre ses mains. Même si- nous sommes obligé de l'admettre- les classifications des textes et des ouvrages, notamment dans les bibliothèques sont souvent approximatives et ne rendent pas tout à fait compte de leur véritable nature. D'autre part, si l'importance de cette entreprise de définition générique n'est plus à contester actuellement, la difficulté et l'ambiguïté qui lui est inhérente reste entière.

Cette ambiguïté qui entoure toute définition claire et définitive d'un genre littéraire, se matérialise entre autres, par la diversité terminologique attribuée par différents critiques littéraires au concept même de genre. Nous choisissons de relever à cet effet la synthèse établie par J-M. Caluwé pour rendre compte de cette

⁴³ CALUWÉ, J.-M., *Les genres littéraires*, in Maurice Delcroix & HALLYN, Fernand (dir.), *introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1995, p. 148.

réalité, qui montre que ce terme de genre entraine en concurrence avec d'autres.

Les différents critiques parlent donc de :

« catégorie fondamentale » (Wellek et Warren 1971 : 320), « type » (Genette 1979 : 71), « mode poétique » (Genette 1979 : 68), « forme esthétique » (Genette 1979 : 7), « forme naturelle » (Todorov 1978 : 50), « subtradition » (Zumthor 1972 : 161), « attitude fondamentale de mise en forme » (Viëtor 1977 : 491), « archi - genre », (Genette 1979 : 69), etc.⁴⁴

Toujours pour rendre compte du malaise qu'engendre le concept de genre, l'universitaire explique que du fait d' « *interactions de critères plus ou moins constants et obligatoires et de critères plus ou moins variables et facultatifs*⁴⁵ » dans tout genre, il était naturel de vouloir prendre en considération ces critères pour former divers types de classes de textes, mais il relève en même temps que d'autres difficultés apparaissent et les limites du genre s'en trouvent inévitablement controversées.

En effet, l'universitaire fait remarquer que ces critères ne sont pas répartis de façon homogène sur tous les genres et varient de genre en genre : Tantôt ce sont des critères « formels », « discursifs » ou « modaux », tantôt des critères « thématiques », « idéologiques » ou « fonctionnels », ce qui complique la comparaison des genres et encore plus l'établissement d'une classification claire et complète.

À ce propos, Christiane Achour et Simone Rezzoug, dans leur ouvrage *Convergences critiques*⁴⁶, confirment les propos ci-dessus en ajoutant que « *la matière embrassée est trop vaste et contient trop de variantes pour être réduite à un nombre limité de définitions*⁴⁷ »

Le fait littéraire serait, pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Borges, « *un jardin aux senteurs qui bifurquent*⁴⁸ ».

⁴⁴ CALUWÉ, J.-M., op. cit. p 152.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ ACHOUR, Christiane & REZZOUG, Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, Office Des Publications Universitaires, 1995

⁴⁷ *Ibid.*, p 130.

⁴⁸ BORGES, Jorge Louis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951.

Dans son article⁴⁹ relatif à la généricité du roman policier, Todorov rappelle que la problématique liée à la notion même de genre n'était pas nouvelle et qu'elle datait d'il y'a deux siècles. À cette époque déjà, les études littéraires considéraient que regrouper plusieurs œuvres dans un genre réduirait de leur valeur, il explique encore que cette attitude dépréciative envers toute catégorisation générique, trouvait sa justification dans l'histoire littéraire : à l'époque classique, l'œuvre était jugée en fonction de son degré de conformité aux règles prescrites par le genre. Élément bien plus important à l'époque que la création artistique. Ainsi, l'attitude pénalisante envers les œuvres qui déviaient des règles prescrites pour un genre, a donné naissance avec les romantiques et leurs descendants, à une réaction radicale qui se voulait à l'extrême opposée de celle qui était de rigueur à l'époque classique.

Le nouveau courant littéraire a donc rejeté en bloc cette notion et refusé de s'y conformer.

Comme l'avait signalé Caluwé, toujours dans le même article, nous sommes forcés de constater que certaines œuvres résistent à toute catégorisation et n'admettent aucune médiation générique. Elles se démarquent des autres par leur originalité, brisant toutes les chaînes de la conformité pour s'élever au rang de « chef-d'œuvre » et s'inscrire dans la postérité. Ce qui a fait dire à Jauss que « *la relation du texte singulier avec la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue de l'horizon* »⁵⁰ ces textes-là sont loin de s'élaborer en imitant le réel mais en le transformant, inventant par-là, un nouveau mode de connaissance, quelque chose d'inédit. Le chef - d'œuvre serait donc le produit d'une transgression des normes esthétiques en vigueur, bouleversant par-là, à travers l'écriture, la conscience collective littéraire.

⁴⁹ TODOROV, Tzvetan : « Typologie du roman policier ». In *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, 1971.

⁵⁰ JAUSS, H.R., « littérature médiévale et théories des genres », *Poétique*, n°1, 1970, p.p. 79-101, in CALUWÉ, J.-M., op. cit. p 151.

Todorov reprend la même idée en donnant l'exemple de *la chartreuse de parme*, il explique qu'au-delà du fait que cette œuvre soit classée comme roman français du début du XIX^{-ème} siècle, ou du moins se référant à sa norme esthétique, c'est en fait le « roman stendhalien » qui est créé. Pour lui, tout « grand livre » porte en lui deux normes, celle à laquelle il se réfère qui existe déjà et la nouvelle qu'il crée.

Cependant, malgré toutes les résistances que peuvent marquer certaines œuvres aux catégorisations, et malgré la réticence de certains critiques au classement générique, nous sommes forcés de constater l'existence de formes relativement stables « *communes à plusieurs œuvres, à plusieurs auteurs, à plusieurs époques*⁵¹ »

En effet, on ne peut nier que dans chaque œuvre, on trouve des éléments susceptibles d'être répertoriés dans d'autres œuvres, de même qu'on peut trouver des éléments qui lui sont propres, constitutifs de son unicité ou encore de son originalité. ce qui n'empêche pas d'assurer qu'aucun texte littéraire ne peut être envisagé ou abordé sans que l'on essaye de lui chercher des points communs avec d'autres textes. On en trouve forcément, c'est ceux à quoi Tadié veut en venir dans la citation au-dessus.

Ce fait est probablement lié à l'ensemble de règles auxquelles les auteurs se conforment et des modèles sur lesquelles ils s'appuient pour écrire. Ce que Vernier nomme « *des modalités d'emploi du langage, hiérarchisés, selon une époque donnée, en genres, sous genre, prose et vers, formes prosodiques ...*⁵² » Pour revenir à l'idée que nous voulons développer dans ce paragraphe et qui irait dans le prolongement de la réflexion de Tardié, aucune œuvre, aussi exceptionnelle soit elle ne peut naître du néant, et comme nous l'avons déjà dit auparavant, tout texte né de la combinaison d'éléments préexistants, inspirés d'autres textes qui lui sont antérieurs, les propos de Jauss l'expliquent clairement :

⁵¹ TADIE, J.Y., *le récit poétique*, PUF, 1978, in ACHOUR, Christiane & REZZOUG, Simone, op. cit. p 129.

⁵² VERNIER, F., *L'écriture et les textes*, Éditions Sociales, 1974, p. 51 In ACHOUR, Christiane & REZZOUG, Simone, op. cit. p 129.

On ne saurait imaginer une œuvre littéraire qui se placerait dans une sorte de vide d'information et ne dépendrait pas d'une situation spécifique de compréhension. Dans cette mesure, toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative⁵³.

Nous savons bien que toute étude littéraire, réunit dans son champ d'investigation trois pôles qu'il est nécessaire de prendre en compte car essentiels à l'interprétation des faits littéraires :

L'auteur, le texte, et le lecteur.

Dans l'extrait que nous avons cité ci-dessus, Jauss aborde la question du point de vue de la réception, nous voudrions à présent aborder la question du côté de la production du texte.

Comme nous l'avons déjà évoqué, c'est le genre qui fournit un modèle à partir duquel l'auteur peut ou non répondre à l'attente du lecteur, un ensemble de règles ou de lignes de conduites qu'il peut suivre ou transgresser, car comme l'expliquent Christiane Achour et Simone Rezzoug, c'est dans la transgression même, que réside la preuve de l'existence des formes conventionnelles en vigueur.

C'est ce que Genette, dans figure II explique en disant que : « *le discours littéraire se produit et se développe selon des structures qu'il ne peut transgresser que parce qu'il les trouve encore aujourd'hui dans le champ de son langage et de son écriture*⁵⁴ »

Le choix du genre à adopter par un auteur n'est jamais anodin, et relève d'une volonté consciente de l'auteur qui demeure relativement libre dans son acte d'écriture, bien qu'il faille cependant avouer qu'il reste à un certain degré enchaîné par le souci de répondre à un horizon d'attente du lecteur.

⁵³ JAUSS, H.R, op.cit. p 154.

⁵⁴ Genette, G., *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.

Cette mise au point théorique relative à la tentative de définition de cette notion de genre, nous semble indispensable à notre sens afin de comprendre notre démarche analytique puisque la question générique se trouve au centre de notre problématique.

I-2. Un genre dit « policier »

L'objet de notre travail n'est pas de faire une énième étude sur le roman policier⁵⁵. Ce qui nous importe, c'est de tenter de comprendre en quoi ce choix générique sert-il la réalité historique sur laquelle notre auteur est revenu et qu'il veut représenter pour aborder l'Histoire contemporaine de son pays.

Les intrigues imaginées par Anouar Benmalek dans son œuvre, ne semblent être (nous aurons à le démontrer) qu'un prétexte pour induire une réflexion chez le lecteur sur l'Histoire de l'Algérie, en proposant d'autres versions, une autre alternative à l'Histoire officielle. Il s'agit de proposer en quelque sorte, des vérités possibles concernant des faits historiques survenus à des périodes phares de l'HISTOIRE de l'Algérie et sur lesquelles il a choisi de revenir : la guerre d'Algérie pendant l'occupation française. Il évoquera toutefois la décennie noire ainsi que les événements d'octobre 88.

Néanmoins, c'est sur le massacre de Melouza que la presse, spécifiquement étrangère, qualifie de crime de masse commis par le front de libération nationale, à la date du 28 mai 1957 contre des villageois, que va se tisser les différentes intrigues imaginées par Anouar Benmalek. Il s'agit en fait d'un événement sur lequel l'Histoire officielle a fait abstraction.

Ainsi, *Le Rapt* est l'histoire de la quête d'une certaine vérité historique relative à un massacre. Notre propos dans cette présente partie est de savoir comment et pourquoi recourir à la littérature policière et ses techniques pour en parler

Pour répondre à la question : pourquoi ce choix générique ? Il nous semble indispensable de donner quelques éléments définitoires du genre. Les

⁵⁵ Il faut souligner qu'il n'existe pas beaucoup de romans appartenant à la littérature contemporaine qui suivent strictement les codes de ce genre tels qu'ils ont été élaborés dans les premières années de sa création. On parlera davantage de romans d'inspiration policière.

mécanismes de son fonctionnement, sa structure et son évolution depuis sa création par Edgar Allan Poe. Nous aurons donc à situer *Le Rapt* parmi les multiples avatars du roman policier afin de comprendre les enjeux de ce choix générique, tout en sachant que ce type de littérature a fait l'objet de beaucoup de débats chez les critiques littéraires dont Narcejac⁵⁶ qui le considère comme problématique.

I-3. La naissance d'un genre et tentatives de codification

Comme son titre l'indique, le roman de Benmalek raconte le rapt d'une adolescente de 14 ans, tenue en otage par un mystérieux inconnu dont l'identité ne sera révélée qu'à la fin du roman, à la suite d'une enquête particulière menée par le propre père de la victime.

Un lecteur lambda, en parcourant les premières pages du roman, penserait intuitivement avoir entre les mains un roman policier. L'essentiel des motifs y sont présents : le (les) crime (s), la recherche du (des) coupable, l'(les)énigme(s) qui se noue autour du crime et de son responsable et enfin, la révélation de l'identité de ce dernier.

Néanmoins, la question que nous nous posons serait : est-ce suffisant pour définir l'appartenance du roman cité à ce type de littérature ? Si non, pourquoi cette parenté flagrante, dirions-nous avec les romans policiers et en quoi il s'éloignerait du genre, le cas échéant.

Comme beaucoup de spécialistes du genre le font remarquer, il ne viendrait pas à l'esprit d'un lecteur, d'affirmer que le récit biblique relatant l'histoire de Caïn et Abel soit un récit policier. Pourtant il s'agit bien - comme le fait remarquer Marta FORNO⁵⁷ dans son article⁵⁸ - d'un récit de meurtre, de l'identification et de

⁵⁶ Thomas Narcejac : professeur de philosophie qui a rédigé plusieurs ouvrages théoriques consacrés au roman policier, il est en même temps auteur, avec Pierre Boileau de nombreux romans policiers.

⁵⁷ Marta Forno est doctorante à l'université de Nice-Sophia Antipolis, laboratoire CTCL. Elle travaille sur la question des genres littéraires et sur la littérature italienne contemporaine. Sa thèse, « Essai de classification du roman policier italien de la dernière décennie (1994-2006) ».

⁵⁸ FORNO, Marta, « Le réalisme dans le roman policier italien contemporain », paru dans Loxias-colloques, 2. Littérature et réalité, le réalisme dans le roman policier contemporain, mis en ligne le 30 janvier 2013, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=356>. Consulté, le 14/06/2016.

la punition d'un coupable, et d'un enquêteur surpuissant et décidément infaillible, c'est-à-dire Dieu.

Les exemples de récits anciens qui s'apparentent aux romans policiers foisonnent dans la littérature. Il paraît pourtant insensé de considérer *Hamlet* comme un drame policier ou encore l'*Œdipe Roi* de Sophocle comme une tragédie policière, pourtant, pour l'un comme pour l'autre, des homicides et une enquête structurent la trame du récit. Thomas Narcejac⁵⁹ évoque également le théâtre élisabéthain où la conquête du pouvoir est synonyme de meurtres et de trahison.

En fait, même si les exemples cités pourraient bien être à l'origine de la naissance du récit policier, ou en constituer les prémices, nous ne pouvons pas nous permettre de les classer comme tels.

La première raison qui nous vient à l'esprit et qui nous semble la plus évidente, est le fait que la majorité des critiques ont convenu d'une date de naissance du genre qui correspond historiquement à l'édition des trois nouvelles policières d'Edgar Allan Poe, ce dernier étant considéré à l'unanimité comme le précurseur de ce type de littérature.

Ainsi, même si à l'évidence, le style policier n'a pas surgi ex nihilo, c'est Edgar Allan Poe qui a donné forme à ces ébauches de récits policiers en posant les principes de la narration policière : l'énigme sur laquelle s'ouvre le récit, une enquête qui permet l'explication du crime, grâce à un processus intellectuel basé sur une réflexion scientifique. Cette dernière impliquant : l'observation, l'émission d'hypothèses, le raisonnement par empathie du détective (que ferais-je si j'étais le coupable ?), puis la déduction qui aboutit enfin à la résolution de l'énigme et l'explication du crime.

Le Double Assassinat de la rue Morgue, fut sa première nouvelle, elle a été publiée dans une première version en avril 1841 dans le *Graham's Magazine* et dans sa version définitive dans *Tales* en 1845. Cette nouvelle aura une forme de

⁵⁹ NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire le roman policier*, Paris, éditions Denoël /Gonthier, coll. « Médiations », 1975. P. 8

« suite » dont on parle peu, mais où l'on retrouve pourtant Dupin (la première figure du détective privé) : *Le Mystère de Marie Roget*, publié dans le *Snowden's Ladies Companion* entre Novembre 1842 et février 1843. Enfin, la dernière intervention de Dupin dans l'œuvre de Poe, prend place dans un court récit intitulé *La Lettre volée* traduit par Baudelaire, publié dans *The Gift* en 1844 et repris dans une version abrégée dans le *Chamber's Edinburgh Journal* le 30 novembre 1844 pour figurer dans le volume *Tales* en 1845, comme les autres aventures de ce personnage.

Ainsi, c'est à partir de ces nouvelles que d'autres écrivains vont s'inspirer pour créer ce qui va être pendant longtemps le modèle à suivre pour l'écriture du roman policier classique qu'on retrouve notamment chez Conan Doyle ou Agatha Christie. Bien que les principaux ingrédients restent des constantes quel que soit l'évolution du genre.

D'autre part, il faut savoir que le roman policier dès ses débuts, était régit par des règles de fonctionnement que certains auteurs ont voulu rigoureusement codifiées. Nous pensons spécifiquement aux vingt règles imposées par S.S. Van Dine dans son célèbre article intitulé : *Twenty rules for writing Detective Stories*, publié en 1928 dans *The American Magazine* où il énumère 20 règles que nous pourrions considérer comme indispensable pour l'écriture d'un roman policier.

L'essentiel de ses directives concernait le lien étroit que devait entretenir le roman policier avec le réel, d'où l'appellation par Boileau – Narcejak de « fiction vraie » ; les solutions au problème devaient être logiques et ne contenir aucun élément surnaturel ou appartenant à la science-fiction, le respect du lecteur à qui l'on doit impérativement l'explication de l'énigme, tout artifice banal ou attendu est interdit.

Cette initiative de Van Dine pour délimiter le genre a été suivie par d'autres écrivains qui ont tenté d'apporter leur contribution, nous pouvons citer à titre d'exemple le Suisse Friederich Glauser en 1937 dans une lettre ouverte sur le roman policier ou indique Georges Simenon comme l'auteur de référence et le modèle à suivre pour un renouveau du genre policier ; Ronald Knox en

Angleterre publie en 1929 *A Detective Story Decalogue* qui reprend les thèmes abordés par SS. Van Dine ; l'écrivain Gilbert Keith Chesterton publie de nombreux articles sur la question générique. Tous ces auteurs soulignent l'importance du vraisemblable dans le récit policier et la nécessité d'une étroite correspondance entre réalité et fiction.

Pourtant, cette innovation dans l'écriture romanesque, qui se caractérisait par des lignes dramatiques simples et efficaces, un fonctionnement interne spécifique du récit, n'a fait la gloire de ce type de littérature que pendant la période d'entre les deux guerres.

Progressivement, ces lignes dramatiques ont commencé à dévier de leur trajectoire initiale pour donner des ramifications et des variations qui se sont éloignées significativement de ce qui constituait à sa naissance, le « roman policier classique » que le critique littéraire Tzvetan Todorov nommait « roman à énigme » ou encore « roman problème ».

Avec le temps, un essoufflement des potentialités narratives a été observé, et l'aspect ludique et de divertissement que pouvait revêtir le roman policier classique ne pouvait être en adéquation avec l'évolution de la société et le contexte historique de violence de l'époque.

Un renouvellement s'est donc opéré, non seulement du point de vue thématique mais à plusieurs niveaux de la narration, se détachant ainsi et se libérant d'une certaine forme de conformisme dans laquelle le roman classique la contraignait : le profil des personnages dont la psychologie pouvait être prise en considération, ne suit plus cette posture manichéenne et cède la place à des hommes « normaux » avec leurs faiblesses et leurs moments de lassitudes , l'enquêteur qui peut appartenir au corps de la police, être détective privé ou encore un amateur qui se retrouve confronté par hasard à un crime, le type de crime qui peut se décliner en kidnapping, viol, chantage ou autre. Le cadre narratif et historique fait aussi objet de variation ainsi que la structure même du récit policier et la construction de l'intrigue.

Toutes ces variations ont fait que le roman policier s'est détaché de sa branche initiale. En s'affranchissant des règles trop strictes imposées à ses débuts par certains écrivains, il s'est décliné en d'autres genres puis en sous- genres. On parlera alors de roman policier, roman criminel, roman à énigme, roman d'investigation, roman en huis clos, roman d'enquête, polar, polar noir, noir, néo polar, thriller...etc.

Autant de points de divergences dans ces différentes variétés de roman policier, qu'il devient dorénavant très difficile de donner des définitions définitives ou arrêtées en affirmant, comme l'a fait remarquer Daniel Fondanèche ⁶⁰ : « Le roman policier, c'est... » Ou encore avancer une négation : « le roman criminel n'est pas⁶¹... »

Néanmoins, les spécialistes du genre sont arrivés à dégager trois principaux types de romans policiers : le roman policier classique ou à énigme, le roman noir, et le roman à suspense.

Nous proposons, entre autres, la typologie établie par Tzvetan Todorov dans son article, qui repose principalement sur la construction et la structure narrative, en mettant en avant l'anticipation ou la linéarité dans la chronologie des événements racontés , ainsi que l'importance accordée par l'auteur à l'histoire du crime

L'effet produit dans chaque type de roman policier représente un critère de différenciation important pour Todorov. Ce dernier critère va faire l'objet d'une analyse approfondie vers la fin de cette partie.

I.3. 1. *Le Rapt* : Roman policier classique (à énigme) ?

Dans sa description du roman policier classique, Todorov explique :

À la base du roman à énigme (...) une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire, ce roman ne contient pas une mais deux histoires : l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure ces deux histoires n'ont aucun point commun.⁶²

⁶⁰ Daniel Fondanèche, Docteur d'État Maître de conférences à l'université Paris VII « Denis Diderot », il est « généraliste des paralittératures » contemporaines c'est l'un de ces domaines qu'il conduit tous les ans, dans son UFR, un séminaire de maîtrise /DEA ; il dirige mémoires et thèses sur ces littératures.

⁶¹ FONDANECHÉ, Daniel, *Le roman policier*, Paris, éd ellipses, coll. thèmes et études, 2000, p.5

⁶² TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, op.cit. P. 9-19.

La dualité entre deux histoires existe dans notre roman d'analyse. En fait, le crime étant commis antérieurement, rien ne peut se passer. Dans cette première histoire « achevée », ce qui subsiste ce sont les indices qui contribueront à la résolution de l'énigme. Ce que Todorov appelle la deuxième histoire, c'est celle de l'enquête et elle commence avec le livre, pour ne pas dire que c'est le livre. Todorov l'explique en ces termes :

« Les cent cinquante pages qui séparent la découverte du crime de la révélation du coupable sont consacrées à un lent apprentissage : on examine indice après indice piste après piste⁶³ »

Ce qui explique la règle d'immunité des personnages et principalement celle du détective.

Le problème que nous avons rencontré dans la classification du roman *Le Rapt* s'est situé dans un premier temps au niveau de la complexité de l'intrigue construite par l'auteur. (Une complexité justifiée comme nous l'avions souligné à plusieurs reprises, par la complexité de l'objet représenté par l'auteur, à savoir, l'Histoire de l'Algérie)

Effectivement, nous avons bien dans le roman une dualité entre deux histoires (parallèles) : Celle d'un crime antérieur, celui commis contre les habitants du village de Melouza durant la période coloniale. Une des victimes étant Chehra la petite fille de 3 ans.

Il est aussi question d'une enquête menée par l'un des personnages principaux qui va permettre de résoudre l'énigme et élucider le mystère construit autour du crime de Melouza. Cette enquête constituerait alors la deuxième histoire dont parle Todorov. Elle ne semble en effet rien à voir avec la première, celle du crime premier. Néanmoins, cette deuxième histoire répond au critère énoncé par Todorov qui stipule que la seconde histoire dans le roman à énigme est celle de l'enquête. C'est effectivement celle des près de 500 pages du livre.

Seulement, dans *Le Rapt* il ne s'agit pas que d'un seul crime. Aussi, l'enquête en question ne concernait pas dans un premier lieu le crime de Melouza. En effet, le

⁶³ P.11.

premier crime avec lequel l'auteur ouvre le roman concerne le kidnapping d'une fille de 14 ans, Chehra. Le père de cette adolescente va endosser le rôle de l'enquêteur qui va chercher à retrouver le ravisseur. C'est en poursuivant la trace de ce dernier qu'il va résoudre, malgré lui, l'énigme du premier crime. L'enquête menée pour retrouver sa fille va donc lui permettre d'élucider le premier crime.

Comme nous pouvons le constater, bien qu'il y ait deux histoires à première vue parallèles, nous nous rendrons compte à la fin du roman que ces deux histoires étaient en réalité liées et imbriquées entre elles. La qualité de pureté dont parlait Tzvetan Todorov concernant le roman à énigme et qui impliquerait la séparation et le non lien entre les deux histoires, n'est pas vérifiée.

Aussi, de même que dans la définition de Tzvetan Todorov, le crime antérieur en ce qui concerne notre roman, celui commis pendant la période coloniale appartient au passé (Une cinquantaine d'années avant l'avènement de la deuxième histoire). L'histoire le concernant est effectivement achevée. Il ne peut donc théoriquement, rien arriver aux personnages qui ont participé à cette histoire. Effectivement rien ne s'est passé dans l'histoire qui concerne le premier crime. Etant antérieure au récit policier à venir.

C'est dans la deuxième histoire qu'un autre crime se passe, une histoire qui se déroule indépendamment de la première. Ce n'est qu'à la fin du roman que le lecteur fait le lien entre les deux.

Si les personnages de la première histoire ont bénéficié de l'immunité caractéristique du roman policier à énigme. Il n'en est pas de même pour les personnages de la deuxième histoire.

La règle reste de mise concernant Mathieu, l'un des personnages principaux du roman, que l'on retrouve dans les deux histoires.

Nous sortons donc, a priori du roman à énigme pour nous retrouver, en plein dans le roman policier noir et à suspense.

La deuxième histoire, pleine de rebondissement est construite à la manière d'un roman noir en même temps qu'un roman à suspense

Nous nous expliquons :

Dans la deuxième histoire, le crime en question n'est pas un meurtre. Nous n'avons pas de cadavre puisqu'il s'agit d'un kidnapping. La victime est encore en vie mais sous l'emprise de son bourreau, elle risque durant toute la durée de la deuxième histoire de mourir.

Nous nous retrouvons dans ce cas de figure, puisque le ravisseur exerce un chantage sur les parents de Chehra. Il menace d'abord de torturer leur fille, ce qu'il a d'ailleurs fait puisqu'il lui a déjà coupé deux doigts, puis, de l'éliminer et de les abattre s'ils n'exécutaient pas ses ordres. Ainsi, le spectre de la mort ne s'abat pas uniquement sur la victime, puisqu'il menace aussi les parents de cette dernière. De ce fait, nous ne sommes plus dans le cas de figure du roman à énigme, étant donné que les personnages de la deuxième histoire n'ont pas d'immunité. Mathieu qui l'avait dans la première histoire la perd dans la seconde puisqu'il est menacé de mort par ce même ravisseur et fini d'ailleurs, lui aussi, par mourir.

D'autre part, nous nous retrouvons aussi dans la définition que donne Todorov du roman noir, dans la mesure où l'histoire du crime et celle de l'enquête fusionnent. En effet, alors qu'Aziz, principal enquêteur, aidé des autres membres de la famille, tente de résoudre l'énigme de la disparition de Chehra, d'autres événements viennent entraver leurs démarches en mettant la vie de chacun des membres de cette famille en danger :

- Mathieu meurt sous l'ordre du ravisseur.
- Latifa la grand-mère de Chehra succombe à ses blessures et meurt. Des hommes qui sortaient de la mosquée devant laquelle Mathieu est mort l'avaient assailli de pierres. Ces criminels avaient jugé indécent la tenue et les propos de cette vieille dame qui protestait et les insultait du fait qu'ils ne soient restés que spectateurs. N'ayant pas porté assistance à son mari coincé dans la voiture et agonisant.
- Meriem est assassinée par Aziz sous la contrainte du ravisseur qui menace d'éliminer leur fille après l'avoir violée et torturée.

Bref, ce que nous tentons de démontrer, c'est que tous les personnages de la deuxième histoire, y compris le ravisseur, n'ont pas bénéficié de l'immunité caractéristique du roman à problème.

Toutefois, même si *Le Rapt* déroge à certaines règles du roman policier classique tel que le définit Todorov, il faut néanmoins signaler que la démarche de l'enquête revêt toutes ses conditions et suit son cours tout au long du roman, jusqu'à la résolution de l'énigme à la fin de ce dernier.

I-3. 2. *Le Rapt* : Roman noir ?

Le deuxième type de romans policiers apparaît vers la fin des années 20 aux Etats-Unis, nommé à l'époque hard-boiled, qu'on traduit littéralement « dur à cuire », ce dernier fut l'ancêtre du roman noir ou ce qu'on appelle actuellement le polar. Cette variante est considérablement différente du roman policier classique. Roman d'atmosphère, il se veut le miroir d'une société corrompue et désespérée. À ce propos J. P. Manchette déclare :

Je décrète que le polar ne signifie nullement roman policier. Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigmes de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise.⁶⁴

À l'instar de l'espace décrit dans les romans noirs, la description que fait Aziz de la cité dans laquelle il vit avec sa femme et leur fille nous renseigne sur le milieu défavorisé de ses habitants. Des paysages chaotiques y sont peints, à l'image d'ailleurs du chaos qui s'était abattu sur sa paisible vie d'avant le drame.

Nous proposons ci-dessous, deux extraits du texte qui sont assez représentatifs des descriptions que l'on retrouve dans les romans noirs, et qui sont par la même occasion, familiers aux lecteurs algériens qui reconnaissent volontiers le délabrement et le manque d'entretien des quartiers populaires -à l'image d'une

⁶⁴ MANCHETTE, J. P., interview dans Charlie mensuel n°126 de juillet 1979, in <https://books.google.dz/books?isbn=2871300658>. Consulté le, 15/02/2017.

certaine réalité algérienne ou d'une société en crise - tels qu'elles sont décrites dans les romans noirs :

Avec leurs façades lépreuses et les sacs d'ordures éventrés, jamais les immeubles de la cité ne m'avaient paru aussi sinistres. Les rares lampadaires dont les ampoules n'avaient pas été brisées éclairaient des bâtiments laids, piquetés de paraboles orientées, selon l'habitude schizophrénie du pays, moitié vers l'Europe, moitié vers le Moyen-Orient. P.46

Nous lisons aussi à la page 66 :

Malgré sa roseur tendre, l'aube qui se levait sur Alger n'arrivait pas à adoucir le paysage de ruine urbaine dans lequel je galopais comme un fou : un chantier de réfection de conduites de gaz qui trainait depuis une année, des monceaux d'ordures, plusieurs bombages **à la gloire du Front islamique du salut et de ses chefs**, une inscription appelant à baiser la mère d'un certain Hassan, une voiture désossée. P. 66

En effet, le décor planté dans les romans noirs diffère radicalement des lieux élégants et confortables auxquels nous avions habitués les auteurs de romans policiers classiques. C'est la rue qui représente le lieu de l'action, une rue généralement mal fréquentée où règne une atmosphère sombre, empreinte de la violence, autant verbale que physique de ses habitants. Cette spécificité descriptive relative aux romans noirs est héritée de deux grands maîtres du genre, qui ont marqué par leur talent la littérature noire. Il s'agit de Daniell Hammett et Raymond Chandler.

Ce dernier - décrivant l'œuvre du fondateur du genre - a déclaré : « *Hammett a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau ; on n'est pas obligés de l'y laisser à jamais, mais l'idée ne paraissait pas mauvaise de l'éloigner autant que faire se pouvait des conceptions petite-bourgeoises*⁶⁵ »

Pour revenir à la définition de Todorov, ce type de roman fusionne les deux histoires, il supprime en quelque sorte la première et donne vie à la seconde. Autrement dit, le ou les crimes se déroulent dans le présent, au fil de la narration, il n'est plus question de crime antérieur au moment du récit puisque celui-ci coïncide avec l'action qu'on nous raconte. Ainsi, les personnages ne bénéficient

⁶⁵ LITS, Marc, *le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, op.cit.

plus d'immunité. Ce qu'on pourrait considérer comme la seconde histoire est donc riche en événements et tient de ce fait une place centrale dans le récit.

Aussi, Tzvetan Todorov explique dans le même article, que même s'il n'y a plus de mystère autour d'une énigme à résoudre, pas d'histoire antérieure à deviner, l'intérêt du lecteur et son attention ne s'en trouvent pas moins sollicités. Il parle ainsi de deux formes d'intérêts qui fonctionnent différemment, la curiosité dont la marche va de l'effet à la cause : à partir d'un cadavre et quelques indices mis en scène par l'auteur, le lecteur cherche à connaître le coupable et les raisons qui l'ont poussé à ce geste extrême. Son intérêt est donc soutenu, entretenu et maintenu jusqu'à la connaissance de la cause du crime.

La deuxième forme, toujours selon le même auteur, est le suspense qui va de la cause à l'effet : on soumet au lecteur des données initiales concernant le crime à venir, Todorov donne l'exemple de « gangsters qui préparent des mauvais coups ». Ainsi, c'est l'attente du résultat et donc des effets (cadavres, crimes, bagarres), qui va soutenir l'intérêt du lecteur et le tenir en haleine jusqu'au dénouement de l'intrigue.

Comme le relève Todorov, le suspense n'est pas envisageable dans le roman à énigme, puisque le crime est déjà commis et l'immunité des personnages principaux est une des règles du genre. À l'inverse, tout est possible dans le roman noir, c'est en grande partie cette imprévisibilité qui constitue l'élément essentiel du roman noir.

Devant tant de différences, non seulement sur le plan structural mais aussi sur l'effet produit chez le lecteur, il était inévitable voire prévisible qu'un troisième type de roman policier intermédiaire, apparaisse : C'est le roman à suspense. Ce dernier réunit les caractéristiques du roman à énigme, en entretenant le mystère et en gardant les deux histoires, celle du passé et celle du présent. Il réunit également les caractéristiques du roman noir en refusant de réduire la seconde histoire à une simple détection de la vérité et en lui accordant la place centrale du récit.

Le lecteur est donc autant intrigué par ce qui est arrivé dans le passé que par le déroulement des événements au présent. Ainsi le sentiment de curiosité naît des interrogations du lecteur sur le déroulement des événements du passé en cherchant l'explication des faits.

Quant au deuxième effet, celui du suspense, il naît des interrogations du lecteur sur ce qui va arriver aux personnages principaux puisque pour le roman noir, tout peut arriver au cours du déroulement de l'histoire.

Bien que nous ayons choisi le classement et les définitions de Todorov, d'autres chercheurs ont traité de cette question épineuse du classement du roman policier en relevant d'autres éléments de divergences entre les trois types énumérés et définis dans l'article de Todorov. Nous avons jugé plus pertinent d'en parler au cours de notre analyse du corpus.

I-3. 3. *Le Rapt* : Situation dans la typologie du roman policier

Nous nous demanderons dans ce qui va suivre, de quel type parmi les trois types de classements établies par la théorie, l'auteur s'est-il inspiré pour construire son intrigue policière dans *Le Rapt*

Les premières pages du livre nous racontent une journée somme toute banale d'un père de famille qui travaille dans un zoo ; méditant sur sa relation de couple qui a perdu de sa ferveur, sur sa condition de « *biologiste raté, lui qui avait tant rêvé ressembler au grand pasteur pour se résigner à être qu'un gardien de prison de presque êtres humains* ». P.31, cet anti héros donc qui allait prendre en charge la narration de la première partie du roman ne s'attendait pas que sa monotone vie allait basculer au moment même où il a répondu au téléphone. C'était sa femme qui lui annonçait avec une voix empreinte de panique, que leur fille n'était pas rentrée du collège alors qu'il faisait nuit et que ce n'était pas de ses habitudes de faire du retard.

Ce qui avait davantage inquiété la mère, c'est les coups de téléphone énigmatiques reçus par sa mère et son beau-père venus pour la soutenir. Une voix inconnue au bout du fil riait puis raccrochait.

D'emblée, l'auteur nous plonge dans une situation problématique annonciatrice d'un drame à venir.

L'hypothèse de l'enlèvement ne s'est confirmée qu'après le coup de fil donné à Aziz par le ravisseur qui avait revendiqué le crime, laissant entendre par ses propos qu'il faisait partie du groupe des intégristes religieux : première fausse piste livrée par l'auteur : « ... vous avez une fille...*Chehra*, c'est ça ? Elle est jeune, et ... si jolie...*Mais elle ne s'habille pas avec décence. La charia prévoit des peines sévères pour ça. Et je suis bien embêté...* » P.51, menaçant le père de famille du pire s'il avertissait la police. Le ravisseur confirme : « *nos frères⁶⁶ sont partout, crois-moi. Même dans la police !* » p.56. Les propos du ravisseur contribuent à semer la terreur et un climat de méfiance générale puisqu'il insinue qu'il faut se méfier de tout le monde et même de ceux qui sont censés nous protéger des dits terroristes. S'installe alors dans l'univers romanesque exposé par l'auteur les contours du roman noir avec les dérèglements de l'ordre social que définit Manchette dans sa théorie du genre.

C'est donc sur le kidnapping de Chehra que le schéma principal de l'intrigue sera dressé, puisque nous verrons par la suite que ce crime va engendrer, justifier et expliquer d'autres intrigues criminelles qui vont se greffer, s'emboîter à l'intrigue originelle.

Ainsi, c'est par ce premier crime que le lecteur commence à pénétrer officiellement dans l'univers de la littérature policière, et que se met en place l'un des éléments fondamentaux de la narration policière, à savoir **l'énigme** : qui ? Mais surtout, ce qui nous intéresse le plus dans le cadre de notre questionnement, pourquoi ?

Ce qui est particulier dans *Le Rapt*, c'est que c'est le père de la victime qui endosse le rôle de **l'enquêteur** aidé ponctuellement par les membres de sa famille. L'enquête étant une interprétation de signes, les proches de la victime guettent le moindre indice qui pourrait les mener à la découverte du coupable. Attentifs au moindre bruit, au moindre signe qui pourrait les conduire à Chehra.

⁶⁶ Le mot frère est écrit dans le texte en italique car il n'est pas à prendre au sens littéral puisque l'auteur sous-entend par connivence avec ses lecteurs qu'il s'agit des frères musulmans. Les Algériens utilisaient beaucoup ce mot pendant la décennie noire pour désigner les terroristes.

Lors d'un entretien téléphonique avec le ravisseur, ce dernier lui fait comprendre qu'il se trouvait dans la chambre de la détenue et qu'il devait en sortir pour lui parler :

Bon... Un instant de patience, le temps que je sorte de la chambre de ta fille... Nous avons des choses à nous dire.
« Aux grincement et cliquetis métalliques, j'ai su qu'il fermait une porte à clefs. Lorsqu'il a repris la parole, il était essoufflé. P.132

Ainsi, Aziz a émis une première hypothèse : « *Mais il est malade...ou plutôt non : vieux...Il est vieux ce salaud !* » p132, cette constatation l'a tétanisé, et l'a mené à cette conclusion ou plutôt supposition : (*un vieux a moins de choses à perdre*) ⁶⁷p132

La thèse du terroriste paraît la plus plausible aux yeux de la famille de la victime. D'abord, parce que le ravisseur, afin de brouiller les pistes a tenté de les conduire dans cette voie- les propos que nous avons relevé ci-dessus à la page 51 du roman l'attestent- mais aussi parce qu'il clôturait souvent la conversation par : « *Allah Akbar...Dieu est grand, grande est Sa puissance, et grand est Son courroux !* » p. 56 et par une prière, nous relevons à titre d'exemple celle-ci : « *Accorde, Ô Seigneur, une longue vie à ceux qui Te vénèrent au prix de leur existence... et de l'existence des mécréants !* » p.80. Apriori, les paroles du ravisseur semblent claires et révélatrices de son appartenance idéologique⁶⁸ et donc de ses intentions. Ses propos sont sans équivoque puisqu'il a clairement fait comprendre à Aziz que sa fille Chehra, de par ses tenues vestimentaires pas assez descentes à ses yeux, faisait partie des mécréants qu'il faut éliminer au nom de Dieu et donc de la religion.

Pourtant, le ravisseur continue à faire languir ses victimes et ne leur révèle à aucun moment la raison précise de son choix de victime, ni ce qu'il avait prévu de faire subir à l'enfant qu'il détenait. Même sous les supplications insistantes de

⁶⁷ Concernant la phrase mise entre parenthèse, nous avons repris fidèlement le caractère typographique utilisé par l'auteur dans le texte, car elle est censée, selon notre interprétation, exprimer la pensée et le sentiment de terreur exprimé par le personnage. C'est ainsi que l'auteur a procédé dans le reste de son roman. Nous reviendrons ultérieurement sur le caractère polyphonique de certains passages du texte.

⁶⁸ Il est question d'islamistes ayant appartenus au F.I.S dissolu. L'Algérie a effectivement vécu dans la terreur des groupes terroristes qui faisaient la loi et s'en prenaient à la population en s'octroyant le droit d'ôter la vie à ceux qui ne pensaient pas comme eux et qui ne partageaient pas leur idéologie extrémiste.

la mère et du père, le mystérieux interlocuteur téléphonique donne des réponses évasives, invoquant avec ironie la fatalité :

« - *Pourquoi vous ? Appelons ça la poisse, madame, ou mieux : le destin. Mon destin ; votre destin. Vous le savez bien, Dieu en a troussé un pour chacun de nous avant même la naissance du pauvre Adam* » p. 56

Donner de fausses pistes, semer de faux indices fait partie des stratégies scripturaux de la littérature policière, sa fonction est de créer une attente majeure chez le lecteur

Le mystère plane toujours sur l'identité du ravisseur, sur ses motivations réelles : un crime crapuleux, terroriste, une demande de rançon ?

Bien que les parents de l'otage ne soient pas riches, ils ont proposé de troquer tout ce qu'ils avaient, de vendre tous leurs biens et ceux de leur proche famille pour garder la vie de leur fille sauve. Aucun marché ne semblait convenir à ce mystérieux interlocuteur qui maintient le contact avec la famille par le biais d'un appareil téléphonique dont le numéro change à chaque communication.

D'ailleurs, les sonneries du téléphone constituent alors l'un des éléments déclencheurs d'émotion intense, autant chez le lecteur que chez les personnages. Ne sachant comment le nommer, le ravisseur est désigné souvent par : « *l'homme qui rit* », « *le mystérieux inconnu* », « *ce voyou* » p.47, « *la voix* » p.77, « *le...* », « *Ce diable téléphoneur* » p.149 « *Ce mystérieux homme du téléphone* » p.192 comme l'appelle Mathieu. Son nom ne sera révélé qu'à la fin du roman.

Cependant, l'hypothèse du terrorisme sera remise en cause lorsque le ravisseur a exigé que le père d'Aziz tue un inconnu en échange de la libération de la fille, lui dressant le portrait de la cible idéale il lui dit :

Je suis sûr que dans ton voisinage, il y'a des personnes que tu détesterais si tu le décidais (...) D'un autre côté, ce n'est pas le gibier qui manque dans notre pays : les corrompus, les tricheurs, les voleurs, les violeurs d'enfants, les assassins de familles entières (...) p.134

Il continu dans sa lancée : « *D'accord, ces pourris font partie du paysage (...) repère la fange, même bien habillée. Tu aurais bien sélectionné ta victime si ta réaction à son assassinat par un autre avait été du genre : bien fait pour sa gueule !* » p.134

Aziz avait senti la colère du ravisseur à l'évocation de ce type d'individus et déduit qu'il ne pouvait donc faire partie du « groupe des voleurs et assassins d'enfants ». Cette constatation sur le profil de victimes recherchées par le ravisseur éloigne les personnages ainsi que le lecteur de la piste du terrorisme. Il les invite par la même occasion à revoir leurs pronostics.

De plus, le langage de son interlocuteur - objet d'observation et d'analyse pour l'aboutissement de l'enquête - était raffiné, ce qui l'a en quelque sorte rassuré par rapport au sort de sa fille. Le père songea alors :

Toi, tu n'es pas un quelconque terroriste, tu t'exprimes trop bien. Tu n'es pas un « Afghan » de base, barbu et crasseux, tout juste capable d'annoncer deux ou trois sourates avant de se faire exploser au milieu des passants ! Tu es probablement d'un certain âge, doté d'une éducation, peut-être même es-tu l'un de ces notables dont tu viens de me broser le portrait ? P.134

De même, Lorsque le ravisseur a contacté Mathieu, celui-ci a eu les mêmes impressions concernant son identité et s'en est confié à Aziz :

Je ne crois pas que ce soit un terroriste, un islamiste du GIA ou d'un autre groupe. Son langage, sa manière de plaisanter...Au début, c'est vrai, il a parlé comme un islamiste, des Allah et des Sidna Mohammed à tout bout de champ. Ensuite, **il a changé de registre, paraissant se moquer de lui-même et de la religion**, comme s'il me narguait avec l'idée qu'il n'était peut-être pas le terroriste illuminé que nous supposions. Je peux me tromper, cependant... p.143

Le fossé se creuse autour de l'identité du ravisseur dont le mystère reste intact.

Une multitude de voix assiègent nos personnages qui s'interrogent sur ce mystérieux inconnu qui les torturent symboliquement par ses coups de téléphone et ses menaces contre leur fille :

Dans ma tête, une multitude de voix effrayées hurlaient en même temps, chacune faisait mine de prodiguer un avis, certaines s'échinant à me convaincre que l'homme du téléphone n'avait voulu que se moquer de moi, les gens du GIA ayant largement démontré qu'ils disposaient de la puissance nécessaire pour assassiner qui et quand ils voulaient sans avoir besoin de passer par une machination aussi tortueuse ! p. 82

Ce que le personnage appelle voix, n'est autre que le raisonnement déductif d'un enquêteur tentant de trouver une solution au problème qui lui est posé et qui se complexifie au fur et à mesure qu'il pense avoir une piste qui pourrait le mener à

la résolution du mystère construit autour de l'enlèvement de sa fille. Un mystère entretenu de surcroît par le ravisseur qui vise à torturer par la même occasion les parents et les autres membres de la famille de Chehra.

À l'instar du mystère relatif à l'identité du coupable et à ses motivations, celui installé dans *Le Rapt* au début du roman, concerne d'autres personnages clefs pour le dénouement de l'intrigue, il s'agit de Mathieu qui « *ne mentionnait jamais la période d'avant l'indépendance* » p.33 et qui « *était resté dans le pays au plus fort de la vague d'assassinats visant les étrangers* » p.33. Mais aussi Tahar, le père de Meriem dont le passé de révolutionnaire n'est jamais évoqué par la famille et dont les questions concernant les circonstances de sa mort indisposaient particulièrement sa fille qui répondait avec agacement, mettant fin à la curiosité de son mari : « *Mon père est mort il y'a quinze ans et ça n'a été simple pour personne, alors laissons-le tranquille avec ces vieilles histoires d'indépendance* » p.34. C'est par le biais des questionnements d'Aziz que la curiosité du lecteur est provoquée.

En effet, même si tout a été mis en place par l'écriture, pour duper le lecteur, et détourner son attention sur la véritable raison du crime, le nœud de l'intrigue nous renvoi, par le biais des témoignages et des confessions des personnages, à un événement historique réel qui s'était déroulé - dans la dimension temporelle du texte - 50 ans avant le début de l'intrigue. Il s'agit du massacre perpétré par le FLN⁶⁹ contre les habitants des villages de Mechta Kasbah et Beni Ilmane, soupçonnés de soutenir un mouvement rival, le Mouvement National Algérien, guidé par Messali Hadj. Le retour sur cet événement historique, n'est en fait qu'un prétexte pour dénoncer la politique du silence organisée par l'état pour étouffer certains épisodes sombres de l'HISTOIRE de l'Algérie, comme nous verrons dans la partie de notre travail relative aux romans historiques.

Finalement, après de multiples stratégies scripturales inspirées des mécanismes de fonctionnement spécifiques au genre, nous arrivons au dénouement de

⁶⁹ Nous reprenons dans notre analyse les faits tels qu'ils ont été évoqués dans la fiction, le FLN les nient et accuse l'armée française du massacre en question.

l'intrigue et donc, le cas échéant, à la résolution de l'énigme par la découverte du coupable.

Le lecteur ne peut qu'être surpris de la résolution du problème en découvrant que le présumé terroriste n'est qu'un vieux monsieur dont la famille : le père, la mère, le frère, l'épouse et la petite fille de trois ans, ont été tués durant le massacre de Melouza.

À ce propos pierre Boileau déclare que « *l'un des procédés les plus classiques du genre policier, consiste d'ailleurs à présenter comme solution non pas la plus logique, la plus proche du bon sens, mais la plus invraisemblable*⁷⁰ »

Ainsi, nous pouvons constater que les ingrédients indispensables à l'écriture policière sont présents, et les étapes pour la résolution de l'énigme sont bien respectées. A priori, nous pouvons dire que l'écriture du roman *Le Rapt* est au moins d'inspiration policière. Le lecteur de romans policiers retrouve les caractéristiques habituelles du genre. D'ailleurs à ce sujet, Anouar Benmalek a procédé à une sorte de mise en abyme sur la lecture du genre policier, un clin d'œil qu'il adresse au lecteur : « *j'avais occupé une partie de mes années à l'université à dévorer des piles de romans policiers* » p.160

Il s'agirait probablement d'une volonté de l'auteur de guider son lecteur vers son intention d'user de techniques d'écritures propres au genre, une sorte d'indice pour affirmer son choix d'inscrire son roman dans une forme de littérature policière.

Pour pouvoir situer *Le Rapt* parmi le vaste et inépuisable monde de la littérature policière, avec sa diversité et variété typologique, nous avons dû parler des effets de la tension narrative, à savoir la curiosité et le suspense. Toutefois, nous l'avons fait de manière brève. N'en demeure que nous sommes bien conscients qu'il faille leur consacrer une autre partie pour mettre en valeur leur importance dans la mécanique policière mais aussi par rapport aux réponses qu'ils fournissent à notre problématique. Ce sont les travaux de Raphaël Baroni

⁷⁰ BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, Presse Universitaire de France, Que sais-je ? 1975, p. 14

et la considération qu'il a donnée à la tension narrative qui nous ont poussés à reconsidérer à notre tour, leur place dans notre propre recherche.

CHAPITRE II

RECONSIDERATION DE LA TENSION NARRATIVE DANS LES RÉCITS À INTRIGUE

Dans cette partie, nous aborderons donc le récit sur le plan de la narrativité telle que renouvelée ou seulement rafraîchie par de nouvelles théories, qui par certains aspects rompent avec la conception traditionnelle de l'analyse des récits littéraires. Nous avons fondé notre analyse en grande partie sur les recherches et travaux du théoricien Raphaël Baroni qui a donné à ce concept une autre tournure, un nouveau souffle. La finalité serait de l'appliquer sur un modèle précis d'intrigue qui est celui du roman policier, dans la perspective de mettre en évidence son aspect « passionnant et passionnel » - nous reprenons ici les paroles du théoricien- afin de comprendre le choix générique de l'auteur.

Dans le roman étudié d'Anouar Benmalek, une tranche de l'HISTOIRE traumatique de l'Algérie est abordée à travers l'histoire des personnages qui se relaient dans la prise de parole. Dans un jeu de miroir où les voix se répondent et se fragmentent, les consciences se reflètent et se confrontent, les situations s'inversent et se diversifient sous le contrôle d'un auteur « metteur en scène » qui varie les perspectives, les points de vue, les focalisations...

Autant de techniques, de dispositifs d'énonciation qui maintiennent la tension, entretiennent la curiosité, orientent la vision du lecteur et suscitent son intérêt. Sur cette question, nous voudrions projeter notre réflexion principalement sur celle de Raphaël Baroni, qu'il a matérialisée dans un ouvrage intitulé *La tension narrative*⁷¹ où il propose donc une nouvelle approche du récit et de son fonctionnement.

Cette approche se fonde sur la réception, plus spécifiquement sur l'effet esthétique et affectif que suscite la mise en intrigue. Baroni estime que cette composante narrative a été longtemps et injustement mise à l'écart par des spécialistes du récit. Genette par exemple dont le travail était selon lui, centré sur

⁷¹ *Op.cit.*

le discours, ou encore ceux qui travaillaient sur la narratologie thématique citant à cet effet Propp, Bremond, de Larivaille ou bien Greimas qui la réduisaient seulement à :

Une trame événementielle, une logique séquentielle de l'action, comme si elle n'avait pas de traits proprement discursifs et esthétiques. [...] et l'usage restreint qui est fait de ce terme par les « spécialistes » du récit ou l'intrigue semble n'être plus qu'une forme vide, un schématisme [...] dans le champs académique, l'intrigue semble se superposer parfaitement au holos aristotélicien, comme si on l'avait épurée de la crainte, de l'espoir et de la pitié - du pathos en général - qu'elle engendre ; bref, comme si on voulait ignorer sa dimension cathartique⁷².

Cependant, Raphaël Baroni ne renie pas en vrac l'apport des structuralistes qui se basent sur l'étude immanente du texte littéraire, mais il s'inscrit dans leur prolongement en y incluant la dimension subjective. Pour assoir sa position, le théoricien s'appuie sur les acquis des « anciens » en narratologie sémiotique : particulièrement sur le modèle d'Umberto Eco qui a lui-même opéré un renouvellement et un enrichissement dans le model proposé par les structuralistes. En s'inspirant de la sémiotique piercéenne, Eco considère alors qu'« *une structure textuelle comme la Fabula est un interprétant du texte, c'est-à-dire le produit sémiotique issu de la manifestation linéaire d'un texte interprété par un sujet pourvu de compétences encyclopédiques spécifiques*⁷³ ». Autrement dit, et c'est aussi la démarche entreprise par Raphaël Baroni, de prendre le parti d'analyser le phénomène de la séquence narrative en prenant en considération la composante d'un lecteur, pourvu de « compétences encyclopédiques » qui lui permettent d'actualiser un « texte potentiel » par « l'acte de lecture ».

Les structures narratives dans la conception des deux théoriciens, deviennent donc « *des interprétants résultant de la rencontre du texte et du lecteur et qui décrivent une organisation séquentielle du texte au-delà des limites de la*

⁷² Propos de Raphaël Baroni, recueillis par Frank Wagner dans un entretien publié in [www. Vox – poetica. Org / entretiens/int Baroni. Html](http://www.vox-poetica.org/entretiens/intBaroni.html), le 03/07/2007, consulté le 17/02/2017

⁷³ Baroni, R, Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative, conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui- le 6janvier 2004, in <http://www.vox-poetica.org/t/na/baronilna.html>. Visité le, 18 nov2021.

*phrase*⁷⁴ ». Raphaël Baroni prend donc appuie sur la linguistique et théories de la réception tout en les enrichissant de nouvelles approches relatives à la psychologie cognitive, affective et à la pragmatique.

Relativement à la psychologie cognitive, Baroni s'est inspiré particulièrement des études anglo-saxonnes⁷⁵. Il estime que ce courant d'analyse d'orientation pragmatique et empiriste fournit des outils particulièrement performants grâce aux travaux de l'intelligence artificielle⁷⁶. Donnant ainsi, selon lui, plus de consistance à :

ces concepts théoriques fondamentaux, mais relativement vagues dans les théories, que sont, suivant les terminologies, les compétences encyclopédiques (pour Eco), ou les préjugés (pour Gadamer) ou le répertoire (pour Iser) ou l'horizon d'attente (pour Jauss) ou la préfiguration (pour Ricœur)⁷⁷.

Le but étant de définir les schèmes mentaux qui permettent aux lecteurs d'appréhender, de reconstruire ou d'anticiper une structure narrative.

En somme, le model de l'analyse structurale des récits selon Baroni est en rupture absolue avec ce qu'il considère comme « *la version intégriste radicale dure* » des travaux structuralistes des années soixante et soixante-dix ainsi qu'avec la tradition proppienne, relativement à ce qu'on considérerait autrefois comme « la structure profonde » du texte.

Pour lui, il n'était pas envisageable d'occulter la coopération qu'il estime déterminante, du destinataire dans la production dynamique du récit. À travers sa condamnation de certaines approches narratologiques traditionnelles qu'il estime trop limitées, il envisage de proposer une autre vision du récit qui conjuguerait la poétique à sa dimension émotionnelle et communicationnelle. C'est donc dans son livre *La Tension Narrative* qu'il va développer l'idée selon laquelle le récit

⁷⁴ Baroni, R, Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative, conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui. Op. Cit

⁷⁵ Pour Baroni, la tradition narratologique Anglo- saxonne est plus dynamique que la française. C'est dû selon lui à l'efficacité à long de la sémiotique piercéenne que les travaux d'inspiration saussurienne.

⁷⁶ Il s'agit de tests de résumé ou de mémorisation que l'on soumet à un groupe de lecteurs ou par l'intermédiaire de programmes informatiques afin d'évaluer leur capacité à désambiguïser une phrase, Un texte.

⁷⁷ Baroni, R, Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative, op.cit.

est régi et construit principalement par l'ensemble affectif généré par le lecteur qui anticipe, s'interroge, craint et espère.

II-1. L'intrigue ou la tension narrative selon Raphaël Baroni

Dans son ouvrage, l'auteur s'est attelé à décrire mais aussi analyser le phénomène complexe de la tension narrative avec ses composantes que sont la curiosité, le suspense et la surprise.

Dans l'avant-propos de l'ouvrage en question, Jean-Marie Schaeffer a mis en valeur le travail de l'auteur en soulevant, entre autres, l'importance d'une question qu'il estime centrale. Une question selon le théoricien, à laquelle toute théorie du récit devrait répondre :

Qu'est ce qui peut nous motiver à lire, écrire ou regarder des récits ? Plus précisément, qu'est-ce qui pousse les êtres humains vers la littérature de fiction⁷⁸ ?

Pour Jean-Marie Schaeffer, les réponses données par Baroni ont du sens. Il l'approuve donc lorsqu'il explique que c'est la mise en intrigue qui entretient l'intérêt du lecteur pour la fiction, l'attire et maintient son désir d'aller au bout de l'histoire. En effet, nous avons tous vécu cette expérience de vouloir finir rapidement un roman qui nous passionne, afin d'en connaître le dénouement. De ne pas se résoudre à éteindre le téléviseur malgré la fatigue, car le film que nous regardons est trop captivant et que nous nous sentons incapables d'y mettre fin. C'est en fait, ce que Raphaël Baroni considère comme ce « *Plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de notre insatisfaction provisoire, de cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé*⁷⁹ ». Effectivement, même si nous sommes impatients de connaître la fin d'une histoire, d'un film, nous nous retenons pourtant de faire avancer le film enregistré au préalable.

Aussi, nous nous mettons en colère si quelqu'un s'avisait de nous raconter la fin. Comme nous nous retenons de sauter les pages d'un livre dont nous avons

⁷⁸ Raphaël Baroni précise que c'est aussi le cas pour les autres formes de fiction BD, films et série télévisées.

⁷⁹ BARONI ; R, *La tension narrative : Suspense, Curiosité et surprise*, op.cit. p17.

entamé la lecture. Cette résistance consentie, car librement choisie, viendrait d'après le même auteur du fait de ne pas vouloir « *gâcher la jouissance de cette tension ludique...Nous aimons l'indétermination temporaire des récits et les surprises qu'ils nous réservent*⁸⁰ ». Nous comprenons alors que l'enjeu du récit, consiste selon l'auteur à mettre en évidence la part essentielle de l'émotion, celle d'un plaisir jouissif notamment que nous procure toute intrigue narrative qui arrive à susciter notre curiosité. À engendrer justement ce « plaisir » que nous éprouvons. Jean-Marie Schaeffer décrit ce phénomène de la manière suivante :

C'est la dynamique de la tension narrative et de sa résolution - qui se traduit chez le récepteur par la tension entre la dysphorie passionnante, qui maintient vivace son intérêt, et l'euphorie, qui résulte de la résolution de la tension produite par le suspense ou la curiosité – qui est au cœur du modèle proposé par *La tension narrative*⁸¹.

En fait, nous comprenons par les propos de Jean-Marie Schaeffer, que le récit tel qu'il a été traité dans l'ouvrage de Raphaël Baroni, est à considérer avec la manière dont nous l'éprouvons. Il est également à considérer dans cette relation d'interdépendance entre la tension que nous éprouvons et l'intrigue qui se construit pendant l'expérience esthétique que nous vivons et qui maintient constamment notre intérêt. Quant à l'auteur du livre en question, il décrit cette expérience esthétique de la sorte :

Ce qui fait le cœur vivant de la narrativité réside précisément dans cette tension entretenue par le récit, dans ce nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l'histoire, qui nous attache à lui, qui creuse la temporalité par l'attente d'un dénouement incertain, par la crainte ou l'espoir qui en découle...dans l'incertitude anticipatrice qu'éprouve l'interprète durant l'expérience esthétique, dans ce suspense, ou cette curiosité qui font la force des intrigues fictionnelles⁸².

Il s'agit alors des deux dimensions du récit (tension et intrigue), que le théoricien considère comme fondamentales et qu'il va donc s'atteler à définir et analyser sous l'angle des fonctions thymiques⁸³ que sont : la curiosité, le

⁸⁰ BARONI ; R, *La tension narrative : Suspense, Curiosité et surprise*, op.cit. p17

⁸¹ Nous rapportons les propos de Jean-Marie Schaeffer dans l'avant-propos de l'ouvrage de Raphaël Baroni, cité ci-dessus à la page 13.

⁸² BARONI ; R, *La tension narrative : Suspens, Curiosité et surprise*, op.cit. p18.

⁸³ La « thymie » (du grec *tumos* qui signifie « cœur, affectivité ») est une humeur, une disposition affective de base. En psychologie, la régulation de l'humeur se définit par une « fonction thymique »,

suspense et la surprise. Son analyse ne vise pas le type de texte construit selon un schéma linéaire dont la structure est identifiable et aisément discernable. Le genre de texte qui nous livre d'emblée un message direct avec un sens franc et limpide.

Au contraire, Raphaël Baroni vise spécifiquement la dimension affective qui habite, d'une manière marquée, peut-être plus conséquente, les textes dits « résistants ». Nous entendons par textes résistants, ceux qui ne livrent pas leur sens symbolique aisément. Par opposition donc aux textes dits collaborationnistes dont nous avons parlé plus haut. Les textes en question deviennent d'ailleurs résistants, de par le dynamisme qu'engendre justement cette dimension affective. Cette dernière étant créée par l'interaction du lecteur avec le texte.

Ainsi, Raphaël Baroni semble vouloir dire, contredisant cette fois-ci totalement les détracteurs des récits « à émotion » dont Roland Barthes, à qui il emprunte, par goût de l'ironie peut être, ou par provocation intellectuelle⁸⁴, l'expression « plaisir du texte ». Expliquant volontiers que c'est justement cette dimension affective, cette interaction du lecteur avec le texte, qui lui donne sa pleine valeur. La réflexion de Baroni rejoint de ce fait celle de Wolfgang Iser qui considère que : « *la lecture ne devient un plaisir que si la créativité entre en jeu et que si le texte offre une chance de mettre nos aptitudes à l'épreuve*⁸⁵ ».

C'est donc, selon les deux théoriciens du récit, la collaboration du lecteur qui peine à construire le sens du texte qui lui procure du plaisir. Le récepteur est alors envahi par une constellation de sensations. Une expérience que Baroni assimile à de l'érotisme. Pour lui, nous nous retrouvons dans cette situation face à des textes résistants. Paradoxalement, à ce niveau, il semble y avoir un malentendu à dissiper. C'est justement ces mêmes arguments que les détracteurs de la tension narrative avancent pour dévaloriser justement le genre de littérature qui use de ces effets, carrément « racoleurs » pour certains critiques, ou jugés purement commerciales pour d'autres.

ces définitions sont tirées du Nouveau Petit Robert, édition 2003. Baroni nous fait remarquer qu'il utilise cette expression pour designer des effets poétiques de nature affective ou passionnelle tels que la tension narrative, le suspens ou la curiosité.

⁸⁴ Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes assimile le suspense à l'excitation ou la pulsion provoquée par une scène de strip-tease.

⁸⁵ ISER ; W, *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985, P49.

II-2. Tension narrative et mise en intrigue : Dissipation d'un malentendu

Nous pensons que la compagne de dénigrement entreprise par certains romanciers à l'égard de la notion d'intrigue n'est qu'un malentendu d'ordre terminologique. En fait, la notion d'intrigue a été souvent galvaudée, dans la mesure où elle a été utilisée sans préciser de quel objet ni de quel « avatar de l'intrigue » il s'agissait⁸⁶. Alors que Raphaël Baroni, au contraire, souligne à plusieurs reprises, le caractère fortement polysémique de cette notion.

En fait, ce que les différents théoriciens du récit considèrent comme « périmé ». Comme l'apanage d'œuvres « sans valeur littéraire ». Comme une forme d'organisation du récit « trop conventionnelle ou commerciale » ; notamment, les avant-gardes littéraires du XXe siècle, relève en réalité de la définition traditionnelle de l'intrigue. Ils réduisent en effet cette dernière à l'expression d'une trame événementielle, envisagée dans une relation d'équivalence avec la trame de l'histoire racontée. Cet ensemble de séquences actionnelles structurant donc le récit, va permettre l'intelligibilité et la compréhension du texte par son lecteur. Sans pour autant nier cette réalité, Raphaël Baroni va mettre en évidence son incomplétude. Dépourvue de sa dimension dynamique et cathartique dit-il, elle ne demeure que l'épouvantail des romans traditionnels.

L'intrigue telle que la conçoit Raphaël Baroni est une source inépuisable d'effets esthétiques. Un mélange haut en couleur, teinté de plaisir qui entretient l'envie d'aller au bout de sa lecture et capture notre intérêt. De tension permanente qui secoue le lecteur, le bouleverse et le maintient dans l'impatience d'arriver à un dénouement fait de rebondissements inattendus tant que le mystère qui l'avait entouré a été préservé par l'auteur. Voici ce qu'en dit Raphaël Baroni : « *La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est*

⁸⁶ Nous vous renvoyons vers l'article de Raphaël Baroni : *le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue*. Vous y trouverez les différentes acceptions données au concept d'intrigue.

*encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception*⁸⁷. »

Cette tension narrative qui constitue l'aspect dynamique de l'intrigue est alors produite par différentes stratégies que l'on regroupera sous le nom de réticences textuelles. Elles seront à l'origine de la qualité de résistants que l'on attribue aux textes littéraires. La réticence textuelle peut se décliner sous plusieurs formes qui vont contribuer à sa résistance et donc à sa valeur littéraire.

Dominique Maingueneau déclare à ce propos :

Le texte littéraire sollicite avec force la participation du lecteur dans la construction du sens : d'un côté, il est « réticent », c'est-à-dire criblé de lacunes ; de l'autre, il prolifère, obligeant son lecteur à opérer un filtrage drastique pour sélectionner l'information pertinente. La coopération du lecteur exige donc un double travail, d'expansion et de filtrage⁸⁸.

À ce niveau de la réflexion, nous pensons nécessaire de nous arrêter un moment sur ces notions de réticence textuelle et de texte résistant qui nous semblent particulièrement prolifiques pour la suite de notre analyse du roman que nous incluons parmi la littérature policière. Du moins, dans son acception moderne du terme.

Il faut toutefois faire remarquer que les textes résistants peuvent aussi être de type proliférant, c'est-à-dire caractérisés par une pluralité sémantique. Les premiers vont poser des problèmes de compréhension alors que les seconds vont poser des problèmes d'interprétation. Les deux types pouvant être réunis dans un même texte, créant de ce fait la tension que l'on retrouve particulièrement dans les récits immersifs.

Il reste à comprendre comment, par quel mécanisme elle agit sur le récepteur avec comme model d'application le roman policier.

⁸⁷ BARONI, Raphaël, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Ed. Du Seuil, Paris, 2009, p.18.

⁸⁸ MAINGUENEAU ; D, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, Bordas, 1990, p38

II-2.1. Mécanismes des récits littéraires immersifs et intrigants : les romans policiers

Le terme d'immersion nous inspire quelques expressions familières du langage courant, notamment lors de la lecture d'un roman ou même lorsque nous regardons un film. Lorsque nous lisons un livre par exemple et que nous voulons nous détendre et oublier les tracasseries d'une journée éprouvante, nous aurons tendance à dire : « j'aimerais plonger dans l'histoire » ou lorsque l'histoire nous captive au point d'oublier ce qui se passe autour de nous, on dira alors « j'ai été prise par le livre ». Nous empruntons toutefois les propos de Janet Murray qui a défini de manière plus technique ce terme métaphorique :

L'immersion est un terme métaphorique dérivé de l'expérience physique de la submersion dans l'eau. Nous recherchons la même impression dans le cas d'une expérience psychologique immersive que dans le cas d'un plongeon dans l'océan ou dans une piscine : la sensation d'être entouré d'une réalité complètement différente, aussi différente que l'eau de l'air, et qui mobilise toute notre attention, tout notre appareil perceptif⁸⁹.

Il nous semble que ce phénomène est omniprésent dans les récits d'aventures, de sciences fiction ou encore dans des récits de crimes et d'horreur. C'est probablement dû au fait que ces univers particuliers sont très éloignés du monde réel dans lequel nous vivons. Les théoriciens expliquent que ce sont les propriétés textuelles, nous entendons par là ses éléments diégétiques tels que les personnages, le déroulement des événements, l'intrigue et même le décor qui vont déterminer la qualité « immersive » du récit.

Parmi les différents types de récits qui favorisent l'apparition de ce phénomène, notre choix s'est porté sur le récit policier, *Le Rapt* en l'occurrence. Même si le roman à l'étude sollicite les trois types d'immersions comptabilisés par la théorie, à savoir l'immersion temporelle, spatiale et émotionnelle, nous nous intéresserons en particulier à la troisième dimension, celle provoquée par la

⁸⁹ MURRAY, J. H., 1997, *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge (Mass.), MIT Press, XII-324 in [file:///C:/Users/DELL-10/Downloads/Goudmand Anais these diffusion 2018](file:///C:/Users/DELL-10/Downloads/Goudmand%20Anais%20these%20diffusion%202018). Consulté le 08 juin 2020.

tension narrative dont découlent les modalités de suspense et de curiosité, caractéristiques de la littérature policière. Nous l'avons maintes fois souligné, le roman policier s'avère être le terreau le plus fertile à l'étude de cette composante de la narratologie contemporaine, revivifiée et valorisée par Raphaël Baroni. Au point de lui faire dire que cette réalité, ajoutée au fait que la narratologie contemporaine, ait intégré le pôle « lecteur » dans l'analyse de la structure narrative, fait de l'écriture policière, une voie royale à l'étude de la tension narrative qui structure les récits.

D'ailleurs, Raphaël Baroni pousse sa réflexion au point d'avancer que si Propp avait travaillé sur un corpus de romans policiers, au lieu de se baser sur l'étude des contes merveilleux dont le retard dans l'exposition de l'information était peu probable, il aurait orienté ses recherches relatives à la séquence narrative du côté des jeux sur la livraison de l'information. Autrement dit ceux de la réticence textuelle. Il se serait alors probablement intéressé davantage à l'analyse de la séquence du point de vue du *sujet* et non plus seulement de la *fable*.⁹⁰

Il ajoutera aussi :

Je suis personnellement convaincu que l'immersion du lecteur dans un monde raconté, ainsi que le nouement et le dénouement d'une tension au cœur de cette expérience simulée, constituent, sur un plan anthropologique, la raison d'être des récits mimétiques, même si ces derniers ont pu, au cours de l'histoire de la littérature, remplir d'autres rôles⁹¹.

La réflexion de Raphaël Baroni ne devrait laisser aucun doute sur l'apport de la structure policière aux recherches sur la séquence narrative. Pourtant le roman policier a eu du mal à trouver la place qui aurait dû être la sienne dans la littérature. Ce que nous verrons dans ce qui suit.

⁹⁰ Dans l'article de Raphaël Baroni intitulé : « *Tension narrative, curiosité et suspens : les deux niveaux de la séquence narrative* », il souligne l'importance de maintenir, pour analyser le phénomène des structures narratives dérivées du récit, la distinction héritée des formalistes russes entre *fable* et *sujet*, ou entre *histoire* et *discours*. Il considère que cette distinction ou la prise en compte de ce dualisme était d'un point de vue heuristique, précieux.

⁹¹ Baroni, R, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », Letras de Hoje, Porto Alegre, v.52, n°2 p. 156-166, abr-juin 2017, <https://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29185>, in <https://www.scielo.br/j/lh/a/LmrdC8fxhwm97qLQ35XK7dQ/?lang=fr>. Consulté le 05/11/2020.

II-3. *Le Rapt* : Sa situation dans la littérature dite de valeur

Si la majorité des récits littéraires ou romans, quelques soient leurs genres entretiennent sous une forme ou une autre de la tension narrative, il faut toutefois avouer que les romans policiers sont connus pour leur exploitation marquée de cette stratégie. Cette situation représente une des raisons pour lesquelles, cette composante du récit a été longtemps reléguée au second plan de l'analyse narratologique des textes littéraires. « La sacro-sainte littérarité », faisant que l'on ne pouvait tolérer en son cercle réduit de littératures de « valeur », ce type de textes ; considérés d'emblée comme commerciaux.

Si cette réalité a été longtemps décrétée dans les milieux littéraires les plus restrictives et sélectives, nous ne pouvons pas nier qu'elle tend à se dissiper ces dernières années, grâce aux études relatives aux nouveaux romans. Nous comptons en effet, de nombreux auteurs du nouveau roman qui utilisent franchement le model policier ou dont les romans ont emprunté carrément sa structure. Nous ne citerons que quelques-uns de ce que nous considérons comme les plus illustratifs

En fait, le thème du crime ainsi que l'enquête et l'énigme, sont des motifs policiers récurrents dans les romans de Robbe-Grillet, *Les Gommages*⁹² et *Le voyeur* notamment mais aussi dans *L'inquisitoire* de Robert Pinget qui a eu le prix des Critiques en 1963. De même pour les romans de Michel Butor dont *Passage de Milan*⁹³, *Degrés* et *l'emploi du temps*. Ce dernier roman est pour le théoricien Tzvetan Todorov une quête de la vérité, engagée par l'enquêteur, à la recherche de son passé. Bien plus qu'une appartenance à la littérature policière, Todorov considère que le roman de Michel Butor est une réflexion sur le genre même. C'est ce qu'il explique dans son ouvrage « *Typologie du roman policier* »⁹⁴. Nous

⁹² Premier roman de l'auteur, nous pouvons lire dans la quatrième de couverture : Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel : la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier- c'est-à-dire qu'il y'a un assassin, un détective, une victime...

⁹³ La scène du meurtre dans *Passage de Milan* occupe une place prépondérante dans ce roman de Michel Butor

⁹⁴ TODOROV, Tzvetan, op.cit. p. 55-56

ne pouvons pas non plus passer à côté du chef d'œuvre d'Umberto Eco, *Le nom de la rose*, ouvertement assumé par son auteur comme étant un roman policier.⁹⁵

Enfin, nous pourrions aussi parler du non moins valeureux roman *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès. Dans une contribution à un ouvrage collectif intitulé : *Le secret : Motif et moteur de la littérature*⁹⁶, Marc Lits analyse dans son article, qui porte comme titre : *Herméneutique du déchiffrement*⁹⁷, la réflexion de Borges orientant une lecture hypothétique de Don Quichotte comme un roman policier, en ce qu'il suggère une certaine forme de lecture, explique Marc Lits « *basée essentiellement sur le soupçon, un soupçon qui porte non seulement sur ce qui est dit, mais aussi sur celui qui dit : tant l'énoncé que l'énonciation sont suspectés* »⁹⁸. Nous retrouvons ainsi dans ce que dit le théoricien, la dynamique enclenchée lors de la lecture des romans policiers. Ces questionnements qui taraudent le lecteur tout au long de sa lecture de ce récit à énigme qui impose donc un contrat de lecture, une certaine attente.

Pourtant, une ambivalence, fait remarquer Lits, demeure dans le milieu de la critique littéraire mais aussi au sein même de certains romanciers qui se reconnaissent dans ce genre de littérature tout en s'en distanciant. En effet, si Umberto Eco assume pleinement l'appartenance du roman *Au nom de la rose* à la littérature policière, cela n'a pas été le cas pour certains auteurs du nouveau roman. Nous pensons à Robbe-Grillet par exemple qui ne peut nier la présence de structures policières dans ses romans ainsi que dans ses films. Il partage d'ailleurs l'idée de Borges qui considère que « *tous les grands romans du XXème siècle sont des romans policiers* »⁹⁹. Pourtant, cela ne l'a pas empêché de s'en

⁹⁵ Ainsi peut-on lire dans la quatrième de couverture du roman : C'est d'abord un roman policier, un vrai, un grand polar qui sort à jets savamment cadencés d'une plume que se disputent Conan Doyle et saint Thomas d'Aquin : un « série noire » pour amateurs de crimes en série et de criminels hors pair... Nous lisons aussi dans les notices de présentation du roman : « c'est d'abord un grand roman policier... »

⁹⁶ Université De Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 7ème série, Fascicule 7 : *Le secret : Motif et moteur de la littérature*, Etudes réunies et présentées par Chantal Zabus, presses universitaires de Louvain, Belgique, 2011.

⁹⁷ LITS, Marc, « Herméneutique du déchiffrement », in *Le secret : Motif et moteur de la littérature*, op.cit. p. 238.

⁹⁸ Ibid.

détacher, pensant que ce genre était : « *très fortement marqué par l'idéologie dite réaliste où chaque chose a un sens, un sens*¹⁰⁰ ». Arguant qu'il s'en distinguait par le fait que ses romans, s'ouvrent au contraire sur des virtualités de sens.

En réalité, la problématique ne réside pas tant dans le genre lui-même, mais dans l'usage par les romanciers, des potentialités qu'il offre. Bruce Morissette dira du roman *Les Gommès*, que c'est « *un ingénieux roman policier à dénouement-surprise*¹⁰¹ ». Lorsqu'un roman fait bon usage de la tension narrative et des techniques empruntées au genre policier, il satisfait la critique littéraire, notamment lorsqu'il traite de sujets sérieux, profonds et qui incitent à la réflexion. Nombre de critiques ont soulevé le fait que :

L'énigme, cette forme primitive, se révèle de manière exemplaire dans les récits policiers, faisant de ceux-ci l'image archétypale d'une littérature désormais consciente de sa signification herméneutique. Le texte policier ne serait ainsi qu'un palimpseste à déchiffrer, sa lecture étant un acte essentiellement herméneutique¹⁰²

Dubois va alors surenchérir pour déclarer que le récit à énigme lui semblait être « *le comble de tout acte narratif*¹⁰³ ». Ce qu'approuvera quelques années plus tard Peter Brooks pour faire du roman policier le :

... modèle du récit en général, et remarquable en ce qu'il démontre et dramatise ouvertement le rapport entre histoire et récit. Le roman policier est peut-être en fait, de tous les genres, le plus littéraire, en ce qu'il dévoile la structure de tout récit, et particulièrement sa prétention de retrouver la trace d'événements ayant déjà eu lieu¹⁰⁴.

⁹⁹ C'est dans un entretien qu'Alain Robbe-Grillet avait accordé à Eisen Zweig. In : *Littérature*, n°49, 1983. Le roman policier. Pp. 16-22, DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1983.2182>. www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1983_num_49_1_2182, qu'il avait avoué trouver intéressante la préface que Borges avait faite pour Casarès à propos de *L'invention de Morel* où il exprime l'idée en question.

¹⁰⁰Ibid.

¹⁰¹MORISSETTE, Bruce, « Clefs pour les Gommès », postface du roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10-18 », 1962, p.281.

¹⁰²Lits, Marc, « De la « noire » à la « blanche » : La position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire, 2014-3 | 2015, le polar en Europe : Réécritures du genre. In <https://doi.org/10.4000/itineraires.2553>. Consulté, le 22/10/2022

¹⁰³DUBOIS, Jacques, « Indicialité du récit policier », dans C. Gothot-Mersch (dir.), *Narration et interprétation*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, p. 116. In LITS, Marc, « De la « noire » à la « blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire blanc noir, op.cit.

¹⁰⁴BROOKS, Peter, « Un rapport illisible : *Cœur des ténèbres* », *Poétique*, n° 44, p. 477. In LITS, Marc, « De la « noire » à la « blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire blanc noir, op.cit.

C'est aussi en cela que certains romans qui appartiennent au courant littéraire du nouveau roman, ont été considérés comme similaires¹⁰⁵ aux romans policiers. Néanmoins, le débat ne se situe pas dans le fait d'établir une comparaison entre les deux genres, cela dépasserait en effet le cadre de notre recherche¹⁰⁶.

En fait, notre propos est de situer notre roman d'analyse : *Le Rapt*, dans cette littérature contemporaine qui dépasse toute considération générique qui soit dénudée de sens ou futile. Une littérature qui s'est affranchie de l'enfermement dans lequel on avait voulu la cantonner, à vouloir centraliser le genre, le figer dans des codes stricts, des règles qui ne sont plus d'actualité. Stefano Tani l'affirme d'ailleurs en déclarant que :

Les règles codifiées par Poe, exploitées depuis par le roman policier britannique, une fois libérées de la tyrannie de la centralisation des genres, et rendues au libre circuit de l'écriture, se sont révélées capables d'engendrer de nouveaux produits hybrides fort originaux¹⁰⁷.

Ainsi, le roman policier a évolué et continue d'évoluer, produisant un nouveau type de texte. Le roman policier contemporain en effet est varié et peut s'adapter pour investir de nouvelles formes de littératures. C'est d'ailleurs ses multiples ressources, puisées dans sa structure originelle profonde, qui sera exploitée dans la littérature contemporaine par des auteurs appartenant, entre autres au nouveau roman comme l'avait annoncé Bruce Moricette, abordant en quelque sorte la question générique du roman *Les Gommages* de Robbe-Grillet. Nous lisons alors à la quatrième de couverture du roman en question : « *Cette œuvre, aussi captivante que le meilleur roman policier, est une date dans la littérature*

¹⁰⁵ Nous sommes obligés de nuancer nos propos, car si les deux genres de romans présentent des similitudes par certains de leurs objectifs : Une quête acharnée de sens et de vérité, une incitation au questionnement et à la réflexion, la représentation d'une histoire labyrinthique aussi - fait remarquer Marc Lits dans l'article que nous citons - des différences majeures parfois ont également été relevées par les deux auteurs. Nous vous invitons d'ailleurs à consulter les recherches menées par Ludovic Janvier et Stefano Tani sur le parallélisme qu'ils ont réussi à établir entre les deux genres.

¹⁰⁶ Nous vous invitons à cet effet à consulter une thèse qui aborde cette thématique et qui nous a d'ailleurs inspirée cette partie de notre analyse. Il s'agit d'une thèse de doctorat dont le titre est : *Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français : entre tension et passion*.

¹⁰⁷ TANI, Stefano, « Le détective écartelé », *Diogène*, n° 120, 1982, p. 49. In LITS, Marc, « De la « noire » à la « blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire, blanc noir, op.cit.

contemporaine. » Lits résume clairement l'idée que nous essayons de développer dans ce qui suit :

... la subversion du genre est quasi inscrite dans son code générique qui impose d'aller toujours plus loin dans les innovations, jusqu'au moment où la frontière, toujours floue, entre ce qui relève du genre et ce qui y échappe est franchie. Il s'agit donc de transgresser tout en restant dans certaines limites, mais en sachant que le contrat impose la subversion¹⁰⁸.

- La première idée développée par Marc Lits concerne l'hybridité inhérente à tout récit policier. Relativement à notre roman d'analyse, cette hybridité est déjà établie à un premier niveau. Nous l'avons démontré au début de cette partie : *Le Rapt* puise à la fois dans les caractéristiques du roman policier classique et dans ceux du roman noir. Ce qui nous conduirait à parler d'inter-généricité du fait que *Le Rapt* appartienne à la catégorie des « romans suspens¹⁰⁹ » tels que définis notamment par Tzvetan Todorov. La lecture de certaines parties du roman nous fait oublier par moment ce que Boileau-Narcejac appellent « *la contraignante structure du roman policier*¹¹⁰ », nous donnant l'impression que l'auteur s'accorde certaines libertés avec les codes imposés par le genre. Difficile à croire comme le font remarquer les deux spécialistes du genre,

quand l'auteur est bien obligé de recourir à la technique de " l'invention à l'envers " conseillée par E. Poe, c'est-à-dire rappelons-le, de commencer par poser la solution avant d'imaginer par rapport à elle l'intrigue ? Comment éviter le conflit entre les personnages « préconçus » qui sont ceux du roman policier et le libre développement d'une histoire qui vient de plus loin que l'auteur, comme c'est toujours le cas dans un roman non policier¹¹¹.

À leur propre questionnement, les deux auteurs répondent tout simplement que l'on ne pouvait l'éviter totalement mais que l'on s'autorisait certains écarts en se laissant aller à la spontanéité, à l'inspiration, en d'autres termes disent-ils à la

¹⁰⁸ LITS, Marc, « De la « noire » à la « blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire blanc noir, op.cit.

¹⁰⁹ Nous aurons à le démontrer en proposant des extraits du roman que nous confronterons avec caractéristiques de chaque genre défini par la théorie.

¹¹⁰ BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, Presse Universitaire de France, Que sais-je ? 1975, p.112.

¹¹¹ Ibid.

verve d'un mot, à « *l'improvisation*¹¹² » propre à l'écriture d'un roman non policier. Ce qui donne à lire des romans qu'ils qualifient d'hybrides, ils parlent alors de romans policiers en état de « *liberté surveillée*¹¹³ ».

Dans *Le Rapt*, ces écarts sont perçus par le lecteur lorsque Mathieu par exemple nous raconte le récit de son enfance, ses rêves pour l'avenir (devenir corsaire et conquérir le monde fut l'un de ses rêves d'enfant), ses rapports conflictuels avec ses parents, son père en particulier, le manque d'amour de sa mère, sa rencontre avec « France » à Paris ainsi que leur idylle.

Une autre étape de la destinée de Mathieu adulte nous est largement racontée, celle de son amitié avec Tahar et la vie qu'il avait vécu en compagnie du couple, puis son histoire avec Latifa après la mort de Tahar et la famille qu'ils ont formée avec Meriem, la fille de son ami.

L'auteur s'attarde à raconter les détails des événements au point de faire oublier au lecteur la mécanique policière censée représenter le squelette de l'intrigue. Il se laisse de ce fait prendre par le fil de la simple narration. Celle que l'on pourrait trouver dans la littérature générale.

En effet, Anouar Benmalek s'est autorisé des parenthèses pour s'intéresser aux personnages clefs de son histoire, à leurs épreuves mais aussi à ce qu'ils éprouvent.

Un autre point à considérer concerne le nombre de pages du roman. *Le Rapt* compte environ 500 pages. De ce fait, il nous semble qu'il était inévitable qu'il y'ait intrusion d'une autre réalité scripturale que celle de la littérature policière. Autant de pages ne pouvaient contenir que de la pure littérature policière.

À ce propos, Michel Butor, interrogé sur la question générique, explique qu'un roman policier (au sens classique du terme, entendons-nous bien) ne pouvait pas dépasser un certain nombre de pages. Interpelant son interlocutrice sur le volume habituel de la collection du Masque ou celui de la série noire, celui-ci déclare :

¹¹² BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*. Op. cit

¹¹³ Ibid.

« Si l'ouvrage dépasse ce volume maximum¹¹⁴, alors on a autre chose que le roman policier. On a des variations sur-sophistiquées qui utilisent des thèmes du roman policier¹¹⁵ ». Les romans en question ne dépassaient pas les deux cents à deux cent quarante pages maximums. Il en fait d'ailleurs une règle puisqu'il dira dans un autre contexte que « La première règle du roman policier classique, c'est qu'il doit pouvoir être lu en une soirée. Dès qu'il dépasse une certaine longueur il devient autre chose : de la littérature qui joue avec le roman policier¹¹⁶. ». Aussi, l'auteur appuie ses propos en mettant en évidence, la différence entre l'œuvre d'Agatha Christie et celle de Dorothy Sayers, deux grandes romancières spécialistes du roman policier. Deux anglaises contemporaines dit-il, dont la première respecte strictement les règles du genre, notamment celle de la longueur alors que la seconde écrit des romans beaucoup trop longs et beaucoup plus sophistiqués qu'il qualifie d'ailleurs de « *rêveries universitaires sur le roman policier*¹¹⁷ ». Un autre aspect de l'hybridité inhérente au genre a été relevé par les deux spécialistes du roman policier, Boileau et Narcejack, il concerne les disciplines, apparemment incompatibles qui rentrent en jeu dans l'écriture du roman policier, à savoir la science et l'art. Nous avons pourtant vu que le roman policier pouvait les concilier sans déséquilibrer sa structure.

- Nous arrivons à la deuxième idée développée par Marc Lits, celle de l'innovation. Elle renvoie à la performance de l'auteur qui aura donc l'habileté de travestir le genre, le transformer pour créer un nouveau qui puisse convenir à son projet d'écriture, tout en gardant la sève du roman policier, son essence, celle-là même qui servira son écriture. Lits ajoutera plus loin que cette capacité d'innovation est l'œuvre de grands auteurs. Ajoutant à sa réflexion que : « *ce rapport ambigu de fidélité/transgression est peut-être le critère qui permet d'identifier les grands textes policiers*¹¹⁸. »

¹¹⁴ Nous donnons à titre indicatif mais non moins significatif, le nombre de pages du roman d'Umberto Eco, *Le nom de la rose* qui est de 640 pages aux éd. Le livre de poche, *Les Gommages* de Robbe-Grillet compte 329 pages à la même édition.

¹¹⁵ BOILEAU-NARSEJACK, *Le roman policier*, op.cit. p. 43.

¹¹⁶ BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993, p.296.

¹¹⁷ BOILEAU-NARSEJACK, *Loc. cit.*

¹¹⁸ BOILEAU-NARSEJACK, *Le roman policier*, op.cit

Nous nous retrouvons concernant *Le Rapt*, dans une situation de **transgression** du genre. La complexité de son écriture eu égard à la thématique abordée, à savoir, une tranche équivoque de l'HISTOIRE coloniale de l'Algérie, mais aussi celle de la décennie noire, fait que l'auteur transcende inévitablement les limites imposées par le roman policier, tout en puisant dans ses ressources intrinsèques. Nous y reviendrons d'ailleurs au fur et à mesure de notre analyse.

Que l'on garde l'appellation du roman policier, lorsque celui-ci est innovant ou que l'on préfère parler d'une tierce forme, qui aura subi assez de transformations pour devenir indifférenciée ; de toutes les façons, nous l'avons avancé plus haut, le roman policier est naturellement hybride et de ce fait il est capable de s'ajuster à tous les genres littéraires. L'exemple le plus édifiant est celui du roman d'Umberto Eco : *Le nom de la rose* qui est ouvertement déclaré policier mais aussi historique, gothique, et philosophique. Le roman policier est capable comme l'explique Lits de se combiner à d'autres genres littéraires.

En fait, pourvu que les structures qui le définissent comme un récit éminemment immersif, reconduisent le même type de tension que l'on retrouve dans les romans policiers « pure souche ». Que les aspects passionnants et passionnels¹¹⁹ de l'intrigue policière soient exprimés à travers la structure même de cette littérature. Il s'agit donc de retrouver les mêmes émotions que peuvent susciter les deux composantes de cette tension narrative que sont le suspense et la curiosité. Les deux modalités ayant fait l'objet de nombreuses recherches effectuées par Raphaël Baroni et qui titrent d'ailleurs l'un de ses articles.

L'hétérogénéité que nous venons d'aborder plus haut, qui est donc propre aux romans policiers, nous sert de transition au chapitre qui va suivre. Nous verrons en effet que *Le Rapt* recèle une autre réalité générique qui n'est pas éloignée de celle relative à son appartenance à la littérature policière. C'est le sujet que nous

¹¹⁹ Ce sont les termes utilisés par Raphaël Baroni dans son ouvrage mais aussi dans ses différents articles pour aborder la question de la tension narrative. La première relève de l'aspect cognitif et affectif que peut susciter l'usage de la tension narrative alors que le second est d'ordre pulsionnel.

aborderons dans ce qui va suivre. Il s'agira alors de prouver l'appartenance de notre roman d'analyse aux romans historiques, mais d'un nouvel ordre.

CHAPITRE III

REPRÉSENTATION DE L'Histoire À TRAVERS LE N.R.H

III- 1. L'Enquête policière : L'histoire d'une quête ou la quête de l'HISTOIRE

Etymologiquement, HISTOIRE vient du mot grec "HISTORIA" qui signifie "enquête". Ce terme est apparu en français au XIV^{ème} siècle. C'est la science ou la connaissance du passé. Le mot « histoire » désigne, d'après son étymologie, une enquête ou une narration sur les faits passés de l'humanité, d'un peuple, d'une personne ou d'une société.

D'ailleurs, « HISTORIA » est le titre du premier livre de l'histoire européenne qui était en fait une enquête écrite au V^{ème} siècle par l'historien grec, Hérodote, considéré comme le père de la science historique.

C'est en son honneur que la plus grande revue d'histoire porte le nom d' : « HERODOTE ».

En réalité, l'association entre les deux genres est une évidence pour beaucoup d'écrivains qui ont fait ce choix. L'exemple le plus édifiant à notre sens est celui de Dominique Manotti ¹²⁰ . Historienne et écrivaine de romans policiers, spécifiquement « romans noirs ». Elle partage son expérience en déclarant : « *les liens entre ces deux activités sont profonds, et le passage de l'un à l'autre s'est fait sans ruptures ni remises en cause*¹²¹ ». Pour elle, les deux exigent la même approche. Une même volonté, explique-elle de comprendre afin de pouvoir reconstruire les faits à partir d'indices, de traces, d'écoute attentive. Un véritable travail intellectuel avec l'exigence que cette entreprise nécessite pour être au plus près du réel (avec toute l'ambiguïté que ce terme implique, fit-elle remarquer). Quant à Lits, il indique que le récit d'énigme avait deux notions de base : voir et dire. Le criminel a tué la victime sans être vu et ne veut pas le dire et le détective

¹²⁰ Enseignante d'histoire contemporaine à l'université, elle se qualifie de « *polardeuse* » et à six romans policiers historiques à son actif. (Tous des polars).

¹²¹ MANOTTI, Dominique, *Polar et histoire In : Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Presse universitaire de Rennes, 2010. P. 37- 41. In : <https://doi.org/10.4000/books.pur.38775>. Consulté le 31/ 07/2023.

n'a pas vu mais va reconstituer l'ordre des choses par sa parole et ses investigations. Cette démarche propre à l'enquête criminelle est semblable à celle que les historiens entreprennent pour reconstituer les faits historiques. Ils n'ont pas forcément vécus les événements du passé mais usent d'investigations pour tenter de les reconstituer.

Aussi, Dominique Manotti intègre dans les similitudes, la part d'imaginaire nécessaire dans les deux cas pour faire vivre les protagonistes, avec l'empathie qui devrait accompagner les acteurs de cette histoire, parce-que, dit-elle : « *fondamentalement, c'est de nous que l'on parle quand on parle d'histoire*¹²² ». Ces propos mettent en avant la part subjective que l'on sollicite et dont on ne peut se détacher, lorsqu'il s'agit de parler d'histoire.

Au-delà des similitudes relevées par l'historienne/romancière, il est à noter que la définition même du roman policier inclut cette notion de quête que nous retrouvons d'ailleurs dans beaucoup de définitions contemporaines du roman policier. Citons à titre d'exemple, celle proposée par Danièle Fondanèche¹²³:

Le roman policier plonge ses racines assez profondément dans l'Histoire puisqu'il est lié au besoin d'élucidation d'une situation trouble. Il a suivi le développement de la société donc la naissance des forces de police et l'instauration de divers organismes chargés d'enquêter sur les dysfonctionnements de la société ; c'est la remise en ordre stable d'un état social qui, pendant un temps, a été perturbé. Le début de cette normalisation est confié à un individu (policier, enquêteur, justicier), avant que la fin en soit confiée au FATUM ou à l'institution judiciaire¹²⁴...

Le roman policier est donc, semble-t-il, la trace romanesque d'une quête ayant pour but de rétablir un équilibre qui a été rompu après une transgression.

Pour ce qui est de notre corpus d'étude, au-delà du choix thématique lié à l'écriture de l'Histoire, l'intrigue est construite comme une quête de vérité

¹²² MANOTTI, Dominique, « Polar et histoire » In : Manières de noir : La fiction policière contemporaine. Op.Cit

¹²³ Daniel Fondanèche est Docteur d'État, Maître de conférences à l'université Paris VII « Denis Diderot », auteur de deux thèses sur la science-fiction, il est aussi « généraliste des paralittératures » contemporaines (fantastique, science-fiction, roman policier, roman rural, sentimental, érotique, bande dessinée, ...) c'est l'un de ces domaines qu'il conduit tous les ans, dans son UFR, un séminaire de maîtrise /DEA ; il dirige mémoires et thèses sur ces littératures.

¹²⁴ FONDANECHÉ, Daniel, *Le roman policier*, coll. thèmes et études, éd ellipses, Paris, 2000, p.5

historique mais qui doit passer pour y arriver, par une multitude de quêtes individuelles et personnelles. La quête finale prend ainsi forme par l'intermédiaire de personnages pris dans le tourbillon de cette histoire nationale et donc collective. Une histoire qui les dépasse et qu'ils tentent d'élucider.

Dans *Le Rapt*, le parcours emprunté pour accéder à cette vérité est sinueux. D'abord, parce qu'il est question de plusieurs personnages en quête de cette vérité personnelle qui deviendra historique et collective. Ensuite, parce que l'enquête entreprise pour y parvenir est complexe tant les destins des personnages s'avèrent imbriqués et dépendants les uns des autres.

Le ravisseur, en enquêtant sur l'un des responsables du massacre de Melouza dont sa famille fut victime, est en quête d'apaisement à sa douleur. C'est par le biais de son enquête pour trouver l'objet de sa quête, la petite fille de l'un des responsables du massacre que le ravisseur atteint son premier objectif : la vengeance contre l'un des responsables de son malheur. Ce dernier n'est en réalité qu'un objectif intermédiaire pour accéder à sa principale quête, faire enfin le deuil de sa famille et réhabiliter la mémoire de tous ceux qui ont péri dans cette tuerie.

Mathieu, en quête de rédemption et de paix intérieure qu'il n'a pu atteindre à cause du poids de la culpabilité et de la honte relative à son passé de tortionnaire. C'est en se sacrifiant pour sauver la petite fille de son ami Tahar qu'il aspire l'atteindre, afin de fermer définitivement le chapitre de sa vie relatif à son passé colonial.

Tahar, à l'image de Mathieu n'a pu vivre avec la honte et la culpabilité d'avoir participé au massacre de tout un village et qui n'a trouvé le salut qu'en mettant fin à son existence. Il avait espéré au préalable se racheter en offrant une vie de substitution à la petite fille de 3ans, assassinée à Melouza, en donnant son prénom à sa propre petite fille.

Dans *Le Rapt*, le crime commis contre Chehrazed, l'adolescente de quatorze ans renvoie métaphoriquement, non seulement au crime commis dans le passé

colonial contre une autre Chehrazed, petite fille du ravisseur, âgée alors de 3ans, mais aussi au crime collectif perpétré contre un village entier.

L'enquête menée par Aziz pour retrouver sa fille Chehrazed va le mener, malgré lui à la résolution de l'enquête historique relative au crime de Melouza. Au fur et à mesure du dénouement de l'intrigue, le lecteur découvre grâce à l'avancement progressif de l'enquête, que l'intrigue primaire (principale) n'est qu'une amorce, un point de départ à une autre quête plus profonde, puisqu'elle tire ses racines dans l'histoire coloniale de l'Algérie, une cinquantaine d'année avant le crime perpétré contre la fille d'Aziz.

L'enquête va finalement prendre une dimension historique, collective et allégorique. Les différentes quêtes des personnages avancent parallèlement tout au long du récit, donnant pleine satisfaction à la fois, aux attentes de lecteurs friands de littérature policière et aux amateurs de romans historiques.

L'explication du crime dans *Le Rapt*, ou pour parler le langage du genre, « le mobile », n'est plus individuelle à l'image de ce que l'on a l'habitude de lire dans les romans policiers classiques, où l'on tue par jalousie ou par ambition personnelle mais prend la forme d'une revanche historique.

En fait, même si l'énigme posée par le roman policier concerne la recherche d'un coupable, l'enquête pour le retrouver n'est qu'un prétexte pour la recherche de pièces éparses d'une mémoire refoulée par le peuple et volontairement étouffée par les instances de l'état.

Dans le roman, l'enquête entreprise par les personnages protagonistes permet en fait, à travers les témoignages et la confession des principaux acteurs de l'histoire, de rassembler ces pièces pour reconstituer le puzzle d'une mémoire collective complète, à considérer avec toutes ses composantes, afin de combler les béances d'une HISTOIRE nationale : La nôtre en réalité.

En fait, l'événement historique représenté dans le roman de Benmalek *Le Rapt* et sa fictionnalisation, renvoie en réalité au rapt de notre HISTOIRE nationale. Du

moins, une partie. De ce fait, les événements tus par les autorités compétentes maintiennent notre HISTOIRE nationale en suspens.

Nous pouvons, il nous semble, conclure que l'association roman policier/roman historique s'annonce féconde et les enjeux de taille. Cet état de fait expliquerait probablement l'engouement de certains écrivains, notamment ceux qui appartiennent à ces aires géographiques marquées par la violence et la persistance d'un destin tragique fait de guerres et de colonisations successives. Nous pensons en particulier au Maghreb et à l'Afrique en général.

Pourtant, Dominique Manotti va étendre l'intérêt porté à ce type de littérature à d'autres sphères culturelles. Dans son article intitulé : *Polar et histoire*. Elle y explique que le roman policier historique prend de plus en plus d'ampleur et revêt une importance croissante, aussi bien dans les pays anglophones qu'en France. Elle s'appuie sur les propos du critique américain Jon Breen qui dit que : « *Le roman policier historique est devenu si populaire et abondant qu'il semble probable qu'aucun fait marquant de l'Histoire ne voie bientôt un roman s'y greffer*¹²⁵. ». L'historienne va également illustrer ce fait générique par des exemples de romans policiers historiques célèbres tels que *Le Boucher des Hurlus*, *La Lune d'Omaha* de Jean Amila ou encore *Meurtres pour mémoire* de Didier Daeninckx.

En nous penchant sur les titres qu'elle a choisis, nous remarquons qu'ils appartiennent tous, aux romans noirs. Ce sont de puissants et immenses textes - elle le dit dans son article - qui dénoncent « *une société, des secrets d'État. Ils bouleversent le lecteur, l'interrogent sur ses engagements, sur sa cécité. Ce sont d'immenses textes policiers, mais pas les beaux enfants qu'on peut faire à l'Histoire qu'on oserait violer*¹²⁶ ! »

Il se trouve justement que ce que vient de décrire l'historienne - écrivaine de romans historiques /noires- relativement aux textes qu'elle avait cités en

¹²⁵ BREEN, Jon in WITTA, Michèle, Le roman historique policier : une anomalie ? In : *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010, p 43-50. In <https://books.openedition.org/pur/38775?lang=fr>. Consulté, le 31/07/2023.

¹²⁶ MANOTTI, Dominique, *Polar et histoire* In : *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, op.cit.

exemple, représente la substance même de laquelle se nourrit le roman noir¹²⁷, ce sont d'ailleurs ces thématiques que l'on retrouve dans *Le Rapt* et qui sont communes à ce type de littérature ; comme si dans le roman policier, c'est spécifiquement le roman noir qui conviendrait davantage pour parler d'Histoire ou plutôt des dysfonctionnements et des bavures dans l'écriture officielle de l'Histoire.

C'est justement à ce type de questionnement auquel nous allons tenter de répondre dans ce qui suit.

III- 2. Le roman noir à l'ancre de l'Histoire¹²⁸

Nous avons démontré au début de la partie consacrée au genre policier que le premier niveau d'hybridité relatif à notre roman d'analyse concernait son appartenance à la fois à la catégorie de romans noirs, ainsi qu'à celle de romans classiques. Dans ce qui suit, il ne sera pas nécessaire de reparler des caractéristiques de ce type de romans. Nous l'avons déjà fait pour établir la classification de notre roman, selon la typologie définie par Todorov. Nous allons plutôt nous concentrer sur les éléments qui servent l'écriture de l'Histoire, telle qu'elle a été représentée dans *Le Rapt*. Nous espérons que cette entreprise, nous permettra de répondre à la partie cruciale qui constitue notre sujet de recherche : l'écriture et la relecture de l'Histoire de l'Algérie contemporaine. Pour être plus précis, il s'agira de tenter de comprendre en quoi la généricité noire sert-elle la réalité historique abordée par l'auteur.

L'histoire que l'auteur cherche à déterrer est sordide. C'est celle d'un crime crapuleux, puisque perpétré par des Algériens à l'encontre de leurs compatriotes - Enfants et adolescents compris - C'est en d'autres termes, une forme de fratricide.

¹²⁷ Nous vous renvoyons à la définition que nous avons faite des romans noirs au début de cette première partie.

¹²⁸ Le titre : *Le roman noir à l'ancre de l'Histoire* est emprunté à un ouvrage écrit par l'universitaire, agrégée de lettres modernes et Docteur ès en littérature comparée, Fabienne Viala. L'ouvrage nous a particulièrement aidé à comprendre et à saisir la portée et les raisons qui ont poussé les écrivains, dont Anouar Benmalek vers ce sous genre du roman policier pour l'écriture de leurs romans.

Il se trouve que le sombre et l'abject soient l'univers privilégié et même caractéristique des romans noirs, Fabienne Viala déclare à ce sujet :

Le roman noir ne cherche pas à faire du spectaculaire mais à mettre en spectacle une réalité trouble, inscrite dans la nature des hommes. Le sordide _ ce qui est sale, vil, crapuleux _ est cette part de vice qui nous définit et à laquelle nous ne pouvons pas échapper¹²⁹

Le massacre de Melouza a été décrit dans *Le Rapt* comme étant un crime d'une grande sauvagerie. Le spectacle de la mort est ainsi décrit : « ...*cadavres mutilés, empilés comme de la mauvaise viande sur la place du douar, égorgés, abattus à la hache, à la pioche ou au fusil* » p. 221. Anouar Benmalek y a consacré un espace conséquent et une scénographie dont les détails ont été représentés d'une telle minutie que le lecteur aurait pu s'y projeter :

L'odeur quasi liquide de putréfaction...les épais nuages de mouches voletant entre les morts ...les femmes griffant leurs visages et ululant de douleur...des objets épars : casseroles, Kanouns, chaussures, burnous, encombraient les ruelles pentues, rendues glissantes par les traînées de sang. Là une pelle ou une fourche, ici un marteau ou un accessoire de cuisine, portaient les traces d'une matière graisseuse, gris blanchâtre...il s'agissait de cervelle humaine. » p.221-223

Même les expressions et positions mortuaires d'adolescents « *égorgés, dont certains avaient eu le sexe et les bourses sectionnés* » p. 222 ont été scrutées et dépeintes avec soin : « *Leurs visages avaient conservé l'expression de l'ultime terreur. Seul le plus jeune, douze, treize ans, la tête lovée dans les bras d'un autre malheureux, paraissait dormir...son expression boudeuse était d'une étrange beauté...* » p.223

Ainsi, les images de carnages exposées aux lecteurs montrent que les victimes ont subis des actes dénudés de la moindre humanité ; des images insoutenables d'actes criminels, racontés sans pudeur et parfois même avec ironie et sarcasme. C'est d'ailleurs le propre des romans noirs de ne pas se soucier de la forme pour dire les choses. Dominique Manotti parlera de « *rapport viscéral à l'histoire*¹³⁰ » qui selon elle, caractérise le roman noir, mais non le policier.

¹²⁹ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx ou Le polar en su tinta*, Paris, L'harmattan, coll. sang maudit, 2006, p. 25

¹³⁰ MANOTTI, Dominique, *Polar et histoire*, op. cit.

En fait, *Le Rapt* tient moins du roman policier type Agatha Christie ou Conan Doyle que du roman *hard-boiled* type Hammett et Chandler.

Dans son ouvrage consacré à l'analyse de romans historiques « noirs », Fabienne Viala affirme que la principale préoccupation des auteurs qui adoptent ce type d'écriture dans leurs romans est celle « *de répondre à des questionnements obsessionnels : la mémoire et sa falsification, le pouvoir et ses impostures*¹³¹ ». Elle affirme d'autre part que c'est justement « *une particularité du polar que de pointer du doigt les dysfonctionnements et les névroses qui résultent directement de crimes historiques non expiés*¹³² »

Le Rapt raconte précisément un crime historique nié par le pouvoir. Nous ne trouvons aucune trace de cet événement dans les livres d'Histoires, officiellement reconnus par les autorités compétentes ; ni même une infime reconnaissance pour les victimes de ce massacre que le FLN attribue à l'armée française. Pourtant, des centaines de morts, trois cents hommes et enfants selon le roman. Dans la réalité, les familles de victimes réclament jusqu'à ce jour, justice pour leurs défunts maris, pères, frères et fils. Ces derniers se retrouvent exclus et oubliés délibérément de l'Histoire, l'auteur cherche en quelque sorte à les ressusciter, à réhabiliter leurs mémoires.

En écrivant *Le Rapt*, Anouar Benmalek cherche à exhumer les cadavres de ces présumés innocents que le FLN soupçonne de trahison ; prenant ainsi le risque de dénoncer les exactions inavouées de l'Histoire de son pays. En fait, le rapt de la petite fille n'est qu'un prétexte, en même temps qu'une allégorie au rapt de notre HISTOIRE nationale. Il s'agit surtout de ne pas se détourner du passé, si douloureux soit-il, de l'affronter avec ses injustices et ses dérives car ces derniers risquent d'engendrer à l'avenir un cycle infernale de violence perpétuant d'éternels victimes et bourreaux. Nous proposons la réflexion d'Elfried Müller à ce sujet :

¹³¹ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx ou Le polar en su tinta*, op. cit, p. 12

¹³² Ibid. P. 7

Le crime du polar tire sa singularité d'appartenir aux énigmes criminelles non résolues du passé. Ce qui signifie que l'histoire continue de produire ses effets dans le présent et comme elle fut criminelle, ses effets sont criminels. Il y'a un reste, une blessure que ne résorbe pas la déduction logique même lorsque le crime actuel est révélé, et par conséquent, conjuré. Son origine reste intacte et le crime peut se reproduire [...] Le polar se donne pour tâche de conserver le passé pour mémoire¹³³

Il apparaît ainsi, qu'à travers les personnages de son roman, Anouar Benmalek cherche à sortir ses lecteurs de l'aveuglement dans lequel l'Histoire officielle s'entête à les maintenir ; assignant de ce fait, une mission expiatoire à son roman.

Fabienne Viala atteste que « *le polar est la voie qui mène à la vérité, dans la mesure où il nous contraint à assumer le passé national, cette « histoire qui revient » et qui continue d'engendrer ses victimes et ses bourreaux*¹³⁴ ». Le personnage de Zahi en est la parfaite illustration : Ayant perdu toute sa famille dans le massacre de Melouza, il a consacré sa vie entière à rechercher les coupables pour leur faire subir l'injustice et la souffrance dont il a été victime. Dès que son enquête avait enfin aboutit, il n'a pas hésité à perpétuer la violence du passé colonial. D'abord en reproduisant la torture à l'encontre de Chehra qu'il a kidnappée. Puis, par l'incitation au crime, puisqu'il a obligé Aziz à tuer un innocent, ensuite Mathieu son beau-père, pour en finir avec sa propre femme Meriem.

Nous assistons concernant le personnage Zahi, à une recrudescence de violence dans ses exigences meurtrières, sans pour autant réussir à apaiser sa colère. De victime, l'injustice historique le transforme en bourreau qui s'attaque à d'autres personnages : Aziz et Mathieu en l'occurrence, pour les inciter à devenir à leurs tours, des bourreaux. À l'image de ceux qui ont tué sa famille.

En agissant de la sorte, Zahi se transforme en justicier. L'enquête entreprise pour retrouver l'un des responsables du massacre et donc du meurtre commis à l'encontre de sa famille, fait de lui « un chercheur de vérité ». Nous pouvons le

¹³³ MÜLLER, Elfriede, *Le polar français. Crime et histoire*, Paris, éd. La fabrique, 2002, p.10

¹³⁴ VIALA, Fabienne, *le roman noir à l'ancre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx ou Le polar en su tinta*, op.cit. p.12

déduire à travers l'interrogatoire adressé à Mathieu, unique personnage vivant ayant participé au massacre.

De même pour Aziz, l'enquête menée pour retrouver sa fille le conduit à l'élucidation de vérités historiques restées en suspens, ce qui lui fait revêtir à son tour l'habit de « chercheur de vérité » malgré lui.

La situation est sensiblement différente pour Mathieu. En effet, l'objectif poursuivi durant son enquête pour retrouver sa petite fille de substitution, n'était pas la recherche de la vérité. Il était témoin du massacre et donc il la connaissait. C'est seulement la honte qui l'a conduit à l'enfuir profondément. Pour ce personnage, la vérité a dû lui être extorquée par le ravisseur à travers des aveux, l'obligeant de ce fait à la reconnaître.

Finalement, les enquêtes entreprises par les différents personnages servent une réflexion historique nationale masquée, détournée et substituée par des mensonges et des impostures devenus vérités établies et indiscutables.

Dans son analyse de romans noirs historiques, Fabienne Viala explique qu'à « *la différence des romans policiers traditionnels, les enquêteurs se transforment en justiciers car ils ne croient pas en la justice dans la mesure où c'est une institution comme les autres et donc susceptible de manipulation*¹³⁵. »

C'est d'ailleurs à ces institutions qu'Anouar Benmalek s'est attaqué de manière acerbe et sans détours. De multiples séquences du texte l'attestent.

Zahi ne pouvait se tourner vers ces institutions pour rendre justice à sa famille puisque pour les instances de l'état, le massacre n'existe même pas.

De même pour Aziz qui appréhendait d'aller signaler la disparition de sa fille au commissariat de police. Non pas parce que le ravisseur le lui avait interdit, mais parce qu'il avait vécu dans son enfance un traumatisme qui lui a fait perdre toute confiance en ce corps censé protéger ses concitoyens. À plus forte raison quand il s'agit d'enfants. Aziz se remémore en effet lorsqu'avec son camarade d'école, il s'était amusé à insulter un policier de la circulation routière. Ce dernier

¹³⁵ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx ou Le polar en su tinta*, op.cit. p. 29

l'avait embarqué au poste de police et entraîné dans une cave au sous-sol en le menaçant- s'il recommençait à se moquer de lui- de lui imposer un acte sexuel. Pour être plus persuasif, le policier en question avait baissé son pantalon exposant au visage du gamin - sous le choc de l'image qui agressait son innocence - son sexe en érection. Terrorisé, le petit garçon n'avait même pas osé en parler à ses parents. Adulte, son opinion sur cet appareil répressif de l'état n'a guère changé.

D'autres épisodes de répressions et d'abus de pouvoir ont été dénoncés dans *Le Rapt*. Il s'agit de crimes perpétrés par un autre corps, militaire cette fois-ci, où des adolescents manifestant lors des événements d'octobre 88 ont été arrêtés, torturés et même violés par certains hommes de la sécurité militaire dont « Si Abdou » qui avait fini par avouer ses crimes à Aziz lorsque ce dernier s'apprêtait à le tuer pour cette raison justement.

Les généraux n'ont pas été épargnés par la critique, l'auteur y fait allusion par le nombre d'étoiles brodées dans leurs tenues au niveau de leurs épaules. Il les Accuse de corruption et de profits illégaux sur des biens appartenant à l'état. Aussi, Benmalek leur donne le qualificatif de criminels légaux ou légalisés par le pouvoir, ou encore bourreaux légitimes dirions-nous. Les forces de l'ordre sont les plus visées, que ce soit du côté de l'armée française qui a légalisé la torture avec ses moyens les plus cruels (le gégène, l'émasculation, la baignoire et tant d'autres pratiques inhumaines) sous prétexte que les torturés étaient des terroristes, des « fellagas », ou encore du côté des Algériens, pour les crimes et les abus cités plus haut.

Face à de telles horreurs, coutumières des romans policiers noirs, Anouar Benmalek, à l'instar d'autres écrivains de ce type de littérature, n'hésite pas à aborder ce sujet problématique, ne se souciant guère de heurter le politiquement correct. Il prend le risque de dénoncer de manière crue, tout ce qui ne fonctionne pas convenablement dans sa société. Nulle place à la bienséance et au langage édulcoré : « *Le polar est l'univers des tripes et des boyaux, l'envers de*

*l'intellectuelle littérature bien-pensante*¹³⁶ ». Dans son ouvrage, Fabienne Viala explique en effet que les auteurs dont elle fait l'analyse de plusieurs textes de leurs romans historiques noirs, à savoir Vasquez Montalbàn pour la littérature espagnole et Didier Daeninckx pour la littérature française disent dans un entretien qu'ils n'y ont pas trouvé « *en tant que lecteurs, de réponses aux sombres questions que l'histoire de leur pays laissaient en suspens*¹³⁷ »

Comme si ces auteurs de romans noirs historiques, qui cherchent à réhabiliter le passé dans sa vérité, ne pouvaient ou ne devaient pas s'autoriser à édulcorer des faits graves ou à broder davantage sur des réalités historiques qu'ils estiment trop polluées par le mensonge. Donner une version plus authentique, plus critique de la réalité semble être leur objectif premier.

Il se pourrait aussi qu'il y ait dans l'usage d'un langage cru ou d'expressions issues de la culture populaire, une volonté d'exploiter la charge subversive potentielle de ces formes de communication qui visent à dire les choses telles qu'elles se présentent. C'est une autre forme de transgression à l'ordre établi et au discours officiel qu'il réfute et cherche à déconstruire. On y pressent également une extrême colère contre ces institutions qui se bornent à refuser de rétablir la vérité en s'acharnant à adopter la politique du déni et celle du mutisme.

Nous voyons dans ces excès de langage, une volonté de réveiller le lecteur de sa léthargie, de sa passivité. Le secouer afin de l'inciter à réagir et à regarder en face les incohérences du monde dans lequel il évolue.

Aussi, cette démesure dans l'usage de la violence, qu'elle soit verbale ou matérielle, renvoie le lecteur au pire auquel il peut être confronté. Ce dont l'homme, même celui qui apparaît le plus inoffensif, peut être capable de faire.

¹³⁶ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx ou Le polar en su tinta*, op.cit. P.23

¹³⁷ Ibid.

Nous pensons notamment à Aziz, le vétérinaire dévoué à son travail, père de famille sans histoire. Il se situe d'ailleurs à la limite du type craintif voire lâche si l'on se tenait à la description qu'en a faite l'auteur.

Mathieu, ce vieux français chétif et discret qui est prêt à tout pour pouvoir se fondre dans la société algérienne et s'y adapter.

Meriem, une enseignante et une mère douce et aimante, mais aussi Si Abdou, le voisin père de famille, à cheval sur les principes. Tous ces personnages n'ont pas, à priori, le profil du criminel que l'histoire les a fait devenir.

Ainsi, *Le Rapt* permet l'exhibition la plus crue de l'âme humaine, capable de tout en matière d'imposture, de crime ou même de torture. En somme, il fait ressortir, ce que l'Homme peut refouler de plus effrayant et même terrifiant. Cette pulsion qui le pousse à la mise à mort d'autres êtres humains et la violence qui s'en dégage, même à l'encontre des êtres les plus vulnérables et les plus fragiles, représente en fait, le fond commun et donc universel de tous les êtres humains « the Human condition ».

Les propos que Fabienne Viala tient dans son analyse des romans noirs, confirment le constat que nous avons établi pour *Le Rapt*. En parlant du roman noir en général. Elle dit alors que : « *Parce qu'il repose sur un crime souvent crapuleux, le roman noir nous fait pénétrer dans les sombres recoins de l'âme des hommes, derrière le détective qui en éclaireur nous guide à travers ses méandres labyrinthiques et secrets*¹³⁸ ».

Le Rapt est probablement le plus sombre mais aussi le plus provocateur des romans historiques noirs de la littérature algérienne. En ce qu'il nous fait pénétrer dans les recoins les plus nécrosés de l'histoire de l'Algérie coloniale.

L'image qu'il nous renvoie de certains personnages, nous pensons particulièrement à Si Abdou et à Zahi ou encore des institutions qui nous régissent, est abjecte mais non gratuite. Nous y voyons une forme d'appel à la

¹³⁸ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx*, op.cit., p.111

vigilance et paradoxalement, à la tolérance aussi. Il nous tend ces histoires de meurtres, de tortures et de trahison comme un miroir qui nous renverrait à notre propre noirceur, à ce que nous pourrions être capables de faire lorsque le poids des injustices qui s'accumulent et celui de la douleur et de la souffrance occasionnées devient trop lourd à supporter. Il nous pousse aussi à nous demander jusqu'où nous pourrions aller pour protéger et défendre ceux que l'on aime. Ce que nous renvoie *Le Rapt* n'est rien d'autre que notre universelle et complexe nature. Il renvoie aussi à la société dans laquelle nous vivons et qui va mal. Une société fragile car le produit d'une histoire nationale construite sur des cadavres sans mémoire.

Pour Fabienne Viala :

Le Roman noir se construit sur des schémas narratifs archétypaux qui, comme dans les générations maudites de la littérature antique, confèrent à l'histoire une dimension réflexive, universelle et curative, qui expliquerait peut-être en partie l'engouement pour les romans noirs à certaines périodes critiques de nos sociétés modernes¹³⁹.

Pour nous, la dimension réflexive, universelle et curative, semble être les enjeux majeurs du roman policier noir, à plus forte raison dans l'écriture de l'Histoire. En cela nous pouvons conclure que le choix de Benmalek par rapport à la littérature noire s'avère judicieux et pertinent.

Aussi, la dimension tragique de l'histoire racontée par Anouar Benmalek est indéniable, c'est celle d'hommes et de femmes qui sont pris dans le tourbillon de l'histoire, d'un passé en suspens et dont ils subissent les conséquences dans le présent, sans qu'ils aient d'emprise sur les événements. Les personnages ont le sentiment d'être impuissants, incapables de changer le cours des choses. Les enquêteurs élucident le crime sans pour autant rétablir l'ordre des choses. Viala écrit à propos de ce type de situations :

Le polar n'est pas rassurant comme le roman policier traditionnel, et de réactionnaire il n'a que la forme, rétrospective, qui va chercher dans le passé de quoi comprendre le présent...Contrairement aux

¹³⁹ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire* : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx, op.cit.

intrigues policières conventionnelles, Le « happy end » n'est pas de rigueur, au contraire, la tonalité du roman noir est plutôt amère¹⁴⁰

La petite famille d'Aziz n'a rien à voir avec les meurtres qui ont eu lieu dans le passé colonial, aucun d'eux n'était né à cette période ; encore moins Chehra qui a été kidnappée, torturée et terrorisée par Zahi. Son seul crime était d'être la petite fille de Tahar et de surcroît, porter le même prénom que la fille du ravisseur, morte dans le massacre.

De même pour Meriem la mère de Chehra, elle n'avait aucune responsabilité dans les meurtres commis durant le massacre de Melouza, si ce n'est d'être la fille de Tahar, un recruté du F.L.N qui s'est retrouvé imbriqué dans cette tuerie.

Quant à Mathieu, Il n'avait pas non plus participé au massacre. Son crime était de torturer des Algériens récalcitrants. Il se trouve que Tahar était parmi eux. Devenu son ami après l'avoir aidé à s'enfuir du D.O.P, il va épouser la femme de Tahar après la mort de ce dernier. C'est ainsi qu'il va se retrouver imbriqué dans le plan de vengeance élaboré par Zahi contre toute la famille de Tahar.

Le Rapt raconte donc l'histoire de personnages rattrapés par leur passé, concernant Mathieu, mais aussi l'histoire de ceux qui payent pour le passé d'un parent, un grand père ou un beau-père : respectivement pour Meriem, Chehra et Aziz. Tous ces personnages subissent les conséquences du passé de leurs proches, dans le présent et des années après le drame, alors qu'aucun n'en avait directement la responsabilité.

Quant à l'amertume qui caractérise *Le Rapt*, elle vient de la fin tragique qu'a connu la majorité des personnages : Meriem, assassinée par son propre mari, obligé par le ravisseur à le faire en contrepartie de lui montrer l'endroit de séquestration de Chehra qu'il menace de viol et de meurtre. Mathieu, contraint à se sacrifier en se donnant la mort pour sauver la vie de Chehra. Latifa, assassinée en essayant de sauver son mari. Tous ces personnages sont morts à cause d'un crime commis des années auparavant, pour une mémoire qui n'a pas été rétablie. Le crime perpétré contre le village de Melouza n'a pas été reconnu officiellement,

¹⁴⁰ VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire* : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx, op.cit.

aucune commémoration, pas de monument aux morts, du mépris et du déni seulement. Mais surtout de la colère pour les victimes, dont Zahi.

Aussi, nous pouvons percevoir l'amertume dans plusieurs passages du roman, lorsqu'Aziz avait sollicité l'adjoint du maire, prétextant un reportage sur la commune de Béni Ilmane. Il a suffi qu'Aziz évoque le massacre, pour que le responsable municipal s'emporte :

... [II] s'était exprimé avec une amertume qui n'avait plus rien d'administratif.

- Ici, tout le monde est lié à tout le monde, chacun à un parent qui a été mêlé de près ou de loin à ce malheur. Mon grand-père qui avait un frère, beaucoup plus jeune que lui. Avant de tuer le frère, cette nuit-là, ils lui ont d'abord coupé les jambes...

L'adjoint du maire avait soufflé.

- Alors quand mon père pleure son propre père et son oncle bien aimé, vous croyez qu'il sait comment s'y prendre.

J'avais encore entendu un soupir. Puis l'homme s'était exclamé :
« Mais pourquoi je vous parle de tout ça ? Allez au diable avec votre reportage ! » Avant de raccrocher brusquement. P. 457

Au-delà de l'amertume, nous percevons également du désespoir chez Chehra notamment, qui avait insisté auprès de son père pour essayer, du moins à son niveau et symboliquement, de faire une cérémonie commémorative avec un simple bouquet de fleur, à l'endroit même où le massacre avait eu lieu. Pourtant, alors qu'elle commençait à jeter des fleurs qu'elle détachait du bouquet, elle s'arrête au milieu, « *elle baisse les bras et, d'un geste rageur, jette le restant des fleurs* » p. 452 pour réaliser finalement que : « *ça ne sert à rien de se souvenir, c'est de la connerie tout ça* » p.452. La tonalité du roman est décidément tragique et amère.

Dominique Manotti, relativement à l'écriture noire de l'Histoire écrit : « *Dans cette conception du crime, l'histoire est une torche qui permet des percées de lumière, mais aucune forme d'évasion, dans une société où l'ordre n'est jamais qu'apparence*¹⁴¹. »

¹⁴¹ MANOTTI, Dominique, *Polar et histoire*, op. cit.

Les personnages du roman noir n'ont aucun contrôle sur le cours des événements. Ils sont aux prises avec d'autres formes de pouvoir qui en prennent le contrôle. C'est justement ce type de situations qui sera pris en charge avec un type spécifique de romans historiques.

Dans le chapitre précédent, nous avons en quelque sorte apporté des précisions concernant le type de roman policier sollicité par Anouar Benmalek pour plaider sa cause. Il s'agissait de réhabiliter la mémoire collective de ses compatriotes, en mettant en lumière certaines vérités occultées par les autorités supérieures de l'état, relativement à notre Histoire nationale. Dans ce qui va suivre, nous allons faire de même avec le roman historique. Notre objectif étant d'apporter une analyse plus fine de ce type de romans historiques, en apportant des précisions sur la véritable généricité de notre roman d'analyse, ce qui va nous conduire à une nouvelle forme de romans historiques, le roman historique transversal.

III- 3. *Le Rapt* : un roman historique transversal

Dans ce qui va suivre, nous envisageons d'aborder l'appartenance du roman *Le Rapt* à un nouveau genre de roman historique initié par Alfonso De Toro¹⁴², c'est le « roman historique transversal ». La critique hispano-américaine ou Anglo - saxonne lui attribue une autre appellation, le « nouveau roman historique ».

Lorsque nous évoquons le terme nouveau, il est forcément question de changement, d'évolution. Ce qui implique forcément une rupture avec une certaine tradition, celle du roman historique classique dont il convient de rappeler quelques notions, afin de pouvoir mieux situer le roman historique moderne dans son contexte générique.

Le roman historique classique voit le jour en Europe au XIX^{ème} siècle, ce qui correspond au courant du romantisme (1820-1850) et à son influence sur la littérature de l'époque. C'est à Walter Scott que l'on attribue la paternité du roman historique. Pour Georges Lukács, l'apparition et le succès de ce dernier

¹⁴² DE TORO, Alfonso, « les romans 'Historiques Transversaux » : Rachid Boudjedra *La Prise De Gibraltar* in *Épistémologies Le Maghreb*, Paris, l'Harmattan, 2009. P.210

concorde avec la conjoncture sociologique, politique et idéologique de cette époque. Aussi, les grands bouleversements historiques provoqués par les nombreuses guerres menées par Napoléon Bonaparte et les grands mouvements de masse qui ont suivis, ont largement contribué à son essor.

En effet, ce type de romans historiques scottiens, dirions-nous, a perduré durant des années. Ce n'est qu'XX^{ème} siècle, vers les années 80, que le nouveau roman historique s'est détaché du moule de son prédécesseur. Selon le théoricien spécialiste du genre Georges Lukács, la déchéance et le déclin de l'ancien model revient à « *son détachement de plus en plus dérisoire de la réalité*¹⁴³ ».

D'ailleurs, sur cette association problématique entre la réalité, l'histoire et la fiction, beaucoup de théoriciens dont des philosophes, critiques littéraires et même des écrivains de renom, s'y s'en penché et en ont fait l'objet de leurs préoccupations. Il se trouve que cette question s'est posée depuis bien longtemps si l'on se tient aux propos d'Alfonso De Toro qui déclare en citant certains noms connus :

D'Aristote à Borges en passant par Cervantès, Diderot, Balzac, Flaubert, Robbe-Grillet et particulièrement certains auteurs latino-américains et maghrébins, [...] se sont attelés à la question, actuelle et brûlante [...], du rapport entre les deux catégories de 'l'histoire /du réel' et de 'la fiction' dans le cadre du genre romanesque¹⁴⁴.

Cependant, avec l'avènement du nouveau roman historique, les préoccupations des théoriciens se sont déplacées vers ce dernier qui a largement dépassé - de par son intérêt et son importance pour l'enrichissement du discours historique - son prédécesseur le roman historique traditionnel.

Alfonso de Toro propose la définition suivante du nouveau venu :

Les nouveaux romans historiques proposent des rectifications qui complètent et amplifient le discours historique, ils proposent une déconstruction des représentations historiques traditionnelles constituant un supplément du discours historique et avec cela d'autres alternatives de représentation historique.¹⁴⁵

¹⁴³ LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, petite bibliothèque Payot, 1965.

¹⁴⁴ De Toro, Alfonso, op.cit. P.210

¹⁴⁵ De Toro, Alfonso, op.cit. P.211

Aussi, De Toro assimile ce type de romans aux romans de « *l'intra histoire* '...c'est-à-dire une histoire du 'dedans', une sorte de radiographie topographique des viscères de l'histoire » ¹⁴⁶. Il y'a dans cette comparaison établie par le théoricien, une volonté de dire la précision et la finesse avec laquelle le nouveau roman historique traite de l'événement historique.

On lit également dans les déclarations qui vont suivre, les thématiques et préoccupations nouvelles du nouveau genre, qui dépassent et complètent en quelque sorte ceux de l'ancêtre traditionnel. Pour lui, ces romans « *s'approprient tout ce que la 'Grande Histoire' a laissé et laisse de côté : le marginalisé, la vie quotidienne, la sexualité, le désir...etc.* » ¹⁴⁷ En racontant donc « *l'histoire opprimée, oubliée, manipulée ou falsifiée à travers l'histoire officielle* » ¹⁴⁸.

Le théoricien du genre explique à cet effet que l'objectif et l'enjeu principal de ce qu'il a nommé, roman historique transversal, était de « *réparer, corriger, compléter, élargir, ou supprimer les déficits, les unilatéralités, et les dogmatismes de certaines représentations historiques.* » ¹⁴⁹

Il faut cependant noter, que d'autres théoriciens se sont également intéressés à ces romans historiques d'un nouveau genre auxquels ils ont attribué des caractéristiques et des stratégies qui leurs sont constitutives. Ces chercheurs ont remarqué au cours des études effectuées sur un corpus constitué à cet effet, que l'hétérogénéité qui les caractérise posait un véritable problème pour trouver une définition qui les rassemblent. Ils ont remarqué que chaque roman présentait des spécificités qui leur sont propres, sans cesse renouvelées et parfois même, en rupture de ban avec les codes préétablis.

Ce constat a d'ailleurs fait dire à la chercheuse Marta Cichocka que c'est justement cette raison qui « *rend superficielle toute tentative de modalisation trop étanche* ¹⁵⁰ ». Elle explique plus loin, que ce caractère hybride et cette

¹⁴⁶Ibid. P.210

¹⁴⁷Loc.cit, P. 212

¹⁴⁸ Loc. cit P.216

¹⁴⁹ Loc. cit P.217

¹⁵⁰CICHOCA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.

hétérogénéité inhérente aux nouveaux romans historiques, sont devenus aujourd'hui, l'attrait majeur de ce type de romans, bien qu'ils constituaient, durant longtemps, l'objet de rejet et de critique par certains spécialistes de la matière.

À notre niveau de recherche, nous estimons qu'il serait plus pertinent de nous contenter d'aborder les traits caractérisant *Le Rapt*, notre propre corpus. En revanche, Fernando Ainsa, Seymour Menton et Celia Fernández Prieto proposent un tableau récapitulatif¹⁵¹, représentant un panorama des traits génériques du nouveau roman historique. Ces derniers étant considérés comme appartenant aux plus grands théoriciens du mouvement ou de ce que Marta Cichocka nomme « *le nouveau phénomène littéraire*¹⁵² ». D'ailleurs, c'est majoritairement sur les travaux de ces initiateurs du genre, notamment dans la sphère américano – latine, qu'elle s'est appuyée pour effectuer sa recherche.

Bien que la présence simultanée de tous les codes ne soit pas indispensable pour qualifier le roman comme appartenant au genre, il n'en demeure que certains traits sont essentiels. De ce fait, deux caractéristiques sont jugées fondamentales à cette filiation générique :

La distorsion des données historiques et la méta- fiction comme dominante formelle et thématique :

III.3.1. La distorsion de l'HISTOIRE

Ce phénomène de distorsion exercée par les écrivains contemporains, s'opère sur tout le matériel trouvé à leur disposition : les événements et personnages historiques et même la chronologie établie par l'historiographie officielle. Ce qui représente une différence majeure avec le roman historique traditionnel qui respecte rigoureusement ces éléments.

Marta Cichocka explique que la distorsion des données historiques est une manœuvre consciente et assumée par les écrivains contemporains. Elle relève du manque de confiance en l'Histoire officielle et à la conviction que toutes les

¹⁵¹ Ibid. P. 150

¹⁵² Loc.cit.

sources sont systématiquement manipulées, et élaborées en fonction des besoins du pouvoir politique en place et de l'idéologie en vigueur. Ce qui implique de passer sous silence le fond des événements, des détails qui pourraient ébranler certaines certitudes historiques imposées et de ce fait, dévoiler les motivations cachées des dirigeants politiques.

Dans son analyse des procédés narratifs relatifs au démantèlement des données historiques, Marta Cichocka affirme que c'est précisément l'attitude critique vis-à-vis des certitudes de l'Histoire qui permet de distinguer immédiatement le nouveau roman historique de sa variante traditionnelle.

Les procédés narratifs en question impliquent entre autres, la suggestion d'histoires alternatives qui proposent « *la vision des vaincus, des minorités marginalisées ou exclues de l'histoire*¹⁵³ » ce qui rejoint les propos de De Toro dans sa définition des romans historiques transversaux.

C'est donc par la distorsion du discours historique obligatoire que se réalise la démythification de l'Histoire.

En choisissant de parler du massacre de Melouza, Anouar Benmalek adopte une attitude contestataire vis-à-vis du discours officiel qui nie et renie cet événement de l'HISTOIRE de l'Algérie coloniale.

Ainsi, Au discours officiel qui attribue ce tragique événement à l'armée française, Anouar Benmalek va substituer une version qui non seulement va contredire le discours établi par l'état, mais va proposer en contrepartie, une version autre de cet événement. Il parlera alors des « victimes fantômes » car officiellement inexistants, de ce massacre. « *Des fantômes presque vivants* » p.452 avait déclaré Chehra à son père lorsqu'ils étaient revenus sur le lieu du crime. L'endroit paraissait à l'adolescente « trop réel » p. 452 pour avoir été à ce point effacé de la mémoire des Algériens.

Anouar Benmalek tente de réparer, rétablir l'ordre bouleversé par le discours officiel, par le truchement des personnages de la fiction. Il le fait spécifiquement

¹⁵³ CICHOCKA, Marta, Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures. Op. Cit. P. 180

en le personnage de Zahi qui cherche, de manière obsessionnelle à réhabiliter la mémoire de sa famille et par extrapolation, celle des autres victimes.

Si ces « oubliés de l'Histoire officielle » n'ont pas d'existence dans le réel, l'auteur leur consacre en revanche tout un espace romanesque. Il leur accorde en quelque sorte, une légitimité que l'Histoire officielle leur avait retirée, faisant d'eux, par cette entreprise scripturale, les héros de l'histoire du roman. Il va leur permettre en fait de prendre enfin leur revanche sur cette Histoire qui leur a enlevé le droit à l'existence.

Par ce fait, Anouar Benmalek nous invite à une (re)lecture du discours historiographique, donc quelque part à une mise en examen de ce dernier.

Pour Fernando Ainsa, c'est le premier trait qui permettrait de discerner le nouveau roman historique de son prédécesseur traditionnel.

D'autre part, Il attribue plusieurs objectifs à cette position que nous pourrions qualifier de « rebelle » vis-à-vis du discours historiographique : Celle qui vise à donner un sens et une cohérence à l'actualité, celle qui aspire à récupérer une origine ou de justifier une identité ou encore, celle qui correspond à un désir de rendre justice aux personnages marginalisés de l'histoire, en les convertissant dit-il en « héros romanesques. »

C'est clairement, la troisième proposition, celle que nous avons justement décrite plus haut, qui correspond à l'attitude adoptée par Anouar Benmalek.

Fernando Ainsa précise sa réflexion en ajoutant : « *Grâce à cette attitude face au passé, la littérature se permet d'avoir une démarche infiniment plus critique et plus franche que l'histoire qui se prétend scientifique*¹⁵⁴ ». D'ailleurs, Marta Cichocka surenchérit en disant que c'est justement cette attitude critique vis-à-vis des certitudes de l'Histoire officielle qui permet de distinguer immédiatement le nouveau roman historique du roman historique traditionnel.

Nous pourrions dire à cet effet, qu'à travers le nouveau roman historique, la fiction se rapprocherait davantage du réel par rapport aux versions officielles qui pratiquent la distorsion des faits historiques.

¹⁵⁴CICHOCA, Marta, Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures. Op. Cit. P. 151

Finalement, le plus important n'est pas de vérifier la véracité des événements ou celle des personnages. L'enjeu du nouveau roman historique n'est pas là. Il s'agit en fait de proposer au lecteur, une des versions possibles de cette vérité, que cette dernière soit réelle ou pas.

Fernando Ainsa formule l'idée énoncée ci-dessus relativement aux personnages de la fiction du N.R.H ainsi :

Telle est la caractéristique la plus importante du nouveau roman historique : chercher, parmi les ruines d'une histoire démantelée par la rhétorique et le mensonge, l'individu authentique perdu derrière les événements, découvrir et exalter l'être humain dans sa dimension la plus authentique, même s'il semble inventé, même s'il l'est en fait¹⁵⁵

D'ailleurs, Marta Cichocka rappelle à cet effet la formule consacrée dit-elle d'Aristote où il explique, relativement aux événements historiques ainsi que sur l'enjeu de l'écriture d'un roman historique, que :

L'objet du roman historique n'est pas de dire comment les choses se sont passées, mais de suggérer comment elles auraient pu se passer : de ce point de vue, l'histoire est l'une des sources possibles d'inspiration et le roman historique, comme toute œuvre de fiction, contribue à défier l'idée de déterminisme¹⁵⁶

Nous voyons dans la conclusion établie par Fernando Ainsa relativement à l'authenticité des personnages, la même que celle que nous pourrions faire relativement à l'écriture policière dans *Le Rapt* : chercher à travers l'enquête, une vérité historique qui ne peut se révéler que par le truchement d'individus authentiques que peuvent représenter les personnages de la fiction. Que ces personnages existent ou pas.

Ainsi, nous pouvons finalement conclure quant au choix générique de Benmalek que la fusion des deux genres prend tout son sens parce qu'ils partagent en réalité la même quête.

D'ailleurs, de même que pour l'évolution dans l'écriture du roman policier contemporain par rapport à son prédécesseur traditionnel, l'évolution de l'écriture dans le roman historique transversal par rapport à son prédécesseur

¹⁵⁵ AINSA, Fernando, « Le nouveau roman historique » In. *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, (dir. Claude Cymerman & Claude Fell), Nathan Université, Paris, 1997, p.344

¹⁵⁶ CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Op.cit. p. 306

traditionnel, va modifier le contrat de lecture. La déconstruction des faits historiques, la multiplicité de versions pour un même fait historique, les confusions et l'entremêlement des temps et des espaces au cours de la narration, le greffage des intrigues et la multiplicité de ces dernières, la mobilité des personnages et la multiplicité des points de vue, toutes ces stratégies scripturales énumérées, vont conditionner notre activité de lecture et le temps de cette dernière.

Selon les déclarations de Marta Cichocka, le lecteur du nouveau roman historique se retrouve « *happé par le mécanisme déstructurant. Au lieu d'une lecture traditionnelle, agréable, facile, linéaire, l'activité de lecture devient spasmodique et problématique : un véritable puzzle, sans principe directeur apparent*¹⁵⁷. ». Ainsi, le mode de lecture exigé par l'écriture du nouveau roman historique nous ramène au fameux puzzle de l'écriture policière.

Nous arrivons au deuxième pilier sur lequel se fonde la classification du nouveau roman historique

III.3.2. La méta- fiction comme dominante formelle et thématique

De nombreux théoriciens s'intéressant aux romans historiques contemporains ont fait le constat que dans la majorité de ce type de littérature, il est question de méta fiction. L'analyse théorique effectuée par Menton sur un corpus constitué de 367 romans historiques publiés en Amérique latine l'a conduit à relever qu'il s'agit d' : « *une recherche incessante sur les chemins qui mènent entre la réalité et la fiction, entre l'histoire et la mémoire. C'est aussi une recherche sur la tâche d'écrire et de réécrire l'histoire, sur le processus de la création et de la recreation du passé*¹⁵⁸ »

D'autres théoriciens du genre tels que Linda Hutcheon, vont préciser et prolonger la réflexion énoncée plus haut pour définir la notion de méta fiction

¹⁵⁷ CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Op.cit. p.322.

¹⁵⁸ MENTON, S ; *La nueva novela historica de la América Latina 1979 – 1992*, México, Fondo de Cultura Economica, 1993, in CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, op. Cit. P. 167.

historiographique, comme une fiction consciente de son statut de fiction mais qui a pour objet, les événements de l'histoire, considérés comme une construction humaine et narrative, tout en mettant l'accent sur « *la nature réflexive de l'écriture*¹⁵⁹ ». Autrement dit sur la construction du récit fictionnel.

Nous allons voir dans les parties qui vont suivre que toutes les stratégies scripturales engagées par Anouar Benmalek : dans le discours des personnages, leurs actions, les événements qu'ils vivent ou subissent, les fonctions qui leurs sont attribuées, le jeu de rôle qui leur a distribué, sa gestion de l'information livrée ou au contraire masquée, ses choix narratifs mais aussi les effets de réel qui nous renvoient constamment à la réalité historique vécue. Tous ces éléments attestent de l'existence d'une réflexion constante et consciente sur l'acte d'écrire. Ce qui traduit un projet scriptural savamment et scrupuleusement orchestré et minutieusement construit.

Hutcheon considère d'ailleurs que la majorité des textes qui appartiennent à cette catégorie de romans historiques, « *révèlent en même temps une insertion référentielle et l'invention créative d'un monde*¹⁶⁰ », c'est-à-dire ce qui est « *délibérément fictif tout en étant à la fois indubitablement historique*¹⁶¹ ».

D'autre part, il n'est pas rare chez le narrateur, précise Celia Fernandez Prieto, d'assister dans ce genre d'écrits à « *un dédoublement ironique... ce qui rend possible une auto - observation critique et un jeu constant entre la façade officielle et l'être intime*¹⁶² ». Dans ses propos, Celia Fernandez Prieto va considérer plutôt les personnages narrateurs féminins, dont l'aspect lyrique du discours pourrait s'avérer plus conséquent par rapport aux personnages masculins, qui peuvent être moins expressifs relativement à leurs émotions.

¹⁵⁹ HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988, in CICHOCKA, Marta, op.cit., *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures* p. 185.

¹⁶⁰ HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative*. In *The Metafictional Paradox*. New York-London, Methuen, 1980, in BATALHA, Maria Cristina ; « mémoire individuelle et mémoire collective » in dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4365099.pdf, consulté le : 25/02/2020

¹⁶¹ Ibid., p. 175

¹⁶² PRIETO, Celia Fernandez, *Historia y novela : poética de la novela historica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A ; 1998, in Marta Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, op.cit. p 186.

Dans *Le Rapt*, nous retrouvons le phénomène de dédoublement ironique du narrateur décrit par Prieto. Toutefois, nous n'avons pas affaire à une narratrice mais à plusieurs narrateurs. Les personnages protagonistes tels que Mathieu, Aziz et Zahi prennent en charge à tour de rôle cette fonction. Il est en effet question dans le roman, de l'usage de la multi perspective. Ce qui permet aux personnages de nous représenter les événements de leurs points de vue respectifs¹⁶³. Aussi, pour chaque personnage, un dédoublement s'opère pour mettre en avant deux êtres, deux consciences qui se confrontent et s'opposent souvent. Cette situation donne à voir le conflit qui peut exister entre l'être « intime » et le paraître « social » et dans le cas de nos personnages « le contraint à être », pour dire finalement la duplicité de la nature humaine mais aussi son ambiguïté.

Effectivement, l'intention d'Anouar Benmalek n'est pas seulement d'informer le lecteur, bien que la fonction testimoniale soit indéniable et primordiale dans *Le Rapt*. Son objectif réside aussi dans sa volonté de le faire réagir. La sollicitation de l'affect du lecteur, notamment pour l'émouvoir en dévoilant l'être intime de ses personnages, fait partie des stratégies scripturales de l'auteur. Il faut dire que ce mode d'expression se prête bien au tragique des situations représentées dans *Le Rapt* et à la thématique du deuil.

De ce fait, le nouveau pacte de lecture instauré par ce type de romans a pour objectifs de « *sortir le lecteur de sa léthargie, établir un véritable échange, proposer une démarche active et engagée*¹⁶⁴ » pour que cesse la mésalliance - longtemps entretenue par les institutions littéraires - entre les deux pôles de la sphère littéraire, à savoir l'auteur et le lecteur.

Dans l'un de ses essais, Roland Barthes développe cette idée en faisant le parallèle avec l'expérience d'un divorce impitoyable qui plongerait les lecteurs dans :

...une sorte d'oisiveté, d'intransitivité, et, pour tout dire, de sérieux :
au lieu de jouer lui-même, d'accéder pleinement à l'enchantement du
signifiant, à la volupté de l'écriture, il ne lui reste plus en partage que

¹⁶³ Nous aurons à nous intéresser plus amplement à ces considérations narratologiques liées à la problématique de perspectives et de focalisations dans une partie ultérieure.

¹⁶⁴ CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, op. cit. p. 398.

la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte : la lecture n'est plus qu'un referendum¹⁶⁵

À la lumière des propos du critique cité ci-dessus, nous pouvons dire que les stratégies narratives et procédés littéraires choisies par notre auteur dans le cadre du nouveau roman historique et qui lui sont constitutifs, qu'une relation d'un nouvel ordre arrive à s'établir entre l'écrivain et son lecteur et c'est là que résident les enjeux du nouveau roman historique.

Finalement, toutes les caractéristiques inhérentes aux nouveaux romans historiques exigent un nouveau pacte de lecture et appellent à de nouvelles interprétations et comme nous l'avons signalé auparavant, une nouvelle façon de percevoir les événements et donc le monde.

¹⁶⁵ BARTHES, Roland, *S/Z/ Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, in CICHOCKA, Marta, op. cit. p. 397.

CHAPITRE IV :

ASPECTS PASSIONNANTS ET PASSIONNELS DE L'INTRIGUE POLICIÈRE

Dans le présent chapitre, nous envisageons de montrer que donner la solution d'une énigme ne ferme pas forcément le sens. *Le Rapt* notamment, malgré le dévoilement des énigmes sous-tendant les multiples intrigues construites par l'auteur, offre une virtualité d'interprétations et pousse le lecteur au questionnement et à la réflexion. Ainsi, l'acte de lecture qu'impose la structure policière, va le dénuder de ses certitudes.

Nous avons parlé de l'aspect herméneutique que recèle l'énigme dans les romans policiers. Marc Lits avait évoqué dans son article¹⁶⁶ les intuitions de Borges, partagées lors d'une conférence¹⁶⁷ de 1978. Globalement, l'idée qui y est véhiculée, c'est que du fait de l'énigme, la lecture d'un roman policier ne pouvait qu'être herméneutique. Lits fera également remarquer que l'intuition de Borges sera confirmée par les théories de l'esthétique de la réception - Ce que nous allons explorer dans ce qui va suivre - ainsi que celles des lectures pragmatiques des textes.

D'autre part, L'analyse de Baroni relativement à l'émotion suscitée chez l'interprète se situera sur deux perspectives différentes : à un niveau textuel, il décrira essentiellement la réticence du discours induisant une incertitude dans l'acte de réception, et à un niveau qu'il qualifie « d'endo-narratif » ou il montre comment la mise en scène de tel ou tel type de situation actionnelle permet de produire un effet de curiosité ou de suspense.

Cette situation est particulièrement florissante dans *Le Rapt*. Au cours du processus de lecture linéaire, nous passons par une avalanche de sensations qui nous bouleversent et nous secouent. Ces sensations se manifestent

¹⁶⁶ LITS, Marc, « Herméneutique du déchiffrement », op.cit., p.238.

¹⁶⁷ BORGES, Jean-Louis, *Le roman policier*, dans *conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », n°2, 1985, pp.189-190.

spécifiquement à la lecture de certaines séquences du texte. C'est précisément ces passages-là qui structurent le récit puisque c'est ceux-là qui s'imprègnent dans notre esprit et y laissent des traces de par les effets de suspense et de curiosité qu'ils suscitent en nous.

Nous allons tenter d'en décrire quelques-unes, à la lumière des éléments théoriques établies par Raphaël Baroni relativement à ces deux dimensions majeures de la tension narrative.

IV-1. Mécanismes de fonctionnement du suspense dans *Le Rapt* :

Si l'on devait expliquer globalement ou d'une manière générale le processus actionnel ou événementiel par lequel le suspense se noue, nous dirions que cet effet se crée lorsqu'une instabilité ou une rupture survient et que le cours habituel ou routinier des événements s'en trouve bouleversé. C'est le cas dans notre roman corpus.

Bien que l'auteur ne s'attarde pas à décrire la vie quotidienne au sein de la famille d'Aziz. Le lecteur comprend sans peine, grâce à des informations minimales que l'auteur insère dans le récit, qu'il s'agit à première vue d'une famille banale constituée d'un père biologiste travaillant au zoo et qui trouve son travail routinier et ennuyant. La mère est enseignante dans un institut de langues étrangères. Un couple qui ne semble pas avoir de véritables problèmes et dont le souci majeur concerne l'éducation et l'avenir scolaire de leur unique enfant.

Pourtant, une tragédie vient perturber cet équilibre familial et changer définitivement le cours de leur paisible vie. C'est ce que le lecteur saisit entre les lignes du paragraphe ci-dessous :

Je tenais un carnet à spirale, notant consciencieusement les remarques de mon chef ..., ignorant encore que je serais pis que mort à la fin de la journée. Ou, plus exactement, que je commencerais à agoniser une poignée d'heures plus tard : un peu vers vingt et une heure, beaucoup vers vingt-deux heures. Et après ...eh bien, que j'envierais l'imperturbable sérénité de ceux qui avaient la chance d'être morts et enterrés pour de bon. P.14

Les quelques lignes du paragraphe ci-dessus, annoncent clairement un événement tragique à venir. Un drame semble-t-il qui menace de bouleverser soudainement la vie de cette famille. Au point de faire agoniser Aziz qui en viendrait à envier les morts dans leurs tombes. Les trois points de suspensions dans : « *Et après...eh bien* » p.14 viennent accentuer l'effet de suspens induit par cette situation plus qu'intrigante.

En effet, nous apprenons dans les quelques pages qui suivent, en même temps que la famille d'Aziz, le fort probable enlèvement de la petite Chehra.

Jusqu'à la confirmation de cette information, le lecteur en même temps que les membres de la famille restent en suspens, ne sachant pas où se trouve leur fille à cette heure tardive de la nuit. L'inquiétude est d'autant plus amplifiée par les coups de fils mystérieux qu'ils reçoivent alors que l'interlocuteur reste silencieux. Ils demeurent alors suspendus à attendre le fin mot de cette histoire en espérant trouver réponse à leurs questionnements et inquiétude, dans les coups de fils de plus en plus insistants du mystérieux interlocuteur.

Nous l'aurons compris, c'est l'enlèvement de Chehra qui va principalement et dans un premier temps, structurer le récit par le suspense et fournir de ce fait l'armature sur laquelle va se poser la (les) intrigue(s) ¹⁶⁸. Cependant, cet événement majeur dans le roman, va engendrer de multiples autres situations d'instabilité qui seront à l'origine d'autres effets de suspense.

Des questions typiques pourraient être posées par des lecteurs qui sont face à un récit structuré par le suspense. Nous proposons à titre d'exemple, les questions suivantes : « Quelle sera l'issue de cette histoire ? » ou « Qui est l'interlocuteur au bout du fil ? » ou « Le héros va-t-il pouvoir libérer l'otage ? » ou encore « Va-t-on retrouver la victime saine et sauve ? »

¹⁶⁸ *Le Rapt* étant un roman aux multiples intrigues qui sont intriquées les unes aux autres et qui viennent se greffer à l'intrigue principale.

Effectivement, dans *Le Rapt*, le lecteur sera confronté à une multitude d'événements intrigants que l'on nommera séquences événementielles¹⁶⁹. Bien que ces dernières, puissent être construites de manière différente, toutes auront pourtant la même visée : créer du suspense. Cet effet sera cependant induit de plusieurs manières. Raphaël Baroni en décrit quelques-unes de la sorte :

Il y a création d'un « effet de suspense » quand, face à une situation narrative incertaine dont on désire *impatiemment* connaître l'issue (dans le vocabulaire d'Eco on parlerait d'une « disjonction de probabilité » signalée comme *importante*), il y a *retardement* stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action, etc.¹⁷⁰).

Nous retiendrons des explications données par Raphaël Baroni, qu'au-delà du changement brusque d'une situation confortable à une situation instable, il y'a d'autres sources inductrices de suspense. Il s'agit selon lui de différentes formes de réticences textuelles qui vont contribuer à créer cet effet. Nous proposons donc d'en délimiter quelques-unes.

Commençons par l'épisode¹⁷¹ où Aziz, cherchant une cible à assassiner, se révèle à lui celle de Si Abdou. Le voisin qui a la réputation d'appartenir aux services secrets de la sécurité militaire et qu'on soupçonne d'avoir torturé et violé des adolescents enfermés à cause de leur participation aux émeutes d'Octobre 1988.

Considérons la séquence événementielle suivante, elle se situe à la fin d'un chapitre :

Je ne disposais plus de beaucoup de temps. Je devais commettre un crime avant une poignée d'heures et n'avais pas la plus petite idée sur la « procédure » à suivre...J'ai mis la voiture en marche, sans savoir

¹⁶⁹ Nous proposons la définition que Raphaël Baroni a donnée de la séquence événementielle dans son article, *Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue*, op.cit.

Définition : La séquence événementielle revoie à la trame de l'histoire dans ses dimensions chronologique et causale. On peut associer cette structure à une propriété immanente du texte, même s'il s'agit en réalité d'une reconstruction mentale du lecteur qui se stabilise lorsque le récit est achevé et qui finit ainsi par correspondre à l'histoire effectivement racontée ou à son résumé.

¹⁷⁰ BARONI, Raphaël, « Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », Conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui – le 6 janvier 2004, in <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baronilna.html>. Consulté, le 17/10/2021.

¹⁷¹ Nous parlons délibérément d'épisode en référence à l'appellation « script » de Raphaël Baroni que nous définirons lors de l'utilisation de ce terme.

où me diriger, et appuyé sur l'embrayage avec un œil distrait dans le rétroviseur. C'est à ce moment-là qu'il est sorti de l'immeuble. Marchant vite, un sourire tout en dents, en conversation animée avec un voisin. P.149

Un grand morceau de froid a condensé ma panique en une espèce de piolet prêt à me perforer l'estomac.

Comment n'y avais-je pas pensé ? p. 150.

La dernière ligne du paragraphe marque la fin du chapitre qui concerne la recherche d'une victime à assassiner. Il annonce par la même occasion, le début d'un autre chapitre à la page suivante. Les deux chapitres sont séparés par un blanc. En effet la page 150 ne compte que trois lignes et la page suivante commence au milieu, par les deux mots décisifs : « *C'est lui ?* » P151 qui désignent l'identité de la personne qu'Aziz a décidé d'éliminer. En réalité le point d'interrogation à la fin n'est là que pour ajouter du suspense au lecteur qui va s'empresse de lire la suite pour savoir si effectivement Aziz allait confirmer son choix et finir par tuer son voisin Si Abdou. Aussi, le fait que le père de famille ne disposait pas d'assez de temps pour trouver la personne à tuer contribue à augmenter la tension chez le lecteur qui sait qu'Aziz est soumis aux menaces du ravisseur et qu'il craint pour la vie de sa fille.

Il y'a dans cette séquence événementielle, plusieurs formes de réticences textuelles à l'origine de la création du suspense. La fin d'un chapitre avec la perspective dans le chapitre suivant d'un meurtre à venir, le ralentissement de l'action aux yeux du personnage qui l'exprime d'ailleurs en ces termes : « *Le temps se dévidait avec une lenteur insupportable, comme si chaque seconde passait désormais par un sas beaucoup trop étroit.* ». P.157. Par contre, plus l'heure du crime approchait, plus le temps paraissait passer trop vite pour Aziz ainsi que pour le lecteur. En effet, l'auteur nous donne l'impression de participer en quelque sorte au crime dans la mesure où il nous fait vivre ses préparatifs et sa préparation aux détails et à la minute près :

Il était déjà dix-huit heures vingt. P159

Dans la cuisine, j'ai cherché le couteau le plus long que nous possédions - celui que Meriem avait emporté à la mosquée. Le souffle court, j'ai boutonné soigneusement le vêtement en me concentrant sur mes gestes. De retour dans le salon, j'ai pris au passage mon imperméable et, après avoir déposé un rapide baiser sur la tête de

Meriem, toujours rencognée sur sa chaise, je suis sortie sans me retourner. **L'horloge de la voiture indiquait qu'il me restait une vingtaine de minutes au plus pour préparer mon meurtre.** P.160

En fait, dans les deux extraits ci-dessus, nous remarquons que tous les gestes sont décrits de manière chronologique. Cette réalité concerne en fait une suite de détails qui ne nous renseigne pas sur l'information que nous attendons en réalité et que nous sommes impatients de connaître. La réticence textuelle se manifeste dans ce cas-là dans le fait de livrer l'information graduellement, par étape et de manière chronologique. Ce qui retarde l'information principale et provoque d'emblée le suspense.

De même, l'auteur nous fait miroiter une éventuelle arrestation d'Aziz qui se décrit comme mal adroit de nature. Cette maladresse s'est accentuée avec le stress et l'angoisse à l'idée d'accomplir l'irréparable :

Je me rendais bien compte que je m'apprêtais à opérer de la manière la plus fruste possible, accumulant derrière moi les traces compromettantes, chacun conduisant à une arrestation à peu près certaine, prélude à une condamnation à la peine capitale si la victime se révélait être non un simple indicateur, mais un membre à part entière d'un quelconque groupe de sécurité de l'État. Réflexion faite, je n'aurais peut-être pas la chance relative d'assister à mon procès : je finirais sur le bas-côté d'une autoroute, liquidé d'une ou deux balles dans la tête après de longues séances de torture. P.160

Il y'a dans cet extrait, plusieurs éléments qui contribuent à augmenter la tension et induire le suspense. Le profil de la victime en fait partie dans la mesure où la punition du crime, si Aziz fait le moindre faut pas n'en sera que plus terrible. La rencontre avec des témoins éventuels, comme l'on peut lire dans l'extrait : « *Un voisin qui passait m'a salué. Et un premier témoin, un ! Petit bâtard de mère bêtise et père maladresse, envisage tu d'attendre ici le défilé de tous tes voisins ?* » p.160, est une autre source de suspense. Le lecteur craint en effet qu'un quelconque témoin vienne perturber l'entreprise d'Aziz et causer la fureur de Zahi qui se vengerait alors sur Chehra.

Toutefois, même s'il y'a des digressions dans le cours du récit, elles restent toujours en rapport avec l'événement qui se prépare, à savoir le meurtre de Si

Abdou. En effet, la digression la plus conséquente fut celle où Aziz nous renvoie à une période critique du passé algérien, les émeutes d'octobre 88.

Dans cette séquence narrative, au-delà du devoir de mémoire et de vérité historique qui constitue l'essence même du roman, la séquence en question représente concrètement le mobile du crime et la justification du choix de Si Abdou comme proie idéale pour ce crime. C'est en effet, ce passé sombre de la victime qu'Aziz utilise pour se donner du courage pour passer à l'acte.

De ce fait, malgré leurs nombres, ces digressions n'affectent pas la chronologie de l'événement principal qui structure la séquence. Leur fonction, le cas échéant, étant de retarder stratégiquement l'action. L'effet escompté serait d'exacerber le suspense induit par la situation et l'impatience du lecteur qui voudrait arriver au bout de l'histoire pour en connaître l'issue ; se vérifient alors les propos suivants de Raphaël Baroni : « *Le suspense est créé lorsque le développement, l'issue ou les conséquences d'un événement demeurent incertains, mais néanmoins partiellement prévisibles*¹⁷². »

Effectivement, le lecteur sait qu'il va y avoir un meurtre, ce qu'il ignore c'est l'issue de ce dernier. Cette situation va le conduire à poser un pronostic sur la manière dont il va effectivement se dérouler.

Un même schéma se reproduit dans une autre séquence où la réticence textuelle se situe à la fin de la première partie du roman. Mathieu annonce à Aziz qu'il pense connaître l'identité du ravisseur :

- Attends, j'ai besoin de te parler. Ferme la porte de la cuisine et assieds-toi...ferme la porte et reviens.

Je pense savoir de qui il s'agit. Et puis ...

Il a levé sur moi ses yeux gris clair embués de larmes.

... je dois aussi t'apprendre quelque chose sur ta femme. P.183

¹⁷² BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

Mathieu continu à faire languir Aziz qui s'exaspère et devient menaçant. Ce n'est qu'à la page 196 que Mathieu semble se décider à parler : « *Je vais essayer de t'expliquer, Aziz, vérifie d'abord que tu as bien fermé la porte.* » p.196.

La réticence textuelle se situe à ce niveau dans le fait de finir un chapitre, une partie par une phrase suspendue, séparée par des blancs pour entamer un autre épisode du roman qui l'éloigne du propos laissé sans réponse de la partie précédente. Parfois en changeant non seulement d'univers romanesque mais aussi de narrateur qui prendra le relai de la narration d'une histoire autre.

Dans ce cas de figure, nous assistons à une interruption brusque du récit au moment même où la tension est à son apogée et que le lecteur, le cas échéant est pressé de savoir ce que Mathieu voudrait dire à Aziz à propos de sa femme. L'auteur choisit à ce moment précis de changer de perspective et de déplacer l'attention en même temps que la tension vers d'autres événements.

Wolfgang Iser, dans *L'acte de lecture*, explique ce genre de situation en déclarant que « *La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous manque* »¹⁷³. Le lecteur se mettra alors à se poser des questions, faire des pronostics et des suppositions. Plus loin, Wolfgang Iser va préciser ce point, en expliquant que plus le lecteur se pose des questions, plus il aura l'impression de participer aux événements du récit. En plus des réticences textuelles, Raphaël Baroni dans ses articles relatifs à l'analyse des récits structurés par la tension narrative, fait l'inventaire de situations génératrices de cette tension qui a pour modalité, le suspense. Nous nous sommes alors fortement appuyés sur ces articles, que nous estimons intéressants et particulièrement synthétiques pour décrire cet effet dans le texte à l'étude.

¹⁷³ WOLFGANG, Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* in <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29>. Htm# n°5. Consulté le, 20/10/2021.

Le théoricien va en effet parler de la naissance de situations instables du fait dit-il de « *la transgression d'un script*¹⁷⁴ »¹⁷⁵, donnant alors l'exemple de buts difficiles à atteindre et dont l'accomplissement va s'avérer incertain, de relations conflictuelles qui peuvent mener au pire scénario ou encore d'évènements catastrophiques qui menacent le protagoniste.

L'intrigue du roman repose justement sur une succession de situations instables où le destin de l'un des protagonistes est constamment menacé de bousculer vers le pire. Nous « baignons » entant que lecteurs dans l'incertitude d'un éventuel dénouement qui paraît fortement improbable.

En effet, les exigences du ravisseur devenant de plus en plus difficiles à satisfaire, le lecteur s'attend forcément à une éventuelle transgression. Il était déjà inconcevable qu'Aziz puisse commettre un meurtre, encore moins celui d'un innocent. Alors exiger de lui qu'il tue son beau-père, puis sa propre femme, paraît impossible aux yeux du lecteur. Surtout qu'il s'était familiarisé avec la personnalité craintive du père de Chehra. Il ne pouvait l'imaginer dans la peau d'un assassin. Sans parler de menaces perpétrées par le ravisseur à l'encontre d'Aziz, mais aussi Mathieu à qui il avait demandé la même chose.

L'instabilité touche également le sort de l'adolescente dont la vie et l'intégrité physique dépendait de l'accomplissement incertain de ces meurtres.

Dans le même contexte, Raphaël Baroni va parler du développement dans le récit de matrices interactives fondamentales¹⁷⁶. Ces dernières peuvent alors évoluer vers de très vastes possibilités de dénouement ou de développement.

¹⁷⁴ Dans son ouvrage, *La tension narrative : suspens, curiosité et surprise* à la page 167, Raphaël Baroni explique que la notion de script relève d'« une séquence organisée d'actions routinières...Elle permet de comprendre comment des liens de causalité entre des propositions narratives peuvent être expliquées en recourant à des contenus sémantiques implicites...appliquée à l'interprétation des récits, [elle] permet en premier lieu de définir un univers de présupposés- concernant l'action dans ses formes routinières- qui permettent au lecteur » d'identifier et d'anticiper les actions dans le récit ou de combler les éléments laissés en blanc.

¹⁷⁵ BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

¹⁷⁶ Dans son ouvrage : *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, op.cit. pp. 179-198, Raphaël Baroni s'est principalement basé sur les travaux d'André Petitat pour expliquer cette notion de matrices interactives.

Les travaux en question permettent de mettre en évidence « *La capacité des agents de produire des méta représentations, d'objectiver les règles et les régularités à partir desquelles se construisent leurs interactions* » p 179. Ce qui est d'après Baroni, utile pour « *décrire la tension entre la réversibilité virtuelle des échanges et l'irréversibilité temporelle de l'action* » p180. C'est dans son livre : *Secret et formes sociales*(1998) que Petitat va éclaircir cette idée en insistant sur le fait que « les possibilités de conserver un secret, de mentir et de transgresser des normes comportementales offrent aux individus

Il en énumère quelques-unes :

IV-1. 1. Les contrats, honnêtes ou trompeurs, qui peuvent être honorés ou au contraire transgressés. Nous retrouvons ce type de situations dans *Le Rapt* :

Aziz avait décidé de « passer le cap » et d'assassiner si Abdou. Pourtant, l'idée que le ravisseur pouvait malgré le crime, ne pas respecter le contrat, le taraudait continuellement. Examinons ce passage : « le cerveau *logique me ressassait que ma tentative foirerait lamentablement et que, au bout du compte, le kidnappeur ne tiendrait pas parole* » p159. D'ailleurs, il s'avère que ses appréhensions et ses doutes quant à l'honnêteté du ravisseur étaient justifiées, puisque Zahi ne lui avait donné aucune garantie :

- Si tu marches droit, demain ta fille sera libre.
- ...Qui me prouve que tu tiendras parole ?
- Personne, mon gars. Ici, en Algérie, même le président n'est pas obligé de tenir parole. Pourquoi devrai-je te présenter des garanties ? Dans l'affaire qui nous réunit, je décide et tu te plies à mes décisions. Sinon, ta fille en subit les conséquences ...Notre contrat est-il clair ? p.133

Même lorsque Aziz avait accompli sa part du contrat et fini d'achever Si Abdou, l'idée d'une trahison probable continuait à obnubiler son esprit, sans qu'il puisse avoir d'emprise sur la situation. Il ne lui restait que la prière pour un Dieu auquel il ne croyait qu'à moitié : « *Mon Dieu, qui que Tu sois, Tu as mis ma fille dans les bras de ce sadique, alors, je T'en supplie, oblige ton Satan à tenir parole.* » p180. Après qu'Aziz ait effectué sa part de contrat en tuant Si Abdou.

En effet, le doute persiste tout au long de la longue séquence relative aux crimes que le ravisseur ordonne à Aziz de commettre. « *J'ai compris que...ma tentative foirerait lamentablement et que, au bout du compte, le kidnappeur ne tiendrait pas parole.* » p159

Il s'est avéré que les appréhensions d'Aziz étaient fondées, le passage qui suit va le confirmer, c'est la réponse du ravisseur aux questionnements d'Aziz :

Moi, s'élève soudain la voix maudite, je ne suis pas *honnête*. Je n'ai pas à tenir parole, je peux mentir si ça me chante. Ou débiter des tranches de vérité et les cuire à l'acide, avant de te les faire avaler jusqu'à la dernière si j'en éprouve l'envie. P. 258

des leviers essentiels dans la dynamique du changement, que ce soit dans la perspective de la rupture interactive et de l'historicité sur laquelle elle débouche ou dans celle de la dynamique narrative ... ces jeux de bascule qui caractérisent les échanges symboliques...et cette contribution à l'historicité entre en résonnance avec la théorie du récit comme théorie de transformation » (petitat 1999b :69).

Il continue d'ailleurs sur sa lancée révélant enfin son intention : « *Tu soutiens que tu m'as obéi et je ne dis pas que tu m'as désobéi. Simplement, ça ne me suffit plus. Il n'y a pas de contrat entre nous, mon gars, rien que des obligations pour toi.* » p.258. En effet, sur cette question, le ravisseur prenait plaisir à laisser ses interlocuteurs dans le doute, en prenant le soin de leur rappeler qu'ils n'avaient pas le choix et que la vie de Chehra et son intégrité physique en dépendait. Il faut rappeler que le ravisseur menaçait constamment la famille de la petite de lui couper ses doigts ou pire, de la violer pour la tuer ensuite. Cette situation d'instabilité permanente ne peut qu'engendrer de la tension pour les personnages protagonistes et de même pour le lecteur qui craint pour eux et pour Chehra.

Cette éventualité de rupture du contrat va suivre Aziz jusqu'à la fin et dans plusieurs épisodes du récit. Le lecteur entre temps, va imaginer une multitude de virtualités quant au fin mot de l'histoire. Ce qui contribue à le maintenir en suspens car en attente permanente du dénouement.

IV-1. 2. Les ordres ou les interdictions, qui peuvent être enfreints ou respectés. Il existe plusieurs séquences événementielles dans *Le Rapt* dont le déroulement est initié et conditionné par des ordres donnés par le ravisseur à l'un des membres de la famille de Chehra.

Les ordres du ravisseur ainsi que ses menaces sont toujours prodigués par téléphone, notamment lorsqu'à la page 79, Zahi avait ordonné à Aziz de tuer un homme, mais ne lui laisse pour l'accomplissement de ce meurtre que 24h. Cette situation laisse autant Aziz que le lecteur suspendu. Le père de famille ne recevant les instructions, entre autres, sur l'identité de la victime qu'en parcimonie. Le lecteur, à l'instar d'Aziz, reste suspendu au bout du fil à attendre craintif ce que le ravisseur va lui annoncer.

D'ailleurs, le ravisseur le somme d'aller à son travail et de guetter son appel et attendre qu'il lui fournisse le nom de la personne à tuer. Avec l'interdiction formelle de parler à ses collègues et encore moins de leur raconter ce qu'il lui arrive.

L'ordre de tuer Mathieu ou pour Mathieu de tuer Aziz crée une situation de suspense insoutenable mais aussi de curiosité et permet au lecteur de faire des pronostics pour savoir lequel des deux hommes allait obéir à l'ordre et tuer un membre de sa propre famille. Surtout lorsque ces ordres sont suivis par des menaces, comme il apparaît dans cet extrait : « *Un couteau, ça va, ça vient, et j'ai parfois du mal à le maîtriser. Surtout si on ne m'obéit pas.* » p189.

Une autre situation problématique est représentée de la page 72 à 76. Elle concerne la séquence événementielle du commissariat où le ravisseur somme Aziz d'obéir à ses ordres et de retirer sa plainte concernant le kidnapping de Chehra.

L'auteur de la tension narrative parle également **des transgressions de la loi**. Ces dernières peuvent se décliner donc en délits pouvant aller jusqu'au crime. Ainsi, ces méfaits vont s'ouvrir sur la virtualité d'une **sanction**.

Nous nous heurtons dans le roman à plusieurs situations qui suggèrent et appellent à une sanction à venir.

Les crimes qui se préparent et finissent par être commis étant les plus graves, mais d'autres transgressions appelant à une sanction immanente constituent au même titre, des séquences inductrices de tension, pouvant constituer à des moments clés, de véritables foyers à suspense.

Nous citons notamment la séquence événementielle qui décrit l'évasion de Mathieu et Tahar. Lorsque Mathieu a sauvé Tahar et que tous deux ont fui dans les bois.

Le premier foyer à suspense concerne la sentinelle placée à la sortie du camp. Cette dernière fut le premier obstacle à l'évasion des deux hommes. Le soldat paraissait en effet suspicieux et étonné à la vue de Mathieu accompagné par un prisonnier arabe mal en point à cause des sévices qu'il subissait dans le DOP. Les deux hommes sortaient avant l'aube alors que la cour était encore déserte. La séquence débutant à la fin de la page P. 253 pour s'arrêter brusquement à la page suivante. Le récit de la fugue s'arrête et demeure est suspendu durant plusieurs pages, laissant le lecteur suspendu à son tour. La séquence ne reprend son cours qu'à la page 274.

C'est alors qu'un deuxième foyer de suspense est décrit dans cette séquence. Les deux fugitifs devaient « *arriver à l'Oued et rejoindre la forêt avant l'alarme générale* » p274. Le PC étant encore visible. La menace qui guettait les deux hommes se précisait davantage car Tahar ne voulait pas avancer. Son souhait était que Mathieu l'achève alors que ce dernier voulait le sauver en prenant de gros risques :

L'affolement redoubla chez le militaire. Si le bougnoule ne se levait pas dare-dare, les soldats les retrouveraient en un rien de temps. Il ne se faisait aucune illusion sur son propre sort. La rage du chef devant la trahison d'un de ses meilleurs éléments serait telle qu'il lui ferait goûter sans tarder à toute la panoplie : l'électricité, la baignoire, la bouteille dans l'anus, et au bout du compte, si le DOP ne l'achevait pas avant, il y aurait le tribunal militaire, la prison et, sans doute, l'exécution par passage à l'ennemi. P. 275

Cette séquence se retrouve ponctuée de mini foyers de suspense. Des épisodes où l'on faisait croire au lecteur qu'il pouvait s'attendre au pire. Notamment lorsque Mathieu, craignant que ses collègues et supérieurs du D.O.P le retrouvent, reconsidère son choix et réfléchit à tuer Tahar pour échapper à la sanction. Ou bien lorsque Mathieu tend l'arme à son prisonnier, prenant le risque que ce dernier ne décide de le tuer pour se venger de la torture que le soldat français lui avait infligée dans le D.O.P. Toutes ces scènes sont autant de moments d'instabilité. De basculement vers un retournement de situation ou pire vers l'irréparable : « *Le soldat oscillait d'une pensée à l'autre. Puis, aussi arbitrairement que si sa décision avait été jouée à pile ou face, il appliqua le canon de l'arme sur la tempe de l'arabe.* » p. 276

Juste après, nous pouvons lire ceci : « *Et merde ! grommela-t-il, changeant encore d'idée. La bouche sèche, il fixa les pupilles tremblotantes de l'Arabe qui disaient à la fois : « Abats-moi, je t'en conjure ! » et « Ne me tue pas, pour l'amour de...* » p.277

Aussi, La menace d'être retrouvés, aussi bien par une patrouille du D.O.P que par les paysans de la région, planait tout au long de leur cavale. Qu'ils soient des harkis, des proches des victimes de Melouza assoiffés de vengeance, des bergers qui servent de « *guetteurs* » p.284 ou encore des alliés des maquisards du F.L.N ; tous représentaient un danger potentiel autant pour Mathieu que pour Tahar.

D'abord parce qu'il avait participé au massacre de Melouza mais aussi parce qu'il avait déserté les lieux sans autorisation de ses responsables du F.L.N qui avaient commandité cette action.

Nous terminons cette séquence narrative par un troisième foyer de suspense qui s'est construit lorsque les moudjahidines avaient trouvé les deux déserteurs. L'un de l'armée française et le second du F.L.N. Le suspense se situe à ce niveau dans le fait que les personnages ne savaient pas si les Moudjahidines allaient croire au mensonge qu'ils avaient inventés pour s'en sortir et au fait qu'ils savaient ce qui pouvait les attendre s'ils ne croyaient pas à leurs versions.

Observons ce passage :

Méfiant, les maquisards le furent...les traita d'abord en suspect. Non comme des ennemis déclarés, bien sûr : si tel avait été le cas, Tahar n'aurait pas vécu une journée de plus ; Mathieu, lui, aurait été utilisé comme monnaie d'échange auprès des militaires français, ou tué en réponse à l'exécution par la guillotine de militants indépendantistes à la prison Barberousse d'Alger. P.310

En lisant ce passage, le lecteur sait que la vie des deux hommes est menacée et qu'ils pouvaient craindre le pire. On nous insinue dans le texte que « *le F.L.N coupait le nez pour moins que ça.* » p. 305, Le lecteur a donc hâte de savoir ce qu'il en est. Cette impatience va être exorbitée par le fait que ni le lecteur ni les deux détenus ne savaient quand la sentence allait tomber. Les deux acolytes ont été emprisonnés dans une grotte servant de cellule avec des soldats français, des harkis ou des traîtres supposés que les chefs de régions avaient torturés. La perspective de la sanction qu'allaient subir les deux hommes et l'attente imposée par les chefs de la région (trois semaines) d'« *un verdict aléatoire ne comprenant, pour des raisons tenant à la clandestinité, que deux choix extrêmes : la libération ou la mort.* »p.311, sont tout autant de sources de suspense. Il faut ajouter à l'incertitude de la sentence, les moments de survol de la région par des avions qui lançaient des bombes, mais aussi du napalm sur les villages avoisinants.

Bien qu'elle soit interrompue par le récit de Mathieu à son beau-fils concernant le rapport qu'il pouvait y avoir entre le ravisseur et le passé qu'il partageait avec Tahar, cette séquence, au même titre que celle décrite plus haut, poursuit un développement chronologique qui retarde l'information que le lecteur

voudrait incessamment avoir. Il faut noter aussi que l'imbrication des deux récits qui avancent parallèlement, constitue une réticence textuelle. Ce qui complique la compréhension et retarde l'acquisition de l'information par le lecteur.

En fait, les moments de tension narrative comme nous avons pu le voir, ne manquent pas dans la trame narrative. Le lecteur est toujours en attente d'une action à venir, cette tension est également matérialisée scripturairement par des dialogues incisifs, décisifs au cours desquels la vie et la mort des personnages se jouent et se décident.

Finalement, toutes les séquences que nous avons illustrées plus haut sont autant de processus événementiels instables qui ouvrent sur un vaste réseau de virtualités¹⁷⁷ se déployant à partir d'une situation interactive donnée. Raphaël Baroni explique d'ailleurs que même les situations d'interaction les plus générales, formalisées dit-il par des contrats, ordres, interdictions, méfaits ou autres, vont mettre en évidence l'existence de nombreuses virtualités et ce à chaque étape de leurs développements. Il illustrera alors ses propos en utilisant l'exemple suivant :

Le passage à l'acte de la transgression d'un contrat implique la virtualité d'une punition qui, elle-même, dépend de la découverte du méfait et de la manière dont ce méfait sera jugé, ce qui implique de nombreuses combinaisons possibles. On peut donc schématiser les étapes plus ou moins prévisibles d'une interaction, mais on peut beaucoup plus difficilement prévoir la forme concrète de son actualisation, qui laisse beaucoup de place à l'incertitude, et permet de ménager du suspense¹⁷⁸.

Comme nous avons pu le montrer à travers les extraits soumis plus haut, *Le Rapt* se situe bien dans cette catégorie de romans dont l'armature est conçue à partir de séquences événementielles qui ouvrent sur une floraison de combinaisons possibles. En effet, tous les exemples cités par Raphaël Baroni, les transgressions, les ordres, les interdictions ainsi que les contrats et méfaits sont représentés dans

¹⁷⁷ Raphaël Baroni explique que depuis les travaux de Claude Bremond, on avait tendance à considérer que ce type de processus événementiel ne pouvait s'ouvrir que sur une logique en triade de cet ordre : Éventualité → Passage à l'acte → Achèvement →

Non-passage à l'acte → Inachèvement (BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973, p131.)

¹⁷⁸ BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

le roman. Cette situation renforce le sentiment d'incertitude chez le lecteur et permet donc au suspense de s'installer.

Nous verrons dans ce qui va suivre d'autres séquences événementielles qui vont provoquer un autre effet chez le lecteur, celui de la curiosité.

IV-2. Mécanismes de fonctionnement de la curiosité dans *Le Rapt* :

À la différence de la modalité de la mise en intrigue par le suspense, celle de la curiosité n'implique pas une linéarité dans le développement de l'action. Au contraire, elle a pour objectif de rendre énigmatique la représentation de cette dernière. C'est en fait l'incomplétude du discours relatif à l'action narrée qui crée cet effet de curiosité. Face à cette lacune du discours, volontairement orchestrée par l'auteur, le lecteur se retrouve démuní, faute d'informations suffisantes et nécessaires à une compréhension optimale de l'action.

Les questions les plus communes que le lecteur pourrait se poser concernant un récit structuré par la curiosité seraient : « Qui est l'assassin ? » ou « pourquoi l'a-t-on kidnappée », « Comment en est-on arrivé là ? ». Nous pensons pour la dernière question à Aziz et nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander comment un père de famille aussi banal, a-t-il pu se transformer en criminel.

Comme nous pouvons le voir, le type de questionnement relatif à un récit structuré par la curiosité, ne concerne pas forcément une séquence d'action. Le type de tension est autre que celui provoqué par le suspense. Il relève plutôt de l'impatience du lecteur de connaître le dénouement de l'histoire et non pas nécessairement celui de l'action.

Pour décrire le fonctionnement de la mise en intrigue par la curiosité, il faudra définir ce que Baroni considère comme « *les éléments de la sémantique de l'action qui sont occultés par le discours*¹⁷⁹ ». Il peut s'agir selon lui de l'irruption

¹⁷⁹ BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

dans le récit d'un nouveau personnage dont on ignore l'identité et les intentions ou bien dont les motivations font l'objet d'un déficit d'information.

Il arrive aussi que l'identité et les explications sur le rôle de ce personnage soient révélés mais tardivement. Le narrateur choisi dans ce cas sciemment, l'opacité dans la représentation de son personnage. Par conséquent, cette modalité de la mise en intrigue peut s'accommoder selon le théoricien : « *d'une immersion affaiblie et elle permet souvent de retenir l'intérêt du lecteur dans les incipit romanesques ou dans les débuts de chapitre, qui sont marqués par une rupture narrative, par un changement de temps, de lieu ou de focalisation*¹⁸⁰. » Nous rencontrons cette situation chez les différents personnages du roman

Le personnage de Zahi par exemple répond à la première suggestion, il pénètre subitement dans la vie de la famille de Chehra et fait planer le mystère autour de son identité mais aussi ses intentions. Le lecteur ne comprend pas non plus, du moins au début, le rôle joué par Tahar-personnage déjà mort-dans le drame que les parents vivent au présent de la narration. Ces éléments vont donc contribuer à retenir son l'attention.

D'autre part, Raphaël Baroni ajoute que cette dimension de la tension narrative peut également : « *fonctionner en régime d'immersion maximale, lorsqu'elle est intégrée au monde diégétique*¹⁸¹ », par exemple lorsque le lecteur, dit-il, partage la curiosité d'un protagoniste par rapport à une énigme qu'il doit résoudre ou lorsque le personnage se retrouve face à un autre personnage dont les intentions ou agissements lui paraissent obscures ou suspects.

Nous vous renvoyons à la première partie du chapitre qui a pour titre : Qu'en est-il du roman *Le Rapt* et de sa situation dans le classement où nous illustrons par des passages du texte le travail de l'auteur pour entretenir le mystère autour du personnage ravisseur.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Loc cit

Le lieu et le temps de l'action, peuvent également susciter les interrogations du lecteur. Nous nous demandons en effet, en même temps que les personnages, où se trouve le lieu de la séquestration de Chehra. Comme nous nous interrogeons sur la période à laquelle le ravisseur fait allusion quand il demande à Mathieu de se rappeler d'un passé qui est censé être commun avec le mystérieux homme du téléphone. Nous nous mettons aussi à la place de Meriem et partageons ses questionnements sur l'endroit où sa fille pouvait être séquestrée, notamment lorsqu'elle se met à réfléchir à cette question : « *Les ouvertures des immeubles ressemblent à de grands yeux crevés. D'après les insinuations vantardes du ravisseur, sa fille est peut-être séquestrée dans l'une de ces cages à lapins.* » p. 357

Dans son article : « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », Raphaël Baroni propose le model de Bertrand Gervais pour expliquer que le lecteur a besoin, pour « *identifier l'action*¹⁸² », de pouvoir répondre à un certain nombre d'interrogations qui lui permettent d'établir ce que Bertrand Gervais appelle le schème interactif. Il le défini comme suit : « *Le schème interactif est cette structure, cet ensemble de catégories organisées entre elles permettant l'identification de l'action, quel que soit son type de manifestation : dans un récit ou dans le monde*¹⁸³ ». Il explique que ce schème préexiste à la lecture. Il se construit grâce à la connaissance pratique du domaine de l'action et de sa conceptualisation par le langage. Il continu en affirmant que ce schème sert de configuration générale qui permet une pré-compréhension de celle-ci. Ainsi, lorsque l'un de ces éléments¹⁸⁴ manque délibérément dans le texte, la mise en intrigue est alors configurée par la curiosité. Le lecteur va devoir chercher des indices indirects pour pouvoir formuler un diagnostic. Cette opération est suscitée

¹⁸² GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*. Longueuil, Le préambule, 1990.

¹⁸³ Ibid

¹⁸⁴ Dans la schématisation de l'action proposée par Gervais, il est souligné que le lecteur d'un texte qui se voudrait coopératif doit idéalement avoir connaissance de certains points tels que : Le cadre spatio-temporel de l'action. L'agent qui agit, le rôle du personnage dans l'histoire ainsi que ses relations avec les autres personnages. L'opération nous renseigne sur les actions, intentions, buts visés par son action ainsi que les mobiles ou motifs le poussant à agir et les accessoires que sont les moyens requis ou mis en œuvre pour la réalisation de cette action.

par l'auteur lorsque l'élément occulté est pertinent pour l'action représentée. Dans le même article, Raphaël Baroni explique que c'est parce que la dissimulation de l'élément pertinent du réseau conceptuel de l'action est saillante et non pas discrète - nous reprenons ses termes - que le lecteur comprend et est conduit à l'interpréter comme une stratégie intentionnelle de l'auteur : « *Le narrateur renonce ouvertement à la transparence de la représentation*¹⁸⁵ »

Le pacte de lecture d'un roman policier exige une clarification, mais la réponse aux questionnements induits par la curiosité ne survient qu'après un certain délai, celui de l'attente. Sur ce point, la modalité de création de la curiosité rejoint celle du suspense dans la mesure où dans les deux cas il y'a retardement stratégique de la réponse.

Le Rapt regorge de situations énigmatiques qui appellent à des interrogations. Bien qu'il soit largement établi que la curiosité soit une modalité qui relève avant tout d'un « processus intellectuel ». Une quête de sens qui passe par une série d'interrogations autour d'une ou de plusieurs situations énigmatiques à résoudre. En effet, la curiosité a pour fonction de mettre à nu les lacunes, insuffisance du discours. En d'autres termes, elle va là où la raison bute en donnant naissance à des interrogations perpétuelles afin de saisir ce que le texte s'efforce, du moins provisoirement à dissimuler sous formes de ce que l'on a nommé « réticences textuelles ».

En somme, la curiosité plus que le suspense se rattache davantage au sens de l'intrigue et aux secrets qu'elle tente de conserver, à la vérité qu'elle vise à camoufler.

Il ne faut pas pour autant négliger le facteur émotionnel que l'on retrouve dans les récits structurés par cette modalité. Au même titre que ceux structurés par le

¹⁸⁵BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

suspense. Rappelons que c'est de la tension narrative dont il s'agira dans cette partie du travail de recherche.

Il faut dire que l'impatience qui accompagne l'attente de la résolution de l'énigme n'est pas purement intellectuelle. Il est question de prendre en compte la fonction thymique qui la sous-tend, puisque le désir de connaître le secret entretenu dans l'intrigue va générer une émotion intense qui polarise efficacement la polarité du discours.

Cette situation est mainte fois représentée dans notre roman d'analyse. Tout au long de l'intrigue, nous accompagne une panoplie d'émotions aussi intenses les unes que les autres. Effectivement, la curiosité suscitée dans le roman n'est pas purement intellectuelle. La situation est bien plus complexe parce qu'elle est intensifiée par l'angoisse, la peur et l'inquiétude ressentie par les membres de la famille de Chehra dont la vie est en jeu. Ainsi, la curiosité prend la forme d'une anxiété qui perdure tant que l'adolescente est en danger. À l'instar du lecteur qui partage l'émotion des personnages, ces derniers émettent des hypothèses et des suppositions relativement à l'identité du ravisseur, en même temps qu'ils imaginent une fin tragique.

Le cas qui se présente à nous est très loin des opérations intellectuelles qui se passent dans la tranquillité. Dans le confort d'un salon de luxe tel que l'on peut décrire dans les romans policiers classiques « à énigme ». Il s'agit dans *Le Rapt* d'une opération intellectuelle qui se passe dans la douleur et l'angoisse mais aussi dans l'urgence. Le protagoniste doit trouver la solution dans les plus brefs délais. La vie de sa fille et son devenir en dépendent. D'ailleurs, il est au même titre que son enfant confronté à un danger imminent, perpétuel et extrêmement terrifiant. D'autant plus qu'il subit constamment la pression et les menaces du ravisseur qui lui lance des ultimes atomes.

Dans *Le Rapt*, la curiosité ne concerne pas seulement l'identité du ravisseur mais aussi ses intentions, car les actions qui en découlent auront des conséquences directes sur le sort de Chehra. Elle vise également à décrypter les

motivations qui l'animent. Or, c'est justement ce que le ravisseur cherche à cacher. Son objectif étant de les faire souffrir autant qu'il avait pu souffrir de la perte de sa Chehra de trois ans ainsi que les autres membres de sa famille, dans le massacre de Melouza¹⁸⁶. Il prend d'ailleurs un plaisir malsain à jouer avec les nerfs et les sentiments de ceux qu'il a décidé de traquer. Cette situation se matérialise de manière claire dans plusieurs passages du texte. Le ravisseur les oriente sciemment vers de fausses pistes de manière à ce qu'ils ne puissent pas saisir avec clarté ni certitude ses intentions.

Ainsi, les erreurs de jugement restent toujours possibles. Parce que l'origine même de la colère est ignorée. Le mystère qui entoure les motivations du ravisseur est savamment entretenu par une stratégie bien orchestrée qui consiste donc à brouiller les pistes, dérouter le lecteur en même temps que les personnages. Ce qui contribue à attiser et intensifier l'angoisse de ces derniers.

En fait, la tension qui se crée, se cristallise majoritairement dans l'esprit d'Aziz et de Mathieu puisque c'est eux qui traitent directement avec le ravisseur. L'enquête que les deux personnages tentent de mener est stimulée et en même temps ralentie par la peur de ces derniers. Boileau et Narcejac déclaraient dans ce sens : « ...*La peur suscite l'enquête ; l'enquête réduit la peur*¹⁸⁷. »

Dans cette histoire, ce n'est pas seulement le ravisseur qui ralentit l'avancement de l'enquête par les machinations machiavéliques dont il est l'auteur. C'est aussi l'état psychologique des deux hommes, paralysés par la peur et terrifiés à l'idée de perdre Chehra au moindre faux pas de leur part, qui renforce l'ambiguïté de l'énigme. En fait, si cette dernière semble insoluble aux yeux des protagonistes, c'est en premier lieu parce qu'elle est complexifiée par une multitude de secrets.

D'autre part, il y'a la peur qui inhibe toute activité cérébrale et empêche tout discernement. Nous retrouvons les deux sensations dans les deux passages qui suivent. Ils sont d'ailleurs à la même page : « *Mon téléphone a sonné. Nous nous sommes entre-regardés, brusquement silencieux, de nouveau réduits à notre condition d'être infiniment apeurés.* » p. 335.

¹⁸⁶ Nous aborderons largement cette question dans le chapitre relatif à la vengeance.

¹⁸⁷ BOILEAU-NARCEJAK, Le roman policier, op.cit. P. 112.

Et : « *J'ai obéi mécaniquement, mon cerveau a patiné à la recherche d'une explication rationnelle, puis s'est résigné à « planter », à la manière d'un banal ordinateur dépassé par son programme.* » p. 335

Nous retrouvons la même réaction lorsque Meriem apprend la vérité : « *son cerveau fonctionne par soubresauts...un instant, très acéré ; le suivant incapable de comprendre ce qui avait paru l'évidence.* » p.348.

Ainsi, les expériences vécues par les personnages sont d'une telle intensité qu'ils se retrouvent inhibés, au point de perdre toute faculté à raisonner de manière logique. La terreur est confortablement installée dans le récit qui ne peut fonctionner alors qu'au rythme saccadé de leur peur. Le personnage renonce malgré lui à tout raisonnement pour ne fonctionner qu'à l'instinct, celui de la survie. On assiste alors au triomphe de l'émotionnel, au pulsionnel au détriment du rationnel et de l'esprit cartésien. Le personnage est alors piégé, sous l'emprise d'une peur qu'il peine à maîtriser. Cette situation lui fait perdre ses moyens cérébraux et même physique. Il devient intellectuellement invalide. Soumis à l'autorité d'une voix, celle d'un individu mystérieux, invisible avec lequel il n'est autorisé à communiquer que par téléphone :

Pourquoi nous envoie-t-il le même message ? Sait-il que nous sommes ensemble ?

...Il nous surveille, peut-être même habite-t-il la cité ? p. 326

Nous lisons également, quelques pages plus loin, la conversation du ravisseur avec Aziz :

Aziz met le haut-parleur pour que ton beau-père entende
J'ai sursauté avant de pivoter sur moi-même comme si quelqu'un
m'avait tapoté dans le dos
Tu es dans la cité ? Tu nous observe ?
C'est à toi de répondre à ta propre question. Il y'a combien
d'immeubles et de fenêtres devant toi ? Mais je suis peut-être dans la
voiture, ou sur un tapis volant (il a éclaté de rire) avec des jumelles
p.328

Le ravisseur en profite d'ailleurs pour entretenir la terreur et leur rappeler qu'il n'est pas loin, en guettant les moindres de leurs mouvements : « *Il assure qu'il est caché si près de nous qu'il pourrait compter nos poils de cul si ça lui*

chantait » p.337, leur faisant comprendre que la petite est à sa merci et qu'il n'hésiterait pas à lui faire du mal s'ils osent contester ou encore décliner le moindre ordre venant de lui.

À ce niveau, le texte alors bascule du roman policier classique vers le roman à suspense. Le règne de la peur et des sensations (l'émotionnel) s'installe pour signer définitivement l'échec de la raison. Le pulsionnel plutôt que le rationnel ou le cartésien.

Au fur et à mesure que l'on avance dans le récit, l'énigme semble pouvoir se résoudre progressivement, alors qu'en réalité elle se complique davantage, laissant les personnages ainsi que le lecteur dans le désarroi. En effet, l'énigme va révéler sa complexité avec l'apparition de nouveaux secrets et avec eux, la prolifération de l'intrigue. Ce n'est qu'à la fin du récit que nous découvrons qu'il s'agit d'un projet savamment planifié et organisé par le ravisseur et que les motifs de cette entreprise remontent en réalité à un passé lointain. C'est cet événement du passé qui va constituer le secret fondamental de l'intrigue et la clé du mystère.

Même après avoir découvert le lien qui unissait le kidnapping de Chehra au ravisseur, l'identité de ce dernier restait à découvrir et les indices qu'il mettait à disposition des parents ne servaient à rien puisqu'ils étaient délibérément faussés. Ce n'est qu'à la page 223, grâce aux aveux de Mathieu que le mystère autour de Zahi commence à se dissiper mais là encore un récit poreux¹⁸⁸ prend place dans le texte laissant la curiosité d'Aziz et celle du lecteur, inassouvie.

Peu importe l'appellation que l'on peut donner aux différents mécanismes de retardement de livraison de l'information, qui entravent en quelque sorte la compréhension des actions représentées. Qu'elles se matérialisent en un « *ensemble complexe de secrets*¹⁸⁹ » pour Tomachevski ou encore de *prolepses*, *d'analepses*, de *paralipse* pour Genette¹⁹⁰. Ces diverses figures discursives qui

¹⁸⁸ Nous aurons à parler de la honte que ressentait Mathieu vis-à-vis de son passé, celui de tortionnaire mais aussi de sa loyauté vis-à-vis de celui qu'il considérait comme son propre frère : Son ami Tahar dont il ne veut pas salir la mémoire. C'est donc la honte et sa fidélité à son défunt ami qui expliquent le récit poreux. Un récit dont il a volontairement caché les détails les plus compromettants mais aussi les plus sombres à Aziz.

¹⁸⁹ TOMACHEVSKI, B, « Thématique » in : TODOROV, T, *théorie de la littérature*, Paris, éd. Seuil, 1965, p. 276. In <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>. Consulté le, 20/10/2020

¹⁹⁰ GENETTE, Gérard, *figure III*, Paris, éd. Du Seuil, 1972.

impliquent une distorsion entre la forme des événements narrés et leur représentation discursive, nous orientent vers une structuration du récit qui repose sur les efforts du lecteur pour « *recomposer l'enchaînement chronologique et causal des événements relatés et le jeu complexe d'énigmes et de secrets que le texte oppose à ses efforts*¹⁹¹ ».

Le lecteur ne comprend pas par exemple, pourquoi le ravisseur qui maintient Chehra en otage, va demander à Aziz, puis à Mathieu de commettre un crime. Il ne saisit pas en effet le lien entre le crime du kidnapping commis par Zahi et le fait d'ordonner un premier crime, puis d'autres aux parents de la victime. D'ailleurs, plus il avance dans la lecture, moins il comprend le lien, encore plus obscure entre le kidnapping de l'adolescente que le ravisseur ne connaît pas et la période lointaine à laquelle il fait allusion à Mathieu et à Aziz. À savoir, celle de la colonisation de l'Algérie qui date d'une cinquantaine d'années avant les faits. Cette situation ne maintient pas à priori le lecteur en haleine. Il n'a pas prioritairement hâte de connaître le dénouement de cette histoire comme pour un récit structuré par le suspense. La réalité qui s'offre à lui le rend plutôt perplexe, en questionnement perpétuel face à une énigme dont les ramifications continuent à se creuser, à proliférer au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture. Le dénouement tardant à venir, l'énigme va trouver sa résolution dans un récit antérieur. Ce que Tomachevski nomme, le dénouement régressif. Le théoricien va décrire puis expliquer ce genre de situation romanesque en ces termes :

[...] Ce retard de l'exposition peut se prolonger jusqu'à la fin de l'exposé : tout au long du récit le lecteur est maintenu dans l'ignorance de certains détails, nécessaires à la compréhension de l'action [...] Cette circonstance ignorée nous est communiquée dans le dénouement. Le dénouement qui inclut des éléments de l'exposition et qui est comme l'éclairage en retour de toutes les péripéties connues depuis l'exposé précédent, s'appelle dénouement régressif¹⁹².

Ainsi, lorsque le lecteur, grâce au travail de l'auteur (retardement dans l'exposition de certaines informations...), ne parvient pas à saisir le pourquoi de

¹⁹¹ BARONI, Raphaël, « tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », op.cit.

¹⁹² TOMACHEVSKI, B, « Thématique », p. 275-276, op.cit.

certaines événements par rapport à ce qu'on lui expose dans un premier plan, et que finalement cette exposition s'ouvre sur un dénouement de type régressif, le récit fonctionne alors selon une logique rétrospective du développement d'une énigme qui va induire la curiosité chez le lecteur. Tomachevski va utiliser la notion du « secret » pour exprimer justement la stratégie de l'auteur pour retarder l'exposition de ces informations.

En fait, nous trouvons que l'expression « *ensemble complexe de secrets* », empruntée au théoricien, correspond bien au travail fourni par Anouar Benmalek visant à retarder la résolution de l'énigme. Les secrets dans *Le Rapt* dominent toute la narration et concernent tous les personnages du roman. Qu'ils en soient la source ou « les vaillants » protecteurs.

Nous citerons à titre d'exemples : Le secret concernant la mort suspecte de Tahar, sa responsabilité dans le massacre de Melouza, l'identité du ravisseur, les circonstances de la venue de Mathieu en Algérie, son passé de tortionnaire, les crimes commis par Aziz... etc.

Raphaël Baroni fait cependant remarquer que si le secret intrigue le lecteur et met en évidence le travail de l'auteur, l'énigme en revanche fait travailler le lecteur et joue de ce fait un rôle fondamental dans la production de l'intérêt romanesque. Le théoricien souligne de surcroît, la fonction structurante de l'énigme et celle du dénouement régressif. Il sollicite pour appuyer ses dires, Charles Grivel¹⁹³ dont il retranscrit les propos :

Le récit est énigme. Il se constitue comme dérangement de la communication de l'information seconde ... Le lecteur assiste au brouillage du drame, il est placé devant un événement, un comportement, etc. dont le sens lui échappe et dont les conséquences lui demeurent cachées. [...] L'innovation, en effet, n'est intéressante que dans la mesure où elle est rendue « mystérieuse » : une information non probable n'est en soi ni intéressante, ni étonnante. [...] Autrement dit, la rupture de l'ordre archétypal n'est efficace (c'est-à-dire produit le désir de lire et retient le lecteur à sa lecture)

¹⁹³ L'un des pionniers en matière de recherches en littérature populaire, auteur d'un ouvrage fondateur intitulé : *Production de l'intérêt romanesque*. Un état du texte (1870-1880, un essai de constitution de sa théorie), en 1973 (réédité par Belphegor sous forme numérique), jusqu'à *Alexandre Dumas l'homme 100 têtes* (2010), en passant par *Fantastique-fiction* en 1992.

qu'à partir du moment où elle ouvre obscurément sur cet ordre même¹⁹⁴.

Qu'il s'agisse de curiosité ou de suspense, Raphaël Baroni fait remarquer que les deux modalités, produisent une tension similaire mais non identique. Il introduira alors pour la première, la notion de « *tension interprétative*¹⁹⁵ » pour expliquer le fait que l'incomplétude du discours relativement à une information ou l'énigmatisme de celle-ci va conduire le lecteur vers l'anticipation dans son interprétation de la situation représentée. L'interprétation sera alors mêlée à de l'incertitude.

Quant au second effet, il relève d'un événement dramatique dont le lecteur attend, avec une certaine angoisse teintée d'une impatience, le dénouement. Le sentiment d'incertitude sous-tend les deux effets, sauf que pour l'un, la stratégie de l'auteur vise l'information qu'il choisit de retenir ou bien de livrer. Alors que l'autre effet, relève surtout de situations interactives entre le lecteur et le texte.

¹⁹⁴ GRIVEL, C., *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, The Hague, Mouton, 1973, pp. 261-262. In <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>. Consulté le, 20/10/2020

¹⁹⁵ BARONI, Raphaël, « tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative », op.cit.

CHAPITRE V

CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES ET MUTABILITÉ DES RÔLES, ENTRE INDÉTERMINATION INTRIGANTE ET SURDÉTERMINATION ATTACHANTE

Dans le présent chapitre, nous ne nous intéresserons pas uniquement à la caractérisation thématique des personnages, leur évolution dans le récit, leurs actions. Nous focaliserons notre attention davantage sur le discours produit sur ces personnages. C'est la manière dont l'auteur nous livre les informations les concernant, qui nous intéresse. Il s'agit de savoir comment ces informations s'insinuent dans le cours du récit, produisant et déterminant la tension que nous ressentons pendant le processus de lecture.

Nous verrons aussi qu'il peut s'agir d'informations qu'il ne nous livre pas justement, ou par « compte-gouttes », ou alors beaucoup plus tardivement dans le récit. Toutes ces stratégies déployées par l'auteur se matérialisent ainsi sous forme de ce que l'on appelle des « réticences textuelles »

Les différentes situations décrites ci-dessus sont abondamment présentes dans *Le Rapt* et ce, dès la lecture du premier chapitre du roman.

Dans cette partie, il s'agira de tenter de décrypter les mécanismes qui feront que le lecteur va se sentir davantage intrigué par la situation qui se présente à lui au cours de la lecture du roman, induisant de ce fait un effet de curiosité. Nous aurons dans un deuxième lieu à tenter d'analyser les situations de lecture qui vont plutôt favoriser l'attachement, l'identification et donc induire un effet de suspense.

V- 1. L'indétermination intrigante, source de curiosité

L'indétermination qui caractérise les personnages principaux du texte se décline sous plusieurs formes, mais toutes se cristallisent autour d'un mystère dont l'auteur entoure ses personnages. Il peut s'agir d'un secret qui concerne l'un ou plusieurs personnages. Comme il peut s'agir du personnage lui-même qui paraît ambigu voir obscure, et donc intrigant.

Il peut aussi s'agir des intentions et motivations qui animent certains personnages. Nous allons donner quelques exemples de ce type de situations dans le texte.

V-1. 1. Secrets entretenus, secrets partagés

Dans *Le Rapt*, Plusieurs situations secrètes s'offrent au lecteur avant d'être révélées plus tardivement aux personnages. Tous les personnages principaux ont et auront au fil de l'histoire et au cours du déroulement des événements, quelque chose à cacher aux uns et aux autres. Le secret peut aussi être partagé avec d'autres personnages ainsi qu'avec le lecteur.

- Aziz par exemple, garde au fond de lui et porte le poids d'un secret inavouable à sa femme. Il concerne son adhésion au cercle des assassins : *« je me suis senti souillé de partager avec le ravisseur un secret que je dissimulais à ma femme que j'embrassais. »* p.82. Il lui cachera aussi ce que le ravisseur lui révélera à propos du passé de Mathieu entant que soldat dans le DOP mais aussi celui de Tahar, son propre père. Elle ignorait en effet que Tahar avait participé au massacre de Melouza. Sa propre femme d'ailleurs l'ignorait. Meriem l'épouse d'Aziz n'apprendra la vérité qu'à la fin du roman. Parce que Zahi aura sommé Aziz de tous lui révéler. À son tour, Meriem gardait avec sa mère et Mathieu le secret qui entoure les circonstances de la mort de Tahar.

- Aziz partagera cependant le secret qui le concerne avec Mathieu qui devra lui aussi, sous les ordres du ravisseur, tuer un homme.

Au début, les deux hommes s'interrogeaient mutuellement sur les exigences du ravisseur mais chacun gardait son secret et s'obstinait à ne pas s'en livrer à l'autre : *« Nous sommes deux à savoir, Aziz et moi, mais ni l'un ni l'autre n'ose s'en ouvrir. Nous sommes deux lâches, probablement. Aziz a une excuse pour lui : il ne sait pas que je sais »* p188. Ensuite, Mathieu en narrateur met le lecteur dans la confidence et lui raconte comment le ravisseur l'avait mis au courant du meurtre exigé à

Aziz, faisant du personnage son complice puisqu'il partage désormais avec lui, son secret.

V-1. 2. Suspicion et soupçons

Les personnages ont tous un secret à préserver pour de multiples raisons. Souvent sous la contrainte du ravisseur qui exerce sur eux une pression et menace leur vie et celle de leurs proches. Cette situation les contraint, pour protéger leurs secrets, au mensonge et à la dissimulation de la vérité. Ce qui peut les conduire à adopter des comportements suspicieux qui éveillent des soupçons auprès de leurs familles. Nous pensons notamment aux deux hommes, Aziz et Mathieu qui s'enferment dans la cuisine et parlent en chuchotant pour que Meriem et sa mère ne les entendent pas et ne puissent pas découvrir leurs manigances.

Zahi est, nous semble-t-il, le personnage le plus intrigant du fait de ses intentions obscures vis-à-vis du sort qu'il réserve à la petite Chehra. C'est d'ailleurs lui le responsable de l'ouverture de la boîte de pandore et donc de la révélation de tous les secrets enterrés concernant la famille d'Aziz. C'est lui de ce fait le responsable des drames consécutifs vécus par cette famille. Il en est l'initiateur principal et détient la clé de la résolution de tous leurs problèmes. Il choisit pourtant de révéler les secrets par parcimonie entretenant ainsi le sentiment de curiosité autant chez le lecteur que chez les personnages.

V-1. 3. Fonction non clarifiée et indétermination des rôles

Dans ce qui va suivre, nous allons voir que les personnages endossent plusieurs rôles et sont bien loin de la fonction unique, claire et définitive.

V-1. 3. 1. Aziz : un lâche transformé en héros

Dès le début du roman, l'auteur déploie une image péjorative et médiocre d'Aziz. Il le dépeint comme un père de famille qui vit dans un petit appartement hérité de ses parents, dans une cité populaire, « *un endroit pouilleux* » p. 350, dangereux de surcroît car il soupçonne certains voisins d'être des intégristes. Il aurait d'ailleurs voulu quitter ce quartier s'il en avait les moyens.

Un homme sans ambition, sans destin extraordinaire. C'est du moins ce qui était le cas au début de l'intrigue avant que ne s'abat sur sa famille le malheur avec la disparition de sa fille.

En somme, ce personnage est décrit comme un anti héros qui menait une vie monotone, sans histoires certes, mais sans grande ambition. C'est ce que sous entendent les commentaires du narrateur.

En fait, l'image cultivée par l'auteur concernant le personnage d'Aziz est véhiculée à différents épisodes du récit. Aziz est décrit entant que mari, gendre, et beau-père raté et lâche à la fois. Cette image est partagée par l'ensemble des membres de sa famille :

- Sa femme Meriem, qui estime que son mari manque d'autorité, trop laxiste dans l'éducation de leur fille. Elle le méprise et lui en veut parce qu'elle estime qu'il n'a rien fait pour les protéger et délivrer leur enfant « des griffes » de son ravisseur.

...ce mari velléitaire qui s'agite, sort et rentre comme une mouche sans ramener dans ses bras notre petite fille à la maison ?... Elle pressent que l'amour qu'elle éprouve encore pour cet homme commence à être pollué par quelque chose qui ressemble, oui, à du mépris/ un vrai père se doit de protéger sa famille, alors que lui se perd en lamentations avec son gâteux de beau-père...p340

- Latifa, sa belle-mère ne l'avait jamais porté dans son cœur, elle estime qu'il n'était pas assez bien pour sa fille. De même, elle le méprise : « *Ma belle-mère m'a toisé d'un air méprisant* » p. 48 et ne s'en cache pas : « *Elle a fixé son beau-fils, comme si elle le tenait d'avance pour responsable de tout désastre à venir.* » p240
- Mathieu non plus n'a pas une grande opinion de son gendre : « *mon gendre...il n'est pas trop bête (et pas trop intelligent, d'ailleurs) et il s'occupe à peu près bien convenablement de sa famille* » p.187.

Plus loin, dans le discours du narrateur hétérodiégétique omniscient, nous pouvons lire des réflexions attribuées à Mathieu, vis-à-vis de son gendre qui lui rappelait sa propre personne, des années auparavant, lorsqu'il venait de débarquer en Algérie. Bien avant les horreurs qu'il avait accomplies entant que soldat français du DOP :

Il voudrait caresser la tête de cet autre lui-même, si innocent et si plein d'entrain, si bête aussi, qui aurait hurlé d'épouvante s'il avait imaginé le dixième des crimes qui l'attendaient. » p197

Mathieu pense aussi qu'Aziz est lâche et qu'il allait finir par craquer, et rapidement devant l'interrogatoire des policiers. Sa crédibilité n'est d'ailleurs pas contestable. Entant que lecteurs, nous connaissons son passé de tortionnaire et nous savons qu'il avait une large expérience des interrogatoires.

D'ailleurs, Aziz partage l'opinion de son beau-père le concernant. Il le lui avait dit au moment où Mathieu lui demande de l'assassiner pour sauver Chehra : « *Je ne peux pas Mathieu, je suis trop lâche* » p332

Il nous apparaît clairement, à travers les réflexions d'Aziz que le personnage souffre d'un manque flagrant d'estime de soi. Il se demandait souvent ce que Meriem avait pu lui trouver. Il est conscient qu'il n'avait pas réussi grand-chose dans sa vie mis à part la petite famille qu'il avait construit avec elle et qu'il ne parvenait même pas à préserver du malheur.

Ainsi, cette image médiocre du personnage est profondément établie dans l'esprit du lecteur. L'auteur l'a véhiculée longtemps.

Pourtant, c'est bien Aziz qui a tué Si Abdou, c'est lui qui a fini par appuyer sur la gâchette et achever le ravisseur pour enfin délivrer et sauver Chehra. De même pour Meriem qui s'était munie d'un couteau de cuisine pour assassiner le ravisseur.

La curiosité qui peut animer le lecteur dans ce cas-là se manifesterait ainsi : comment un père de famille aussi tranquille peut-il arriver à commettre de telles atrocités.

C'est ainsi que certains personnages qui nous sont représentés comme des « anti-héros », de parfaits pères et mères de famille, sans histoires et même lâches aux yeux d'autres personnages s'avèrent capable des pires actes.

Il y'a un basculement dans le rôle attribué à Aziz dans la fiction. D'un « perdant accompli », il endosse finalement le rôle d'un « sauveur »

Si Mathieu et Latifa n'ont pas survécus pour assister à la transformation de leur gendre, nous y assistons entant que lecteurs et partageons la surprise de Meriem qui fut grande lorsqu'elle a appris que « *Cet homme velléitaire* » p. 350

l'auteur reprend cet adjectif, « *a eu le courage de commettre un assassinat, lui qui ne s'était pas même bagarré dans sa vie* » p. 350. Pour appuyer et insister sur le caractère craintif et peureux du personnage, l'auteur reprend quelques pages plus loin : « *Elle n'a rien à reprocher à Aziz, au moins depuis sa confession. Elle le croyait plus pusillanime, autant dire poltron dans certaines circonstances, mais il n'a pas hésité à tuer pour sauver Chehra* » p. 357.

Le but de cette insistance étant nous semble-t-il d'accentuer l'effet de surprise qui s'en trouve amplifié.

V-1. 3. 2. Mathieu : un Tortionnaire /Moudjahid

L'image véhiculée par le texte concernant Mathieu est celle d'un vieil homme fragile, diminué par la vieillesse et la maladie. Avec « *ses cheveux aussi fins que ceux d'un bébé* » p181 dont « *les taches de vieillesse ressortaient plus nettement sur sa peau blafarde* » p.182. D'ailleurs, l'auteur pousse loin la caricature du vieux français : « *un bon vieux breton* » p.145, « *ce drôle de bonhomme* » p58 qu'Aziz traite de « *vieille ganache* » p.47. De « *vieillard gâteux* » p145 avec « *Son ridicule chapeau de paysan sur la tête, un couffin à la main* » p142, dont Aziz ne comprend ni la présence en Algérie ni les circonstances qui en ont fait le mari de sa belle-mère.

Nous lisons alors dans ce sens : « *Qu'est ce qui t'a pris de rester dans ce pays qui ne t'aime pas ? J'ignore ce que tu as fait pour lui...* » P.148 nous nous interrogeons en même temps qu'Aziz et partageons sa curiosité et les questionnements que Mathieu devine dans ses yeux : « *parfois je lis clairement dans ses yeux la question : qui es-tu au juste et pourquoi t'es-tu incrusté dans mon drôle de pays ?* » p.187

De même pour Meriem, qui a vécu des années pourtant avec ce Français/Algérien, Mathieu /Ali qui s'est marié avec sa mère après le décès de son père. Ce Français venu de nulle part dont elle a seulement appris qu'il « *avait aidé la révolution* » p. 341 et qu'il s'interdisait, malgré la nostalgie qui le rongait, de rentrer en France.

Aussi, Aziz ne comprenait pas pourquoi le ravisseur lui demandait de tuer son beau-père : « *Mais pourquoi ...pourquoi mon beau père ? Il est si vieux si inutile...* » p. 261

En effet, le lecteur ne comprend pas comment cet homme, à l'apparence aussi inoffensive avait pu être dans le passé, un redoutable tortionnaire, capable des pires atrocités vis-à-vis des Algériens. Sans épargner pour autant les enfants, lorsqu'il s'agissait de leur soutirer des informations.

Le questionnement du lecteur sur ce personnage, ses agissements, son changement de rôle rejoint celui du personnage sur lui-même :

Comment en était-il arrivé là ? Il ne l'avait jamais bien compris, et même aujourd'hui, des années après, il n'aurait su expliquer, non pas à cet Algérien cassé par le chagrin...mais à lui-même ! Comment il était passé aussi rapidement- en deux trois semaines...- des noms d'oiseau et des bourrades dans le dos à sa première vraie torgnole, puis aux coups de godasse dans le ventre, à la baignoire et à l'électricité. P. 205

De ce fait, la personnalité de Mathieu s'avère être d'autant plus paradoxale qu'il offre sa vie, des années plus tard pour sauver la petite fille de l'homme qu'il avait torturé des années auparavant. Ce même homme qui deviendra son ami le plus chère.

En fait, tous les questionnements des personnages vis-à-vis de cet homme, mais aussi comme nous venions de voir plus haut, sur lui-même, agissent comme des inducteurs de curiosité chez les lecteurs. Ils accentuent le caractère mystérieux, énigmatique et contradictoire du vieil homme.

Le lecteur s'en trouve intrigué, et ce sentiment le poursuit tout au long de la fiction. En effet, en même temps qu'une énigme se résout, une autre se construit, de sorte que l'auteur maintient son lecteur le plus longtemps possible « en situation d'interrogation »

V-1. 3. 3. Zahi : une victime devenue bourreau

Le ravisseur est le personnage sur lequel la pratique de la réticence textuelle est la plus conséquente. Cette situation en a fait à notre sens, le protagoniste le plus mystérieux, et ambigu mais aussi le plus sombre de l'histoire.

En effet, l'auteur use de cette stratégie avec ses différents aspects et formes.

Nous parlerons d'abord de la pratique de l'ellipse, relative à la description et à l'identité du ravisseur. Jusqu'aux derniers moments de la confrontation finale avec le ravisseur, les personnages avaient tenté de décrypter l'identité mais aussi l'aspect physique et l'apparence de leur bourreau. Nous vous renvoyons au début de cette partie où la famille de l'adolescente avait endossé le rôle d'enquêteur en posant des hypothèses, prononçant des pronostics pour tenter de lever le mystère construit autour du kidnappeur.

Aussi, c'est à travers Zahi que l'auteur arrive à tromper mais aussi masquer- le plus longtemps possible - les intentions véritables du ravisseur envers la famille de la détenue. Effectivement, à travers son personnage, Anouar Benmalek incite le lecteur au déchiffrement des projets de Zahi qui pratique sur ses victimes, à savoir les parents et grands-parents de la séquestrée, une forme de guidage pervers qui consiste à les égarer délibérément du chemin qui pourrait les mener vers leurs filles.

La pratique de la rétention de l'information est une autre forme de cette réticence textuelle. D'ailleurs, Zahi en use volontiers en refusant de répondre aux moindres questions posées par ses victimes concernant Chehra. Si ce n'est, comme nous l'avions expliqué dans le paragraphe ci-dessus. En semant de faux indices les conduisant vers de fausses pistes. Nous pensons notamment à la course poursuite que le ravisseur avait engagé les parents de Chehra.

D'ailleurs, ces zones d'ombres autour du but poursuivi par le ravisseur, maintiennent les personnages « victimes » au même titre que les lecteurs, dans une situation de perplexité et de questionnements. Ils ne savent pas jusqu'où la folie meurtrière de Zahi allait les mener, ni quand elle allait s'arrêter. En leur livrant ses décisions par parcimonie, il les maintenait de ce fait en otage, ne sachant pas ce qu'il leur réservait.

En fait, nous pensons qu'il y'a eu une volonté de complexification dans la construction du personnage de Zahi et que cette dernière relève du fait que c'est chez lui que se trouve la clé finale de l'énigme originelle.

Quoi qu'il en soit, tous ces efforts pour retarder le dénouement de ce que nous considérons comme séquence¹⁹⁶ ont pour objectif- comme pour les autres personnages- de provoquer un sentiment de curiosité chez le lecteur qui est souvent suivi, par celui de la surprise, lorsque le lecteur prend connaissance d'une vérité que l'auteur s'attèle, grâce à des stratégies, à dissimuler.

C'est ainsi que ce que les personnages se représentaient comme un monstre, un redoutable terroriste au passé sanglant. Plus tard, un bandit qui voulait une rançon, s'est avéré être un vieillard frêle, affaibli par la maladie, un homme au bord de la mort car atteint d'un cancer qui se généralisait. Mais au-delà de toutes ces considérations, un être humain, un père qui a perdu toute sa famille dans le massacre de Melouza et que le chagrin avait transformé en bourreau, assoiffé de sang et sans pitié.

V-1. 3. 4. Tahar : Un Moudjahid / Anti-héros

Tahar est le seul personnage fantôme de l'histoire. Il ne peut donc plus agir sur les événements du présent puisqu'il est mort. Pourtant, nous apprendrons vers la fin du roman que c'est lui l'élément déclencheur de la série de crimes qui s'est abattue sur la famille de Chehra et donc de l'intrigue principale. Seulement, ce n'est qu'au dénouement de l'histoire que le lecteur, en même temps que le reste des personnages protagonistes le découvrent. En effet, la vérité sur le passé de cet homme mystérieux sera révélée progressivement, au fur et à mesure de notre lecture du récit.

Aux yeux d'Aziz notamment, qui en savait moins que les autres personnages, Tahar fût le premier mari de Latifa et le père biologique de Meriem, son épouse. Officiellement, le défunt était un « *héros de la guerre* » p.144 avec une rue dans les Aurès qui porte son nom.

Jusque-là, on ne parlait pas de lui dans la famille. Ce n'est qu'à la page 270 qu'Aziz apprend par le ravisseur que son beau-père avait participé au massacre de Melouza, dont il n'avait jamais entendu parler.

¹⁹⁶ Nous entendons par séquence, celle définie par Raphaël Baroni qui n'est plus réduite à une suite d'actions, d'événements mais en celle structurée en fonction de la tension narrative qui résulterait de ces actions ou simplement attitudes ou comportements intrigants venant des personnages.

Meriem apprendra plus tard que ce « *père, si prestigieux aux yeux de tous* » p. 342 cachait un secret aussi lourd.

Nous nous demandons en même temps que les personnages, ce que Tahar, mort à présent a bien pu faire au ravisseur pour qu'il s'en prenne à sa famille, des années plus tard.

V-1. 4. Mutabilité des rôles :

Le Rapt est structuré à partir de multiples intrigues imbriquées et/ou greffées les unes aux autres ce qui a pour conséquence de complexifier le récit. Du point de vue des personnages, la complexification du récit se situe au niveau des rôles que l'auteur leur attribue tout au long du récit :

Alors que certains sont considérés comme des protagonistes, endossant le rôle principal en étant au centre de l'intrigue, ils se retrouvent à la suite des événements au second plan. Il arrive même que le personnage principal se retrouve évincé par un personnage que l'on considérerait au début comme secondaire. Nous retrouvons également dans *Le Rapt* un personnage fantôme, puisque mort et enterré. Nous parlons en l'occurrence de Tahar. Ce dernier va pourtant occuper le devant de la scène pour se retrouver au cœur de l'intrigue, voir l'élément majeur de la résolution de l'énigme. C'est à cause de lui que la porte du malheur s'est ouverte sur la famille d'Aziz.

Nous retrouvons aussi un autre cas de figure où le personnage change complètement de camps et se retrouve avec la partie adverse. Nous pensons à Mathieu. Il était soldat dans les rangs de l'armée française, tortionnaire de surcroît dans la branche la plus dangereuse et activiste de l'armée puisqu'il excellait dans la pratique de la torture. C'était donc un opposant féroce à la cause algérienne qui deviendra après avoir libéré Tahar, l'un de ses plus fervents défenseurs.

La mutabilité qui caractérise les personnages dans *Le Rapt*, concerne aussi leur évolution dans la façon de voir les choses. Nous nous en rendons compte grâce aux jeux des focalisations et points de vue orchestrés par l'auteur :

En même temps que les personnages changent de rôle et se retrouvent dans une position ou situation inhabituelle ou même inconcevable pour eux, ils changent aussi de visions, de pensées et de réflexions. Il était inconcevable pour le lecteur qu’Aziz, après tout ce que le ravisseur lui avait fait subir, puisse éprouver de la compassion voir comprendre les actions de ce dernier.

En fait, la souffrance qu’il a éprouvée pour sa fille lui a fait prendre conscience de celle du ravisseur à qui l’on avait tué la fille. Au point où Aziz déclare être prêt à tuer le monde entier si Chehra meurt. De même pour la mère de l’adolescente qui « *ne pense plus qu’à sa fille, elle serait prête à sacrifier le monde entier pour sauver sa fille* » p. 349.

Des personnages changent, d’autres évoluent dans leur façon de voir les choses et reconsidèrent leurs jugements. Ils commencent par nouer des alliances avec des personnages avant de les rompre à un stade ultérieur du récit.

En fait, nous constatons à travers nos multiples lectures du roman, que la mutabilité dans les fonctions et rôles attribués aux personnages correspond et est en partie relative, voir une conséquence de l’ambiguïté qui caractérise les personnages en question.

En effet, les rôles et fonctions attribués aux personnages ne sont pas clairs. À l’image de la caractérisation ambiguë dont l’auteur les dotent. Celui qui paraît le plus inoffensif s’avère être capable des pires exactions alors que celui que l’on imagine monstrueux par ses actions s’avère porter un immense chagrin au fond de son cœur.

L’auteur cultive l’ambiguïté et l’indétermination dans la caractérisation de ses personnages. Entre le passé et le présent, les personnages changent de rôle, de comportement. Ils mutent et se transforment sous le poids d’un passé trop lourd et d’un présent qui bouleverse la vie qu’ils ont réussi à construire malgré le passé.

C’est sur cette indétermination dans la caractérisation des personnages qu’il s’agira de mettre l’accent. D’ailleurs, la complexification de l’intrigue est en lien direct avec la mobilité dans les rôles attribués aux personnages et l’évolution de ces derniers. Un lien est alors à établir entre la dynamique de l’intrigue et la

mobilité des personnages. Raphaël Baroni explique que la manière de caractériser le personnage va déterminer le profil tensif de l'intrigue, soit en jouant sur une surdétermination attachante, soit en introduisant une sous-détermination intrigante de ses intentions ou de ses rôles. C'est cette réflexion de Baroni que nous allons tenter d'explorer dans ce qui va suivre.

V- 2. La surdétermination attachante, source de suspense

Lorsque nous lisons *Le Rapt*, nous nous confrontons immédiatement à une situation problématique qui s'ouvre sur un mystère construit autour de la disparition hypothétique d'une adolescente. L'enfant unique de l'un des personnages principaux de la fiction. D'emblée, nous pénétrons dans l'atmosphère angoissante de parents et grands-parents, morts d'inquiétude et terrorisés à l'idée que quelque chose de grave ait pu arriver à Chehra, qu'elle puisse être kidnappée.

Le lecteur n'a pas le choix, il est rapidement happé par cette réalité fictionnelle qui le renvoie à la réalité historique que les Algériens ont vécue durant la décennie noire¹⁹⁷. Nous sommes rapidement intrigués par le devenir de cette adolescente. En même temps nous compatissons avec les siens dont on partage la détresse. Tels des éponges, nous absorbons par des mécanismes que nous expliquerons au fur et à mesure de l'avancement de notre analyse, les sentiments de détresse, ressentis par les personnages.

Nous nous sentons malgré nous concernés par leur histoire qui nous renvoie directement, si ce n'est à notre propre histoire, celle de nos compatriotes. Le lecteur est immergé dans l'univers fictionnel de ses personnages. L'effet de réel étant renforcé par le contexte historique.

¹⁹⁷ Le contexte historique dans lequel *Le Rapt* a été écrit et l'univers fictionnel que l'auteur a construit renvoie directement le lecteur, Algérien notamment, à la période sanglante de la décennie noire. L'auteur qui racontait les circonstances de l'écriture du roman fait remarquer qu'il avait eu l'idée du kidnapping, après avoir entendu parler du fait divers relatant le kidnapping d'un petit garçon. Notons néanmoins qu'une série de kidnapping avait eu lieu à cette période.

Nous avons parlé dans les paragraphes précédents de l'indétermination dans les actions, rôles et fonctions attribuées aux personnages, tout en expliquant que cette indétermination était source de curiosité.

Il se trouve qu'à côté de cette indétermination, cohabite paradoxalement dans le texte d'Anouar Benmalek, ce que Baroni décrit comme une surdétermination relative à ces mêmes personnages, qui va dans ce cas-là être source de suspense. Il faut Rappeler que c'est la manière dont les informations les concernant sont introduites dans le cours du récit et la nature de ces mêmes informations que l'auteur choisi de livrer ou pas, qui va déterminer le type de tension narrative ressentie par le lecteur.

Si d'une part, l'auteur nous cache quelques épisodes du passé de ses personnages et leurs intentions et motivations dans le présent de la narration, il nous dévoile d'autre part, d'autres aspects de leur personnalité qui induira chez nous autant que lecteurs un effet de suspense.

Pour Raphaël Baroni, l'intensité de ce suspense dépend en grande partie de l'investissement du lecteur vis-à-vis du personnage inducteur de cet effet. Il se sentirait, selon ce même auteur d'autant plus concerné par son sort qu'il cumulera des informations le concernant

V- 2. 1. Investissement affectif et engagement émotionnel

Nous allons voir dans ce qui va suivre que l'investissement affectif du lecteur vis-à-vis des personnages est un phénomène complexe. Il est en grande partie le résultat de stratégies utilisées par l'écrivain. Vincent Jouve parlera d'instauration de codes affectifs, culturels et narratifs¹⁹⁸. Ces derniers vont induire dans la plupart des cas le phénomène de l'identification du lecteur au personnage.

En effet, en livrant au lecteur, par le biais de la multi focalisation, les pensées les plus intimes de ses personnages, leurs peurs, leurs hésitations mais aussi leurs colères, il lui donne accès à leur intériorité. Il les met à nu en dévoilant leurs faiblesses et donc quelque part leur humanité. Cette entreprise les rend plus sympathiques aux yeux du lecteur. Les voir aussi contrariés dans leurs désirs ou

¹⁹⁸ JOUVE, Vincent., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1992.

projets, fait qu'il se prendra d'affection plus volontiers pour eux. C'est le fameux code affectif dont parlait Jouve.

Nous parlerons aussi de situations décrites dans l'intrigue qui pourraient rappeler celles vécues par le lecteur ou lui faire écho à une période de son existence. Les événements racontés dans *Le Rapt*, renvoient le lecteur à l'histoire douloureuse de son pays durant la colonisation. De même pour la période de la décennie noire. Ce lourd passé commun avec les personnages du roman fera qu'il s'identifiera davantage à eux. Au point parfois, d'oublier qu'il ne s'agit que d'une fiction, un simple artefact.

Le même phénomène peut se produire lorsque le lecteur reconnaît certains éléments du texte qui lui sont proches culturellement, ce qui nous renvoie au code culturel évoqué par Vincent Jouve. Ce code est responsable en partie, de la sympathie du lecteur vis-à-vis de son personnage.

Aussi, le kidnapping de Chehra va lui rappeler les nombreux kidnappings qui ont sévis et que la presse avait traités en rubrique faits divers. Il se rappellera de la terreur de ses compatriotes à cette époque. Ainsi, « l'effet de réel » renforcé par les lieux, le contexte historiques, les faits divers qui ont marqué les époques auxquelles l'auteur fait allusion, facilite l'identification du lecteur qui connaît pour l'avoir vécue, la situation et les lieux décrits par l'auteur.

D'ailleurs, Philippe Hamon, spécialiste de l'étude du personnage, reconnaît que « l'effet de réel » du personnage ne rendait pas absurde son assimilation à une personne réelle¹⁹⁹. Il donne comme exemple, les personnages historiques. Vincent Jouve associe ce phénomène ou type d'investissement à « *la caractérisation réaliste et détaillée des agents* ».

Dans le cas de notre roman d'analyse, les personnages historiques cités sont entre autres, Messali El Hadj et le colonel Amirouche.

¹⁹⁹ HAMON, Philippe., « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al. *Poétique du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1977, p. 168. In JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. In: Littérature, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607>. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607. Consulté le, 16/02/2020.

Si l'auteur use de codes dans son texte à l'intention du lecteur pour l'atteindre, il peut en revanche casser les codes et arriver à des résultats similaires. C'est le cas, explique Vincent Jouve des romans dont le genre n'est pas strictement codifié. Pour le théoricien, le lecteur ne trouvant pas de règles précises sur lesquelles il pourrait se référer, il va alors s'appuyer sur ses propres références et valeurs, ce qui va contribuer à l'émouvoir plus facilement.

Nous l'avons démontré, Anouar Benmalek s'est inspiré dans *Le Rapt* de l'écriture policière. L'appartenance du roman à la littérature policière contemporaine qui se caractérise par son hybridité est donc établie. Cette littérature s'éloigne de son ancêtre rigoureusement codifié. Le lecteur cessera alors de se conformer aux règles du genre qu'il ne reconnaît pas, il va donc interpréter ce qu'il lit en fonction de ses propres valeurs. Si celles-ci se rapprochent de celles prônées dans le roman, il n'en sera que plus ému.

La stratégie adoptée dans *Le Rapt* est justement de brouiller, non seulement les codes du genre, mais aussi celui des valeurs. Dans le roman, le héros ne peut être identifié par le lecteur d'une manière tranchée. L'auteur cultive l'ambiguïté concernant le rapport bourreau /victime²⁰⁰. Le lecteur est alors mis dans une situation inconfortable par rapport à son ressenti vis-à-vis des personnages concernés par cette ambiguïté. À savoir : Zahi, Si Abdou, Mathieu, Tahar et même Aziz et Meriem. La réaction provoquée chez le lecteur, perturbé par cette situation n'en sera que plus complexe.

D'autre part, l'investissement du lecteur n'est pas seulement proportionnel aux enjeux événementiels, mais également au cumul d'autres événements antérieurs à l'événement qui se déroule dans le présent de la narration. Ajouter à cela, la découverte progressive du passé lourd que les personnages portent sur leurs épaules depuis de nombreuses années. Ces informations qui se superposent dans l'esprit du lecteur, vont donner de l'épaisseur au personnage. Il ne s'agit pas

²⁰⁰ Nous parlerons de cette dualité bourreau/victime dans une des parties ultérieures de notre recherche.

seulement d'éléments décisifs et significatifs qui conditionneraient le déroulement et le dénouement des actions. Ce sont plutôt des détails qui semblent insignifiants mais qui vont permettre l'ancrage du personnage dans la fiction et renforcer ainsi son statut ontologique.

À mesure que nous avançons dans la lecture, ces détails dont nous parlons s'insinuent dans le cours de la narration. Ils se matérialisent dans le texte par les digressions que l'auteur se permet d'introduire aux détours d'événements importants. Il peut s'agir de leurs vies personnelles, leurs amours, leur enfance, mais aussi les rapports qu'ils entretenaient avec leurs parents respectifs.

Nous savons par exemple qu'Aziz n'a pas vu sa mère depuis longtemps, puisqu'elle réside qu'elle dans une autre wilaya (Constantine), et qu'il se sent coupable de la priver de son unique petite - fille. Nous savons aussi que Mathieu avait des rapports tendus avec son père et qu'il ne lui avait pas adressé la parole durant des années.

Tous ces éléments qui nous renseignent sur le personnage vont contribuer à faire en sorte que les aléas de son destin, non seulement vont davantage intéresser le lecteur mais aussi entretenir le suspense.

En fait, tous les éléments rassemblés vont contribuer à ce que le lecteur, non seulement s'intéresse davantage aux personnages, mais il arrive même à comprendre les raisons qui les ont poussés à commettre parfois certaines actions pourtant condamnables. Il s'y attache et se sent touché par eux entant que personne et non plus comme personnage. Plus nous en savons sur les personnages, plus nous les comprenons et nous attachons à eux.

Cette conclusion semble hâtive et relativement simpliste. Pourtant, elle trouve son fondement dans la science et plus précisément dans les neurosciences. Nous nous expliquons dans ce qui va suivre.

V- 2. 2. Phénomène d'identification, d'empathie et de neurones miroirs

De même que pour les autres domaines, la littérature n'échappe pas à la nécessité de faire appel à plusieurs disciplines pour son analyse.

L'interdisciplinarité est devenue une règle indispensable pour la compréhension et l'appréhension de phénomènes littéraires ou autres.

Prenons pour exemple le phénomène d'identification aux personnages. Considérons l'empathie²⁰¹ que le lecteur peut ressentir à leurs égards. Des branches de la neurologie telles que la neurophysiologie et la neurobiologie ont leur théorie sur la question. Il se trouve en effet que derrière ce sentiment d'empathie que l'on peut ressentir, sous-tendent des mécanismes de neurophysiologie qui y sont à l'origine. Dans son article intitulé : *Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie*²⁰². Jean Decety²⁰³ déclare :

Il y'a des circuits neurophysiologiques qui sous-tendent l'empathie et qui contribuent à une meilleure compréhension de notre sensibilité interpersonnelle, mais également éclairer nos connaissances sur les mécanismes **neuronaux** et **cognitifs** impliqués dans le traitement des informations émotionnelles²⁰⁴

Ainsi, entant qu'êtres humains, nous réagissons malgré nous, par des mécanismes neurophysiologiques qui nous échappent - tant nous n'en avons pas le contrôle - aux émotions des autres.

²⁰¹L'empathie est définie en sciences humaines comme la capacité de comprendre les sentiments, de ressentir la souffrance et la détresse de l'Autre en se mettant à sa place.

²⁰²DECETY Jean, « Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie », *Revue de neuropsychologie*, 2010/2 (Volume 2), p. 133-144. DOI : 10.1684/nrp.2010.0079. URL: <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-2-page-133.htm>. Consulté le, 10/06/2022

²⁰³ Jean Decety est directeur de recherche à l'Inserm et professeur à l'université Washington à Seattle (États-Unis) où il dirige le laboratoire Social Cognitive Neuroscience, il est l'auteur de « L'empathie et la mentalisation à la lumière des neurosciences sociales », *Neuropsychiatrie : tendances et débats*, vol. XXII, à paraître

²⁰⁴ DECETY Jean, « Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie », op.cit.

D'ailleurs, d'après le même professeur, cette capacité comme il le formule « *d'entrer en résonance*²⁰⁵ avec les autres d'une même espèce est innée²⁰⁶ ». Notre cerveau semble alors fonctionner comme un miroir.

Dans l'un de ses articles, Raphaël Baroni exploite ces découvertes scientifiques et parle alors des neurones miroirs et de leurs apports à l'analyse des textes littéraires. En voici l'extrait :

Des travaux récents sur les neurones miroirs nous ont quant à eux rendus attentifs à la capacité des récepteurs d'un récit de se projeter dans le monde narratif, par un phénomène de simulation mentale relativement autonome des jugements moraux sur lesquels se fondent la sympathie ou l'antipathie²⁰⁷.

Par ses propos, Baroni fait alors le lien entre la lecture d'un récit et le phénomène neurologique qui l'accompagne.

Nous faisons alors le lien avec notre texte. Le fait qu'Aziz soit père, maximise le phénomène de l'identification et de l'empathie. Ainsi, au-delà du phénomène d'identification au personnage, il y'a aussi cet effet de projection dans le monde fictionnel. Le lecteur vit par procuration la situation dans laquelle se trouve le personnage au point de n'en faire qu'un avec ce dernier.

Cette proximité à la fois affective et cognitive avec le personnage, arrive à un tel degré au cours du processus de lecture, que le lecteur - trop immergé et impliqué dans le récit et dans ce qui peut arriver au personnage - finit par confondre personnage et personne. Cela arrive généralement lorsque le lecteur s'identifie et partage intégralement la perspective cognitive du personnage.

Ce dernier point a fait d'ailleurs l'objet de multiples études. Notamment celles menées par Françoise Lavocat²⁰⁸ - prenant appui sur les théories contemporaines relatives à l'identification et l'empathie - pour souligner l'abolition des frontières

²⁰⁵ Le chercheur parle de neurones miroirs découverts par l'équipe de Giacomo Rizzolatti dans le cortex pré moteur du singe qui a montré qu'il y avait une résonance entre un cerveau et un autre. Chez l'Homme, une série d'études en imagerie cérébrale fonctionnelle, dit-il, ont montré des phénomènes similaires.

²⁰⁶ Ces propos sont recueillis par Gaëtane chapelle lors d'un entretien avec Jean Decety pour le mensuel n°150 de la revue sciences humaines- juin 2004 in www.sciences humaines.com, consulté le 14juin2022.

²⁰⁷ BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

²⁰⁸ LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction*. Pour une frontière. Paris, seuil, 2016, p. 347.

et l'absence même de différence entre personnage et personne. De même pour James Phelan quelques années plus tôt - rapporte Baroni dans son article sur les personnages – qui définit la « *fonction mimétique du personnage* » comme l'art de « *créer l'illusion d'une personne plausible*²⁰⁹ »

V- 2. 3. L'investissement affectif du lecteur : un phénomène complexe

L'empathie est un phénomène complexe, qui résulte de plusieurs mécanismes de traitement de l'information. Nous l'avons vu plus haut pour les neurones miroirs. Cependant, d'autres études en neurosciences plus récentes ont souligné la complexité de ce phénomène en expliquant que l'empathie n'est pas un simple phénomène de résonnance émotionnelle : d'autres régions du cerveau, au niveau du cortex préfrontal interviennent dans la compréhension empathique en induisant une interférence entre émotion et cognition.

Autrement dit, l'investissement affectif ne dépend pas exclusivement de nos émotions, notamment lors du processus de lecture. Il est aussi associé au système cognitif qui va nous permettre d'évaluer les états mentaux, idées, désirs, intentions d'autrui. Nous ne faisons pas qu'absorber l'émotion de l'Autre, notre cerveau nous permet aussi de l'évaluer afin de la comprendre et l'interpréter. Jean Decety²¹⁰ va parler de variables interpersonnelles qui vont moduler la résonnance affective et la compréhension empathique. Ainsi, les travaux de Baroni pour l'analyse des récits littéraires (cognition) trouvent leurs fondements en neurosciences.

D'autre part, Raphaël Baroni fait remarquer que l'investissement du lecteur fait intervenir d'autres rapports plus distanciés que ceux qui rentrent habituellement en jeu lors de l'identification à un personnage pour lequel nous ressentons de l'empathie. Le lecteur peut en effet être confronté à des situations

²⁰⁹ Phelan, James, *Reading People, reading plots: Character, Progression, and the Interpretation of narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p.11. In BARONI, Raphaël, « *Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue* », op.cit.

²¹⁰ DECETY, Jean, *Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie*, op.cit. p. 133-144.

dans le texte qui vont détourner son engagement émotionnel vers un personnage qui lui est antipathique, voir hostile.

Prenons pour exemple la séquence relative au meurtre de Si Abdou, l'un des personnages les plus abjects du roman. Bien que l'empathie du lecteur accompagne Aziz tout au long de la fiction : Père de famille sur lequel le malheur s'était abattu. D'autant plus que nous savons qu'il n'a pas d'autres choix que celui de tuer Si Abdou pour sauver la vie de son enfant. Pourtant, notre engagement émotionnel va se diriger vers Si Abdou, que nous savons violeur et assassin d'enfants dans le passé. Le dispositif narratif est tel que nous sommes tentés de le prévenir, de lui crier de s'enfuir, lorsqu'Aziz lui avait tendu un piège et s'apprêtait à lui planter le couteau dans le ventre.

L'explication de ce type de posture se trouve dans l'article de Baroni. Ce dernier va s'inspirer d'une scène d'un film dans lequel on nous montre un acteur qui fouille dans un tiroir d'une chambre et le propriétaire montant l'escalier, se dirigeant vers cette chambre. Le spectateur, témoin impuissant de la scène, serait donc tenté de sommer l'intrus de faire attention. Non pas parce qu'il lui est sympathique, mais parce que, selon les dires de Raphaël Baroni :

L'engagement émotionnel du spectateur peut se fonder sur un excès de savoir par rapport au personnage menacé, ce qui souligne plutôt l'asymétrie cognitive entre ces deux instances. En l'occurrence, le spectateur "voit" le propriétaire monter les escaliers, de sorte l'empathie, si elle opère, ne repose pas sur une identification totale avec le plan cognitif du personnage, qui ignore cette information, mais sur un investissement d'un autre ordre. Malgré tout, l'angoisse de la sanction qui accompagne la réalisation d'un acte transgressif pourra être activée, alors que la posture cognitive, en revanche, correspondra plutôt à celle du témoin d'un drame ou d'un complice confronté à son impuissance à infléchir le cours des événements, l'oubli partiel du caractère artificiel de la représentation accentuant cet effet²¹¹.

Pour revenir à notre texte d'étude, avoir connaissance du plan machiavélique orchestré par Aziz contre Si Abdou, qui ne se doute de rien et fait entièrement confiance à son voisin, va induire une « asymétrie cognitive » entre les deux instances. Nous en savons plus que la victime.

²¹¹ BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

Aussi, la posture du témoin passif et impuissant - même virtuellement - d'un acte aussi grave qu'un meurtre, peu importe le motif, va déclencher chez nous autant que lecteurs, le besoin pulsionnel, d'empêcher son accomplissement. Non pas parce que nous nous identifions à la victime abjecte (cas des neurones miroirs), mais plutôt à la perspective angoissante de la sanction qui pourrait accompagner cet acte transgressif. C'est la zone responsable de nos jugements moraux qui va être sollicitée et conditionner notre réception, en oubliant à ce moment précis que la scène qui nous est représentée n'est que fiction.

L'investissement affectif du lecteur est donc complexe, dans la mesure où, explique Raphaël Baroni, il peut prendre plusieurs formes et peut dépendre de plusieurs paramètres. Toutefois, il faut toujours garder en tête que cet investissement tient principalement à la construction textuelle du personnage qui joue un rôle majeur dans la dynamique de l'intrigue.

Finalement, tous ces dispositifs narratifs sont l'œuvre d'un auteur qui a fait le choix d'un genre, le roman policier dont l'usage privilégié de cette tension narrative dans la construction de l'intrigue est indiscutable. Cette démarche scripturale est pourtant destinée pour un lecteur.

À ce stade de notre recherche, nous nous demanderons alors : Quel est sa place dans cette équation ? Quels sont ses rapports avec les deux autres éléments de la triade personnage/auteur (texte) et lecteur ?

Pourrait-on poser la thèse de « l'Auteur Dieu » qui aurait le contrôle total sur sa création et donc sur ses créatures. Éclipserait-il pour autant le troisième maillon de la chaîne.

Ces questionnements vont nous mener au chapitre relatif aux théories littéraires de la réception.

CHAPITRES VI

LE RAPT ET LES THÉORIES LITTÉRAIRES DE LA RÉCEPTION

Nous allons voir dans ce qui va suivre que les différentes réactions des lecteurs vis-à-vis des personnages et des situations qui leurs sont représentées dans le texte ont été soulevées dans les études de la réception. Notamment par Vincent Jouve. Les réactions en question ont été regroupées sous l'expression « effet-personnage » qui correspond, selon la définition de Jouve à l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux autres acteurs du récit. Ce que nous proposons d'étudier dans la partie qui va suivre.

Aussi, il est important de préciser que quel que soit l'effet produit chez le lecteur : identification, distanciation ou modalité qui en découle : suspense, curiosité ou surprise. Ces derniers ne font que renforcer l'importance - soulevée moult fois - du personnage dans la construction de l'intrigue. Nous aborderons donc le rôle essentiel qu'il joue dans la dynamique qui se crée à l'intérieur de cette intrigue. Notamment entre cet être de papier, dont la construction dépend du texte et le lecteur dont dépendent la compréhension et l'interprétation de ce dernier. Autrement dit son sens.

VI.1. « Effet - personnage » et construction de sens

En reproduisant la formule utilisée par Vincent Jouve dans ses travaux sur les personnages, nous dirions qu'il s'agira pour nous d'analyser « l'effet-personnage » dans la dynamique de lecture. En passant ainsi, d'une description formelle du personnage à une analyse de l'effet de ce dernier sur le lecteur : *« À la question de savoir ce qu'est un personnage doit succéder cette autre : qu'advient-il de lui dans la lecture ? Ou encore : comment et à quelle(s) fin(s) le lecteur l'appréhende-t-il ?²¹² »*

²¹² JOUVE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », op.cit. P. 107.

Le ton est donné, il s'agirait donc d'attribuer ou plutôt de réattribuer le pouvoir au lecteur dont l'importance est capitale, puisque c'est « *en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre*²¹³ ». Raphaël Baroni entend par ses propos que c'est bien le lecteur qui donne le plein sens à ces « êtres de papier » construits par le texte.

Néanmoins, nous voudrions mettre un bémol à l'expression « être de papier », qui a longtemps réduit le personnage à un tissu de mots. De signes dans un texte.

Dans la conception contemporaine de l'analyse des récits que nous choisissons d'adopter, le personnage se libère de ce que Vincent Jouve considère comme une « *conception immanentiste absurde*²¹⁴ ». Cette conception selon lui, mène à l'impasse et deviens de ce fait désuet dès lors que l'on aborde l'œuvre en termes de communication.

Ainsi, le « *vivant sans entrailles*²¹⁵ » devient alors simplement « vivant » à travers l'effet qu'il suscite chez le lecteur mais aussi à travers la mutabilité de son/ses rôle(s) dans l'intrigue. Cette évolution dans l'appréhension du personnage est rendue possible grâce à de multiples stratégies, techniques et dispositifs textuels pensés et conçus par l'auteur.

Qu'il s'agisse de la caractérisation des personnages, de leur description à la fois physique et psychologique par l'auteur ou bien du rôle qu'ils ont eu à jouer dans la fiction : Il faut - dans la plupart des cas - notamment lorsqu'il s'agit d'une intrigue policière comme dans *Le Rapt*, prendre l'ensemble du schème comme un dispositif textuel, configuré par l'auteur à l'égard du lecteur, afin de tenter d'orienter son interprétation vers le sens planifié par l'auteur à travers son écriture. Il s'agit d'effets de lecture, programmés dans le texte par l'auteur pour susciter des réactions chez le lecteur.

L'auteur y arrive par des procédés multiples de mises en scène, de représentations, d'évaluations et de discours sur le personnage. Ce qui va définir

²¹³ BARONI, R, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », op.cit.

²¹⁴ JOUVE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », op.cit. p. 104.

²¹⁵ Nous reprenons cette expression utilisée par Vincent Jouve dans son article cité ci-dessus. Il l'avait lui-même empruntée à Paul Valérie (VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1941, p. 221.)

l'image que le lecteur se fait sur ce dernier et le type de relation qui le lie à lui. Jouve parlera alors d'effet-personnel, d'effet-personne et d'effet-prétexte.

Dans le cas de la programmation que nous décrivons plus haut, le personnage est considéré comme un outil entre les mains de son créateur. Il est là pour faire aboutir son projet littéraire initial. C'est l'effet personnel. Dans la mesure où l'auteur utilise le personnage comme instrument pour atteindre son but, il devient un élément du sens que l'auteur veut attribuer à son texte. Sa motivation dans la création de ce type de personnage étant de pousser le lecteur à réfléchir, à fournir un travail intellectuel qui passe par des opérations d'anticipations d'un sens provisoire. Le lecteur devra alors poser des pronostics sur la suite d'événements intrigants ou alors sur l'identité d'un éventuel personnage hypothétiquement suspect ou mystérieux.

Ce type de construction est spécifique du genre policier dont le principe est de poser des pièces éparses comme indice. Une forme de puzzle que le lecteur devra rassembler pour résoudre l'énigme et accéder au sens, comme nous l'avons expliqué dans les mécanismes de fonctionnement du roman policier classique ou à énigme spécifiquement.

En cela, le choix générique d'inspiration policière dans *Le Rapt* nous semble judicieux car il pousse le lecteur à s'investir davantage pour chercher la vérité sur un éventuel coupable que le texte s'efforce à dissimuler. Cet effort intellectuel va contribuer à l'aboutissement ou du moins au rapprochement du message /sens que l'auteur cherche à livrer.

Pour y arriver, il s'agira d'être attentif aux combinaisons établies par l'auteur, relativement aux rôles qu'il attribue à son personnage, mais aussi et surtout le cas échéant, aux changements et transformations de ceux-ci afin de pouvoir dégager une signification pour le personnage. L'auteur dans *Le Rapt* multiplie les situations énigmatiques qui vont provoquer cet effet chez le lecteur. Nous citerons à titre d'exemple l'effort intellectuel requis pour trouver l'identité du

ravisseur, percer le mystère autour de la personnalité de Mathieu et tant d'autres situations problématiques.

Si le type d'investissement recherché par l'auteur dans l'effet-personnel est plutôt intellectuel, celui requis dans ce que Jouve nomme effet-personne, est d'ordre affectif. Nous en avons largement parlé lorsque nous avons traité de l'investissement affectif et du code instauré par l'auteur. Un code relatif au système d'empathie (sympathie) qui régit la relation entre le lecteur et le personnage. Le but de l'auteur en plaçant des éléments tels que les prénoms, les lieux, les événements historiques et parfois personnels communs avec les personnages, est de provoquer l'illusion référentielle susceptible de programmer les réactions affectives mais aussi quelque part, effectives du lecteur. Ce dernier se place alors sur le même plan que le personnage auquel il s'identifie. Tout parent, s'est imaginé à la place d'Aziz ou de Meriem. La perspective et l'effroi à l'idée de vivre un tel drame les fait automatiquement se sentir empathique vis-à-vis des parents de Chehra.

Un troisième effet peut être provoqué par l'auteur, il s'agit de l'effet-prétexte. Le personnage n'est alors qu'un moyen mis en scène pour faire vivre au lecteur, par procuration des situations compromettantes, insoutenables ou carrément indécentes. Nous assistons dans *Le Rapt*, par exemple à des scènes de tortures (des enfants de moudjahidines torturés par Mathieu et son équipe du DOP, celles de la torture de Tahar et d'autres Algériens soupçonnés de trahison.) de crimes (le meurtre de si Abdou dont l'auteur nous fait partager le moindre détail de son exécution, ou celui de Meriem par Zahi). Le lecteur est également frappé par la vulgarité d'un langage décrivant certaines scènes à connotation érotique. (Monstre à quatre pattes pour décrire une scène d'amour entre Meriem et Aziz, mais aussi la scène décrivant la fornication des chimpanzés)

Toutes ces scènes ont pour motivation de susciter ce que Raphaël Baroni appelle « *l'investissement pulsionnel* » du lecteur. Elles ont pour effet de heurter sa sensibilité, bousculer certaines de ses attitudes timorées et le désinhiber.

L'objectif étant de le sortir de sa torpeur et de sa passivité en provoquant sa colère face à une situation injuste, le poussant donc à réagir. Bref, solliciter oserions nous dire, « sa réaction par les tripes ». Pour rester dans l'atmosphère ou l'ambiance spécifique aux romans noirs.

Aussi, les scènes de ce type permettent au lecteur de pénétrer par l'imagination dans un milieu, une réalité qui lui est inconnue, inaccessible et défendue. Satisfaisant ainsi une curiosité parfois « malsaine », il devient une espèce de voyeur pouvant combler éventuellement - en les vivants par procuration - des désirs interdits par la société. Pour Freud, il semblerait que l'être humain ait une tendance naturelle à la dérive, qu'il en soit conscient ou pas.

Finalement, tous les effets que nous venons d'aborder plus haut, ne sont que l'œuvre d'un auteur usant de stratégies multiples²¹⁶ pour parvenir à atteindre l'esprit, en ayant recours à la stratégie de persuasion (effet- personnel). Le cœur, pour ce qui est de la stratégie de séduction (effet-personne), mais aussi l'instinct du lecteur qui sera sollicité par l'auteur à travers la stratégie de tentation (effet prétexte). Ce sont ces trois composantes de la nature humaine que l'auteur de notre roman d'analyse cible.

L'auteur est- il « Roi » pour autant ?

VI. 1.1. La suprématie de l'auteur

Il est vrai que les stratégies utilisées par l'auteur pour induire certains effets chez le lecteur vont influencer quelque peu son jugement et éventuellement l'orienter vers la direction ou l'interprétation que l'auteur voudrait donner à son texte. Beaucoup de théoriciens dont Vincent Jouve, affirment que le texte « ordonnait » sa lecture, ce qui peut nous faire croire à une espèce d'autorité suprême de l'auteur. Ce dernier est alors considéré comme un « Dieu Auteur » et les personnages ses « créatures littéraires ».

²¹⁶ C'est Vincent Jouve qui a énuméré, dans son article : « Pour une analyse de l'effet personnage », à la page 111, Les stratégies que nous avons citées. Il en parlera en termes de « prolongement d'effets ».

Dans ce cas de figure, on parlerait alors de modélisation de la lecture puisque l'auteur va construire ses personnages et son texte en imaginant un « lecteur model », comme le désigne Umberto Eco. Une sorte d'étalon, de lecteur type à qui il s'adresserait et pour qui il destinerait son texte. Il s'agit aussi pour Iser du « lecteur implicite²¹⁷ » ou du « lecteur virtuel » pour Jouve et que l'auteur voudrait le plus proche possible du lecteur réel.

Néanmoins, dire que l'auteur va conditionner totalement sa lecture serait de l'abus. Ce serait en fait lui donner un pouvoir absolu qu'il ne possède pas totalement.

À cet effet, Jouve rapporte dans le même article, les résultats d'une étude génétique menée par Freud dans : « *la création littéraire et le rêve éveillé*²¹⁸ ». L'étude en question traite du rapport de l'auteur à ses personnages. Tout en niant la théorie du personnage autonome défendue par François Mauriac, il réaffirme le fait que les créatures littéraires soient strictement déterminées par l'auteur, puisque le fruit de sa seule imagination.

Il explique cependant que le processus d'écriture reste ambigu, puisque l'auteur étant traversé par « *divers courants qui se heurtent dans sa vie psychologique*²¹⁹ », pouvait être soumis à des forces qui le dépassent. Cette situation est en fait, l'une des positions dans laquelle l'auteur pourrait se retrouver en pensant ses personnages. Alors que Freud parle de « *tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique*²²⁰ », Michel Ramond²²¹ énumère dans l'un de ses articles, trois types de rapports²²² du sujet-écrivain à son personnage. Ces rapports résultent du fait

²¹⁷ Le lecteur implicite est défini comme l'ensemble des instructions nous renseignant sur la façon dont le roman doit être lu par un lecteur réel.

²¹⁸ FREUD, Sigmund, « la création littéraire et le rêve éveillé », in : *essais de psychanalyse appliquée*, trad. Française, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1971, p. 78. In JOUVE, Vincent, « pour une analyse de l'effet personnage », op.cit. P.106.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Loc. Cit

²²¹ RAMOND, m, « Le déficit, l'excès, l'oubli », in. Le personnage en question pp. 141-151.

²²² *La délégation* suppose un individu en état de dépossession de lui-même ; *l'identification* relève d'un « je » mégalomane et hypertrophié ; *l'imaginarisation* est le fait d'un sujet qui, se détournant de son moi, choisit de donner libre cours à son imaginaire.

que l'auteur soit « *mû essentiellement par des pulsions inconscientes*²²³ ». De ce fait, il ne se pose pas toujours en « Roi » dans la gestion de ses personnages, puisqu'il est lui-même sous l'emprise de ses pulsions qu'il ne contrôle, semble-t-il, pas toujours.

Qu'en est-il de la suprématie du lecteur sur le texte ? Peut-on parler d'un « Lecteur Roi » ?

VI.1.2. La suprématie du lecteur

Avant de répondre au questionnement relatif à la part du lecteur dans ce qu'il lit, il semblerait qu'il faille d'abord aborder la question de ses rapports avec l'un des éléments les plus importants du texte que l'on voudrait appréhender du point de vue de la réception, à savoir le personnage.

La véritable question qu'il faudrait se poser selon Vincent Jouve serait, qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? Puisque ces « figures textuelles », comme les nomment le théoricien, n'acquièrent leur plein sens qu'à travers le lecteur. Nous précisons notre questionnement en nous demandant : qu'advient-il de lui au cours de la lecture ? La réception ne varie-t-elle pas en fonction de la variabilité de chaque sujet lisant ?

Dans un premier temps, nous dirions que la typologie des lecteurs introduite par Michel Picard dans son ouvrage, *la lecture comme jeu*²²⁴ et complétée par la suite par Vincent Jouve, nous renseigne sur l'existence d'au moins trois postures adoptées par trois différents types de lecteurs. Il les définira ainsi :

- **Le Lisant** est le type de lecteur qui va s'investir affectivement du fait de son identification au personnage. Au point où il le considère comme une personne à part entière. C'est ce qui correspond à l'effet personne dont nous avons parlé plus haut.
- **Le lu**, son investissement est de type pulsionnel et imaginaire, ce qui le conduira à s'abandonner inconsciemment à ses émotions. Lorsqu'il sera

²²³ JOUVE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet personnage », op.cit. p. 106.

²²⁴ PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1986.

confronté au cours de sa lecture à des situations fantasmatiques, il les vivra par personnages interposés. Cette position correspond à l'effet prétexte.

- **Le lecteur** est l'instance intellectuelle qui va en pleine conscience, s'atteler à interpréter le texte, en prenant le recul et la distance nécessaire à toute critique objective. Il cherchera alors à saisir la complexité sous-jacente à toute œuvre littéraire. Le personnage ne sera pour lui qu'un outil pour accéder au sens. De ce fait, il sera appréhendé, autant sur le plan narratif que sémantique. Cette position du lecteur correspond à l'effet personnel.

La répartition théorique en ces trois types de lecteurs, pourrait nous amener à croire en un protocole de lecture qui serait régit, dicté et inscrit dans la structure même du texte. Cette situation nous renvoie alors à l'hypothèse de « l'auteur Dieu ». Autrement dit, le lecteur n'a d'existence qu'à travers des stratégies textuelles. Il demeurerait tout au long de sa lecture, ce « lecteur model » répondant aux sollicitations d'un « auteur model ».

Nous nous posons alors la question suivante : Anouar Benmalek a-t-il instauré ce type de protocole dans son écriture du roman ? Qu'advient-il du lecteur model auquel il s'adresserait dans le texte ? Lequel des trois types de lecteurs énumérés plus haut sollicite-t-il alors ?

Les œuvres en fonctionnement profond, explique Vincent Jouve, s'adressent au lecteur comme sujet, c'est-à-dire comme support des réactions psychologiques et pulsionnelles communes à tout individu. C'est ce que l'on lit dans les études relatives au lecteur, quel que soit le nom qu'on lui attribue, « implicite » pour Iser ou « virtuel » pour Jouve. Ce lecteur est censé dégager les réactions du lecteur réel (sujet biopsychologique). Certes, mais nous allons plus loin dans notre réflexion, pour dire qu'au-delà de cette réalité, les œuvres profondes dont nous pensons inclure *Le Rapt* de Benmalek, prennent en compte l'individualité de chaque lecteur, son unicité dans ce qui le rassemble, ce qu'il partage avec l'Autre. Qui peut d'ailleurs échapper à la considération de l'auteur lorsqu'il écrit son roman.

En cela, il nous semble qu'Anouar Benmalek dans sa volonté de concevoir un destinataire complet, c'est-à-dire en essayant de prévoir les réactions de son lecteur, a tenté de prendre en compte tous les types possibles de lecteurs, du moins ceux que la théorie a considérés. En ajoutant le fait qu'un même lecteur peut passer par plusieurs états et donc contenir en soi, dans son for intérieur ou potentiellement, les trois types de lecteurs qui sont en réalité les trois états par lesquels il pourrait passer, en fonction de ses expériences (sensorielles, psychologiques ou de vie).

Dans *La lecture comme jeu*²²⁵, Michel Picard en parle en disant qu'il n'y avait point d'existence indépendante d'un seul type de lecteur. Qu'il s'agissait en fait de « *trois instances lectrices dans le lecteur, trois identités qui se superposent et interagissent*²²⁶ ». Faisant intervenir des concepts empruntés à la psychanalyse, Picard explicite - en résumant ce qui a été dit plus haut - le phénomène qui se produit à l'intérieur d'un seul et même lecteur :

Ainsi, tout lecteur serait triple [...] : le liseur maintient sourdement, par ses perceptions, [...] la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le lu s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le lectant, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre d'un savoir, etc.²²⁷ »

La réalité expliquée par Michel Picard, conforte l'idée d'une diversité de réponse qui concernerait un même lecteur. Nous retrouvons d'ailleurs cette réalité dans le parcours que l'auteur fait traverser à ses personnages. Dans les expériences qu'il leur fait vivre et à travers lesquelles il va solliciter ou plutôt faire ressortir l'une ou plusieurs des identités citées plus haut.

En fait, nous pensons qu'Anouar Benmalek, dans ses efforts pour créer des situations, des événements, des choix de rétention ou délivrance de l'information, a cherché à créer de la tension chez le lecteur. De ce fait, en le maintenant sous l'emprise de ses sentiments et sensations, il cherche en réalité à le maintenir sous son contrôle. Dans ce cas de figure, l'auteur se place en roi puisqu'il maintient

²²⁵ PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Op.cit.

²²⁶ Ibid. P.112.

²²⁷ Loc. Cit. P.214.

en quelque sorte ses lecteurs sous l'emprise de leurs sentiments d'empathie et d'identification parfois aux personnages. Notamment lorsqu'il les met face à « l'enfer » que vivent les parents de la petite Chehra. De même pour le calvaire que fait vivre le ravisseur à cette dernière.

Cette situation nous renvoie alors à l'effet-personne de Jouve où l'auteur s'adresse au lecteur « lectant ».

Idem pour les sensations que fait vivre l'auteur à ses lecteurs où il les soumet à l'emprise de leurs pulsions, la peur pour la plupart du temps. Notamment lorsqu'il les confronte à des scènes de meurtres et de torture. Il s'agit dans ce cas-là d'effet où l'auteur s'adresse au lecteur « lu ».

Il arrive pourtant que le personnage surprenne le lecteur et se surprenne lui-même parfois en ayant des réactions inattendues, en commettant des actions qui ne correspondent pas au profil initial dressé rigoureusement par l'auteur au préalable. Un profil ou une description qui aurait dû le conditionner à un certain comportement. Nous avons évoqué le profil de « lâche », construit pour Mathieu et Aziz par l'auteur et qui se sont avérés finalement les plus héroïques dans l'histoire. Par cette entreprise, l'auteur crée la surprise puisque le personnage dans ce cas de figure échappe au lecteur. Ses préjugés sur lui vont s'avérer erronés.

L'auteur nous montre par la même occasion que les personnages sont aussi surpris par leurs propres actions. Le meurtre commis par Aziz par exemple et dont il ne pouvait se croire capable. L'auteur en effet, met ses personnages à l'épreuve face à des situations extrêmes où leur propre survie les pousse dans leurs derniers retranchements à commettre les pires atrocités. Le personnage dans ce cas de figure échappe aussi au contrôle de l'auteur ou devrions nous dire se libère²²⁸ du romancier puisqu'il agit à contre sens du profil que l'auteur lui avait

²²⁸ Dans la conférence prononcée par Paulina Spekora : *Mauriac et Sartre, la liberté des personnages*, au colloque de Presov « Tolérance et différence », elle confronte les points de vue des deux écrivains concernant la liberté que l'écrivain devrait prendre ou pas avec ses personnages. Elle relève que : Mauriac, selon Sartre, a assassiné la conscience de ses personnages « *en usant de toute son autorité de créateur* » (Sartre, J.P. : *Nouvelle Revue Française*, p. 227). Sartre réitère son idée en déclarant : « *Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, encore moins d'expliquer ..., mais seulement de présenter des passions et des actes imprévisibles.* » Ibid. p215. Mauriac réagit et défend sa cause en disant : « Il s'agit de laisser à nos héros l'illogisme,

dressé. C'est la thèse que défend en quelque sorte François Mauriac, dans son essai intitulé : *Le romancier et ses personnages*²²⁹ relativement à l'autonomie des personnages et du fait que l'auteur peut parfois être dépassé par ses créatures.

Cependant, une troisième possibilité « médium » est créée, elle fait du lecteur « le Roi de l'équation », grâce à la mobilité de l'écriture relative aux personnages. Cette mobilité se matérialise dans la mutabilité des rôles que l'auteur leur attribue et qui contribue à leur propre mutabilité. Anouar Benmalek use également de la technique de multi focalisation lorsqu'il donne la parole à ses personnages.

Il y'a en effet, une multiplicité des discours qui fait que l'auteur ne donne pas de positions arrêtées, figées et univoques. Il pousse au questionnement, laissant le choix final, l'interprétation, la lecture en somme au seul lecteur qui prendra alors la majuscule qui lui revient *in fine*. Il devient alors libre de sa compréhension et de son interprétation finale, souverain de sa lecture de ce que l'auteur lui présente. Cette situation correspond au lecteur « lisant ».

Ainsi, nous constatons que par ses stratégies scripturales, l'auteur a tenté d'écrire en prévoyant tous les types de lecteurs et quelques soient les états par lesquels ils passent et les situations auxquelles ils sont confrontés.

Pour y arriver, Anouar Benmalek use des trois stratégies décrite par Vincent Jouve dans son article intitulé : « Pour une analyse de l'effet personnage »²³⁰, La persuasion fondée sur l'effet personnel, la séduction fondée sur l'effet personne et la tentation fondée sur l'effet prétexte. Nous en avons parlé plus explicitement plus haut.

l'indétermination, la complexité des êtres vivants ; et tout de même de continuer à construire, à ordonner selon le génie de notre race- de demeurer enfin d'ordre et de clarté...Le conflit entre ces deux exigences : d'une part, écrire une œuvre logique et raisonnable ; d'autre part laisser aux personnages l'indétermination et le mystère de la vie- ce conflit nous paraît être le seul que nous ayons à résoudre » (Mauriac, F.: *Œuvres romanesques et théâtrales complètes II.*, p. 765.). Il semble que Mauriac cherche à trouver un équilibre, une sorte de conciliation entre les deux postures. La déclaration suivante le montre clairement : « *Le romancier ne peut en tirer les ficelles, comme à des pantins, ni les abandonner à elles-mêmes, car alors il nous montrerait plus que des êtres contradictoires* » Ibid., p. 766.

²²⁹ Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Corrêa, 1933, p. 307. In Jouve, Vincent, « Pour une analyse de l'effet personnage », op.cit. P. 106.

²³⁰ JOUVE, Vincent, Pour une analyse de l'effet personnage, In *Littérature : Forme, difforme, informe*, n°85, 1992, pp.110-111, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607, consulté le 12/06/2019.

Cependant, cette diversité dans l'appréhension des types de lecteurs reflète-t-elle exhaustivement tous les lecteurs potentiels d'une œuvre littéraire ? Après tout, à des degrés près, toutes ces instances de lecteurs restent toujours révélées par le texte.

Que faisons-nous de l'individualité de chaque lecteur, de sa spécificité ?

Il nous semble qu'il est impossible de prévoir les réactions de chaque lecteur, même si celui-ci aura tendance à adopter davantage, selon son propre caractère, une posture particulière plutôt qu'une autre. D'ailleurs, nous nous demandons si lui-même peut les prévoir. En somme, l'être humain dans sa complexité est imprévisible. Beaucoup de facteurs peuvent interférer dans sa façon de réagir et d'appréhender le texte qu'il lit.

Pour Vincent Jouve, il faut prendre en considération le fait qu'il y ait en chaque sujet lisant, une part intersubjective conceptualisée par l'auteur et donc déterminée par le texte. Elle s'adresserait au lecteur virtuel. Quant à la part individuelle, elle concernerait le lecteur réel. « *Le liseur*²³¹ » de Michel Picard, qui est en contact direct avec le livre (*le corps lisant*).

Ce dernier peut quant à lui, échapper aux considérations de l'auteur, puissent-elles être multiples et pertinentes.

Les deux parties bien que distinctes, sont interdépendantes selon le théoricien. Le lecteur réel va en effet réagir - du moins en partie - en fonction, c'est-à-dire souvent à contre sens ou à l'encontre de ce que l'auteur chercherait à susciter chez le lecteur virtuel. Quant à l'interdépendance en question, elle a été éclaircie par Hans Robert Jauss qui va la définir en termes d'effet et de réception. Il distingue alors entre les deux en disant que : « *ce sont les deux composantes de concrétisation ou élément constitutif de la tradition : l'une - l'effet - est déterminée par le texte, et l'autre - la réception- par la destinataire*²³² »

²³¹ Dans sa répartition des types de lecteurs inspirée par les études de Michel Picard, Vincent Jouve ne s'intéresse pas au « liseur » défini pourtant par Michel Picard, car explique-t-il, ce type de lecteur ne représente aucun intérêt (peu opératoire pour reprendre littéralement ses propos) pour une analyse strictement textuelle.

²³² JAUSS, H.R., *Pour Une Esthétique de la réception*, trad, franc, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 246. In JOUVE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet personnage », op.cit. p108.

Plus tôt en 1975, il en avait parlé dans la Postface d'une étude qu'il avait menée sur *l'Iphigénie* de Goethe²³³, précisant à ce moment-là que les deux éléments cités plus haut, relevaient en réalité de deux horizons distincts que sont respectivement : l'horizon d'attente littéraire et l'horizon d'attente social. Il ajoute aussi que ces derniers, leur fusion notamment, permettait d'évaluer et de comprendre les deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens.

Il définit alors le premier comme initiateur de questionnement que l'œuvre « permet » au lecteur de se poser. Autrement dit de saisir les « *significations virtuelles* » que l'auteur aurait bien voulu donner à l'œuvre.

Quant au second, il susciterait tous les questionnements possibles du lecteur qui dépendraient de sa position en tant qu'individu socialement inscrit. Il définit alors cet horizon comme « *La disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs qui conditionnent la réception*²³⁴ ». Hans Robert Jauss expliquera d'ailleurs plus loin que les conditions sociales de « la production de cette réception » font partie des éléments qui prédéterminent justement cette dernière.

VI. 2. La concrétisation de sens par le mouvement spatio-temporel

Il y'a dans la démarche entreprise par Jauss, une volonté²³⁵, explique Manon Brunet, « *d'établir un rapport analogique entre la structure communicationnelle propre à l'œuvre et la structure de la « réalité » sociale vécue, en passant par la structure cognitive propre au récepteur*²³⁶. ». Sans pour autant nier cette réalité sociale, qu'elle appuie d'ailleurs en rapportant les paroles suivantes de Karl Marx : « *l'essence de l'homme n'est pas une abstraction inhérente à l'individu isolé. Dans la réalité, elle est l'ensemble des rapports sociaux*²³⁷. », ce qu'elle remet en

²³³ JAUSS, Hans Robert, « Postface à De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe (1975) », in Pour une esthétique de la réception, Paris, NRF, Gallimard, 1978, p. 244. In BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception ». *Études françaises*, 19(3), 1983, p.p. 65–82. <https://doi.org/10.7202/036803ar>. Consulté le, 13/03/2023

²³⁴ Ibid., p259.

²³⁵ Qu'elle justifiera plus loin en la réduisant à une simple défaillance méthodologique, qu'il corrigera plus tard. Nous vous renvoyant à l'article en question : BRUNET, Manon, « pour une esthétique de la production de la réception », op.cit. P78

²³⁶ BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception ». *Études françaises*, 19(3), 1983, p.p. 65–82. <https://doi.org/10.7202/036803ar>. Consulté le, 13/03/2023

²³⁷ MARX, Karl, *l'Idéologie allemande*, Thèse VI sur Feuerbach, Paris, Éditions sociales, 1968. In BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception ». Op.cit. P.82.

question, c'est plutôt l'analogie que Jauss semble établir entre les trois structures. Elle précise en effet, que la réalité dont parle Jauss, ne peut être déterminante, ni ne peut définir totalement les diverses représentations du monde exprimées par les individus. Puissent-ils être influencés par ces pratiques et rapports sociaux qui demeurent, elle l'avoue : « *constitutives et irréductibles à ces représentations*²³⁸. »

Aussi, Manon Brunet soulève le fait que le rapprochement que fait le théoricien entre les deux réalités, textuelle et sociale reste abstrait et incomplet dans la mesure où il n'intègre pas, dit-elle, ces structures dans leur dimension historique. Décrochée de cette dernière, l'œuvre littéraire sera dénudée d'une partie de son sens.

Or, si Jauss ne semble pas intégrer dans ses propos la composante historique à l'équation des structures intervenant dans la concrétisation du sens de l'œuvre littéraire ; c'est qu'il considère qu'au-delà des conditions historiques, certes déterminante à son apparition, comme le déclare Umberto Eco, c'est la réception qui assure *in fine* l'ancrage de l'œuvre dans l'HISTOIRE. Cette réalité s'inspire des théories²³⁹ issues de l'Ecole de Constance » dont Jauss et Iser sont les principaux représentants.

En effet, les théories issues de l'esthétique de la réception que défendent les deux théoriciens, vont renouveler l'histoire de la littérature et de ce fait permettre à l'œuvre littéraire d'être « *lue comme une suite « d'horizons d'attente », une suite de désaccords, d'ajustements et de réajustements*²⁴⁰ ». Intégrant de ce fait le processus général de l'HISTOIRE. Il y'a dans cette déclaration, une idée de renouveau, de changement et donc de mouvement à travers le temps, ou dirions-nous à travers l'HISTOIRE.

Il n'est nullement question de considérer le texte littéraire comme un fait établi à signification objective. Au contraire, Il faudrait le prendre dans la continuité de son histoire et la subjectivité de sa réception (en d'autres termes, de sa lecture).

²³⁸ BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception ». Op.cit. P.77.

²³⁹ C'est dans « l'Ecole de Constance », dans les années soixante que La notion « d'esthétique de la réception » a été élaborée.

²⁴⁰ PAGEAUX, Daniel –Henri, *La littérature générale et comparée*. Paris, Armand Colin, 1994. p.50.

Loin de toute vision historiciste²⁴¹, il ne s'agit plus en fait : « *de découvrir le texte originel à travers les falsifications de l'histoire, mais de découvrir le texte dans son histoire*²⁴² »

De même, Umberto Eco va prôner l'idée du renouvellement, mais dans l'authenticité. Il expliquera en effet que l'histoire de l'œuvre est celle de sa réception, de sa survie, de sa capacité à « *demeurer le même et de devenir toujours nouveau*²⁴³. » a-t-il déclaré.

Le texte littéraire est alors à appréhender à travers l'histoire de ses différentes lectures à différents moments de l'HISTOIRE et au-delà des conditions de sa production. C'est donc le lecteur, en « collaboration » avec le texte, pour utiliser le terme d'Umberto Eco, qui va se le réapproprier et le réactualiser continuellement par l'interaction qui s'installe entre eux. Iser va parler de « *récepteur actif, capable d'entretenir des rapports dialogiques avec elle*²⁴⁴ », en parlant de l'œuvre littéraire.

Il en découle de ce fait, de multiples lectures et donc interprétations, qui échappent forcément par leur diversité, aux considérations de l'auteur. Manon Brunet justifie cette multiplicité d'interprétation ainsi que la difficulté de rendre compte de la spécificité de l'œuvre littéraire et de toutes les virtualités de sens potentiellement offerts par elle, au fait que le « sujet /lecteur », dans sa pluralité (qu'il s'agisse dit-elle du lecteur lui-même, du critique ou même de l'auteur) est difficile à saisir car il lui semble « *trop indifférencié, trop anonyme, pas assez ancré dans l'histoire pour être saisissable, pour nous permettre au dernier moment de bien saisir le sens de l'œuvre esthétique elle-même*²⁴⁵. »

²⁴¹ Le terme historicisme (ou historisme), désigne le courant philosophique qui affirme que les courants de pensée sont liés à une situation historique. (Patrick Juignet In <https://philosciences.com/vocabulaire/309-historicisme>. Quant à l'historicisme lansonien, il ramène l'œuvre à son contexte. Consulté le, 10/02/2023

²⁴² JAUSS, Hans Robert, *l'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire*, (1967), p. 43.

²⁴³ Dans son article « Le problème de la réception » in Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles : Ed. De l'Institut de Sociologie, 1970, p.14.in Maria De Jesus Quintas Reis Cabral, *La réception de Saint-Exupéry*, Màthesis 8 1999 193-216 https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23773/3/mathesis8_artigo11.preview.pdf. Consulté le 15/02/2023.

²⁴⁴ Sur la dialectique de la réception, voir W. Iser: «La fiction en effet» Poétique, n° 39, Paris, éd Seuil. Septembre 1979, p.293

²⁴⁵BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », op.cit. P.80.

En fait, ce que nous disent les paroles ci-dessus, c'est la complexité de la nature humaine. L'ambiguïté et l'instabilité de ses états d'âme et les multiples tourments que peut traverser le lecteur notamment, nous amènent à dire que ce dernier ne peut être constant dans son appréciation, appréhension des événements et situations auxquels il est confronté au cours de son activité de lecture. C'est cette part individuelle qui constitue chaque lecteur qui échappe forcément à l'auteur. Michel Picard va utiliser la métaphore de la partition musicale pour matérialiser cette individualité. Voici comment Martine Marzloff traduit sa pensée :

La relative subjectivité des lectures est un fait incontestable ; par ailleurs, les décalages entre les facultés de jouer propres à chaque individu conditionnent les pratiques de lecture. Comme on parle du jeu d'un musicien, on peut parler du jeu d'un lecteur, en ayant soin de ne pas occulter la relation entre le texte et le lecteur ²⁴⁶

Ainsi, une même partition avec les mêmes notes et des musiciens ayant la même formation, peut paraître différente aux yeux de spectateurs qui seront plus touchés par l'interprétation de l'un plutôt que par celle de l'autre ou des autres musiciens.

Ce sont ces variations individuelles, ces décalages entre les individus mais aussi intrinsèquement à ceux-là, qui feront ressortir la part individuelle et la détacher de la part intersubjective. Les deux parties étant comme nous l'avions expliqué plus haut, constituantes à chaque sujet lisant.

Nous parlerons dans ce qui va suivre de la part individuelle qui aura potentiellement, le pouvoir de résister au texte, à ses tentatives stratégiques de sollicitations et d'incitation parfois à un sens précis. Cette partie est dominante chez le sujet lectant de Vincent Jouve, mais aussi chez celui que Gérard Lavergne nommera plus tard - tout en retenant cette triade (lectant/ lisant/lu) : le lecteur séducteur qu'il définit comme suit : « *celui qui, conscient par sa compétence à chaque instant du moment de la fiction où le texte conduit, attend que le texte l'en*

²⁴⁶Compte rendu de lecture établi par Martine Marzloff (mars 2007), Michel Picard, *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Les éditions de minuit, 1986. In <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/picard>. Consulté le, 21/07/2023.

dégage et se pose à chaque fois la question : « et maintenant quoi ? »²⁴⁷ et que nous pourrions considérer comme la quatrième posture de lecture.

Ce type de lecteur, devenu donc sujet et non plus simple objet soumis aux exigences et contraintes d'un auteur, va contribuer par son activité de lecture à la reconfiguration de l'œuvre littéraire. La diversité qui lui est propre, va permettre la réactualisation de cette dernière en permanence. Ce processus en mouvement à travers le temps et sous des conditions historiques autres, implique l'évolution perpétuelle de l'œuvre littéraire. L'auteur aura alors perdu toute emprise sur sa création. Pour expliquer ce phénomène, Jauss va parler de :

...continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle²⁴⁸.

À partir de ce que nous venons de voir dans la déclaration de Jauss, trois idées importantes émergent et qui mériteraient, nous semble-t-il, qu'on s'y arrête.

A/ Celle de la diversité du « sujet lecteur » et la réactualisation de l'œuvre qui en découle

B / Celle du changement permanent d'horizon et de la qualité de réception, et enfin :

C/ Celle évoquée en fin de citation et qui renvoie, à notre sens, à la notion d'engagement. Nous verrons d'ailleurs que les deux dernières idées se rejoignent en réalité puisqu'elles convergent vers une seule et même conclusion, la complexité de l'activité de lecture qui se trouve être un processus multifactoriel.

Néanmoins, pour aborder la question de manière méthodique, nous allons commencer par expliquer les mécanismes liés à cette activité et le long processus

²⁴⁷ LAVERGNE, Gérard, « Lecteur, narrativité, narrativité », in *Narratologie*, N°1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p174. In CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinventions, relectures, écritures*, coll. Littératures comparées, éditions Harmattan, Paris, 2007, p.384

²⁴⁸ JAUSS, Hans Robert, *l'Histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire*, 1967, p. 45.
In : *Pour une esthétique de la production de la réception*, p.68.

par lequel le lecteur doit passer dans son acte de lecture afin de se constituer en sujet dit « divers ».

VI. 3. Complexité du processus de lecture

Dans ce qui va suivre, nous allons tenter de démontrer que la lecture d'une œuvre littéraire, notamment celle du roman que nous analysons, est une activité complexe. Elle résulte d'un long processus de coopération « ou pas²⁴⁹ », entre le texte produit par l'auteur, et le lecteur : entité multiple et individuelle à la fois. Le lecteur occupe donc une place de prédilection dans cette équation de lecture. Nous aurons dans ce qui va suivre à répondre principalement au questionnement suivant : Qu'advient – il de lui au cours de la lecture ?

Pour y arriver, il faudra d'abord tenter d'explorer les mécanismes sous-jacents à cette activité de lecture. Michel Picard y a consacré une bonne partie de ses recherches. Nous allons donc voir ce qu'il en dit.

VI. 3. 1. La lecture, jeux et enjeux

S'inspirant de la réflexion du psychanalyste Donald Woods Winnicott, Michel Picard reprend l'idée de la différenciation²⁵⁰ que ce dernier avait soulevé entre ce qu'il a appelé « le Play » et « le Game ». Il s'agit de distinguer entre deux « postures de lectures » adoptées en réaction aux sollicitations suggérées par le texte.

Il définit le premier comme suit : « *jeux de rôle ou de simulacre, d'imagination, de fiction, fondés sur l'identification à une figure imaginaire*²⁵¹ » alors que le second est défini comme « *jeux de règles, de stratégie, à caractère*

²⁴⁹ Il arrive en effet que le lecteur refuse toute coopération avec le texte lorsque celui-ci est trop loin de son horizon d'attente. Nous aborderons cette question plus loin.

²⁵⁰ Cette dichotomie a été évoquée par de nombreux théoriciens de la réception.

²⁵¹ Nous avons tiré les définitions ci-dessus de la synthèse des travaux de Michel Picard, effectuée par l'inspectrice générale Anne Vibert, dans une communication issue d'un séminaire nationale qui s'est tenu en mars 2011. Il était destiné principalement aux enseignants de lettres sous le titre : *Quelles voies pour renouveler les approches de la lecture analytique au collège et au lycée*. Le séminaire en question propose de faire connaître les résultats des différentes recherches universitaires en didactique de la littérature. L'un des colloques fondateurs de ces recherches fut celui de Rennes en 2004 dont le titre est : *Sujets lecteurs et enseignement de la littérature*.

*réflexif, comme le jeu d'échecs*²⁵². »

Il proposera plus loin une définition plus synthétique en déclarant que le Playing « *s'enracine dans l'imaginaire du sujet*²⁵³ » alors que le Game « *réclame la mise à distance*²⁵⁴ ». Ainsi, la lecture implique ces deux types de jeu, identification et distanciation. Les deux phénomènes sont à la fois requis et cadrés par le texte, ce qui correspond aux effets-personnages de Vincent Jouve.

Ainsi, il considère alors la lecture comme un jeu : « (...) *tout texte a du jeu, et sa lecture le fait jouer* (...) »²⁵⁵. D'ailleurs, Martine Marzloff fait remarquer qu'étymologiquement parlant, l'illusion sur laquelle est basée la construction de toute fiction, est « *une entrée en jeu*²⁵⁶ », mais un jeu sérieux. À la fois contraignant, dans la mesure où le lecteur devra tenter de décoder certains signes, « les signifiants saussuriens », remplir les blancs posés sciemment par l'auteur qui cherche la coopération de son lecteur. De la concentration est alors requise pour accéder au sens.

C'est aussi, selon le même auteur, une activité plaisante - l'aspect ludique de la lecture procure forcément du plaisir - et une activité libre, puisque les signifiants en question projettent le lecteur vers sa propre histoire : « *connotations, glissements paradigmatiques, souvenirs... interviennent dans l'appropriation du texte par le lecteur*²⁵⁷ ». À cet effet, Michel Picard déclare : « *C'est bien de lui qu'il est question. Il ne subit pas sa lecture : il la produit ; et il joue gros jeu*²⁵⁸. ».

Nous retrouvons dans les propos de Michel Picard, l'affirmation du jeu dans la lecture, la contribution du lecteur mais aussi des enjeux de cette dernière. Le jeu s'avère avoir un rôle fondamental dans la structuration de la personne

²⁵² Ibid.

²⁵³ Loc.cit.

²⁵⁴ Loc.cit.

²⁵⁵ Compte rendu de lecture établi par Martine Marzloff (mars 2007), Michel Picard, *La lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Les éditions de minuit, 1986. In <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/picard>. Consulté le : 21/07/2023.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Loc.cit.

²⁵⁸ Compte rendu de lecture établi par Martine Marzloff (mars 2007), Michel Picard, *La lecture comme jeu*

humaine. De ce fait, considérer l'acte de lecture sous l'angle du jeu lui procure un pouvoir non négligeable, explique Martine Marzloff.

L'enrichissement que procure l'acte de lecture est indéniable. Toutefois, il serait bon de parler du risque d'aliénation qui peut survenir lorsque le lecteur, happé par l'univers de sa lecture, va se laisser absorber par la fiction au point de tomber dans l'oubli de soi et confondre monde réel et fictif.

Nous avons déjà parlé de l'investissement affectif du lecteur, notamment du phénomène de son identification au personnage. Sur cette question, Michel Picard explique qu'il s'agit d'une « *métempsychose provisoire*²⁵⁹ » du lecteur. Symboliquement, le temps de l'identification, ce dernier va vivre une forme de réincarnation : Une même âme dans différents corps.

Aussi, il définit l'identification comme étant « *indéfiniment protéiforme*²⁶⁰ ». Autrement dit, tout lecteur est capable de s'identifier aux personnages qui changent et se transforment parfois au cours du récit en se modifiant, évoluant dirions-nous, en même temps qu'eux, au gré des événements et des situations auxquelles ils sont confrontés. Le lecteur, tout comme les réalités qu'il découvre pendant le processus de lecture, devient alors mouvant, inconstant.

Cette analyse de la lecture littéraire, rejoint celle de plusieurs auteurs dont Umberto Eco qui parlera alors concernant le lecteur, par l'effet du processus de lecture auquel il est soumis, de « sujet divers ». Ce qui nous ramène à la première idée que nous avons déduite de la déclaration de Jauss, notre point « a » relatif à la diversité du « sujet lecteur » et la réactualisation de l'œuvre qui en découle.

VI. 3.2. Sollicitation du sujet divers pour une lecture autoréflexive de l'Histoire.

Dans un article intitulé : *Herméneutique du soi et diversité : d'une approche humaniste de l'identité*²⁶¹, Marion Sauvaire expose la pensée de Paul Ricœur

²⁵⁹ Ibid.

²⁶⁰ Loc.cit.

²⁶¹ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité d'une approche humaniste de l'identité. », Education et humanisme. Variations, Presses de l'université Laval, 15/01/2017, p.211. In <https://scholar.google.com/citations?user=ydobcmgAAAAJ&hl=fr>. Consulté le, 13/03/2023

concernant la notion de l'identité narrative définie dans²⁶² *Soi-même comme un autre*, mais aussi celle de sujet divers, ainsi que l'apport de la lecture littéraire et de son importance pour la constitution de cette identité.

Dans la conception Ricœurienne du sujet divers, ce dernier est amené à subir des « mutations » au cours du processus de lecture. Il pose alors la problématique d'un éventuel lien, une concordance entre « *le mouvement du sujet dans l'espace et le sujet en mouvement, comme changement et altération*²⁶³ ». L'espace dont il est question est considéré dans sa globalité. À la fois géographique - évoquant alors les phénomènes diasporiques des africains aux états unis notamment - et symbolique, celui qui traverse l'imaginaire d'un sujet qui lit. L'idée est énoncée en ces termes : « *Le sujet divers se déplace, réellement ou virtuellement, et se faisant il mute, il mue ; au contact de l'autre, il s'altère, il ne devient pas cet autre, mais nécessairement un autre*²⁶⁴ »

Les personnages de Benmalek illustrent parfaitement cette réalité de changement, de mutation mais aussi d'altération. Il ne pouvait en être autrement après les expériences qu'ils ont eu à vivre et le contact qu'ils ont eu à établir avec d'autres personnages inattendus et dont ils ne soupçonnaient pas l'existence.

Il apparaît que l'auteur, en déplaçant ses personnages dans l'espace à la fois géographique et temporel, a cherché à créer des personnages divers, inspirant de ce fait, des lecteurs divers. L'exemple de Mathieu en est la preuve. Il incarne à lui seul, d'une manière complète, l'expérience du déplacement à la fois spatial et temporel et celle de la transformation qui en découle.

Benmalek lui fait vivre en effet, le déracinement de l'exil, celui d'une patrie qui fut la sienne mais aussi l'isolement et le rejet par rapport à sa propre famille de France et d'Algérie. Malgré les immenses efforts d'intégration qu'il déploie :

²⁶² Elle précise néanmoins que cette notion a été introduite dans la conclusion du tome trois de son ouvrage *Temps et récits*

²⁶³ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité. D'une approche humaniste de l'identité ». Op.cit. P.221.

²⁶⁴ Ibid.

Il change de nationalité, de prénom, de religion, de métier pour rejoindre son ami Tahar et sa petite famille en déplacement et fini par épouser une Algérienne. Pourtant, ses compatriotes Algériens le considèrent toujours comme un éternel étranger.

Aussi, il le fait voyager dans le temps, puisqu'il le renvoie par le souvenir, 50 ans en arrière, du temps de la colonisation et au-delà. Il va en effet le renvoyer au temps de son enfance où il évoque sa vie avec ses parents en Bretagne, de sa jeunesse et de son débarquement en Algérie entant qu'appelé, en évoquant son amour de jeunesse « France ».

En fait, l'auteur fait vivre spécifiquement à ce personnage, plusieurs vies dans différents espaces, autant temporels que géographiques. Le personnage de Mathieu représente alors d'une manière plus affirmée, plus flagrante par rapport aux autres, le sujet divers qu'il vise chez son lecteur. Ce dernier va donc vivre toutes les expériences par procuration.

Bien que le déplacement réel, contribue à cette modification du sujet divers, nous n'aborderons que dans notre cas, que les changements qui se produisent par la médiation de la lecture littéraire. Nous essayerons dans ce qui va suivre de décrypter le processus par lequel cette mutation s'effectue.

Il se trouve que l'œuvre littéraire va donner l'opportunité à tout lecteur, de remettre en question certains éléments de sa situation ; au détour, dit Sauvaire : « ...des variations narratives, imaginatives, stylistiques...réorganiser ses savoirs, réorienter ses pratiques²⁶⁵ ». Il semblerait donc que c'est à partir des éléments du texte, en relation étroite avec l'écriture de l'auteur, que s'initie l'expérience personnelle du lecteur et donc, sa mutation.

Elle détaille sa pensée plus loin, en expliquant alors que ne serait-ce que le temps de la fiction, cette mutation lui permet une reconfiguration du récit de soi, fruit de son historicité. Autrement dit, de ses nombreuses ressources subjectives,

²⁶⁵ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité. D'une approche humaniste de l'identité ». Op.cit. P. 223.

précise l'auteure, constituées à partir de « *l'intériorisation de conduites sociales, l'appropriation de savoirs, ainsi que des expériences plus singulières et des expériences psycho-affectives de l'individu*²⁶⁶ ».

En fait, ce sont les liens et connexions qu'il va établir entre les éléments du texte et ceux de sa propre histoire qui va permettre la naissance et la reconfiguration d'une identité narrative par un sujet désormais divers.

Cette identité narrative construite par le récit²⁶⁷, celui écrit par l'auteur mais aussi celui du lecteur, est le résultat de la conciliation :

... entre le besoin de tout individu d'être le sujet de son monde vécu, d'être le « Je » parlant et agissant de sa propre vie, et l'expérience de la diversité avec son cortège de discontinuités temporelles, de dislocations spatiales, de fragmentations multiples²⁶⁸

Il ne s'agit pas de nier ce qui a pu constituer son passé, il s'agit au contraire d'y faire appel et de le considérer avec ce que la vie lui a offert comme expériences, avec son lot de joie mais aussi de souffrances. C'est une activité cognitive extrêmement laborieuse et éprouvante pour le lecteur que nous considérons dorénavant comme sujet divers. Nous l'aurons compris, ce dernier est instable et sujet à l'altération.

D'ailleurs, la vision cartésienne, essentialiste du sujet fort, positif et immuable est révolue. Il s'agit d'y renoncer pour laisser place à un sujet pluriel, changeant et contradictoire.

Vattimo va aborder justement cette réalité du « sujet nouveau ». Il parlera à ce propos de « *sujet faible* », « altéré » et « incertain de lui-même », qu'il dit retrouver « *au terme du sinueux parcours de la compréhension*²⁶⁹ »

²⁶⁶ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité. D'une approche humaniste de l'identité ». Op.cit.

²⁶⁷ Sauvaire prend exemple sur la diaspora du peuple juif qui reconfigure, selon l'auteure son identité narrative grâce au maintien d'un méta récit sans cesse réinterprété par un sujet divers, pluriel, changeant et disloqué.

²⁶⁸ Loc.cit. P.218

²⁶⁹ VATTIMO, G, *La Fin de la modernité ; nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne* (traduit par C. Alunni), Paris, Éditions du Seuil, 1987. (Ouvrage original publié en 1985). In SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité d'une approche humaniste de l'identité. », Op.cit. P.218

Il faut aussi savoir que l'identité nouvelle acquise donc par la médiation réflexive de l'acte de lecture, est constitutive selon Paul Ricœur, de l'ipséité²⁷⁰. Cette dernière relève de la « *tension entre le changement et le maintien de soi*²⁷¹ ». Concevoir l'Autre comme éventualité, une possibilité que l'on pourrait envisager, ne pourrait qu'être enrichissant. L'association ipséité-altérité que ça implique peut nous prémunir de tomber dans le risque de l'aliénation.

Paradoxalement, la déconstruction de ce qui a été longtemps considéré comme acquis par le passé est nécessaire, puisqu'elle conduit à la compréhension de soi-même. Toutefois, le soi-même en question-dans une réflexion approfondie de Paul Ricœur-va inclure et prendre en considération l'Autre. Cet Autre, qu'il va élargir à l'Autre au pluriel. L'expérience du déplacement et celle du changement qui en découle, sont pour l'auteure :

...deux mouvements constitutifs de l'ipséité. La reconfiguration d'une identité narrative par un sujet divers, c'est-à-dire non seulement pluriel et changeant mais discontinu et disloqué, reste valide à condition d'élargir la dialectique de l'ipséité et de l'altérité à une poétique de la relation entre ipséité et diversité : se comprendre soi-même comme des autres²⁷²

Nous arrivons finalement à une conception d'un sujet divers, dont la compréhension de soi-même, implique une instabilité nécessaire puisque synonyme de changement, de mouvement et donc d'évolution. Ce qui va mener le sujet lecteur le cas échéant à considérer une altérité plurielle et diverse. La dernière phrase de l'extrait ci-dessus le résume de manière concise.

Nous dirions à notre tour que comprendre réflexivement la diversité qui le constitue l'amène à accepter celle qui l'entoure.

En effet, cette diversité subjective dont parle Ricœur, qui pourrait faire l'objet d'une prise de conscience réflexive, implique une diversité interprétative. Elle

²⁷⁰ L'ipséité est conçue par Paul Ricœur en termes d'identité en mouvement, en perpétuel reconfiguration par un sujet divers. Il l'oppose à la définition de l'identité en termes de « *mêmeté, Idem* ». Autrement dit d'une identité substantielle et immuable.

²⁷¹ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité d'une approche humaniste de l'identité. », Op.cit. P.221

²⁷² Ibid. P. 222

appelle à s'ouvrir à de nouvelles réinterprétations à la fois de ce qu'il lit mais aussi de ses propres croyances.

Toujours dans l'article cité plus haut, Marion Sauvage relève que dans son essai : *Du texte à l'action, essais d'herméneutique II*, Paul Ricœur suggère que la compréhension de soi s'accompagne forcément de celle du sens. Il parlera à cet effet de concomitance du sens.

VI. 3.3. Horizons en perpétuelle mutation

Les changements d'horizons proviennent en partie du type de lecture, autrement dit de la réception d'un lecteur (divers) qui ne subit pas sa lecture mais qui procède à ce que Maria De Jesus Quintas Reis Cabral appelle un « *détournement interprétatif*²⁷³ », ce qui va aboutir au changement et à la transformation de l'œuvre en question. Cette situation renvoie à la notion « d'écart esthétique » qui a d'ailleurs émergé parallèlement au concept « d'horizon d'attente²⁷⁴ », alors que l'esthétique de la réception est en plein essor. Jauss définit cet écart comme suit :

[C'est] la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience²⁷⁵

Ainsi, l'écart esthétique nous indique le degré de dépassement et de libération du conditionnement que peut imposer un code esthétique, ou encore une norme que partageraient préalablement les destinataires. C'est : « *Une suspension de nos propres schèmes de lecture*²⁷⁶ ». Il impliquerait alors l'apparition de figures de lecteurs qui ne font pas partie du texte ou plus explicitement que le texte ne

²⁷³ DE JESUS QUINTAS REIS CABRAL, Maria, La réception de Saint-Exupéry, op.cit. P. 194

²⁷⁴ Hans Robert Jauss a commencé à utiliser la notion d'« horizon d'attente » en 1957 pour une étude sur la poésie animale médiévale. Il l'avait emprunté à Edmund Husserl. Gadamer l'a également reprise par la suite.

²⁷⁵ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 58.

²⁷⁶ VERVILLE, Pierre-Luc, « Hans Robert Jauss » In https://reformationtranquille.org/index.php?title=Hans_Robert_Jauss#L.E2.80.99horizon_d.E2.80.99attente. Consulté le 20/03/2023.

soupçonnait pas, mais qu'il va contribuer à créer. Ce constat peut paraître paradoxal à ce niveau d'analyse, nous l'expliquerons néanmoins de la sorte :

Il y'a dans cette expérience de lecture, une idée de confrontation réelle et transformatrice. Elle implique dans ce cas, une rupture brutale ou progressive avec la norme. Seule une œuvre novatrice²⁷⁷ arrive à défier ses lecteurs qui à leurs tours et en réaction à /contre elle, arrivent à détourner l'œuvre de son sens premier, suggéré du moins par l'auteur lui-même : « *C'est quand les lecteurs sont défiés au niveau de l'horizon d'attentes que peut se produire une reconfiguration capable d'engendrer de nouvelles décisions*²⁷⁸. ». Ainsi, l'importance de l'œuvre est alors palpable dans sa capacité à élargir, reconsidérer et parfois même transformer la vision du monde des lecteurs, en s'attaquant aux représentations mentales préétablies qui orientent et dirigent souvent l'action des hommes.

Cette réalité nous fait aboutir à la troisième idée que nous avons évoquée plus haut, celle de l'engagement par le dépassement de la norme existante et souvent la création d'une nouvelle. Il est toutefois important de signaler que ce dépassement de la norme n'est pas anodin puisqu'il peut pousser les hommes à l'action.

VI. 3.4. L'engagement par le changement de la norme

C'est lorsque la fonction sociale et parfois idéologique est assurée par l'œuvre littéraire, et donc quelque part à travers l'engagement implicite de son auteur que la transformation et le changement de la norme surviennent.

En fait, la fonction sociale dans une œuvre littéraire peut être déclinée selon Hans Robert Jauss en l'une de ces trois fonctions : « *[la] préformation des comportements ou transmission de la norme ; motivation ou création de la norme ; transformation ou rupture de la norme*²⁷⁹ ». ».

²⁷⁷ L'écart esthétique permet également de mesurer la valeur d'une œuvre littéraire, explique aussi Jauss, puisqu'elle permet de transformer l'esprit humain. Elle y arrive dans la mesure où elle parvient à bousculer son lecteur dans ses habitudes de lecture, dans ce qu'il lui était familier ou communément admis.

²⁷⁸ VERVILLE, Pierre-Luc, « Hans Robert Jauss ». Op.cit.

²⁷⁹ JAUSS, Hans Robert, *Postface à De IPhigénie de Racine à celle de Goethe* (1975), p. 261, in : « Pour une esthétique de la production de la réception », op.cit., p. 73.

La fonction qui nous intéresse et dont nous avons parlé plus haut, se matérialise dans la dernière phrase de l'extrait ci-dessus. C'est d'ailleurs celle qui domine dans l'expérience esthétique que nous fait vivre Anouar Benmalek à travers son roman : *Le Rapt*.

VI. 3.4. 1. Ecart esthétique et transformation de la norme

En exhumant de l'histoire coloniale l'épisode relatif au massacre qui a eu lieu à Melouza en mai 1957, Benmalek s'est attaqué en quelque sorte à la sacro-sainte Histoire officielle. Par son entreprise de démythification de l'Histoire nationale de l'Algérie, l'auteur a pris le risque de heurter la sensibilité de ses compatriotes en touchant au sacré, à ce que le peuple algérien a toujours glorifié, la guerre de libération nationale. Cette dernière se retrouve en effet entachée par le crime commis contre les villageois par le F.L.N (selon le roman). Par cette entreprise, l'auteur va remettre en cause l'intégrité d'un groupe de moudjahidines vis-à-vis de leurs compatriotes, et peut être même leur crédibilité entant que combattants pour une cause noble.

L'œuvre d'Anouar Benmalek est en discontinuité, voir à contre sens du « courant littéraire » suivi par certains écrivains qui ont pris le parti d'une idéalisation parfois aveugle et inconditionnelle de la lutte contre le colonisateur, en produisant des récits à tendance épique de la guerre de libération nationale.

L'auteur du roman analysé s'inscrit plutôt dans la lignée²⁸⁰ des contestataires des versions qu'il estime « édulcorées » et même incomplètes ou carrément falsifiées de cette HISTOIRE coloniale, telle qu'elle a été rapportée officiellement, mais aussi retranscrite dans nos manuelles d'Histoire.

C'est au contraire, dans les recoins les plus sombres de cette guerre de libération que l'auteur a puisé la substance qui a nourri son roman, faisant le choix de dénoncer ce qu'il considère comme les grandes failles de cette dernière. Le lecteur pourrait alors s'interroger sur ses intentions :

Jouer la carte de ce qu'il considère comme une vérité quel qu'en soit le prix ? Est-ce par devoir de mémoire ou par appât du gain facile qu'il écrit ? Il faut dire

²⁸⁰ Pour ne citer que Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, Mourad Bourboune et bien d'autres.

que certains médias étrangers sont friands de ce type d'informations « vendeuses » dirions-nous. Est-ce par provocation ou par engagement ?

Toutefois, il faut noter qu'il ne s'agit pas dans le roman d'innocenter l'entreprise coloniale des crimes commis à l'encontre de la population algérienne. Il parle en effet de la torture sous toutes ses formes, des bombes que l'on jetait sur les villages et du napalm, cette arme incendiaire, normalement interdite, que l'armée française utilisait contre les Algériens. Nous proposons à cet effet et en annexe, quelques images représentatives de l'horreur que les Algériens ont vécue, sous le joug de la colonisation française.

Quoi qu'il en soit, sa volonté d'afficher un refus très net d'idéaliser le passé et une volonté de dénoncer les mensonges et les non-dits est incontestable. Il faut noter en effet que toute l'œuvre de l'auteur a eu pour ambition de scruter les disfonctionnements de l'Histoire en Algérie mais aussi sous d'autres cieux et durant d'autres époques.

Bien que le massacre de Melouza soit l'événement historique principal autour duquel l'auteur a tissé son récit. Anouar Benmalek n'a pas manqué de consacrer quelques pages, sur un autre plan, pour parler des événements d'octobres 88²⁸¹ et de ceux qui ont suivis. Il a en effet consacré une scénographie²⁸² morbide, insoutenable qui renvoie à la période de la décennie noire, en ne manquant pas d'ironiser sur la loi de la concorde civile et de son initiateur, feu Abdelaziz Bouteflika au pouvoir à cette époque.

Quoi qu'il en soit et quelles que soient les raisons qui ont conduit à l'écriture de son roman *Le Rapt*, puissent - elles être justifiées pour certains, sa lecture est clairement déroutante, même dérangeante pour ceux dont la fibre patriotique est placée au-dessus de toute considération. Idem pour les autres qui ont vu leur horizon d'attente bousculé. Ce qui implique une déstabilisation et une remise en

²⁸¹ Notons que les positions franchement frondeuses de l'auteur relativement aux événements en question lui ont valu des démêlés avec le pouvoir. C'est d'ailleurs suite à ces dernières qu'il s'est exilé en France où il vit avec sa famille jusqu'à présent.

²⁸² L'auteur décrit une scène insoutenable, sordide dans laquelle un jeune appelé d'une vingtaine d'année s'est fait égorger par deux terroristes lors d'un faux barrage (comme il y'en a eu tant durant cette période sanglante des années 90), alors qu'il était dans un bus venant de Blida.

question de la norme admise qui se retrouve transformée par une expérience esthétique inédite ou du moins inhabituelle. Le lecteur en effet est surpris²⁸³ d'apprendre une telle abomination concernant la guerre de libération.

Un sentiment de rejet peut alors survenir vis-à-vis de l'œuvre qui salie et entache en quelque sorte, la réputation d'hommes qui ont donné leurs vies pour la libération de l'Algérie. Des combattants qu'ils élèvent de ce fait aux rands de martyres et donc dans leurs imaginaires, de héros de la révolution.

Aussi, cette situation place le lecteur dans une incompréhension et un scepticisme qui va le pousser à interroger ce passé qu'il pensait connaître. D'autres questionnements peuvent alors surgir :

Le peuple algérien n'a-t-il pas encore besoin de s'accrocher, de se cristalliser autours de ses mythes, consolateurs peut être mais aussi probablement consolidateurs ou fondateurs même de cette identité nationale encore fébrile, en tiraillement et plus que jamais fragile et menacée ?

Au contraire, le peuple n'a-t-il pas besoin de connaître toute la vérité concernant son passé, son histoire nationale, pour justement pouvoir construire son avenir et de ce fait, se reconstruire sur des assises plus solides, plus authentiques et plus justes ? Doit-on en finir avec tous ces discours commémoratifs, unificateurs, et mystificateurs ? Révéler toute la vérité, consulter les archives au risque d'ouvrir la boîte de pandore ?

Une chose est sûre, arriver à susciter autant de questionnements aussi contradictoires que légitimes auprès des lecteurs, ne peut être que l'œuvre d'un écrit d'une valeur qui ne peut être contestée, du moins, sur le plan théorique et littéraire²⁸⁴.

²⁸³ Nous avons été surpris d'ailleurs de constater que la plus grande majorité des Algériens n'avait pas connaissance de cet événement ni n'en avait entendu parler. Nous incluons même la tranche intellectuelle de la population, ceux qui ont fait les plus hautes études.

²⁸⁴ Nous nous posons en effet la question de la pertinence de son choix, de mettre en avant cet événement tragique de l'histoire de l'Algérie, alors que l'armée française a été responsables de tellement de massacres et durant plus d'un siècle de colonisation.

D'ailleurs, sur cette problématique d'interprétation d'une œuvre littéraire, Jauss voudrait que son lecteur soit « *assez intelligent ... pour s'étonner parfois de ce qu'il lit, pour faire passer cet étonnement dans un questionnement*²⁸⁵ »

Ce type d'expérience par laquelle passe le lecteur, ne peut être vécue qu'à travers des œuvres au fonctionnement profond, qui ne délivrent pas de message explicite ou défini mais invite au questionnement. Il s'agit de l'herméneutique de la question et de la réponse défendue par Jauss dans son esthétique de la réception.

Finalement, nous tombons dans ce que nous avons décrit concernant *Le Rapt*, dans la définition de Jauss relativement à l'écart esthétique²⁸⁶, caractéristique selon le théoricien, des œuvres innovantes. C'est la manière dont l'œuvre a été accueillie par son lectorat qui en fait une œuvre novatrice. Nathalie Piegay- Gros écrit à propos de cet écart type que c'est : « (celui qui sépare une œuvre des précédentes, par telle modification de la stratégie poétique, intertextuelle, générique, ...) est du côté de l'auteur, l'étalon de l'innovation et du côté du lecteur, celui de la compréhension ou du refus de cette nouveauté²⁸⁷ ». L'horizon d'attente se trouvant détourné, transformé par l'instauration d'une nouvelle norme pour l'appréhension de l'histoire. En effet, *Le Rapt* suscite chez son lecteur, à la fois le rejet, l'étonnement, et la fascination face à l'habileté de l'écriture.

Aussi, par l'usage de structures spatiales et temporelles complexes, l'auteur vise à faire libérer l'imaginaire collectif de ses lecteurs, compatriotes notamment, des carcans dans lesquels l'Histoire officielle a cherché à les cantonner en leur imposant une version « lisse » et irréprochable du passé.

Les personnages du roman en effet ne maîtrisent ni le temps ni les faits du passé, ni les événements du présent qui les bousculent et qu'ils subissent dans l'impuissance la plus absolue.

²⁸⁵ JAUSS, Hans Robert, « le Texte poétique et le Changement d'horizon de la lecture ». In BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », op.cit. P. 80

²⁸⁶ Dans sa définition de l'écart esthétique et du changement et transformation de la norme et des structures sociales, Jauss avait donné l'exemple du procès de *Madame Bovary*. Il explique alors que ce type de littérature participe à la reconfiguration en question en ouvrant l'horizon moral des lecteurs qui vont par la suite, après le rejet, finir par se familiariser avec ce type d'écriture novatrice et loin de leur horizon d'attente.

²⁸⁷ PIEGAY- GROS, Nathalie, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002, p.223.

La stratégie scripturale de l'auteur a pour ambition de désorienter, de secouer vivement et délibérément le lecteur. Faire que son expérience le conduise à la vigilance et à être plus attentif aux différentes possibilités de sens que peuvent renfermer les faits énoncés. L'arracher aux certitudes de l'Histoire institutionnelle.

VI. 3.4. 2. L'engagement

Dans son essai : *Du texte à l'action, essai d'herméneutique II*, Paul Ricoeur explique que la lecture littéraire entant que processus cognitif autoréflexif, « *pourrait contribuer à révéler, à savoir former des sujets capables de naviguer entre les évidences de la certitude qui limitent la pensée et les incertitudes du vivre qui restreignent la capacité d'agir*²⁸⁸ ». En fait, la lecture littéraire appréhendée avec la complexité qui lui est propre, libère l'esprit et la pensée et contribue à l'ouverture de nouveaux horizons de réflexions qui pourraient pousser à l'engagement et donc à l'action

La fonction idéologique de l'œuvre littéraire dans cette optique, se mesure par sa capacité de veiller à ce que, par la lecture, l'acteur social voit son *habitus* (la tradition à laquelle il est rattaché inconsciemment) légitimer, transgresser ou simplement actualiser

Jauss explique ainsi le rôle de médiatisation de l'œuvre littéraire :

L'apport original de l'attitude esthétique est de faire apparaître clairement la délimitation des champs sémantiques, qui restait latente dans la réalité de la praxis quotidienne, de faire accéder ces champs sémantiques au plan de la formulation en tant qu'univers particuliers se suffisant à eux-mêmes, et de leur y donner la forme achevée d'une perfection qui fera d'eux des modèles²⁸⁹

Finalement, toute la subtilité de l'écriture de Benmalek et de son incitation à agir, relève en partie d'une écriture incitatrice au mouvement d'un lecteur à la base « model » et qu'il a cherché finalement ou du moins contribuer à en faire un

²⁸⁸ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité. D'une approche humaniste de l'identité vers une herméneutique du sujet divers ». Op.cit. P. 223.

²⁸⁹ JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel, Gallimard, 1978, p. 306-307.

sujet divers. Il en ressort un véritable travail inférentiel²⁹⁰ - avec toute la complexité que ça implique - induit par la lecture et conduit par l'écriture. Sans intension moralisatrice, du moins apparente ou évidente si toutefois la volonté y était, il pousse le lecteur au questionnement moral, à interroger ses valeurs.

Dans *Le Rapt*, Anouar Benmalek cherchera à solliciter un sujet divers avec une identité constituée de la dualité « Ipséité-altérité », ce qui prouve et révèle une volonté engagée de l'auteur qui « *trouve sa résolution dans l'éthique de la parole engagée*²⁹¹. ». À travers ses personnages, Benmalek fait vivre à ses lecteurs, l'expérience du changement et celle de la temporalité, en remontant le temps, pour nous raconter ne serait-ce que quelques bribes relatives au passé de ses personnages. Il nous parle ainsi de leur enfance, leurs amours, mais aussi leur évolution dans le temps, à travers le récit des événements qu'ils ont vécu et subi. Une identité narrative est alors construite pour les personnages du roman.

Cette identité, que le temps, les expériences de la vie, des plus joyeuses aux plus atroces notamment, a forgé. Benmalek illustre à merveille l'emprise de cette temporalité et spatialité sur ces derniers. L'auteur, en effet, vise un lecteur divers, capable de traverser les frontières temporelles, fantasmatisques, pour puiser dans son historicité ce qui l'unie aux personnages mais aussi ce qui le sépare d'eux. L'ensemble ainsi réuni va constituer son humanité. Un sujet capable de puiser dans sa diversité subjective pour approfondir et étendre la compréhension de soi-même qui aura pour finalité l'interprétation et surtout la réinterprétation des textes littéraires.

Paul Ricœur écrira alors sur cette expérience d'acquisition de l'identité narrative à travers la lecture :

Contre l'immédiateté de la certitude du « je pense », il propose la médiation d'un détour réflexif au soi...nécessairement médiatisé par les textes, grâce à la lecture, l'identité narrative permet de mettre en lumière les relations dialectiques entre la compréhension de soi et

²⁹⁰ Il serait toutefois plus juste de parler de « processus inférentiel », le cas échéant, du fait de la complexité de l'opération qui met en relation intersubjective entre l'auteur et son lecteur. Nous choisissons deux définitions pour cette notion, celle qui relève de l'analyse du discours de Kerbrat-Orecchioni : « nous appellerons « inférence » toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variable (internes ou externes) » Kerbrat- Orecchioni, 1986 :24)

²⁹¹SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité. D'une approche humaniste de l'identité vers une herméneutique du sujet divers ». Op.cit. P. 221.

l'appropriation réflexive des récits, et par là même d'affirmer la dimension narrative de l'expérience humaine²⁹²

Le but des stratégies scripturales utilisées par l'auteur serait de faire naître par l'écriture un sujet divers, donc capable de chercher un sens à cette Histoire, ou à cette tranche d'HISTOIRE si complexe de l'Algérie. Bien qu'il n'existe pas de sens fixe, définitif de l'HISTOIRE, quel qu'en soit le lieu.

Cette mobilité du sens par sa diversité mais aussi son instabilité, du fait qu'il dépende de la réception de l'œuvre, est expliquée par Jauss en ces termes :

Le sens d'une époque littéraire se révèle dans les concrétisations successives de sa signifiante (pour utiliser un terme de Roland Barthes) qui résultent aussi bien de l'événement que de son effet à différents moments et qui peuvent donc être reconstruites à travers l'histoire de sa réception à partir du premier accueil jusqu'à l'interprétation actuelle²⁹³

Il y'a dans ces paroles une idée qui nous renvoie sans cesse au **puzzle** qu'Anouar benmalek, grâce à toutes ses stratégies scripturales, nous invite à reconstituer, recomposer. Avec une idée supplémentaire, c'est que l'histoire en générale ou celle que l'auteur cherche à nous faire lire, est en perpétuel renouvellement à travers le temps mais aussi au gré de la réception. Elle devient de ce fait insaisissable.

Chercher la vérité des faits est donc un leurre. Cependant, ce qu'Anouar Benmalek a réussi à faire grâce à ses choix scripturaux, de « romans policiers historiques » notamment, c'est de nous proposer un peu de vrai, au milieu d'une multiplicité d'erreurs et de versions possibles de cette vérité. C'est à travers le parcours tâtonnant des personnages, des scénarios contradictoires imaginés par eux, mais aussi leurs positionnement erratique, instable par rapport aux situations auxquelles ils sont exposés, que l'auteur nous présente cette part de L'HISTOIRE.

²⁹² RICŒUR, Paul ; *Anthropologie philosophique, écrits et conférences 3*, Paris : Éditions du Seuil, La couleur des idées, 2013, p. 356. In SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité. D'une approche humaniste de l'identité vers une herméneutique du sujet divers », op.cit. 218.

²⁹³ JAUSS, Hans Robert, *Esthétique de la réception et Communication littéraire* (1979), p 21 (Actes du 9e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée (Innsbruck, 1979), 2, Innsbruck, AMOE, 1980, p. 18) In BRUNET, Manon, « Pour une esthétique de la production de la réception », op.cit. P 80.

Nous proposons dans la partie suivante, la démarche scripturale utilisée par l’auteur pour nous exposer justement cette multiplicité de versions poussant le lecteur à poursuivre la quête initiée par l’auteur. Celle d’un sens que nous avons défini comme fuyant, à rechercher...

DEUXIÈME PARTIE

LA SUBJECTIVITÉ INTERIORISÉE AU SERVICE

DE L'HISTOIRE

Je ne condamne personne, je n'absous personne.

Tchekhov

Si la narratologie moderne de Raphaël Baroni est indispensable pour analyser les récits appartenant à la littérature policière, il nous semble que la narratologie traditionnelle reste incontournable pour l'analyse de tous les types de récits, policier inclus. Dans le dispositif narratif établi dans *Le Rapt*, l'intrigue est diffractée en une multitude de points de vue, relativement à l'appréhension par les personnages de l'événement historique représenté. Les histoires y sont imbriquées, donnant au récit un aspect fragmenté, chaotique, à l'image des personnages mis en scène. Ainsi la construction des personnages, et le traitement spatio-temporel de la diégèse rend l'analyse narratologique particulièrement intéressante

C'est à travers le déploiement de la subjectivité qui émane des différents discours des personnages que le lecteur parvient à appréhender et apprécier l'Histoire. Au cours de notre lecture, nous nous rendons compte qu'Anouar Benmalek use de cette forme du discours de manière intensive, en l'enrichissant du discours rapporté et du monologue intérieur. Il nous fait pénétrer par ce trio subjectif, un espace privé dans lequel nous vivons une expérience à la fois affective et intellectuelle mais aussi morale puisque l'intériorité de la conscience humaine nous est permise et dévoilée.

Nous nous demanderons alors au cours de cette partie, quel impact pourrait avoir cette exposition des consciences sur nos jugements. L'authenticité que cette forme implique pourrait-elle nous guider vers la vérité des faits ?

CHAPITRE I

La narratologie traditionnelle, un outil opérationnel pour l'écriture de l'Histoire

Au-delà de l'aspect thématique - relatif à la transgression criminelle qui conditionne toute appartenance au genre policier - autrement dit « *l'histoire comme objet du récit, ce qu'il raconte*²⁹⁴ », il nous paraît intéressant de se pencher sur un autre volet de la tripartition genettienne, à savoir la narration comme « *acte producteur du récit qui, comme tel prend en charge les choix techniques comme le rythme du récit ou l'ordre dans lequel l'histoire est racontée*²⁹⁵ ». Comme le signale Vincent Jouve, invoquant les *exercices de style* de Queneau, les événements racontés dans le texte en question ne changent pas : il s'agit d'un individu qui aperçoit devant la gare Saint – Lazare un personnage qu'il avait auparavant remarqué dans un autobus. L'histoire est la même quelle que soit la version. Ce qui change, ce sont les variations scripturales autour de ces événements, leurs réécritures concernant tantôt « *le style et le registre de langue utilisé [tantôt] l'ordre dans lequel les événements sont évoqués, le point de vue à partir duquel ils sont rapportés, ou encore le degré d'implication du narrateur*²⁹⁶ ». Tout ce qui est en fait du ressort de la narratologie et qui donne à lire un récit différent à chaque réécriture ou à chaque version.

De même, pour la représentation de l'événement historique du massacre de Melouza, l'auteur a fait le choix de livrer au lecteur plusieurs versions du même fait historique par l'utilisation entre autres, de la technique relative à la perspective narrative. Ainsi, c'est à travers le regard (point de vue) de multiples personnages que l'événement a été représenté.

Pour ce qui est du présent chapitre, nous aborderons donc le point relatif à la perspective narrative dont l'importance pour l'analyse du « signifiant », ce que

²⁹⁴ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman* (2^e édition), Paris, Arman Colin, 2007, p.25

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Loc. cit

Jouve appelle « *le corps du roman*²⁹⁷ », son ossature, fut à mainte fois relevée par les critiques littéraires dont Yves Reuter que nous citons ci-dessous :

La question des perspectives est en fait très importante pour l'analyse des récits car le lecteur perçoit l'histoire selon un prisme, une vision, une conscience, qui détermine la nature et la quantité des informations : on peut en effet en savoir plus ou moins sur l'univers et les êtres, on peut rester à l'extérieur des êtres ou pénétrer leur intériorité²⁹⁸.

En effet, le fait de donner la parole à l'un et /ou à l'autre des personnages, de définir le volume et le degré d'implication des uns et/ou des autres, suggère une volonté de « régulation de l'information » par l'auteur.

Comme pour le choix du type de narrateur, celui du ou des points de vue proposés au lecteur, a des conséquences sur la représentation de l'h(H)istoire puisqu'il impliquerait une visée finale à laquelle l'auteur voudrait conduire son lecteur. Ce qui pourrait amener à penser à une volonté de conditionnement de lecture.

Dans le choix de la perspective narrative adoptée dans le texte d'Anouar Benmalek, nous aurons à démontrer que la démarche scripturale qui en découle implique que l'auteur ne cherche pas à conditionner strictement sa lecture. Il offre à ses lecteurs un éventail aussi divers que variable, de possibilités d'interprétations de l'histoire. Il propose, dirige éventuellement mais n'impose rien. En cela, nous pourrions dire que cette œuvre serait en quelque sorte « ouverte », si nous considérons la définition que donne Umberto Eco de ce type de romans :

Le point de vue, au sens scopique du terme, appartient à une esthétique de l'éclatement des instances. La visée idéologique de ce courant conteste la notion controversée de "roman bien fait" : « Ecrire un roman "bien fait", c'est choisir les faits selon un seul point de vue (qui sera celui de l'auteur) et les ranger dans la ligne directrice d'un système de valeurs²⁹⁹

²⁹⁷ JOUVE Vincent, « 2. Le corps du roman : les structures du récit », dans : *Poétique du roman*. Sous la direction de JOUVE Vincent. Paris, Armand Colin, « Cursus », 2020, p. 33-73. URL : <https://www.cairn.info/poetique-du-roman--9782200625948-page-33.htm> consulté le, 19/10/2023

²⁹⁸ REUTER, Yves, *l'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 47

²⁹⁹ ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, éditions du Seuil, 1965.P. 224.

Par ouverte, nous entendons l'acquisition par les lecteurs d'une certaine liberté dans l'interprétation des œuvres littéraires. D'ailleurs, Umberto Eco va jusqu'à « qualifier de « fanatisme épistémologique » : celle qui pose qu'interpréter c'est mettre en lumière la signification voulue par l'auteur et celle qui pose que les textes peuvent être infiniment interprétés³⁰⁰. ». Il y'aurait donc, d'après le théoricien, des bornes entre lesquelles la liberté d'interprétation du lecteur pourra s'étendre.

Néanmoins, avant de se pencher sur la manière dont Anouar Benmalek pratique cette technique, il nous semble nécessaire de préciser le sens que nous voulons donner à cette question de la perspective narrative (telle qu'elle est pratiquée par notre auteur) qui rend compte essentiellement, de la situation du narrateur par rapport à l'histoire qu'il raconte, d'où perçoit-il les événements, quel est son champ de vision ? Quels sont ses rapports avec les personnages qu'il présente, d'où les perçoit-il, quel est le degré de connaissance de ses personnages, quels sont les interactions entre lui et ses personnages ainsi qu'entre les personnages eux-mêmes.

C'est de toutes ces questions que traite cette technique que la critique désigne sous différentes appellations. En tout état de cause, que l'on parle de point de vue, de vision, de focalisation, les principaux critiques qui ont traités de la question de la perspective narrative, à savoir Pouillon, Genette ou encore Tzvetan Todorov, à des nuances près, s'accordent à désigner trois principales situations que nous résumerons dans le tableau ci-dessous :

	J. Pouillon	G. Genette	T. Todorov
Omniscience	Vision par derrière	Non-focalisation ou focalisation zéro	$N > P$
Technique du point de vue	Vision avec	Focalisation interne	$N = P$
Technique objective	Vision du dehors	Focalisation externe	$N < P$

³⁰⁰Tauveron, Catherine, « comprendre et interpréter le littéraire à l'école : du texte réticent au texte proliférant », Repères, n°19, 1999, p.9-38. In https://www.persee.fr/doc/reper_1157-1330_1999_num_19_1_2289. Consulté le 16/10/2021

Nous avons remarqué qu'à travers les époques et les courants littéraires qui les caractérisent, les auteurs privilégiaient un régime narratif plutôt qu'un autre. La focalisation zéro par exemple était l'apanage de l'ère classique. D'ailleurs on parlait souvent « d'omniscience traditionnelle ».

Les auteurs réalistes du 19^{ème} siècle, quant à eux, usaient de la technique de focalisation externe dans les incipits de leurs romans, nous citerons à titre d'exemple, *l'éducation sentimentale* de Flaubert, *La peau de chagrin* de Balzac ou encore *Germinal* de Zola. D'autre part, ce procédé est davantage utilisé dans les romans policiers américains d'entre les deux guerres, qui – comme nous l'avions fait remarquer dans la partie relative à la typologie des romans policiers – bannissaient l'analyse psychologique au profit de l'action, le commentaire et la description au profit d'un dialogue court et incisif.

De ce fait, ce dernier procédé peut être souvent³⁰¹ opposé à la focalisation interne qui place le foyer de perception dans le champ de conscience d'un ou de plusieurs de ses personnages. Ce mode de représentation narrative privilégie donc l'analyse psychologique puisque le lecteur accède à l'information à travers les perceptions, réflexions, pensées du personnage focal par rapport auquel s'organisent les premiers plans et les restrictions de champs.

Si nous nous penchions sur l'historique de l'utilisation de ce dernier mode narratif, qui nous intéresse d'ailleurs particulièrement, nous verrions qu'il a été utilisé dans un premier temps, dans les romans en « je » - caractéristiques du 18^{ème} siècle - pour ne s'étendre aux romans de la 3^{ème} personne du singulier - foyer habituel de l'omniscience classique - qu'au 19^e siècle. Ce mode de vision était exceptionnel. C'est Stendhal qui l'a développé dans *Le rouge et le noir* avec le point de vue de son personnage principal. Flaubert a fait de même avec la mise

³⁰¹ Il faudrait préciser que la focalisation externe ne s'oppose pas en tous points à la focalisation interne. Dans les deux cas nous nous trouvons à l'intérieur de la diégèse. (Ce qui n'est pas le cas pour la focalisation zéro). La différence réside dans le fait que pour la première focalisation, le foyer focal est dépourvu de toute aptitude psychologique, seul l'aspect extérieur est décrit alors que pour la deuxième focalisation, le mot interne est pris au sens psychologique du terme dans la mesure où nous pénétrons à l'intérieur de la conscience du personnage focal.

en évidence du point de vue d'Emma dans *Madame Bovary*. Plus tard, vers la fin du 19^{ème} siècle, la focalisation interne va s'étendre pour se généraliser et devenir courante vers le 20^{ème} siècle.

S'agissant de notre roman d'analyse *Le Rapt*, il semblerait que l'auteur ait choisi de mettre à l'honneur cette technique narrative, du moins tout au long de la première partie puisqu'elle représente le mode scriptural dominant, voir même exclusif de cette partie. De ce fait, nous nous proposons dans ce présent chapitre d'explorer la manière dont notre auteur l'exploite.

Pour cela, nous nous appuierons davantage sur la théorie des focalisations proposée par G. Genette dont l'approche repose essentiellement sur les marques de la subjectivité qui se dégagent du personnage focal. Elle correspondrait donc mieux à notre démarche analytique du moment, alors que celle proposée par A. Rabatel est plutôt linguistique puisqu'elle se base sur la recherche d'indices textuels, de marques linguistiques du point de vue. L'une est subjective dans la mesure où elle se repose sur l'intuition en prêtant attention à l'individu qui perçoit « le sujet de conscience » alors que l'autre est plus objective puisque l'attention est concrètement portée sur « l'objet de la perception ».

I.1. La focalisation interne ou le « vivre avec »

Selon la classification de Genette, la focalisation interne se divise en trois types que nous définirons au fur et à mesure de leur apparition dans l'analyse.

Déterminer comment un segment de texte est focalisé revient à situer le foyer focal, ce qu'on appelle aussi le foyer de perception, de quel point de vue l'histoire nous est contée (présentée). Dans *Le Rapt*, La première restriction de champ correspond à celle de l'un des principaux protagonistes, Aziz. C'est avec lui que l'auteur fait vivre l'évènement de l'enlèvement de la petite Chehra - de son point de vue - d'abord à travers le « je » d'Aziz qui nous livre son vécu « in medias res » mais aussi par la manière dont il nous fait percevoir l'évènement tel qu'il a été

vécu par les autres personnages, membres de la famille de Chehra, qu'il exprime donc à la troisième personne du singulier.

Ainsi, c'est à travers le prisme spécifique de l'unique instance narrative que les faits sont transmis au lecteur, Aziz à la fois objet de l'histoire - puisque cette dernière est focalisée sur lui - et sujet / témoin puisque percepteur du déroulement de l'histoire, se trouve attribué, de manière exclusive, le statut de narrateur - personnage - protagoniste et témoin. Une place prééminente est donc attribuée à Aziz qui jette un regard singulier sur le monde diégétique de la première partie du roman. Nous sommes alors, en présence de focalisation interne fixe, selon la définition de Genette

Nous proposons dans ce qui va suivre, des extraits du texte témoignant des perceptions, pensées, réflexions, sentiments, sensations du personnage, mises à nu grâce à la technique de la focalisation interne.

Commençons par le point de vue que le personnage porte sur lui-même, ou plus précisément sur ses sentiments et sensations que nous pouvons relever littéralement dans le texte, notamment à la page 34 « *je me suis **senti** envahi par une soudaine hostilité envers moi-même* » Ou encore à la page 52 : « *j'ai eu la **sensation** qu'une énorme main se mettait à malaxer mes intestins pour me faire vomir* », de même pour les sensations physiques à la page 77 : « *J'ai contracté mes muscles pour résister à la chair de poule. J'ai reconnu aussi, à l'arrière-plan de mes **sensations**, l'envie de vomir consécutive à un nouveau pic de peur.* »

Nous reconduisons aussi ses pressentiments vis-à-vis de ses proches :

« *Je pressentais que ma détermination de ne rien avouer à Meriem fondrait comme neige ... je connaissais le pouvoir de persuasion de ma femme, sa capacité à débrouiller le fil de mes pensées peut être plus efficacement que moi-même.* » P138

Aussi, nous proposons de relever le point de vue d'Aziz sur les autres personnages, notamment le regard porté sur son beau-père Mathieu, « *ce*

Français, maigre comme une épine de figue de Barbarie » p33 et dont il n'arrive pas, malgré toutes les années passées à ses côtés à lui faire confiance, comme nous pouvons le deviner à travers cet extrait :

Dépourvu de l'ordinaire expansivité pied – noire, cet homme me mettait mal à l'aise par ses silences et ses minces sourires de timide, où perçait parfois, fugitivement, une étincelle de sarcasme. Meriem semblait, elle aussi, ne pas apprécier outre mesure son beau – père, s'adressant à lui par phrases brèves et cassantes. P.34

Cette méfiance vis-à-vis du beau-père et le malaise qui en découle, ainsi que le manque d'estime à l'égard du vieux monsieur, semble être partagé par Meriem, l'épouse d'Aziz et Belle fille de Mathieu. Toutefois, le mépris affiché par Meriem trouve son équivalent chez Aziz, à l'encontre de sa belle-mère, qu'il ne porte visiblement pas dans son cœur, comme nous pouvons le lire dans la première phrase du paragraphe ci-dessous :

Posée comme un tas de chiffons sur le fauteuil, ma belle-mère pleurnichait. Meriem, elle, avait dépassé le stade des pleurs. Elle feuilletait interminablement l'album familial, le refermant, le rouvrant, dans des gémissements étouffés... Tel un liquide, sa souffrance emplissait peu à peu tout l'espace. Le cœur oppressé, j'observais le visage de ma femme, abîmé par les griffures. D'une manière ou d'une autre, j'étais certain qu'elle refuserait de continuer à vivre si notre fille ne nous était pas rendue. P157

Nous constatons dans la suite du paragraphe, que la douleur de la mère et celle de la grand-mère, suite à la disparition de Chehra, est représentée selon le point de vue subjectif d'Aziz qui trahit clairement les sentiments qu'il éprouve à l'égard de chacune des deux femmes : Le mépris et la banalisation de la douleur chez la grand-mère contre la compassion, alimentée par la profonde tendresse et l'amour qu'il éprouve pour son épouse. Ainsi, son jugement n'est guidé que par ce qu'il ressent pour elles.

Cette réalité, nous la retrouvons clairement exprimée dans les propos d'Aziz à la page 65 : « *Ah comme la peine des gens que nous n'aimons pas peut être irritante ! Et comme, à contrario, la douleur de ceux que nous aimons nous*

déchire l'âme ». De ce fait, son point de vue sur la scène qui se présente à ses yeux et plus précisément sur la représentation de la douleur des deux femmes, n'engage que sa propre personne.

Même si les sentiments ne sont pas exprimés de manière littérale, le passage où Aziz décrit la souffrance de sa femme suggère au lecteur sans le lui révéler, l'amour qu'il ressent pour Meriem, c'est ce que certains auteurs appellent la conscience irréfléchie. En effet, le personnage n'a probablement même pas conscience du regard amoureux qu'il porte à sa femme, pourtant cette situation transparait et la subjectivité du personnage ressort de manière indirecte. L'auteur la partage avec le lecteur en la mettant en scène grâce à ce mode de narration particulier. Finalement, ce choix scriptural qui favorise l'expression de la subjectivité et la mise en perspective des points de vue permet l'exploration de la vie intérieure du personnage focal en nous faisant pénétrer dans son esprit et donc dans son intimité. Ainsi, le sujet se révèle « *dans l'image qu'il se fait des autres, en transparence de cette image*³⁰² »

Il apparait dans le texte un autre cas de figure où l'amour du personnage pour son épouse est clairement exposé au lecteur à travers ses propos :

Lorsque je suis entré, elle a tourné la tête vers moi et m'a dévisagé avec indifférence, comme si je ne faisais plus partie de ceux qui partageaient sa souffrance. « *T'ai-je déjà perdue, mon aimée ?* » me suis-je demandé avec la sensation que mon cœur s'émiettait. P139

Ou encore plus explicitement : « *J'ai réalisé que j'aimais ma fille et ma femme avec le poids des océans sur la terre, et que ma seule mission ici-bas était de les protéger, quel que soit la malédiction à encourir* » P.109 nous parlerons dans ce cas, d'expression directe de la subjectivité du personnage focal

Ce mode de narration qui est centré sur un personnage focal ainsi que sur les objets, personnages, paysages ou autres réalités textuelles sur lesquelles s'arrête

³⁰² POUILLON, Jean, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 69-147.

le personnage focalisateur, permet une représentation de la subjectivité dont l'expression peut être donc directe ou indirecte

Cependant, l'expression de cette subjectivité demeure restreinte puisqu'elle est limitée à ce qui apparaît aux yeux et aux impressions du personnage focal.

D'autre part, ce mode de représentation narrative implique un jeu de dualité (objet / sujet) de focalisation. Bien que nous retrouvions cette dualité sur d'autres plans, celle-ci est particulièrement perceptible sur le plan visuel : (sujet regardant / objet regardé) qui se transforme par moment à la situation inverse, autrement dit (objet regardant / sujet regardé). Ainsi, au-delà de l'expression de la subjectivité, cette réalité scripturale permet d'offrir au lecteur un effet de perspective. Comme nous pouvons le constater dans les exemples suivants :

« Ma femme était assise, les yeux fixés sur la fenêtre...Lorsque je suis entré, elle a tourné la tête vers moi et m'a dévisagé avec indifférence, comme si je ne faisais plus partie de ceux qui partageaient sa souffrance » P.139 ou encore à la page 140 « La mère de Meriem m'a jeté un regard noir...Ma femme, elle, a écarquillé les yeux. Assombris par des cernes d'épuisement, ceux-ci ont hésité sur le seuil de la colère avant de s'embuer »

De ce fait, cette mise en perspective rendue possible grâce à la dualité du couple Objet/Sujet de focalisation s'échangeant les rôles dans l'espace textuel, vient en complémentarité avec les expressions de la subjectivité du personnage focal puisqu'elle participe et remet en cause les points de vue de ce dernier en les relativisant.

Bien plus que de remettre en perspective le point de vue du personnage central, cette dualité permet carrément de remettre en question et donc de reconsidérer l'image première que peut avoir le personnage focal sur ses objets de focalisation et de mesurer de ce fait son jugement. Une manière de démontrer que ce qui apparaît à première vue n'est qu'une version possible et probable de la réalité qui est mouvante et non pas figée dans le temps et encore moins définitive comme il nous apparaît dans ce passage :

J'ai eu un gout de bile dans la bouche en prenant conscience que ce drôle de bonhomme se proposait tout simplement de vendre ses biens et ceux de sa femme pour sauver ma fille, une adolescente qui n'était que le rejeton d'une belle-fille ne lui marchandant pas sa froideur ! Je me suis senti peu fier de mes préventions contre lui p. 58

Il nous semble que ce passage démontre clairement le changement de point de vue d'Aziz sur son beau-père, qu'il connaissait pourtant depuis des années et pour lequel il n'avait aucune considération, si ce n'est que de la méfiance comme nous avons pu le relever dans les passages précédents.

Nous pouvons également noter l'existence d'une autre forme d'expression de la subjectivité du personnage focal dont nous proposons quelques exemples : un cas limite cette fois-ci puisque ce dernier ne se prête pas à l'analyse mais s'auto analyse dans un mouvement de réflexivité, une sorte de dédoublement que nous pouvons retrouver dans certains passages :

Le temps que je me morde les lèvres devant ma propre stupidité : j'avais parlé de folie à un fou ! Quelque chose de visqueux a rampé jusqu'à mon entendement : *Eh ! Ne joue pas à l'étonné. Tout est fou depuis hier. Pourquoi ce que te réclame ce type serait-il moins fou ?* p.79

Le personnage parle de la folie de son interlocuteur, de la folie de la situation qu'il est en train de vivre, nous aurons à constater qu'au fur et à mesure de l'avancement du récit et de l'approche de l'échéance exigée par le ravisseur pour trouver quelqu'un à assassiner, c'est le personnage focal qui se retrouve au bord de la folie.

D'autres passages nous semblent intéressants à examiner :

Une gardienne en moi s'est mise à genoux et, silencieusement, m'a imploré : *Tu ne peux pas envisager d'assassiner un être humain, Aziz ! Si tu anéantis de sang-froid un être humain, tu sors de la communauté des gens honorables...Attends, écoutes moi, a-t-elle insistée... pense à ta femme...Meriem...pourrais-tu la regarder dans les yeux alors que tu aurais assassiné un pauvre gars qui tient autant à son bout de vie que toi ?*

Nous citerons aussi ce passage

J'étais figé ... la mention de Meriem m'a déchiré, mais je n'ai pas eu de réaction. Les yeux fixés sur un paysage dont je ne distinguais aucun détail, *je m'« écoutais »*.

Affolée, la voix a tenté une autre approche.

Et Chehra... tu supporterais qu'elle te méprise

- Tu t'es trompée vieille baderne ! ai-je rétorqué, glacé de mépris envers moi-même. C'est l'argument qu'il fallait éviter. Tu ne dis rien du corps fragile de mon enfant, de son droit de vivre plus longtemps que nous, ses parents. si je ne tue pas, c'est Chehra qui sera tuée. Et que ferais-je alors du respect de ma fille si elle est coupée en tranches par un fou ? P 103/104

Il apparaît clairement dans les passages relevés ci-dessus que le narrateur-personnage est dans un état de confusion, ne sachant pas quoi faire. Les multiples interrogations concernant le meurtre dans lequel il se trouve embarqué malgré lui le conduisent vers un processus intersubjectif- le personnage se prenant lui-même pour objet d'analyse- définition même de la réflexivité.

D'ailleurs, dans la première partie du roman, le texte est majoritairement pris en charge sur le plan énonciatif par Aziz qui s'exprime à la première personne du singulier, cette voix est omniprésente dans le texte et correspond au point de vue projeté sur le monde par Aziz. Ce qui nous conduirait à penser qu'automatiquement, le personnage assume ses prises de décisions et les conséquences de ses actes. Pourtant, ce n'est visiblement pas le cas dans les passages que nous avons relevés puisque le monde qui se présente à lui s'est totalement écroulé, d'abord par le kidnapping de sa fille puis par l'exigence du ravisseur, le meurtre d'un homme contre la libération de Chehra.

À l'image du monde qui se désintègre aux yeux du père, la voix se décompose à son tour se scindant en deux points de vue différents, qui s'opposent et s'inter pénètrent dans l'esprit d'Aziz. Parfois même au-delà de deux voix comme l'illustre cette phrase : « *Dans ma tête une multitude de voix effrayées hurlaient en même temps, chacune faisant mine de prodiguer un avis* » P 125

La décision involontaire et contrainte d'ôter la vie à une personne pour sauver celle de sa fille plonge le narrateur dans un état second dirions-nous qui lui fait perdre toute maîtrise de lui-même, cette réalité se traduit par un dialogue des

consciences qui nous fait penser à une dissociation mentale affectant momentanément notre personnage.

Le dédoublement de voix, qui résulte notamment des hésitations d'Aziz et du conflit qui l'oppose à sa propre personne est particulièrement visible dans le passage de la page 159

... Mais tu vas te décider, à la fin, froussard bavasseur ?...

J'ai senti le fœtus de la peur s'agiter brutalement dans mon ventre. Mon dieu, comment ma cerveille pouvait – elle m'interpeller comme si elle logeait dans le crane d'un autre ? *Il la débitera en entier si tu ne te décides pas rapidement ! ... si tu veux mon avis.*

- Je ne veux pas de ton avis, ai-je nasillé. Ma voix a raisonné étrangement dans l'habacle de la voiture. Par un réflexe absurde, je me suis retourné afin de vérifier qu'il n'y avait personne sur le siège arrière

Nous remarquons bien, autant dans ce passage que dans le précédent, l'existence d'une sorte d'énallage de personnes, le **Je** de la première personne du singulier est remplacé par moment par un **Tu** qui lui répond puis à nouveau par le **Je** qui reprend la narration. Comme si le personnage, se détachait momentanément de sa propre personne, pour échapper à la réalité qu'il ne peut plus contrôler, mais qui finit par le rattraper. Une partie de lui perd le contrôle alors que l'autre reste connectée à la réalité celle de l'inévitable crime qu'il « *était condamné à commettre* » p.111.

La mise en place d'un tel dispositif narratif génère inévitablement un effet de polyphonie énonciative, puisque résonne dans l'esprit du personnage, deux voix clairement discordantes. Si nous nous référions aux travaux d'Alain Rabatel sur le phénomène discursif lié à la polyphonie énonciative, nous parlerions d'une première voix, celle d'un locuteur /énonciateur premier (L1/E1) et d'une seconde voix, celle d'un « archi-énonciateur³⁰³ » qui raisonnerait à travers le discours du personnage focal.

³⁰³ RABATEL, Alain. *La construction textuelle du point de vue*. Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1998. P.15

Les traces de cette « dichotomie discursive » dirions-nous sont stylistiquement marquées dans le texte à travers la différenciation scripturale des deux voix. La première étant celle d'Aziz, elle est non marquée scripturairement parlant puisqu'elle suit la forme de l'ensemble du texte alors que la seconde voix, « parasite » dirions-nous, est démarquée par rapport à l'ensemble du texte par l'usage de l'italique. Cette dernière est d'ailleurs mise en évidence dans les commentaires du narrateur-personnage lui-même, à travers les différentes désignations : « *radotage intérieur* » p107, « *Une gardienne en moi* » P 103, « *le locataire à la voix de crécelle* » P161. « *Une sentinelle en moi* » P100 et tant d'autres dénominations, qui témoignent de son « *cerveau à la dérive* » p 97, comme le déclare le personnage lui-même.

Ainsi, le processus de réflexivité est toujours en cours dans les monologues intérieurs que nous soumettons à l'analyse, il accompagne constamment le père dans son entreprise criminelle. Comme il apparaît encore dans cet extrait du texte : « *mon cerveau paraissait incapable de se résoudre à l'idée d'assassiner réellement une personne. J'ai compris que je devrais me passer de l'aide de mon cerveau – le cerveau logique, du moins.* » Ou encore à la page 161 « *comme ébouillanté par les hormones acides de la peur, mon cerveau avait refusé de collaborer ...* ». Une sorte de « conscience de la conscience », puisque le personnage, prenant son propre cerveau, organe de la pensée par excellence, pour objet d'analyse en le personnifiant, le juge incapable d'assumer l'idée d'un meurtre. Cet organe de la pensée, soumis à la perception du personnage focal, est à son tour dédoublé. Le personnage en effet dissocie les deux parties du cerveau, le reptilien qu'Aziz nomme « *mon vieux fauve préhistorique* » p.109 le seul, habilité à commettre le meurtre tel qu'il apparaît dans cet extrait : « *mon cerveau reptilien, la partie archaïque de la masse nerveuse à la source de l'instinct de survie dans notre espèce, avait été beaucoup plus rapide et avait déjà jeté son filet sur une proie* » p 109 et « *le cerveau logique* » p161 qui n'en conçoit même pas l'idée.

Ainsi, cette forme limite du point de vue, nous permet de voir non pas uniquement le monde vu par le personnage focal mais au-delà, puisqu'elle permet de pousser l'expérience de l'expression de la subjectivité en explorant le monde interne du personnage focal dans un processus mouvant, d'évolution, de métamorphose. Comme elle nous permet de constater la surprise du personnage focal face à ce monde interne qui est le sien et que nous découvrons en même temps que lui :

J'ai frissonné en considérant cet aspect « nouveau » de ce que j'étais censé connaître plus intimement que n'importe quoi au monde : moi-même. J'ai ressenti de l'écœurement mélangé à un sentiment bizarre, que je n'osais identifier...mon vrai *moi* était-il donc si différent de ce *moi* à peu près normal affiché en toute ignorance depuis ma naissance ? Cette identité de tous les jours n'aurait-elle été que la femme de chambre d'une autre identité, moins ragoutante, qui attendait patiemment de voir le jour ? P.111

L'extrait donne à voir, une autre facette du personnage focal, celle dont lui-même n'en soupçonnait même pas l'existence, et dont il n'avait pas conscience. Autre ressource de la technique est alors mise en avant, clairement nous semble-t-il, celle de la conscience de l'inconscience.

I-1.1. Le motif du miroir réflecteur de l'image de soi

Autre ruse usitée par l'auteur pour exprimer le point de vue de son personnage, celle de l'exploitation du motif du miroir comme moyen pour mettre en scène la subjectivité du personnage. En effet, le miroir va jouer le rôle de révélateur de l'intimité profonde du personnage, en reflétant l'image du personnage telle qu'il la perçoit à travers le miroir. Nous pouvons le vérifier dans le passage suivant. Dans la glace qui lui fait face, le père contemple « *un visage gris, atrocement laid, momifié de peur par le délire verbal du ravisseur. Voilà le visage que j'aurai quand je ne serai plus qu'un cadavre* » p 263 a-t-il constaté. Au fond, quoi de plus intime que l'image de soi, celle que nous nous faisons de nous-même.

Par ce moyen, l'auteur arrive implicitement à contourner la difficulté inhérente aux lois propres de la technique du point de vue qui impliquent la mise en scène d'une conscience centrale nous représentant le monde à travers des yeux

regardants. Il n'est pas censé être vu, c'est la raison pour laquelle, aucune description d'Aziz n'a été faite tout au long du roman. À la différence des autres personnages décrits explicitement par Aziz, comme nous pouvons relever à titre d'exemple la description faite par Aziz de Si Abdou : « le quinquagénaire replet et aux tempes dégarnies, dont la denture ... » p.163

I-1.2. Les effets de perspective, autres ressources du PDV

Nous avons pu relever dans les extraits précédents, un ensemble de possibilités d'expression de la subjectivité relative au personnage focal. Cette dernière est rendue perceptible pour le lecteur grâce à la technique du point de vue. L'exposition et la mise en scène d'images renvoyées à travers des objets tels que le miroir dont nous avons traité les effets ci-dessus, mais aussi l'exposition des sensations physiques et mentales, les sentiments qu'ils soient exprimés ou suggérés, des pensées exprimées sous forme de paroles ou bien représentées à travers l'inconscient du personnage, permettent un partage total de l'expérience vécue par le focalisateur qui déploie sa subjectivité sous toute ses formes.

Il existe une autre possibilité, complémentaire du « vivre avec » qui autorise le partage des expériences vécues par les personnages en accédant à leur conscience et en pénétrant leur intimité, il s'agit d'épouser, dirions-nous, leur vision au sens physique du terme. Autrement dit, le lecteur finit par adopter la position du personnage, au sens spatial du terme, ce qui est permis grâce à des effets de perspectives.

Nous citerons à titre d'exemple, la distance qui sépare le personnage focal de ses objets de focalisation ainsi que la variation de cette distance en fonction de la mise en valeur ou au contraire à la minimisation de l'importance accordée à ces derniers.

Aussi, l'angle à travers lequel il les perçoit et qui définit en quelque sorte le champ de vision du personnage. Il nous vient à l'esprit l'extrait dans lequel Aziz tente de percevoir à travers une fenêtre, l'appartement du ravisseur avec lequel il

tient une conversation téléphonique déterminante pour la survie de sa fille. Le champ de vision du personnage est délimité matériellement par un cadrage, dans ce cas précis il s'agit d'une fenêtre comme il peut s'agir d'une porte par exemple. Au contraire, le champ de vision peut être infini comme pour un paysage à l'horizon. Toutes ces techniques littéraires qui conditionnent en quelque sorte notre lecture de l'évènement raconté, rappellent fortement celles utilisées dans le septième art. Nous pouvons y ajouter l'éclairage dont l'usage est fréquent au cinéma mais qui semble moins évident à concevoir dans une œuvre littéraire. Pourtant, cette pratique cinématographique y trouve paradoxalement sa place comme nous nous proposons de montrer dans les paragraphes qui suivent.

En effet, nous avons pu relever dans le texte, quelques-unes de ces techniques, qui rappellent donc à juste titre, ceux utilisés au cinéma. Nous avons néanmoins remarqué que ces effets de perspectives sont particulièrement concentrés dans un segment textuel bien défini, celui du meurtre perpétré par Aziz, le père de famille tranquille, sans histoires à l'encontre de Si Abdou l'indicateur, violeur d'enfants. Nous verrons comment cette situation a été mise en perspective par l'auteur

Nous arrivons enfin à la technique de l'éclairage, couramment utilisée dans le septième art et qui nous paraît à première vue, difficile à concevoir en littérature. Pourtant, dans le segment textuel que nous allons tenter d'analyser, se déploie un jeu d'ombre et de lumière qui ne nous semble pas gratuit. Effectivement, les deux personnages pénètrent en pleine nuit dans « *un vaste chantier abandonné, parsemé de conteneurs rouillés et de squelettes de machines industrielles [...] et contemplions, **découpé par la lumière des phares**, un paysage désolé de charpentes et d'amas de ferrailles* » p.166 à la recherche du présumé terrain qu'Aziz est censé posséder et qu'il voudrait faire connaître à Si Abdou. Le délabrement des lieux et la description qu'en a faite l'auteur, reflète une atmosphère obscure qui annonce le crime à venir. La description du chantier à l'« *aspect fantomatique* » p169 ainsi que de la bâtisse que les deux personnages voudraient atteindre pour contempler de haut le terrain, est rythmée par les

mouvements du faisceau lumineux qui sort à travers la lampe tenue dans un premier temps par Aziz qui connaît les lieux pour s'y être auparavant rendu. La lumière sert également de révélateur du point de vue d'Aziz sur l'évolution de l'état émotionnel de sa proie : « *J'ai braqué le cône de lumière sur le visage de l'indicateur. Il a cligné des yeux, mais sans que disparaisse le masque de méfiance crispant ses traits.* » p167, nous pouvons ensuite lire à la page suivante le changement d'avis du convoiteur de terrain lorsque qu'il a mesuré sa valeur : « *j'ai à nouveau braqué la torche sur mon compagnon. J'aurais ri si je n'avais eu aussi peur : la méfiance, sans se dissiper totalement, avait fait place à la bonne vieille avidité.* » p168, comme il apparaît dans les propos d'Aziz, dans cet extrait du texte, la méfiance et le climat de soupçons sont toujours présents entre les deux hommes qui cherchent à « garder le contrôle » en ayant la source de lumière en main :

- Ou m'entraînez – vous ainsi ? s'est enquis l'indicateur après la première volée de marches et avec une inquiétude perceptible.
- Au deuxième. On surplombera le chantier et je vous montrerai mes terrains. Marchez devant moi, **je vous éclairerai**
- Non, je préfère que vous ouvriez le chemin. Le ton était redevenu soupçonneux

Avant ce passage, la torche électrique était destinée à éclairer les lieux en même temps que d'immerger le lecteur dans l'atmosphère d'un meurtre à venir. Aussi, elle servait à mettre en évidence l'état émotionnel de Si Abdou, toujours sous le prisme du personnage focal. Dans ce qui va suivre, l'objet lumineux aura le rôle de définir et de conditionner les rapports de domination entre la victime et le bourreau. Se retrouvant dans un endroit sombre, non sécurisé : « *le deuxième étage était constitué d'une seule pièce, et là où devait se trouver la fenêtre à l'origine, manquait un mur entier* » p171 Celui qui détient la lampe a l'avantage et l'ascendant sur l'autre : « *je lui ai tendu la torche qu'il exigeait d'un geste impatient de la main. S'approchant avec précaution du vide, il a éclairé le mur qui formait un angle avec la paroi envolée* » p 171. Ou encore à la page 173 : « *je lui ai arraché la torche, profitant de son ahurissement* ».

Nous pouvons également retrouver une phrase qui - à quelques détails près - est la même que celle que nous avons relevée lorsque la lampe était aux mains d'Aziz :

Il s'est retourné vers moi, **m'envoyant le cône de lumière au visage.**
Aveuglé, j'ai cligné des yeux
- Vous avez peur du vide, à ce que je vois...
Il a dirigé **la lumière vers l'horizon noir** ... Mon cœur a battu si fort
que j'en ai éprouvé une espèce d'éblouissement p.172.

Nous assistons donc à une mise en scène de l'objet éclairant dont le déplacement, tantôt chez Aziz tantôt chez Si Abdou est signifiant.

Comme nous pouvons le constater dans le passage ci-dessus ainsi que dans d'autres séquences du segment que nous analysons, l'évocation de la lumière est souvent suivie de celle du noir, comme si l'ombre et la lumière étaient indissociables, comme le jour et la nuit ou encore le bien et le mal. Nous aurons à préciser cette idée dans ce qui va suivre, lorsque nous évoquerons les aveux de Si Abdou concernant le viol et la torture des enfants et adolescents lors des manifestations d'octobre 88.

Tout comme ces alternances d'obscurité et d'éclairage rythmées par le mouvement du faisceau lumineux, qui éclaire par moment le visage du « coupable » ou celui de son « bourreau », les révélations de Si Abdou concernant les crimes dont Aziz l'accuse, vont coïncider avec le déplacement et le mouvement du faisceau lumineux sur son visage, comme si le fait de braquer la lampe torche sur le visage d'Abdou l'incitait aux aveux.

L'objet tenu entre les mains du chercheur de vérité en devient symboliquement son révélateur. En effet, l'aspect sombre de la situation, matérialisé par le délabrement des lieux, ainsi que le sordide lié au crime qui s'y prépare ne sera pas définitif.

La noirceur va finalement se dissiper pour céder la place à un éclairage partiel puisque la version de Si Abdou concernant les événements d'octobre 88 et les

bavures qui ont suivies nous sont transmis sous l'angle spécifique du personnage. Elle n'engage de ce fait que sa vision de l'évènement. Une parcelle de vérité historique cette fois ci nous sera révélée concernant les viols et tortures d'enfants lors des événements d'octobre 88.

Tous ces effets décrits dans cet espace aussi sombre que délabré, à la fois clos et ouvert, ainsi que la position des deux hommes et la distance qui les sépare, notamment dans l'escalier ou lors de la confrontation entre les deux hommes au moment du meurtre, contribuent à l'intensification de la dramatisation de ce qui constituera la scène du crime, soumise aux multiples jeux de la perspective. Lorsque les deux hommes traversent le chantier et pénètrent dans la vieille bâtisse, tout n'est plus que contraste entre ombre et lumière. Aussi, toute la mise en scène et le relayage de la lampe d'une main à l'autre révèle la duplicité des deux personnages à la fois coupables et innocents, victime et bourreau. Le faisceau lumineux s'avérera révélateur par la mise en lumière au sens propre et figuré d'une parcelle de l'Histoire sombre de l'Algérie coloniale. Les dessous, oserions-nous dire, de la gestion « scabreuse » par l'état des événements d'octobre 88, resteront tus et enterrés définitivement par Si Abdou et par extrapolation par l'ensemble du peuple algérien.

Nous pouvons finalement dire qu'au-delà de toutes les possibilités offertes par la technique de la « vision avec », celle de la mise en scène d'objets, la lampe dans ce cas, s'avère fructueuse puisque les mouvements de l'objet et son déplacement, tantôt vers la victime, tantôt vers le bourreau et le revirement de la situation de l'un et de l'autre, symbolise le monde représenté, non plus de manière uniforme tel qu'il a pu être représenté traditionnellement où dominait l'omniscience et la conscience centrale, mais sous un éclairage bien défini, soumis cette fois ci à une vision humaine de la réalité représentée dans le texte. Une vision qui s'avère controversée puisqu'elle est sujette au changement, à la transformation et parfois même à la remise en question. Elle cultive de ce fait le doute dans l'esprit du lecteur le poussant lui-même au questionnement, à la réflexion et de ce fait à la remise en question de ses certitudes.

Tout au long de cette partie, nous avons tenté de relever les formes d'expression de la subjectivité déployée dans le texte. Cette entreprise ne vise pas le simple recensement des possibilités offertes par la technique du point de vue. Il s'agit pour notre part, de tenter de comprendre les raisons d'une telle exploitation de cette technique dans la première partie du roman.

En effet, l'auteur donne à voir plusieurs formes de consciences qui cohabitent, se mêlent et parfois se confrontent dans l'esprit d'un même personnage, révélant ainsi ses doutes, ses craintes, ses hésitations mais aussi ses contradictions.

Si nous revenons sur les extraits du texte que nous avons relevés, nous remarquerions que tous les indices de la focalisation - que nous avons d'ailleurs tenté de mettre en évidence par rapport à l'ensemble du texte - sont présents pour amener le lecteur à vivre l'expérience du personnage focal et de ce fait à participer à son épreuve.

En fait, par cette entreprise scripturale, l'auteur voudrait que le lecteur s'identifie de manière complète au personnage d'Aziz, d'une manière intégrale par le fait qu'en tant que lecteur, nous voyons, entendons, sentons, réfléchissons à travers lui. Comme si l'auteur voudrait donc que le lecteur et le personnage n'en fassent qu'un. Gardant à l'esprit que le « je » utilisé tout au long de cette première partie favorise cette identification.

Ainsi, la variation des perspectives permet une proximité absolue avec les personnages, comme nous avons pu le constater dans les extraits soumis ci-dessus.

De ce fait, au-delà de la vision avec, nous pouvons parler du « vivre avec » puisque l'auteur nous donne accès, d'une manière intégrale, au vécu au sens complet du terme, de son personnage vis-à-vis duquel aucune distance avec le lecteur n'a été permise. Le personnage n'a plus de secret, ni de mystère pour son lecteur.

I-2. L'omniscience ou le devoir de mémoire

Les différentes manifestations de la subjectivité que l'on a pu relever chez Aziz sont retrouvées chez Mathieu, deuxième protagoniste de l'histoire, raison pour laquelle nous ne nous attarderons pas à les relever, ni à les analyser. Cependant, nous nous contenterons d'en donner quelques exemples qui nous semblent pertinents à titre illustratif.

En effet, dans la présente partie de notre travail qui concerne la deuxième partie du roman, il est question d'un autre mode de narration relatif à l'omniscience et donc à l'intervention d'une tierce instance narrative, il n'est plus question de parler alors de focalisation fixe mais plutôt d'une hétérogénéité dans le choix de la perspective narrative à adopter dans cette partie du roman.

Le changement de perspective dans cette partie du livre est clairement affiché sur le plan structural. La fin de la première partie se manifeste par un blanc qui occupe les trois quarts de la page 183 mais dont le numéro n'est pas transcrit. Cette dernière est suivie par une page blanche, non numérotée aussi, puis l'inscription : deuxième partie, mise en évidence au centre de la page suivante. Ce n'est qu'à la page 187 que le texte reprend, après une autre page blanche non numérotée et un blanc qui occupe le tiers de la page 187.

Avec toutes ces fragmentations concrètes et marquées dans le texte, le lecteur s'attend à une transition certaine. Au passage à un autre monde diégétique qui diffère forcément de celui dans lequel il avait plongé durant les 182 pages précédentes.

Effectivement, la régie narrative était jusque-là assurée par le seul et unique point focal, celui d'Aziz, personnage narrateur dont le point de vue était l'unique source d'information pour le lecteur. Ce n'est qu'à la page 187 que le relais narratif est repris par un autre personnage - narrateur, Mathieu qui revêt un statut équivalent au précédent, à savoir narrateur homodiégétique auto diégétique. C'est d'ailleurs avec lui que s'achève la première partie du roman, lors d'un dialogue

avec Aziz où il lui confie ses soupçons sur l'éventuelle identité du ravisseur et le rapport de ce dernier avec son passé et celui de Tahar.

Le fragment de texte à la page 183 (numéro non transcrit), constitué principalement par des phrases de transition prononcées par Mathieu pour annoncer la deuxième partie du roman est le suivant :

- ***Je pense** savoir de qui il s'agit. Et puis...*
*Il a levé sur moi **ses yeux** gris clair embués de larmes.*
- *... Je dois aussi t'apprendre quelque chose sur ta femme.*

La formulation des phrases ci-dessus, la première étant inachevée, ainsi que les points de suspensions au début et à la fin des phrases prononcées, la description de l'état émotionnel du personnage de Mathieu, trahissent l'état d'esprit dans lequel il se trouve et le poids de l'aveu qu'il s'apprêtait à livrer à son gendre. Un aveu qu'il mettra longtemps à en faire part au lecteur.

Nous aurons donc la version des événements ainsi que la perception des autres personnages de l'histoire, cette fois ci du point de vue de Mathieu. D'ailleurs, la deuxième partie commence clairement par le regard porté par Mathieu sur son interlocuteur, mais aussi les impressions du vieil homme sur ce que son gendre pourrait penser de lui, et de ce qu'il s'apprêtait à lui confier concernant le ravisseur et les liens de ce dernier avec son passé et celui de Tahar. Comme nous pouvons le constater dans le passage qui ouvre la partie :

Au regard d'Aziz, je comprends qu'il préférerait me prendre pour un vieillard gâteux. Il a vieilli de dix ans en moins de vingt-quatre heures, mon gendre. Je crois que je l'aime bien car il n'est pas trop bête (et pas trop intelligent, d'ailleurs) ... Mais lui, à n'en pas douter, ne me porte pas dans son cœur. Parfois, **je lis clairement dans ses yeux** la question : qui est-tu au juste et pourquoi t'es-tu incrusté dans mon drôle de pays ? ... Je n'ai plus le temps d'avoir pitié de lui. P. 187

Dans le fragment choisi, ainsi que dans plusieurs parties du roman, il nous paraît clair que l'auteur ne se contente pas de décrire ses personnages du point de vue d'autres personnages. De la même manière que pour Aziz, il s'agit de pénétrer la conscience du personnage focal, en déployant sa subjectivité. À

travers ce passage, une empathie - bien que nuancée – est clairement perceptible dans la pensée de Mathieu. Ce qui est confirmé par la dernière phrase du passage.

Ainsi, les deux personnages sont des focalisateurs internes. Néanmoins, alors qu’Aziz vit au jour le jour les événements qu’il décrit de son unique point de vue - avec certes quelques flash-backs sur sa vie d’avant le drame - Mathieu dans la deuxième partie se partage la narration, à partir de la page 197 avec un autre narrateur.

Dans le premier cas, les exigences de l’intrigue policière - amorcée dès les premières pages - impliquent d’entretenir le mystère sur l’enlèvement de Chehra afin de maintenir l’intérêt du lecteur éveillé. Ce qui explique en partie l’orientation de l’auteur vers la restriction de champs. Comme le confirme Michel Raimond dans son ouvrage *La crise du roman* en parlant de l’intrigue dans les romans noirs, de cap et d’épée et des romans d’aventures :

Où l’intérêt naît du fait qu’il y’a un mystère, ce qui suppose que l’auteur ne nous dit pas tout ce qu’il sait, et le lecteur va de surprise en surprise comme le héros, avant d’aller de découverte en découverte. Le schéma consiste à passer de l’inconnu au connu, par un dévoilement progressif ou brutal ; et il peut arriver que, comme cela sera fréquent dans le roman policier, l’ordre des événements s’efface devant l’ordre de la découverte³⁰⁴.

S’agissant de notre roman d’analyse, le dévoilement de la vérité dont parle l’auteur de *la crise du roman*, semble s’éterniser à se réaliser comme nous aurons à le montrer plus loin.

Dans le deuxième cas, le cours de l’intrigue est perturbé et l’histoire linéaire est fragmentée avec l’intrusion d’événements du passé, introduits et gérés par un autre type de narrateur. Ces événements sont cette fois-ci ignorés par les personnages actants de l’histoire, l’auteur a choisi de les faire connaître au seul lecteur dont le savoir dépassera de ce fait celui des personnages. Alors que dans la première partie, à la manière du réalisme psychologique balzacien, l’auteur

³⁰⁴ RAIMOND, Michel, *La crise du roman : Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p.300

s'attache à faire ignorer au lecteur ce que son protagoniste ignore puisqu'il lui fait vivre les événements à travers ses yeux et au fur et à mesure que le personnage focalisateur interne les vit. Il s'agit ainsi de deux façons différentes de marquer les limitations d'un point de vue.

Toutefois, il nous paraît important de signaler que Mathieu et Aziz sont les deux protagonistes de l'histoire, qui assurent la cohésion du récit ; Au-delà des multiples digressions, qu'elles soient d'ordre narratologiques ou relatives au récit et à l'intrigue. Gardant en tête l'imprégnation du roman par les codes de la littérature policière liés à l'enjeu herméneutique de l'énigme notamment et qui retardent la compréhension de cette dernière. Cette situation va induire un retard de compréhension chez le lecteur qui n'a pas, à ce niveau du récit, suffisamment de cartes en main.

Nous assistons donc dans la deuxième partie du roman, à l'introduction d'une autre modalité du point de vue, celle d'un narrateur anonyme, extra diégétique et omniscient qui par définition, connaît tout du passé des personnages, spécifiquement celui de Mathieu. (Seul témoin du massacre et donc, le seul avec le ravisseur à détenir la clef de l'énigme.)

Ainsi, l'instance narrative représentée par ce dernier est évincée de manière ponctuelle et régulière. S'opère alors un glissement constant de la focalisation interne vers la focalisation zéro d'omniscience qui s'impose et fragmente brutalement le cours de la diégèse afin d'apporter au lecteur des informations plus complètes sur le monde et les êtres de la fiction. L'auteur va alors consacrer un espace textuel conséquent, plusieurs pages de narration prise en charge par le « témoin omniscient » racontant avec détails, les méthodes de tortures, et les déviances commises par les soldats français du D.O.P, dont le personnage protagoniste, Mathieu à l'encontre des Algériens.

Alors que le lecteur est plongé dans l'univers sordide et « glauque » du passé de ce dernier, ce même narrateur nous projette brusquement, sans transition, dans le présent de la narration et nous propulse dans cette cuisine avec Aziz, Mathieu

et ce terrible aveu qui s'éternise à être divulgué à Aziz. Occultant tous les détails sordides de ce passé : « *Il a dit simplement au père de sa petite fille, parce que les choses pressaient : nous avons mené une importante opération à la suite d'un renseignement* » 214.

Ce que Mathieu désigne par importante opération, concernait en réalité la torture d'un moudjahid, considéré par l'un des tortionnaires - sans doute pour justifier la cruauté de leurs actes - comme étant un « *fell particulièrement coriace, capturé sur dénonciation dans un douar perdu du constantinois* » p.107 et qu'ayant résisté aux multiples pratiques de la torture, la baignoire avant l'électricité sur ses parties génitales, Mathieu et ses acolytes du D.O.P, avaient ordonné d'en faire autant pour son jeune enfant afin de le pousser à dénoncer ses complices du FLN.

En fait, toutes les pages relatées par le narrateur anonyme, ont été résumées, ou devrions-nous dire, réduites aux deux lignes de l'extrait ci-dessus. Le retour à la diégèse relative à l'intrigue principale, n'est matérialisé que par ces quelques lignes et la parole du personnage focalisateur sera aussitôt avortée par la reprise du cours de la narration omnisciente, prise en charge par « le narrateur du passé », pour livrer au lecteur, excluant toujours Aziz, la suite des événements, dont la rencontre avec Tahar, autre personnage clé du passé énigmatique de Mathieu.

Théoriquement, ce rôle de « complément d'information » assuré par le narrateur omniscient, est rendu possible grâce à son statut « d'omniscient », dans le sens où son savoir dépasse celui de son personnage. En effet, grâce à son don d'ubiquité, ce narrateur nous fait voyager des années en arrière, pour nous égarer de l'intrigue principale et nous éloigner davantage de la résolution de l'énigme. Nous racontant alors une romance. Celle de Mathieu, jeune homme avec une employée de la mairie, une jeune femme dénommée Françoise.

Ainsi, le lecteur remonte le temps pour découvrir l'histoire des jeunes amoureux, Mathieu et Françoise qui croyaient fermement - ne connaissant pas l'avenir - qu'ils allaient se revoir pour concrétiser leur projet de mariage : « *Ils*

ignoraient que leurs baisers sur ces quais de méditerranée mouillés par les embruns de l'inconnu seraient les derniers et que, malgré les lettres échangées pendant un an avec leur lot de promesses enflammées et de récriminations, jamais plus ils ne se reverraient » p 198. C'est par ce prétexte que le narrateur nous explique les circonstances de la venue de Mathieu en Algérie, de son engagement dans l'armée française et de la vie militaire qu'il menait en Algérie.

Ces haltes dans le passé amoureux de Mathieu, racontées avec des détails qui semblent de prime abord sans réelle importance pour la résolution de l'énigme, ne sont en fait que le reflet de la compassion que l'auteur a pour ses personnages. En racontant le Mathieu d'avant qu'il ne rejoigne l'armée française, en signalant qu'il y a été contraint, l'auteur nous invite à nuancer nos jugements le concernant, à le prendre comme un être humain qui s'est, à une période de sa vie, égaré. Cette tranche de la vie du vieil homme a été tellement lourde à assumer qu'il a préféré vivre dans le déni d'un passé qu'il n'a même pas évoqué à sa propre femme.

D'ailleurs, l'intervention « parasite » du narrateur anonyme est particulièrement significative puisqu'elle apparaît pour combler les non-dits de Mathieu concernant l'aveu. Le soulageant de devoir affronter le regard mais aussi le jugement de son gendre.

Effectivement, à l'instar du temps de l'aveu qui se prolonge - depuis la décision de Mathieu d'informer Aziz - « le silence s'étire » p199. Le lecteur comprend par les différentes descriptions relatives à l'état émotionnel du vieil homme : « *perdu* » 179, « *Mathieu a un frisson* » p 198, « *il soupire* » P199 « *il est, comme on dit dans ce pays, mangé par la tristesse et le regret* » p 215 que ce qu'il avait à avouer à son gendre était loin d'être facile. Ce qui expliquerait probablement, lors de la narration des épisodes les plus sombres du passé du tortionnaire, l'interruption brutale de la narration prise en charge par le focalisateur interne, au profit du narrateur inconnu de la focalisation zéro. Comme il est écrit à la page 199 « *Mathieu a déjà décidé, confusément, qu'il escamotera des pans entiers de la vérité. Car on ne raconte jamais tout, pas même à soi.* » p 199 ces pans de la

vérité que Mathieu n'arrive pas à s'avouer à lui-même, expliqueraient en partie, à notre sens, l'intervention du narrateur anonyme pour, en quelque sorte, « venir au secours » de ce dernier.

En effet, ces raccourcis délibérément empruntés par Mathieu, ces vérités cachées à son interlocuteur sur son passé de tortionnaire, sur le fait qu'il faisait partie du D.O.P, « *l'un des dix-huit redoutables détachements opérationnels de protection* » p203 où des pratiques abusives, inhumaine et intolérables de la torture, exercées aussi sur des enfants, seront pris en charge anonymement.

Au-delà du fait d'escamoter délibérément certaines réalités de son passé, n'assumant pas ce dernier, le personnage focal aura recours au mensonge. Comme nous pouvons lire dans ce qui suit : « *évidemment, Mathieu n'a pas raconté tout cela à Aziz, et, surtout, pas de cette manière. Il a dit simplement : je servais dans l'armée française et j'ai été envoyé comme secrétaire dans un poste militaire de l'Est algérien.* » P. 202. Nous comprenons donc à travers les extraits proposés, qui nous semblent clairs et explicites, que c'est bien la honte et certainement les regrets comme nous pouvons le constater dans cette phrase « *le vieux soldat soupire : il est, comme on dit dans ce pays, mangé par la tristesse et le regret* » p.215, qui ont fait que Mathieu n'a pu avouer toute la vérité au père de Chehra.

D'ailleurs, les manifestations du sentiment de honte ressentie par le personnage, sont exprimées maintes fois par le personnage. Une honte que l'emprise du temps n'a pas pu atténuer ni effacer. Le passage suivant en est la preuve : « *... un demi-siècle plus tard, cette saleté de honte est encore là, vivace, polluant ses cauchemars, collant à ce qui lui sert d'âme comme une teigne inguérissable. Tous ces détails, il ne les a jamais confiés à quiconque.* » P. 214

Tous les non-dits, les lacunes ou les blancs de l'histoire (concrètement les béances de l'histoire sur le plan textuel, ne sont autres que ceux de la grande histoire sur le plan réel) ont été donc comblés par l'usage de l'omniscience et de l'anonymat. Si l'utilisation de la première personne du singulier pour le personnage d'Aziz avait pour fonction de favoriser l'identification, et donc

l'empathie, l'usage de la troisième personne du singulier va conduire à la dénonciation, à travers la révélation de tous les détails sur la procédure de torture ou plutôt le non-respect de la procédure, qui implique et autorise tous les abus dans la maltraitance des prisonniers. Le « il » remplace le « je », car le personnage n'assume pas toutes les exactions commises, même au nom d'une prétendue loyauté envers le corps auquel il appartenait durant la colonisation française et son obéissance aveugle aux ordres de ses supérieurs.

Alors que les horreurs de la torture sont données à voir au lecteur, accablant le personnage de Mathieu en remettant en question l'image première du vieil homme - un mari et grand père aimant et sans histoire - le narrateur anonyme va faire des digressions dans le cours de la narration pour perturber de nouveau l'intrigue secondaire en faisant un autre bond dans le passé lointain de Mathieu, du temps de son enfance, de ses rêves déçus, pour dire l'innocence originelle de ce futur tortionnaire. L'on peut lire à la page 204 « *Il avait bien été un enfant, et tellement exalté dans son admiration des grands corsaires malouins qu'il s'était donné secrètement un prénom « P'tit Robert*³⁰⁵ ». De même, nous pouvons lire les regrets et la nostalgie du vieil homme vis-à-vis du jeune homme qui n'avait pas encore commis tous ces crimes :

Perdu, le vieil homme regarde avec beaucoup de pitié l'individu qui lui fait face. Mais cette pitié, déchirante, il ne peut s'empêcher de l'éprouver également pour sa propre personne, ou, du moins pour le jeune homme qu'il était quand, des décennies auparavant, il débarquait en Algérie. Il voudrait caresser la tête de cet autre lui-même, si innocent et si plein d'entrain, si bête aussi, qui aurait hurlé d'épouvante s'il avait imaginé le dixième des crimes qui l'attendaient rangés soigneusement sur les étagères de son avenir p. 197

En fait, toutes ces interventions ponctuelles du narrateur omniscient, qui viennent interrompre les récits de tortures ne sont que les manifestations d'une volonté réitérée de l'auteur d'inciter avec insistance, le lecteur à nuancer son jugement, à le mettre en perspective. Une façon subtile d'appeler à une certaine clémence vis-à-vis de son personnage. Preuve supplémentaire de cette volonté

³⁰⁵ L'auteur fait allusion à Rober Surcouf, armateur, corsaire et négrier français du 18^e siècle, surnommé alors « le roi des corsaires »

retranscrite par l'écriture, le déploiement excessif de la subjectivité du personnage, mettant en avant sa honte, ses regrets mais aussi sa conscience tourmentée et le poids de sa culpabilité, comme nous avons pu l'illustrer à travers les passages cités en amont.

De la même manière que pour le premier personnage, l'auteur soumet le deuxième protagoniste de l'histoire à un processus intersubjectif, le conduisant à une autoréflexivité qui se déclenche, comme pour Aziz, lorsque le personnage s'apprête à accomplir des actes aussi condamnables que le meurtre ou la torture.

Une sorte de dédoublement de la voix s'opère alors donnant à voir deux consciences discordantes et contradictoires qui s'affrontent et se heurtent à la fois, générant un effet de polyphonie énonciative. Cette décomposition de la conscience témoigne des hésitations, des doutes et donc de la duplicité du personnage, « *à la fois celui qui vomit et la vomissure* » p.112. Le phénomène décrit se matérialise textuellement comme suit :

Quelque chose de ténu avait hurlé dans sa tête : non Mathieu, ne mêle pas des enfants à cette saloperie, ce genre de chose, c'est trop méprisable même pour un homme comme toi. Pense à ta mère, elle t'aimait tant quand tu étais gosse ! « Mauvaise pioche, pauvre cloche, avait objecté mentalement Mathieu... » p. 209

Nous percevons clairement dans le passage ci-dessus, deux voix distinctes et distinguées par la forme, italique pour l'une et normale pour l'autre, marquant un contraste, une contradiction même, dans le discours du personnage.

Dans son ouvrage intitulé *Conscience et roman*³⁰⁶, Jean Louis Chrétien explique que la présentation de la conscience dans le roman des deux derniers siècles est :

...en état de tension extrême entre vérité et non vérité, entre souveraineté et servitude, entre lucidité et aveuglement, entre puissance et impuissance. Cette bipolarité, cette démesure, au sens de perte d'une mesure fixe, de ce qui est devenu la mesure même de toute chose, forme le centre de la dramatique de la conscience³⁰⁷

³⁰⁶ CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, Lonrai (61250) France, coll. Paradoxe, Les éditions de minuit, 2011

³⁰⁷ Ibid. P. 307

Au-delà de l'invasion du texte par l'écriture en italique représentant la conscience tourmentée de Mathieu, nous avons noté un autre procédé qui marque davantage la subjectivité grandissante du personnage, il s'agit de la personnification de la conscience, que nous retrouvons à plusieurs niveaux du tissu textuel. Ce procédé nous paraît particulièrement intéressant à analyser dans le passage suivant :

Le beau-père d'Aziz entendit très distinctement, la petite voix flûtée du garçon amoureux de Robert Surcouf et de Jean Bart³⁰⁸ tambouriner contre les parois de son crâne : *Tu peux lui offrir tous les bonbons du monde, tu iras quand même en enfer, Mathieu, tu as torturé un gosse...mais tu iras tout seul cuire comme une saucisse pourrie. La voix pleurait à chaudes larmes et ressassait* : Je n'ai rien dit jusqu'à présent, mais là, tu as exagéré... p. 212

En effet, par le procédé de personnification, l'auteur humanise la conscience de Mathieu en l'assimilant à un petit garçon capable de pleurer de rage et de chagrin, de même concernant l'usage de la parole, attribut exclusif à l'espèce humaine. Aussi, il l'a dotée de la capacité à s'autonomiser pour quitter et se détacher de l'enveloppe corporelle de Mathieu.

En considérant l'extrait cité plus haut, nous remarquons une évolution dans la représentation de la conscience, telle que nous l'explique Jean Louis Chrétien. Si le premier extrait marque les hésitations du personnage avant le passage à l'acte, le second nous représente une conscience qui prend forme humaine et se détache définitivement pour se dissocier complètement du personnage. Rejetant sur ce dernier toute la responsabilité de son acte. Plus question de circonstances atténuantes, de jugement nuancé, la culpabilité est avérée dès lors que Mathieu a dépassé les limites de l'acceptable en s'attaquant à un enfant. En fait, le petit garçon dans l'extrait n'est autre que l'enfant qui subsistait jusque-là dans l'esprit du personnage et qui le rappelait à l'ordre moral. La part d'innocence enfuie en chaque être humain mais qui semble avoir disparue définitivement - si l'on se tient à l'extrait ci-dessus - dès lors que le « Mathieu soldat » ou « adulte », s'en est pris au petit garçon de huit ans. Ce dernier avait été torturé tel un criminel, pour

³⁰⁸ Jean Bart est un Corsaire français descendant d'armateurs flamands.

être utilisé comme moyen de pression, dans le but de faire parler le père moudjahid et le pousser à dénoncer ses complices et à donner la date et le lieu d'une éventuelle réunion de chefs maquisards dans l'Est algérien.

L'extrait suivant nous semble être assez représentatif de cette réalité que nous tentons d'analyser, de celle qui incite en quelque sorte le personnage à assumer la responsabilité de ses actes : « *tout en braillant comme ses camarades, il avait tenté de renouer le contact avec « P'tit Robert ». Mais le garçon avait refusé de répondre, et l'adulte avait craint qu'il ne se soit tu définitivement depuis cette saloperie d'embrouille avec le gosse* » p.220 L'extrait en effet est accablant pour le personnage de Mathieu. Il nous informe en effet que ce dernier, avec la torture du petit garçon avait définitivement perdu sa conscience, conscience représentée donc par le « petit Robert »

Dans cette démarche scripturale engagée par l'auteur, qui consiste à privilégier le dévoilement des consciences, nous pouvons lire que le devoir de vérité envers le lecteur prime car il y'a des actes qui sont difficilement pardonnables. Le choix de mettre la conscience de ses personnages à nu semble pertinent à cet effet, comme le déclare Jean- Louis Chrétien : « *Le roman de la conscience est lourd d'une puissance de dévoilement, s'agissant du monde effectif, à nulle autre pareil*³⁰⁹ ». Dans *Le Rapt*, l'auteur ne se contente pas d'informer ses lecteurs, il ne s'agit pas d'un simple témoignage sur une période de l'histoire de son pays. Au-delà de la volonté de mettre en lumière les actes de tortures qui sévissaient durant la période de la colonisation pour les dénoncer, l'auteur semble vouloir leur donner de l'épaisseur, de la puissance - pour reprendre le terme employé par Jean- Louis Chrétien - par la dramatisation qui trouve son épanouissement le plus complet dans l'expression de la subjectivité sous ses multiples formes.

Rappelons-nous les propos de Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *discours du récit*, dans la partie consacrée au récit de parole, il affirme que « *Les pensées et les sentiments ne sont rien d'autre que discours, sauf lorsque le*

³⁰⁹CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix. Op.cit.* P.298

*narrateur entreprend de les réduire en événements et de les raconter comme tels*³¹⁰ » ce qui n'est vraisemblablement pas le cas dans notre roman eu égard au traitement temporel des événements représentés dans le texte où la dimension du récit de conscience rapporté par le narrateur omniscient dépasse et contraste avec celui des événements. Qu'il s'agisse des événements du passé ou de ceux du présent de la narration.

Dans le texte, le temps de l'aveu dont seul le narrateur omniscient a la mesure, comme nous pouvons lire dans la phrase suivante : « *moins d'un quart d'heure s'était écoulé depuis qu'il avait décidé de se confier, au moins partiellement, à Aziz* » p.228, coïncide avec le récit d'événement dont la dimension est concrètement perceptible grâce aux nombreuses pages qu'on lui consacre et aux multiples analepses ouvertes dans le but d'exposer la charge émotionnelle des personnages focaux face aux événements rapportés. L'objectif étant aussi de combler les nombreuses ellipses pratiquées par les personnages. Spécifiquement Mathieu qui comme nous l'avions évoqué auparavant, amputait délibérément des parties considérables du passé dont il avait encore honte. Il s'agissait pourtant de parties décisives qui auraient pu aider Aziz à la résolution de l'énigme relative au kidnapping de sa fille.

En fait, nous pensons que cette réalité scripturale qui implique un écart considérable entre le temps effectif des événements et le récit de conscience qu'on leur consacre, justifie l'utilisation intense des analepses temporelles et la construction dramatique, par scènes, des événements représentés dans le roman. Comme si l'auteur entreprenait de faire des espèces d'« arrêts sur image » sur les événements phares du roman (historiques ou autres), qui mériteraient selon lui qu'on s'y arrête. C'est le cas notamment de la scène du massacre de Melouza, des scènes de torture, la rencontre de Zahi avec le bourreau de sa famille, ou celle

³¹⁰ GENETTES, Gérard, *Figure III*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, p.174

de la confrontation entre les deux personnages clés de l'histoire, Mathieu et Tahar à la fois bourreaux et victimes. Le soldat français et le moudjahid algérien.

Cette caractéristique scripturale qui implique la primauté du récit de conscience sur celui des événements entant que résultat, et la forte concentration de la pratique de l'ellipse temporelle, Jean Louis Chrétien³¹¹ la souligne chez Dostoïevski³¹² dans *les Frères Karamazov* mais aussi, avec une moindre mesure, dans l'écriture des derniers romans d'Henry James. Nous reviendrons sur cette question plus amplement dans le dernier tronçon (la dernière parcelle) de cette partie

I-3. Les points de vue multiples, une construction labyrinthique

Dans *Le Rapt*, il semblerait que la multiplicité des points de vue s'exerce de manière hétérogène et complexe. D'abord parce que nous pouvons à la fois parler de « focalisation variable » et de « focalisation multiple » tel que ces deux variétés de la focalisation interne ont été définies par Genette notamment ; mais aussi pour d'autres raisons que nous aborderons ultérieurement.

Nous avons précédemment appréhendé le texte en prenant en considération la première variante de la focalisation interne, dans la mesure où le narrateur s'associe dans le texte à plusieurs personnages. Il s'identifie en effet et adopte successivement le point de vue d'Aziz, de Mathieu, pour revenir au point de vue d'Aziz puis de Tahar pour continuer ainsi jusqu'à la fin du roman en introduisant finalement le point de vue de Zahi. Evidemment, il n'est pas exceptionnel dans

³¹¹ Dans la deuxième partie de son ouvrage intitulée : *Henry James et la dramatique de la conscience*, Jean Louis Chrétien fait le rapprochement de cette pratique scripturale avec ce qu'il appelle le paradoxe de *Tristram Shandy* selon lequel, dit-il, « le récit étant toujours plus long que les événements qu'il narre, lesquels continuent d'évoluer tandis qu'on écrit, aucune biographie ne sera jamais finie » p.268 s'appuyant sur l'ouvrage de B. Russell : *The principles of mathematics* (1903), Londres, 1964, p. 358 où l'auteur explique que *Tristram Shandy* avait mis deux ans pour écrire l'histoire des deux premiers jours de sa vie.

³¹² Jean Louis Chrétien s'appuie dans ses propos sur l'ouvrage de J. Catteau, *La Création Littéraire chez Dostoïevski*, Paris, 1978, p. 462-3.

un roman de centrer l'histoire sur plusieurs personnages se relayant tour à tour les rôles, la parole et les actions. D'ailleurs, cette pratique comme celle de la focalisation multiple est de plus en plus fréquente dans la littérature contemporaine de ces dernières décennies. Spécifiquement dans la littérature policière relative aux romans noirs. À ce propos Anissa Belhadjine écrit dans son article :

Ce terme de « multi focalisation » désigne, dans un récit, le changement de perspective, d'un personnage à un – ou plusieurs – autre(s). Il s'agit d'une technique narrative très courante dans le roman noir, tellement répandue qu'aujourd'hui, le lecteur averti est surpris si le roman qu'il lit n'est centré que sur un seul personnage³¹³.

Il faut aussi souligner que la « focalisation multiple » pratique narrative qui s'oppose à celle, plus classique d'organiser les perspectives à partir d'une conscience centralisatrice, est loin d'être nouvelle. Selon l'analyse historique qu'en a faite Michel Raimond, cette tradition « remonte aussi à James³¹⁴ et à Browning, et qui consiste à poser plusieurs consciences qui reflètent chacune, d'une réalité donnée, une image différente³¹⁵ ». D'autres auteurs tels que Virginia Woolf et William Faulkner à cette époque, en ont largement exploité les ressources. Néanmoins, l'exemple de Robert Browning est très intéressant semble-t-il puisqu'il a aussi été cité par Genette dans la définition qu'il a donné de la « focalisation multiple ». Il y est en effet question d'une même affaire criminelle perçue successivement par le meurtrier, les victimes, la défense, l'accusation...). T. Todorov dans le même sens, parlait de « vision stéréoscopique³¹⁶ » qui permettra de donner une vision plus complexe de la réalité décrite, tout en incitant le lecteur à se concentrer davantage sur le

³¹³ BELHADJIN, Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1089>. Consulté le 06 mai 2019.

³¹⁴ Henry James a écrit une nouvelle qu'il a intitulée *point de vue* où la multiplicité des points de vue y est largement déployée.

³¹⁵ RAIMOND ; Michel, *La crise du roman : Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Librairie Paris, José Corti , 1985, 1966, p 377

³¹⁶ TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1120> https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120. Consulté le 19 /10/2020.

personnage qui va nous décrire l'événement en question : Ce personnage aura déjà eu connaissance de l'histoire à travers l'autre ou les autres personnages focalisateurs.

Cependant, ce mode de construction n'est intéressant à analyser et à prendre en considération, que s'il domine l'ensemble du texte et en constitue sa structure. Ce que nous aurons à démontrer pour *Le Rapt*

Dans ce qui va suivre, il s'agira de considérer donc, le deuxième cas de figure de la multiplicité des points de vue, celui de la « focalisation multiple » pratiquée par notre auteur.

Dans *Le Rapt* d'Anouar Benmalek, l'intrigue est diffractée en de multiples points de vue, notamment sur des épisodes phares de l'HISTOIRE récente de l'Algérie. Les événements représentés dans le roman sont liés les uns aux autres. Ils s'entremêlent dans une construction à l'aspect fragmenté, morcelé. La construction de l'intrigue est aussi rythmée par les multiples analepses, interruptions de la narration et changements brutaux d'espace, de temps et de focalisations. Si les destins des différents personnages se mêlent, c'est parce qu'ils sont liés par l'Histoire de leurs pays, et par un passé lointain qui les avaient fait se rencontrer. Ce même passé les réunit dans le présent de la narration. Bien que la vie leur avaient fait emprunter des chemins différents.

La focalisation multiple construite par Anouar Benmalek est composée d'histoires à première vue parallèles, d'itinéraires au cours desquels les personnages protagonistes semblent évoluer indépendamment les uns des autres. Pour certains, il n'y avait à priori aucune raison pour que leurs destins se croisent et se rejoignent. Ce n'est que lors de l'évolution de l'intrigue, que le lecteur découvre le lien entre les différents personnages, celui d'un événement survenu durant la période coloniale, le jour où un crime de masse a été perpétré contre les habitants d'un village de l'Est algérien. Le lecteur comprendra finalement que cet événement du passé commun à nos protagonistes a conditionné le cours de leur

vie, celle du présent de la narration comme il a continué à conditionner leur avenir.

En fait, le nœud de l'intrigue principale se cristallise autour d'un personnage passif, Chehra, la victime (la fameuse chèvre attachée du roman policier³¹⁷). Fille d'Aziz et petite fille de Tahar qui s'est suicidé, terrassé par la culpabilité d'avoir participé au massacre dans lequel une autre Chehra, petite fille de 3 ans a été tuée. D'ailleurs, hanté par cet événement, il insiste pour que sa fille appelle son enfant « Chehra », en hommage à la petite fille ou quelque part une façon pour lui de se racheter en « la ressuscitant » dans le corps d'une autre petite fille.

Décision violemment contestée par Mathieu, le soldat français du D.O.P, qui lors d'une battue pour retrouver les responsables du massacre, tombe sur Tahar et devient son bourreau en exerçant sur lui les moyens les plus violents de la torture afin de lui soutirer des informations sur les commanditaires de cette opération criminelle. Ce même Mathieu, pris de culpabilité à son tour, aidera finalement Tahar à s'échapper, deviendra son meilleur ami et épousera sa femme après le suicide de Tahar, pour devenir le grand père « de substitution » de Chehra. Il finira d'ailleurs par donner sa vie en sacrifice au ravisseur - en se suicidant à son tour- pour sauver celle de Chehra.

C'est aussi ce même Mathieu, qui a laissé entrer Zahi dans les locaux du D.O.P, quelques jours après le massacre, afin de démasquer Tahar et leur dévoiler sa véritable identité. En fait Zahi ne connaissait aucunement l'individu soumis à la torture, il l'avait prétexté juste pour découvrir le visage de l'un des responsables de son drame. Celui de l'assassinat de tous les membres de sa famille dont la petite Chehra. Ce n'est que 50 ans plus tard, alors qu'il avait consacré sa vie à rechercher Tahar pour se venger, qu'il découvre tout à fait par hasard que la petite fille du présumé bourreau de sa famille portait le même prénom que sa fille assassinée dans le village de Mechta Kasbah. Il assouvira alors sa vengeance en

³¹⁷ Nous vous renvoyons à la première partie de la thèse.

kidnappant cette dernière, menaçant sa famille de la tuer s'ils n'obéissaient pas à ses ordres : assassiner pour lui, des innocents.

Par cette entreprise, Zahi inflige à ses victimes une autre forme de torture - morale cette fois-ci - qu'il espérait semblable à celle qu'il avait subie lors de la perte de sa famille. Une sorte de revanche sur l'histoire. Un cycle de la violence va s'enclencher et faire se superposer les histoires des deux Chehra qui finissent par se rejoindre en un même point de départ. Ce qui annule d'un coup toute dimension de temps et d'espace. L'histoire se rejoue avec ses actants du passé, restés liés malgré eux par cet événement que la gravité a fait suspendre et échapper à l'emprise du temps.

Comme nous l'avions précisé auparavant, l'auteur ne livre pas l'histoire de ses personnages de façon successive, ni continue. Il n'y a pas d'alternance entre les différentes histoires dans le récit. De même pour les événements qui s'y déroulent et le décalage temporel entre les faits racontés et le moment de leur déroulement. D'ailleurs, Nous pourrions réduire l'histoire du roman de cinq cent pages en quelques paragraphes, une fois cette dernière restituée dans sa linéarité. C'est en quelque sorte ce qu'on a tenté de faire quelques lignes plus haut. En fait, c'est l'emploi du procédé en question qui l'amplifie, la complexifie, la transforme et en retarde le dénouement (le lien entre les crimes commis dans le passé et ceux du présent ne s'établit que tardivement)

Plus précisément, c'est l'éclatement des perspectives, dont le résultat est de diffracter l'intrigue en une multitude de consciences qui a pour effet de retarder le dénouement de l'énigme et la révélation d'une vérité convoitée tout au long du récit. D'autant plus qu'elle contraint le lecteur à faire un travail de reconstitution pour comprendre l'ensemble. La lecture en devient parfois malaisée, eu égard à toutes ces micro-histoires intercalées au milieu du récit relatif à la quête supposée principale ou première du héros homodiégétique Aziz. Pourtant, ce qui paraît être une absurdité de la construction, s'avère être le moyen le plus efficace pour accéder au réel. Choisir un narrateur personnage qui raconte sans décalage

sa propre histoire rend complexe la narration des faits indépendants de ce focalisateur. Aussi, le personnage principal n'étant pas l'unique focalisateur des faits, les multiples perspectives deviennent indispensables à leurs représentations. La multi focalisation s'avère alors une nécessité narrative pour décrire les forces contradictoires qui traversent le monde de la fiction racontée. Ce mode de narration permet de rendre l'intrigue plus dense, plus complexe et de ce fait, plus représentative de ce que la réalité peut être. Il est de toute manière illusoire voir même utopique de considérer l'existence humaine ou la vie elle-même comme un processus linéaire, un long fleuve tranquille.

L'uniformité et la linéarité dans l'écriture est donc à exclure si l'on veut être au plus près du réel. Pourtant, cet aspect fragmenté, éclaté de l'intrigue, peut présenter un danger pour la compréhension du texte, sa lisibilité. Si l'histoire est trop dense et trop compliquée, ou que l'intrigue est soumise à d'importantes tensions narratives comme c'est souvent le cas dans l'écriture policière, le lecteur risque de se perdre en cours de route. Il y'a en effet une nuance à considérer entre ce qui est complexe et ce qui est compliqué. Sans oublier le risque d'incohérence qui peut se poser du fait du foisonnement de petites histoires imbriquées les unes aux autres. Aussi, l'enchevêtrement des événements peut provoquer de la confusion dans l'esprit du lecteur qui se détachera alors du texte. Toutes ces contraintes doivent donc être surmontées si l'auteur fait le choix de cette technique qui nécessite un principe de cohésion rigoureux : construction mise en évidence ainsi qu'une intrigue claire guidant le lecteur

Dans *Le Rapt*, il nous paraît clair qu'Anouar Benmalek a réussi à contourner ces difficultés puisque la focalisation multiple dans le roman est liée de manière étroite à la progression de l'intrigue. Elle constitue l'ossature qui compose le roman. Une sorte de feuille de route à partir de laquelle le roman est construit. La focalisation multiple telle qu'elle a été pratiquée par notre auteur ne fonctionne pas comme une succession de focalisations individuelles, il s'agit d'un procédé construit, donnant sens à une intrigue finale où toutes les intrigues secondaires finissent par se rejoindre pour converger vers une intrigue unique.

Ce qui assure une cohésion globale au texte. Il faut garder à l'esprit que la focalisation multiple est un procédé centrifuge par essence, de ce fait il nécessite une intrigue suffisamment forte, fédératrice pour donner de la cohérence à l'ensemble du texte. Ainsi, le lien s'établit progressivement entre les différentes perspectives et le lecteur finit par comprendre qu'elles se rapportent finalement à un dénominateur commun, les crimes historiques. Si l'on y réfléchit bien, tous les protagonistes du passé colonial, qui y ont joué un rôle actif et déterminant visent une seule et unique quête et convergent vers un même but : faire enfin le deuil d'un passé trop lourd à porter.

Nonobstant, il n'est pas question de négliger les faits annexes qui semblent parasiter l'intrigue dominante et qui paraissent inutiles lors d'une première lecture. Le lecteur peut se demander à maintes reprises les raisons de l'introduction de certains passages qui viennent se greffer à l'intrigue principale, cloisonnant fortement les différentes perspectives. De même pour les personnages secondaires qui n'ont pas de lien direct avec la résolution de l'énigme. Pourtant, chaque personnage dans *Le Rapt*, y compris les personnages secondaires, trouve sa place dans l'économie romanesque et se trouve attribuer un rôle dans la quête de l'histoire. Ils contribuent de ce fait à l'éclaircissement de cette dernière en servant le projet initial de l'auteur : rétablir toutes les vérités sur les faits historiques qu'il représente ou du moins s'en rapprocher le plus, en y proposant des versions possibles, démythifiant par cette quête de vérités historiques, la version officielle (l'Histoire)

Ces nombreuses variations de focalisations, permettent également un élargissement de la perspective narrative en passant de celle - limitée - des différents personnages en focalisations internes à celle - infinie - d'un narrateur omniscient, anonyme de surcroît, nous donnant accès à de multiples consciences pour compléter l'information qui s'en trouvera plus globale.

La focalisation multiple est de ce fait, loin d'être une fantaisie scripturale usitée par l'auteur, un choix accidentel sans projet initial. L'accès au sens ne s'atteint

pas en additionnant les différents points de vue. Il s'agit de prendre en considération l'ensemble des perspectives sous leurs différentes formes. D'ailleurs, la focalisation multiple est à considérer dans les contrastes même qu'elle crée à travers les écarts dans le langage et les discours les plus contradictoires au sein d'un même personnage

C'est finalement une mosaïque de petites vérités qui prend forme et dont l'aspect est à rapprocher avec l'enjeu herméneutique du roman policier³¹⁸. Le fameux puzzle dont parlent les spécialistes du genre. À considérer également, l'aspect ludique qu'engendre ce procédé, au jeu de construction qui implique certaines « pièces à conviction », volontairement cachées ou aléatoirement dispersées. Mais aussi celui d'une reconstitution puisque le lecteur se retrouve embrouillé par les multiples versions des différents personnages. Mathieu et Tahar en l'occurrence, qui ont tout fait pour masquer certaines vérités de leur histoire et par extrapolation de l'Histoire

Loin de la monotonie qui peut résulter du flux continu d'une narration linéaire, le jeu instauré par la focalisation multiple maintient le lecteur éveillé, plus réactif avec le texte puisqu'il se voit participer en quelque sorte à son écriture. Le procédé représente également un jeu pour l'auteur qui doit maîtriser la technique. Cette dernière nécessitant le contrôle de plusieurs paramètres pour assurer un minimum de cohésion dans cette espèce d'imbroglio historique dans lequel il embarque ses lecteurs, évitant de ce fait de le faire pénétrer dans un labyrinthe sans issu. Concrètement, le risque serait la dispersion du sens par la dilution de l'intrigue fédératrice et sa confusion avec celles qui s'y sont greffées.

Le Rapt marque une rupture avec les schémas individualistes adoptés par certains auteurs pour décrire le monde, le fait de multiplier les points de vue apporte une vision collective de la réalité, qui peut se construire en prenant en

³¹⁸ Nous vous renvoyons au propos de l'universitaire Anissa Belhadjine, qui a à son actif de nombreux articles sur le roman noir et qui avait déclaré que la multifocalisation est à considérer comme l'une des caractéristiques de ce genre de romans policiers. In. BELHADJINE, Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », Cahiers de Narratologie (en ligne), le 17/2009, publié le 16 décembre 2009. Consulté le, 18/08/2018.

considération l'ensemble des différents points de vue. Même les plus contradictoires d'entre eux.

Finalement, pour Anouar Benmalek, les réalités historiques représentées dans *Le Rapt* sont à construire, à constituer, à déduire par le lecteur qui aura à chercher les inférences du sens qu'il faudra donner à l'Histoire. En partie, à travers l'ensemble des points de vue et donc des différentes représentations individuelles de cette dernière, ce qui aurait pu nous conduire à penser qu'il s'agirait pour l'écriture du roman *Le Rapt* d'un réalisme objectif unanimiste. La convergence de certains points de vue aurait pu nous le faire croire.

En réalité, il y'a une transcendance qui qualifie l'écriture d'Anouar Benmalek pour *Le Rapt*. Son usage de toutes ces formes de subjectivité nous conduit vers une notion plus englobante, plus efficace, plus débordante « *Pour montrer de l'intérieur, avec une finesse croissante, la vie de consciences étrangères*³¹⁹ », dont la profondeur et la visée pour l'écriture de l'Histoire, dépasse toute considération formelle et donc littéraire, pour atteindre une dimension philosophique et même spirituelle. Il s'agit du néologisme de : « cardiognosie³²⁰ », qui implique donc la mise en lumière de la conscience des personnages, que ce soit sous forme du monologue intérieur, de la technique du point de vue et plus encore à travers le discours rapporté, avec le style indirect libre. Il s'agira donc de parler de ce triangle de la subjectivité intériorisée.

³¹⁹ CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix, op.cit.* P.7

³²⁰ La cardiognosie implique la possibilité d'énoncer les pensées, les affects et leurs mouvements dans la conscience d'autrui, vus de l'intérieur

CHAPITRE II

La cardiognosie ou la conscience historique en mouvement

II-1. La conscience au grand jour³²¹ : Défaillance du monologue intérieur

Si nous prêtons attention aux extraits soumis à l'analyse dans cette fraction du travail, nous verrions que dans la première partie du roman, la conscience d'Aziz prenait le plus souvent la forme du monologue intérieur dont nous proposons la définition qu'en a faite Edouard Dujardin dans son essai intitulé justement : *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*³²² :

Le monologue intérieur, comme tout monologue, est un discours du personnage mis en scène et a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure de ce personnage, sans que l'auteur intervienne par des explications, ou des commentaires, et, comme tout monologue, est un discours sans auditeurs et un discours non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient³²³

D'après cette définition, le monologue intérieur serait considéré comme étant « *la voie royale donnant accès à l'inconscient du personnage*³²⁴ ». Bien que cette idée soit adoptée par certains critiques littéraires, elle n'en demeure pas moins, non pas contestée mais nuancée. Nous pensons notamment à l'universitaire Régis Salado qui relève pour son argumentation, l'exemple d'un extrait de ce qu'il a appelé « *le film de pensées* » de Daniel Prince³²⁵, [qui] empêche le monologue

³²¹ *La conscience au grand jour* est une partie du titre que nous avons emprunté au premier tome de l'ouvrage de Jean Louis Chrétien intitulé : *conscience et roman I, La conscience au grand jour*. Il forme le premier volet d'un diptyque dont le second, *La conscience à mi-voix* paru deux ans après en 2011 dans la même collection.

³²² DUJARDIN, Edouard, *Le Monologue intérieur, Son apparition, ses origines, Sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, éditions Albert Messein, 1931. P. 59

³²³ Ibid.

³²⁴ SALADO, Régis, *Faut-il fêter l'anniversaire du monologue intérieur ? Ou quelques soupçons sur l'identité d'un véritable centenaire*, p. 476 In : <https://ojs.letras.up.pt/index.php/rll/article/view/8427>.

³²⁵ Daniel Prince est le personnage du roman de Dujardin : *Les lauriers*, dont le monologue a été relevé par Régis Salado dans l'extrait suivant : « *Voici la maison où je dois entrer, où je trouverai quelqu'un ; la maison ; le vestibule, entrons* » p.11. C'est donc à travers cet extrait qu'il va mettre en évidence l'ambiguïté inhérente au fait que le personnage se représente lui-même entrain d'agir et de penser, ce qui laisse croire à une médiation narrative assurant à la fois distance et point de vue. Nous reprenons ici, presque intégralement, les explications données par Régis Salado. Ce dernier ajoute alors que le « je » utilisé va alors alourdir cette narration sans possibilité de la faire varier.

*des Lauriers d'atteindre une authentique intériorité, la narration que le jeune homme semble faire pour lui-même redoublant l'artifice de la représentation au lieu de la dépasser*³²⁶. ». Il s'agit dans ce cas d'un constat d'échec relevé par Régis Salado quant à la visée même du monologue intérieur, celle de donner l'illusion d'une médiation unique de la pensée du personnage en excluant évidemment celle d'un potentiel narrateur. Pour lui, l'usage qu'en a fait Dujardin dans son roman : *Les lauriers*, dont il s'est appuyé avec d'autres œuvres, pour écrire son essai sur le monologue intérieur justement, fait perdre à ce dernier sa pertinence mais aussi sa valeur,

comme forme de représentation par rapport à un objet représenté, le monologue intérieur tel que représenté par Dujardin correspond à une régression et non une avancée relativement aux solutions du style indirect libre adoptées par Hugo, Tolstoï, Flaubert, et Dostoïevski dans certains de leurs œuvres³²⁷.

Ainsi, l'universitaire lui préfère le style indirect libre qui, selon lui, offre plus de possibilités dans l'exploration de la conscience des personnages et de leur intériorité. Si le « je » du monologue intérieur a été beaucoup utilisé dans la première partie du roman pour le personnage d'Aziz, c'est une autre forme de discours qui fut largement utilisée pour le personnage de Mathieu, Il s'agit du style indirect libre, justement.

En effet, dans la première partie du roman, il n'est pas encore question d'actes à proprement parler, mais de stupéfaction et d'abasourdissement des personnages par rapport à ce qui arrive à leur famille si tranquille. Surviennent alors les questionnements et les interrogations sur la disparition de Chehra. La première partie du roman est alors le lieu du déploiement du mystère relatif à la disparition de l'adolescente ainsi que de la mise en place de l'énigme relative à l'intrigue principale. Il se trouve donc que l'usage du monologue intérieur, le cas échéant, s'avère tout à fait approprié, d'autant plus que chacun des personnages, voulant épargner et protéger l'autre, gardait pour lui ses appréhensions et son inquiétude.

³²⁶ SALADO, Régis, *Faut-il fêter l'anniversaire du monologue intérieur ? Ou quelques soupçons sur l'identité d'un véritable centenaire*, op.cit, p. 479.

³²⁷ Ibid.

Notamment Aziz vis-à-vis de son épouse Meriem et de sa belle-mère Latifa ainsi que son mari Mathieu qui étaient de vieilles personnes et de ce fait, plus fragiles.

Les actes criminels n'avaient pas encore été commis par les personnages. (D'ailleurs, le monologue intérieur, malgré l'intensité qui peut s'en dégager du fait de sa capacité à dépeindre admirablement précise Chrétien :

...des débats, des perplexités, des hésitations, des calculs, des affects, des tourments, des troubles, mais *demeure inapproprié, comme le sens commun le montre et comme de nombreux critiques l'ont relevé, à la description des actes, même les plus simples, que ce soient les miens ou ceux d'autrui, que je ne commente pas intérieurement à mesure qu'ils se produisent*³²⁸

À ces limitations du monologue intérieur, Chrétien ajoute un autre problème, celui des dialogues : « *quand j'écoute la parole d'autrui, je ne me répète pas intérieurement ses paroles, sauf si je me mets à les analyser et à scruter leur sens*³²⁹. »

En prenant en considération les propos du théoricien concernant cette forme de subjectivité, nous pouvons déduire qu'aussi intense qu'il puisse paraître, le monologue intérieur s'avère être un piètre médiateur de la parole d'autrui, et de ce fait, de sa conscience. C'est sa parole propre qu'il expose aux lecteurs, aussi distinctement et directement que possible, ce qui fait dire aux critiques anglo-saxons qu'il s'agit de « citation », puisque le M.I nous donne à entendre les « propres termes » du personnage, fait remarquer Chrétien dans son ouvrage traitant de la conscience à mi-voix.

Cette situation expliquerait probablement son apparition intermittente dans le récit. L'auteur en use lorsqu'il veut laisser libre cours aux songes de ses personnages et qu'il ne juge pas nécessaire l'intervention d'une autre voix, un autre commentaire.

À contrario, dans la deuxième partie du roman, la conscience intime de Mathieu a été majoritairement portée par un narrateur omniscient, sous la forme

³²⁸ CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix, op.cit.* P.12

³²⁹ Ibid.

d'un discours indirecte libre³³⁰ ou ce qu'on appelle un discours rapporté. Nous avons parlé de la question d'un passé non assumé par le personnage et de la honte de ce dernier qui a dû lui faire faire des détours dans la parole pour pouvoir lui faire avouer l'inavouable. Ce qui n'était pas le cas d'Aziz, qui était jusque-là innocent. Du moins, des crimes qu'il sera contraint à commettre dans la deuxième partie du roman.

II-2. La conscience à mi-voix : triomphe du SIL

Dans ce qui va suivre, nous allons tenter de mettre en évidence, à l'aide de théoriciens qui se sont penchés sur la question et qui ont pris le parti de soulever les limites du monologue intérieur pour une transmission et une médiation plus efficace de la conscience intériorisée des personnages. Ce type de médiation se trouve être justement, le point fort d'une autre forme de subjectivité transmise par la médiation du discours indirecte libre.

Concernant cette forme de discours, Kate Hamburger écrit :

D'un point de vue linguistique comme d'un point de vue cognitif, la fiction épique [récit à la troisième personne] est le seul lieu où l'on parle d'un tiers non comme d'objets, ou pas seulement comme d'objets, mais aussi comme de sujets : c'est le seul lieu où la subjectivité d'une tierce personne peut être présentée comme telle³³¹.

Elle ajoute plus loin que : « *Même si aujourd'hui on y recourt dans n'importe quel roman de gare, le discours indirect libre est devenu progressivement le procédé le plus élaboré de la fictionnalisation* »³³². À la lumière des déclarations de la théoricienne, nous pouvons déduire que Benmalek à travers le style choisi, a voulu donner de l'importance aux acteurs de l'h(H)istoire, une certaine

³³⁰Le DIL constitue une stratégie selon laquelle sont reproduits les contenus d'une conscience – pensées, perceptions, sentiments, mots – dans leur propre espace et dans leur propre temps, mais par la voix du narrateur. L'expérience du personnage est actualisée par le narrateur, qui adopte en partie son système déictique et imite ses modes de dire, de telle sorte qu'il se produit une confluence entre le point de vue du narrateur et celui du personnage. Cette confluence se manifeste en surface du texte par la superposition de deux situations d'énonciation – celle du narrateur et celle de l'actant –, ce qui se traduit par la coprésence de marques linguistiques d'origines différentes. In ROMERO MUÑOZ, María, « Le discours indirect libre dans le récit de fiction », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.2 | 2001, consulté le 10 septembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/10235>.

³³¹ HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, 1986, p 128 et 90

³³² Ibid.

consistance qui en fait des sujets à part entière et non de simples objets d'analyse, leur donner la parole par cette forme du discours, leur permet en quelque sorte de se raconter indirectement. Sur ce dernier point, Catherine Kerbrat-Orecchioni déclare que « *si l'on se retranche derrière un tiers, "c'est bien souvent une manière habile parce qu'indirecte" de suggérer ce que l'on pense sans avoir à s'en porter garant*³³³ ». Quelque part, c'est une manière de s'exprimer sans s'engager pleinement. C'est aussi la représentation d'un point de vue de manière subtile, la possibilité de se défendre aussi ou encore de s'enfoncer aux yeux des lecteurs qui auront à juger (ou pas) de leurs actes.

Nous comprenons également que le fait de retrouver ce mode dans les littératures de « moindre valeur », comme le déclare Kate Humbourger plus haut, n'implique pas que cette forme ne soit pas hautement élaborée ou puissamment littéraire. C'est plutôt l'impression d'immédiateté qu'elle procure, caractéristique première de la langue orale mais aussi à cause de son imprégnation subjective comme l'explique Chrétien à la page 20 de son ouvrage lorsqu'il avait parlé de ce type de discours qui prête à confusion.

D'ailleurs, le triomphe dirions-nous de ce style sur les autres formes d'expression de la subjectivité - spécifiquement celle du monologue intérieur - et sa prégnance de plus en plus grande dans les littératures de ces deux derniers siècles est expliquée, toujours selon Chrétien, par plusieurs points :

Pour lui, l'intérêt de ce style et son efficacité, réside dans sa définition même, une parole indirecte « à mi-voix » suggère à notre esprit une discrétion dans l'émission de la parole qu'on assimilerait à un murmure. La parole revêt alors un caractère « assourdi » comme « amorti » dit-il et donc à notre sens, plus subtile : « *Au regard de la claire et nette articulation du monologue intérieur, où le personnage déploie, dans le silence de sa conscience, des qualités oratoires, de*

³³³ Citée par Dominique Maingueneau, in *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, éditions Hachette, collection Langue, linguistique, communication, 1987, p. 61

*la conversation à la déclamation, et même à la vocifération*³³⁴. » Qui peut sembler alors plus « ostentatoire ».

Il nous paraît clair que l'effet produit par le monologue intérieur, contraste avec celui du style indirect libre. La subtilité dans la transmission de la parole de l'Autre du SIL, dépasse celle plus flagrante du monologue intérieur. Cette forme de discours est souvent assimilée à la focalisation interne de Genette. Un mode qu'Anouar Benmalek a longuement exploité dans la première partie du roman car il permet au lecteur, à l'instar du style indirect libre, d'assister à l'évolution de la conscience du personnage. Il permet aussi d'accompagner son mouvement dans l'esprit de ce dernier.

Autre point fort de ce style, relevé par l'auteur de la parole à mi-voix, qui le qualifie d'ailleurs de triomphant par rapport au monologue intérieur, mais aussi à notre sens, par rapport à la focalisation interne, c'est sa puissance. Elle réside dans les multiples mouvements de conscience qu'il offre grâce à son élasticité et sa souplesse. Etant une médiation de la pensée d'autrui, véhiculée par une langue et une voix autre, il évite les conclusions trop hâtives menées en monologue intérieur et peut faire aboutir la pensée à des fins apparemment contradictoires. Il s'oppose de ce fait, à la rigidité restrictive dont pourrait être victime le personnage en monologue intérieur et à l'exclusivité que peut revêtir sa pensée. C'est probablement ce qui justifierait son utilisation intensive par Anouar Benmalek dans la deuxième partie du roman.

Mathieu en effet, ne pouvait dévoiler à Aziz dans un premier lieu, la vérité d'un bloc. D'abord parce qu'il n'était pas sûr, du moins au début de la narration, qu'elle était en relation avec la disparition de Chehra et son kidnapping ; mais aussi à cause de la honte de devoir évoquer son passé de tortionnaire à son gendre. Sans parler de sa loyauté vis-à-vis de Tahar et donc son souci de préserver sa mémoire intacte vis-à-vis de ses proches, en gardant secret l'implication de son vieil ami dans le massacre de Melouza. Tous ces éléments réunis, s'avèrent être

³³⁴ CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 26

des sources de doute, d'hésitations et de questionnements dans l'esprit de Mathieu. Ce qui retarde les décisions et donc les conclusions hâtives et arrêtées.

Cet effet stylistique, au lieu de nous poser face à la parole du personnage comme face à un bloc aux contours tranchés, nous donne l'impression d'entrer progressivement et subrepticement en sa conscience même, sans qu'il y ait au moins en apparence, la même objectivation. Il y'a un caractère insinuant du style indirect libre (plus généralement, comme dans les procédés de ce que Genette appelle « focalisation interne ») qui nous fait accompagner le mouvement de la conscience au lieu de l'entendre discourir ; comme c'est souvent le cas dans les monologues intérieurs, ou de la surplomber lorsque l'auteur fait le choix de l'omniscience. Jean Louis Chrétien explique plus amplement ce phénomène discursif en ces termes :

La transposition ou la traduction, par la filtration, la sélection et l'exégèse qu'elle accomplit déjà, conjoint, d'une manière improbable mais sûre, intimité et distance. Intimité de l'insinuation et de la complicité, distance de la transposition des temps, de la synthèse, de la présentation réfléchie par l'auteur.³³⁵

En quelque sorte, nous pouvons déduire grâce au théoricien dont nous avons rapporté les propos ci-dessus, que le monologue intérieur propose un point de vue unique, incontestable et fixe sur la réalité qu'il décrit. Nous restons dans la linéarité de l'écriture, même si la conscience du personnage évolue, en nous plaçant en quelque sorte sur un plan syntagmatique du langage. Alors que le discours indirect libre, propose plusieurs paliers de consciences, nous nous retrouvons donc sur un plan paradigmatique du langage.

Bien des linguistes actuels, insistent sur cette force du discours indirecte libre évoquant le terme de *porosité*³³⁶. Plusieurs d'entre eux parlent aussi de

³³⁵ CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 27

³³⁶ Ibid. P. 26

« *continuum*³³⁷ ». C'est le cas de Mireille De Mattia³³⁸ qui affirme qu'« *il ne correspond pas à une réalité stable*³³⁹ ». Du fait que l' :

On glisse imperceptiblement d'un plan à un autre, de ce qui est une vue synthétique et surplombante du conteur sur l'être du personnage, au récit de ses pensées, qui suppose un accès plus fin et plus différencié, puis un style IL qui se donne comme une traduction de ses paroles intérieures, jusqu'à ce que l'entrelacs des voix devienne parfois impossible à démêler³⁴⁰.

Explique à son tour Jean Louis Chrétien, qui précise plus loin³⁴¹ sa réflexion en évoquant la « *bi vocalité* » pour parler de mélange, de partage, et d'entrelacs de deux voix au moins. Nous reprenons ses propres termes.

Autre point fort du style indirect libre par rapport au monologue intérieur, soulevé par le même auteur, c'est que la parole ayant muri dans l'esprit du personnage, elle permet le recul nécessaire à la réflexion et à l'analyse qui la différencie de la parole spontanée et immédiate qui caractérise souvent, le monologue intérieur. Cette maturité de la parole donne une valeur ajoutée à son esthétisme, une beauté réfléchie qui s'est bonifiée avec le temps qui lui a fallu pour nous être présentée. Un temps dont on ignore souvent la durée effective. Ce dernier point a été soulevé par Jean Louis Chrétien qui avance que ce style :

...met en forme et en splendeur le balbutiement intérieur, et porte dans son mouvement même un gain d'intelligibilité et de beauté. Il est cardiognosie en œuvre et en acte – acte d'explicitation et d'exégèse, comme toute traduction. Il possède donc aussi une vive dimension de compression et de synthèse : nous ne pouvons pas savoir, sauf précision explicite, combien de temps une pensée a pris pour se former et se dire intérieurement, à la différence du monologue intérieur³⁴².

En plus de l'esthétisme inhérent à l'usage de ce style, le recul par rapport aux événements rapportés et le moment de leur avènement, permet une force de persuasion, car la résultante ou le fruit d'une réflexion permise par la distance temporelle et affective. La distance stylistique avec les paroles intérieures

³³⁷ ROSIER, Laurence, *Le Discours rapporté*, Bruxelles, 1999, p.125, citée par CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 26

³³⁸ De MATTIA, M, *Le Discours indirect libre*, Aix-en-Provence, 2000, p. 349, citée par CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 26.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 26

³⁴¹ Ibid. P.27

³⁴² Loc. Cit.

supposées, donne à cette forme, la force de conviction, de vraisemblance, d'insinuation, qui lui est propre. Ainsi, le comble de la médiation apparaît comme l'immédiateté d'une exploration avertie des âmes. En lisant ce type de discours, nous faisons avec l'auteur ce que Dieu seul peut faire, tout en ayant l'impression de demeurer des hommes face à des hommes. Explique alors Chrétien.

L'auteur de la conscience à mi-voix ajoute que les particularités grammaticales du discours indirecte libre mentionnées plus haut, maintiennent toujours présente la conviction que le traducteur a un accès à l'original des pensées, et serait en mesure de nous en citer la lettre même. Ce sont bien les marques grammaticales spécifiques à ce style qui nous font croire que l'énonciateur et le personnage se retrouvent sur un même plan, comme s'il s'agissait d'un récit premier et non d'une transposition d'un énoncé antérieur.

En nous penchant sur les caractéristiques de ce style, nous comprenons mieux le choix d'Anouar Benmalek de privilégier ce type de discours dans la deuxième partie du roman. Dans cette partie du texte, il est question de pousser à réfléchir son lecteur, sur les positions de l'énonciation, bien plus que sur celles de la dénonciation, des circonstances éventuelles dans lesquelles les événements historiques auraient pu se passer et surtout des pressions autant extérieures qu'intérieures qu'auraient pu subir les acteurs de cette histoire.

Nous citons entre autres, devoir obéir aux ordres de ses supérieurs, comme exigerait le « code d'honneur » de l'armée avec sa hiérarchie (nous pensons notamment à Mathieu et à Tahar). Nous pouvons également parler des forces instinctives qui poussent à vouloir sauver sa progéniture quel qu'en soit le prix (nous pensons à Aziz et à Meriem, parents de Chehra). Aussi, de ressentir le besoin et le devoir de réhabiliter la mémoire niée des siens (nous pensons à Zahi, le ravisseur).

Par ailleurs, il nous semble important de signaler que ce mode d'énonciation est très fréquent dans les récits historiques. À cet effet, Chrétien fait remarquer l'utilisation répétitive du style indirecte libre chez un historien de renom, il s'agit

de Ph. Erlanger, notamment dans son ouvrage sur Richelieu³⁴³ où l'on « *entre de plain-pied dans la conscience même de Richelieu, et l'on participe au mouvement de ses pensées et de ses décisions*³⁴⁴ ». Cette capacité de participer au mouvement de la pensée des personnages dans leurs prises de décisions notamment, si l'on croit au propos du théoricien, est rendue possible grâce aux marques canoniques de ce style qui consistent en : la conservation de la forme interrogative, les exclamations, une phrase introductive qui nous indique aussi qu'on rentre dans la conscience du personnage, comme les marques d'oralité, signe qu'il y va bien une traduction de la parole intime. Les situations décrites par le théoricien sont fréquemment retrouvées dans *Le Rapt*, Ce qui explique l'usage de ce style dans ce roman, que nous avons classé parmi les romans historiques transversaux

Toutefois, il est indispensable de rappeler qu'il ne peut dominer l'ensemble du texte. Et encore moins en constituer sa totalité. Dans notre cas, il s'agit en effet d'une hétérogénéité du discours qui englobe plusieurs modes. Comme c'est d'ailleurs le cas pour la majorité des romans dont l'écriture nécessite l'articulation de ce mode de discours avec d'autres. Néanmoins, la présence, même ponctuelle de ce type de discours suffit à procurer au texte : « *un effet qui se diffuse sur l'ensemble : il donne au roman son autorité d'accès direct à l'inaccessibilité de la conscience d'autrui*³⁴⁵. ». C'est à notre sens en cela que réside la véritable force de l'usage dans *Le Rapt* du discours indirect libre.

II-3. *Le Rapt*, un roman cardiognosique

Dans *Le Rapt*, une multiplicité de voix et de consciences sont données à lire, des voix qui se contredisent tout en se rejoignant parfois, pour converger finalement et amener le lecteur à constater la complexité de la nature humaine et des événements auxquels les personnages peuvent être confrontés. Nous y

³⁴³ ERLANGER, Ph, *Richelieu*, Paris, 2006 (rééd.) in CHRETIEN, J. L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix* op.cit. P. 19

³⁴⁴ CHRETIEN, J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix* op.cit. P. 19

³⁴⁵ Ibid. P.22

trouvons en effet, un triangle de la subjectivité intériorisée, matérialisé par l'association de trois techniques narratives et discursives : La technique du point de vue par l'usage de la multifocalisation, celle du monologue intérieur, et celle du discours rapporté, notamment dans l'usage du discours indirecte libre.

Toutes ces techniques, sont en réalité des formes de communication des consciences où le réel est représenté sous la perspective du virtuel. Anouar Benmalek ne nous dit pas ce qui s'est réellement passé à Melouza, mais ce qui aurait probablement pu se passer ce jour-là dans ce village de l'Est algérien. Cette intrusion du réel « *dans le cercle bruissant des possibles*³⁴⁶ » peut se faire à travers la parole multiple des personnages à plusieurs niveaux : grâce à des personnages qui saisissent leurs propres virtualités ou celles des autres, ou bien à travers le narrateur qui les décrits et les énoncent pour guider en quelque sorte le lecteur.

Ce ne sont pas forcément les événements ou les actes des personnages qui importent dans cette écriture de l'Histoire, mais la perception intime et singulière des personnages vis-à-vis de ces événements et des circonstances qui ont conduit à leurs actes, leur engendrement, ou leur genèse. Ce ne sont pas les faits énoncés mais les rapports aux faits. C'est ce qui change et transforme en profondeur, le regard du lecteur vis-à-vis des personnages eux même et de surcroît vis-à-vis de leurs actes. C'est aussi ce qui change le lecteur lui-même qui est transformé par l'expérience de lecture de ce type de roman. Nous vous renvoyons à cet effet au chapitre relatif au sujet divers et à l'identité narrative acquise progressivement par l'acte de lecture. Tout l'enjeu de l'usage de la cardiognosie est là.

C'est en fait, grâce à la technique du point de vue et surtout à celle du discours indirect libre, bien plus que la technique du monologue intérieur (nous l'avons démontré plus haut), que le changement d'échelle s'opère dans l'appréhension du réel entre le roman traditionnel, basé sur une conscience centrale, celle de l'omniscience, et les romans de la modernité usant de la cardiognosie.

³⁴⁶ CHRETIEN, J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 232

II.3.1. De l'infinie conscience à la conscience finie des personnages

Si la cardiognosie est une forme d'omniscience, dans la mesure où il est question de « scrutation des secrets de la conscience des personnages ». Il faut néanmoins préciser que beaucoup de théoriciens refusent de confondre les deux notions et de les mettre sur une même échelle de valeur. L'auteur sur lequel nous nous sommes basés pour parler de ce phénomène de cardiognosie en fait partie³⁴⁷. Il s'agit en effet, de faire la différence entre l'omniscience traditionnelle pratiquée notamment dans la narration des romans réalistes du XIX^e siècle, et qui était :

dictée par une certaine homogénéité des valeurs qui régissaient dans la société de l'époque... le réel avait selon cette conception, **une existence objective, claire et nette**, et ne pouvait pas être remis en question. La vie avait un sens et le statut de l'individu n'était pas problématique³⁴⁸.

En effet, ce type de narration cherchait à transmettre une vision du monde qui soit stable et univoque. Cette vision a été contestée, entre autres par Sartre qui la condamne carrément dans son célèbre essai : *Qu'est-ce que la littérature*³⁴⁹ ?, au profit d'une narration qui soit objective donnant quant à elle, l'absolue liberté aux personnages, et de ce fait aux lecteurs.

En fait, dans les romans des deux derniers siècles, on est passé de l'impartialité d'un narrateur omniscient à la morale autoritaire et aux jugements définitifs, à la partialité d'un ou de plusieurs points de vue. C'est d'ailleurs avec des écrivains dont Henry James, au début du XX^e siècle que le changement de perspective narrative a commencé à s'opérer pour s'élargir plus amplement après la deuxième guerre mondiale et au-delà.

³⁴⁷ En effet, dans un compte rendu établi par Didier Philippot, intitulé : *De la « cardiognosie » romanesque. Quelques remarques*, effectué sur l'ouvrage : *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*, de Jean Louis Chrétien, il explique que ce dernier refuse de « se contenter de l'évidence, c'est-à-dire de la convention, pour s'interroger sur la notion d'« omniscience » narrative dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est particulièrement floue (et d'ailleurs évitée, de ce fait, par les purs « narratologues » ». In Didier Philippot, « De la « cardiognosie » romanesque. Quelques remarques », *Acta fabula*, vol. 11, n° 2, Essais critiques, Février 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5470.php>, page consultée le 10 November 2024. DOI : <https://10.58282/acta.5470>. Consulté le, 28 /09/2023.

³⁴⁸ HELKKULA, Mervi, *Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? Sur les romans de Jean Echenoz*, *Poétique* 4 n°160. Éditions Le Seuil, p397-404. In <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-397.htm>. Consulté le 28 /09/2023.

³⁴⁹ SARTRE, Jean- Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, Idées, 1948, p.58

C'est donc à ce type de romans, que Jean Louis Chrétien s'est intéressé pour traiter du phénomène de la cardiognosie qui permet une tout autre appréhension du réel, comme nous l'avions déjà signalé.

Effectivement, l'omniscience relative à la cardiognosie, est celle d'une oscillation permanente de points de vue vis-à-vis des personnages, de ces derniers vis-à-vis d'eux-mêmes, mais aussi des événements décrits. Ce qui aboutit à une certaine vision du monde, empreinte d'ambiguïté et d'incertitude. Car finalement instable et changeante.

Aziz par exemple, ne regardait plus Mathieu comme un vieux français sans défense lorsqu'il a appris son passé de soldat français tortionnaire. Il a encore changé d'avis sur le vieil homme pour lequel il n'avait pas un grand respect, lorsque ce dernier a fait acte de grand courage et s'est sacrifié en se donnant la mort pour sauver la vie de Chehra.

De même pour sa vision vis-à-vis de son vrai beau-père Tahar, officiellement héros de la révolution, lorsqu'il a appris qu'il s'était suicidé par culpabilité et parce qu'il ne pouvait assumer sa participation à la tuerie d'innocents à Melouza.

Aussi, malgré le plus grand dégoût et la plus grande haine qu'il éprouvait vis-à-vis du ravisseur de sa fille Chehra, ses sentiments pour lui se sont finalement relativisés - certes, sans pour autant se dissiper totalement- lorsqu'il a appris les raisons qui l'ont poussées à de tels actes, et la souffrance qu'il pouvait ressentir lorsqu'on l'a privé de tous les membres de sa famille, tués durant le massacre.

Nous pouvons également citer les changements de points de vue de Mathieu vis-à-vis de son gendre qu'il ne pensait pas capable de meurtres.

Cependant, le plus surprenant et improbable des changements de point de vue, reste celui de Chehra, la victime collatérale de l'histoire, qui finit par éprouver de la pitié et même de la compassion vis-à-vis de celui qui n'était pas seulement son kidnappeur mais aussi son tortionnaire.

D'autre part, Les romans qui font usage de ce type d'omniscience optent pour la plupart d'entre eux pour un effacement du narrateur omniscient qui sera remplacé par une sorte de conteur. Certes omniscient, mais qui va servir à

conduire et à guider le lecteur vers les personnages qui vont présenter leurs points de vue à travers la conscience de chacun d'entre eux.

C'est ce qui s'est passé lors de notre lecture du roman d'Anouar Benmalek. Le conteur omniscient nous a pris en quelque sorte par la main pour nous conduire tour à tour vers les deux personnages, Mathieu puis Tahar, afin qu'ils nous décrivent, de leurs points de vue respectifs, le massacre de Melouza, la scène du crime mais aussi ce qui les a conduits à cette tragédie.

Mêlant ainsi sa voix à celle des personnages, le lecteur y croit, comme s'il s'agissait d'une présence réelle de ce narrateur-omniscient-conteur. Cette impression de forte présence du narrateur, vient du fait que la narration se situe dans l'énonciation même.

Voici comment Jean Chrétien formule la différence entre les deux omnisciences :

Il y'a le spectateur virtuel classique de la narration omnisciente, ce que quelqu'un aurait pu voir s'il eût été là, mais surtout le conteur qui nous sert de guide, nous conduit vers les personnages et nous les présente comme s'il d'agissait d'une rencontre réelle³⁵⁰.

Aussi, le fait de déplacer le foyer de la conscience, de l'infini vers la conscience finie des personnages, va donner plus de densité au récit, mais aussi plus de richesse. Par rapport à son analyse des romans cardiognosiques de James et de Flaubert par exemple, Jean Louis Chrétien s'explique :

En ne me contentant pas de parler d' « omniscience » du narrateur, ce qui est assurément un titre divin ... cette expérience impossible de la conscience d'autrui vue de l'intérieur, nous la faisons sans cesse et sans fin par l'imagination dans le roman, avec une variété, une richesse, un rendu précis de la moindre nuance qui sont sans équivalent ... une perpétuelle odyssée à tout sens strict : le jeu du moi avec lui-même, s'y déploie à travers des milliers de moi possibles, que ma propre imagination et mes propres actes soutiennent en leur insufflant quelque chose de ma vie³⁵¹.

Des propos du philosophe, analyste de romans de la conscience, plusieurs idées peuvent ressortir. Nous avons parlé en introduisant ses paroles, de la richesse et de la variété des expériences que nous font vivre ce type de romans à travers la conscience de leurs personnages. Une idée supplémentaire en émerge également

³⁵⁰ CHRETIEN, J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix* op.cit. P. 286

³⁵¹ Ibid. P.293

et qui nous semble encore plus importante, celle de « l'odyssée » dans laquelle les auteurs de romans cardiognosiques embarquent leurs lecteurs et finissent par les impliquer dans la réalité qu'ils représentent dans leurs romans.

D'ailleurs, le mot choisi n'est pas anodin. Il évoque de par sa définition même, un long voyage mouvementé, riche en aventure et en enseignement mais aussi pleins de surprises. Ainsi, la lecture d'un roman cardiognosique, fait vivre au lecteur à travers l'imagination, une véritable aventure humaine introspective.

L'idée de mouvement et d'instabilité, vient des différents changements de versions que cette réalité subie au fur et à mesure que l'on avance dans le récit. Il devient alors difficile pour le lecteur, de porter des jugements définitifs concernant les situations qu'on lui expose. De même concernant la culpabilité ou l'innocence des personnages dont les rôles changent et évoluent dans le récit. L'ambiguïté s'installe avec le doute et l'incompréhension dans l'esprit du lecteur.

Cette ambiguïté, Anouar Benmalek la cultive constamment dans son roman. Jusqu'à la dernière page de ce dernier, le lecteur demeure dubitatif et n'arrive toujours pas à situer les personnages ou quelque part les « cataloguer ».

Aucun d'eux ne s'avère complètement bon ou complètement mauvais. Le lecteur est perdu et n'arrive pas à désigner un coupable, malgré l'évidence des faits et les crimes abjects commis par ces mêmes personnages.

Aziz a tué Si Abdou, il devait le faire pour sauver la vie de sa fille. Si Abdou a abusé des prisonniers arrêtés lors des manifestations d'octobre 88, mais ces derniers menaçaient la stabilité du pays. Zahi a kidnappé Chehra la petite fille de Tahar, mais ce dernier avait participé au massacre dans lequel le ravisseur avait perdu toute sa famille. Le FLN a commandité le massacre de Melouza, mais certains villageois étaient soupçonnés de trahison et menaçaient de ce fait la cause noble de libération de l'Algérie de l'hégémonie coloniale.

Il peut sembler que l'auteur veuille justifier des actes qui sont injustifiables en soi, ce qui paraît aberrant. Pourtant, l'usage de la cardiognosie qui donne à voir les circonstances, les hésitations, les souffrances mais aussi les pressions qui ont poussé les personnages à commettre de tels actes, suffit à mettre le lecteur dans une situation inconfortable pour condamner sans appel ces personnages. Surtout

lorsque ces derniers se condamnent eux-mêmes et vivent dans un enfer permanent à cause de la culpabilité qui les consume. L'exemple de Tahar en est le plus représentatif puisqu'il a fini par se donner la mort tant il ne pouvait assumer ce passé douloureux.

Jean Louis Chrétien parle dans ce cas de figure, de clair-obscur dans la représentation de la conscience des personnages en déclarant que « *la dramatique de la conscience intime, pour aller jusqu'au bout de ses possibilités, doit s'accompagner d'une suspension du jugement, au moins narratif* » p.289. Comme si ce clair-obscur dans la représentation des personnages, allait nous mener vers un clair-obscur moral.

Paradoxalement, plus la conscience est révélée dans sa nudité et sa transparence la plus extrême, plus le mystère se creuse et le secret des profondeurs de cette conscience non percé, laissant le lecteur mitigé dans son appréhension de ce que l'auteur aurait voulu, stratégie à l'appui, lui rendre clair comme de l'eau de roche. Voici ce qu'en dit Jean Louis Chrétien :

La cardiognosie devient pour les plus grands, une manière paradoxale de mettre en évidence ce qu'elle nie par principe, l'abîme de la conscience humaine et son secret, qui ne saurait jamais être pénétré jusqu'au bout. Et le romancier en vient à saisir avec acuité la finitude de son propre regard là même où il semblait l'avoir mis hors-jeu.

Avec les propos ci-dessus, le philosophe nous explique les vrais enjeux de ce phénomène de la cardiognosie. Il met en évidence les limites de la surpuissance prétendue de l'auteur en narration omniscience traditionnelle, qui aurait toutes les clefs du sens. Un sens qui sera, pour la plupart du temps, celui de l'idéologie dominante ou celui qu'il aura projeté de donner à son roman.

Au contraire, dans son projet de scrutation de la vie de cette conscience, explorée et exposée de la manière la plus fine possible, l'omniscience au sens cardiognosique du terme va nous montrer cette conscience dans ses mouvements et dans l'instabilité qui lui est propre. Le sens est multiple et incertain puisque la conscience en mouvement devient insaisissable. Chrétien va parler de dissolution du moi « *en une pluralité de moi incertains... où l'un n'est pas, et où le multiple se dissout donc de lui-même, n'étant plus une multiplicité de choses, mais pure*

*multiplication*³⁵² ou *effritement d'apparences* » p. 294. Nous nous retrouvons entant que lecteurs, souvent témoins de ce phénomène de dissolution du « moi », expliqué par Chrétien. Comme on a pu le voir lorsque l'on a traité de la technique de multifocalisation, le combat que menaient certains personnages avec eux-mêmes, pour se convaincre de faire des choses contraires à leurs principes ou à leur éthique, des choses qui sont très loin de leurs univers. Nous pensons notamment à Aziz, père de famille tout à fait respectable et sans histoire, se retrouvant contraint à commettre plusieurs meurtres pour sauver son enfant.

Quant à l'effritement et la multiplication d'apparences dont parle Chrétien, elle nous renvoie directement aux personnages du roman *Le Rapt*. Nous pensons notamment à Mathieu, décrit au début du roman comme étant ce vieux français au corps chétif qui ne cherchait qu'à s'adapter à son pays hôte, avec son chapeau de paille, censé le faire fondre dans la masse. Le lecteur ne pouvait se douter que sous son apparence inoffensive se cachait un redoutable tortionnaire dans le passé.

De même pour Zahi, les parents de Chehra étaient loin de penser que derrière ce « monstrueux » interlocuteur qui les menaçaient de torturer, de violer et de tuer leur fille, se cachait un vieil homme amaigri par le cancer et détruit par le chagrin d'un deuil qu'il n'arrive pas à faire. Anouar Benmalek dote ses personnages protagonistes d'une multiplicité de facettes inattendues qui vont se révéler dans *Le Rapt* au fur et à mesure que nous avançons dans le récit.

En fait, cette caractéristique de la cardiognosie, telle que Chrétien nous l'explique dans la citation ci-dessus, nous ramène à l'effet de surprise traité dans la partie relative à la tension narrative étudiée par Raphaël Baroni.

Finalement, le déplacement du foyer, de l'infinie conscience « traditionnelle » vers la conscience finie « moderne » des personnages, va nous prémunir des certitudes et des évidences, au-delà des apparences. Jean Louis Chrétien déclare de ce fait, que « *le romancier ne se prend d'abord pour Dieu en voyant tout dans*

³⁵² Chrétien entend par multiplication, accroissement d'une même entité, dans le sens de l'intensification de cette dernière.

*la conscience intime, que pour ne pas se prendre enfin pour Dieu en prononçant un jugement dernier sur une personne*³⁵³. ». C'est en cela que l'omniscience cardiognosique se détache définitivement de l'omniscience traditionnelle.

À l'évidence qui vient de l'omniscience traditionnelle, se substitue la cardiognosie qui mène au contraire à l'ambiguïté et à l'incertitude et donc, quelque part, à la tolérance.

Le philosophe précise pourtant que ce choix scriptural est « *loin d'être l'expression de l'amoralisme et du relativisme, cette aporie du jugement moral peut se donner comme le souci d'une moralité plus haute*³⁵⁴ ». Autrement dit, ne pas porter de jugements hâtifs ni se donner le statut de moralisateur en se prenant pour Dieu, seul véritable juge des actions de ses créatures, est un signe d'humilité et donc de grandeur.

Se pose alors la question de la responsabilité que nous proposons de traiter dans les lignes suivantes.

Qu'en est-il de la responsabilité ou la responsabilisation ?

Nous avons tenté de démontrer précédemment qu'étant la traduction de la parole d'autrui, le discours indirect libre enrichi le sens que l'on peut donner à la réalité des événements qu'il décrit en proposant une version non stable de celle-ci puisque soumise à l'incertitude du réel.

Seulement, il ne faudrait pas oublier que nous sommes en présence d'une fiction, fruit de l'imagination d'un écrivain qui matérialise sur le papier, qu'il en soit conscient ou pas, son affect et ses réflexions qui nous sont transmis par le biais des pensées de ses personnages. C'est grâce au travail stylistique de l'écrivain qu'ils nous parviennent. De ce fait, son empreinte est inévitable, elle dirige et oriente en partie notre lecture.

³⁵³ CHRETIEN, J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix* op.cit. P. 314

³⁵⁴ Ibid.

Dans son célèbre ouvrage : *Le Marxisme et la philosophie du langage*³⁵⁵, Mikhaïl Bakhtine distingue entre le fait de thématiser le contenu du sens par le choix du style indirect libre comme discours. Dans ce cas de figure, ce dernier vise à l'interprétation de la parole rapportée où le traducteur marque sa présence en laissant apparaître, filtrer, ou glisser un semblant de jugement. Ou bien au contraire, il aura tendance à s'effacer en donnant l'impression de restituer le plus fidèlement possible la parole du personnage par la mise en valeur de ce dernier.

Dans le deuxième cas, le but de l'entreprise étant de révéler la personnalité du personnage. Mais ne nous méprenons pas, comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, cette « voix intérieure » du personnage n'a pas d'existence concrète en réalité, ni d'autonomie d'ailleurs. C'est, comme le déclare Chrétien « *une traduction originale, sans original antérieur, même s'il en fait surgir pour nous le mirage* »³⁵⁶. Nous déduisons alors que dans ce cas de figure, l'apparente autonomie du personnage n'est que partielle, une illusion induite par cette stratégie scripturale.

Quoi qu'il en soit, il est question dans les deux cas - et quel que soit la forme que ce discours peut prendre - de la présence de ce traducteur, dont la voix se mêle, se mélange à celle du personnage donnant l'impression d'une bi-ou-multi vocalité. Bakhtine affirme à ce propos que : « *Le discours rapporté, c'est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est, en même temps un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation*³⁵⁷ ». Nous pouvons alors conclure que le discours rapporté signifie et apporte forcément une réponse au discours qu'il rapporte puisque s'en est une traduction et donc exégèse, qu'elle soit implicite ou explicite. Aussi, il faut comprendre par les propos de Bakhtine que ça reste néanmoins un des discours possibles, une des énonciations possibles et qu'il pourrait de ce fait en avoir d'autres.

³⁵⁵ BAKHTINE ; M, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, trad. Yaguello, Paris, éd. De Minuit, 1977, p 179-184.

³⁵⁶ CHRETIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 28

³⁵⁷ BAKHTINE ; M, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, op.cit., p.161

De ce fait, tout lecteur attentif à la construction de l'ensemble de l'œuvre, pourrait y déceler des clefs de lecture. Chrétien parle pour l'usage de cette stratégie scripturale, d'existence de normes morales explicites ou pas, que le roman véhicule inévitablement lorsqu'il s'agit de décrire les actions et le comportement humain.

Ne nous méprenons pas cependant sur ce qu'on pourrait déduire comme morale du texte. Il ne s'agit chez Anouar Benmalek par exemple, aucunement de discours moralisateur mais plutôt de mettre le personnage face à ses responsabilités. En effet, Chrétien explique que si le discours sur le discours, autrement dit le discours indirect libre est forcément une réponse à la parole rapportée, elle est aussi partage de responsabilité. Il en parle en ces termes : *« Mais répondre, ce n'est jamais seulement répondre à..., mais aussi et même d'abord répondre de ..., non pas seulement réplique, mais responsabilité³⁵⁸ »*.

Effectivement, à la différence du monologue intérieur, où le personnage parle (« à » et « pour ») lui-même, le style indirect libre est une parole où l'on parle à la place de l'autre. C'est en quelque sorte une substitution de la parole qui fait de la voix du récitant, le lieu de résonance de celle du personnage. Cette réalité est inscrite dans la forme même de ce type de discours. Même si le lecteur, emporté par la subtilité et l'esthétisme du procédé, se laisse bercer et s'abandonne au mouvement de la parole rapportée. Nous pourrions dire aussi que le lecteur se laisse volontiers séduire par cette parole si subtile et si joliment énoncée.

Concrètement, le « lâcher prise » du lecteur est aussi dû à la suppression de la marque du traducteur : « il disait que... », « il pensait que... », qui libère ainsi le discours en lui donnant cette impression d'immédiateté qui fut longtemps la grande marque du monologue intérieur, car sa caractéristique première.

Finalement, nous pouvons aisément comprendre pourquoi le recours à cette forme littéraire se banalise de plus en plus, notamment dans les deux dernières

³⁵⁸ CHRETIEN ; J.L., *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. p. 30

décennies, pour devenir l'une des caractéristiques majeures des romans de la modernité. Nous la retrouvons donc, dans de nombreux romans policiers contemporains où l'écrivain représente des crimes relatifs aux événements historiques sanglants, depuis la conscience du meurtrier comme dans celle de la victime. Cette situation est amplement représentée dans notre roman corpus qui en est un exemple fécond comme nous avons pu le voir dans le début de cette partie qui traite justement de la multi focalisation. Nous vous invitons d'ailleurs à relire les extraits relevés qui en attestent.

Le style en question fonctionne, comme s'il fallait s'identifier au personnage pour l'identifier cette fois ci et non plus pour une question d'empathie comme on a pu le constater dans la première partie de notre thèse. Si cette stratégie paraît être propice et convenir pour l'écriture d'une enquête policière classique, ce choix scriptural demeure beaucoup plus signifiant dans notre roman. Effectivement, identifier c'est désigner un coupable, le mettre face à ses responsabilités afin qu'il puisse répondre de ses actes.

Dans le cas de notre roman, il ne s'agit pas d'un crime contre un individu particulier, il faut le lire comme un crime collectif dont la responsabilité n'a pas été assumée. L'enlèvement de Chehra et les meurtres qui ont suivis ne sont rien d'autres que les conséquences d'un passé colonial nié et volontairement étouffé par les instances officielles de l'état. Ce sont bien des crimes historiques que Benmalek s'est attelé à représenter à travers le choix de la focalisation interne et du discours rapporté, afin d'identifier en profondeur les responsables. Sur cette question de l'identification de la responsabilité par la voix de la conscience des personnages, Chrétien écrit :

Les manières dont cette responsabilité s'exerce dans le roman posent des questions complexes quant à sa nature et sa finalité ... l'importance croissante dans le roman du récit de pensées, du monologue intérieur, du style indirect libre, et de la « focalisation interne », par lesquelles nous voyons avec une précision toujours plus grande les motivations, les affects, les flottements du personnage depuis l'intimité de sa

conscience, va de pair avec la diminution des discours moralisateurs et des jugements explicites énonçant ce qu'il faut penser de lui.³⁵⁹

Si l'on devait prendre l'extrait que nous avons relevé de l'ouvrage de Chrétien au premier degré, Nous pourrions alors penser que l'insinuation dans le texte de toutes ces formes d'expressions de la subjectivité, lui octroi l'allure et le caractère d'un récit profondément psychologique, pour ne pas parler carrément de « psychologisme » qui conduirait de ce fait, explique toujours Chrétien, à une démoralisation de ce dernier.

Pourtant, dans la mesure où l'écrivain expose la conscience de ses personnages dans toute sa nudité au regard de ses lecteurs, nous sommes en droit de croire que l'objectif est de fournir au lecteur toutes les informations, et tous les éléments jusqu'au plus intimes d'entre eux, pour lui permettre de juger lui-même de la réalité qui lui est représentée. Comme si le médiateur de cette conscience, le traducteur de cette parole à mi-voix voulait se débarrasser de cette lourde charge en l'attribuant au seul lecteur.

Toutefois, il ne faut surtout pas minimiser ce rôle de la médiation, celui du traducteur de la parole du personnage dont nous avons déjà souligné la responsabilité de « répondre de » la parole qu'il traduit. En effet, ce porte-parole, en un sens, peut tout autant nuancer la gravité des actes du personnage, poussant ainsi le lecteur à relativiser son jugement, qu'enfoncer son personnage et marquer davantage sa présence par l'aggravation de son jugement. Il peut y avoir en effet, comme le fait remarquer Jean Louis Chrétien, « un *style indirect libre ironique, voire carrément assassin, vis-à-vis des pensées qu'il transpose par supposition* ³⁶⁰ ». Nous pouvons alors dire, que l'une ou l'autre des attitudes du récitant - distance et effacement ou encore présence insistante à travers l'approfondissement d'une conscience, en lui accordant plus d'espace d'expression qu'une autre - peuvent se trouver dans un même texte.

³⁵⁹ CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 31

³⁶⁰ CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 28

La dernière attitude laisserait filtrer un semblant de jugement qui pourrait orienter celui du lecteur en même temps que de laisser naître chez lui un sentiment d'empathie. Le fait de parler longuement d'un personnage fait naître entre lui et le lecteur une certaine familiarité qui conduit naturellement à créer de l'empathie.

D'ailleurs, l'auteur est capable de nous inviter à la sympathie, comme au mépris vis-à-vis de ses personnages. L'ambiguïté morale qui s'installe dans l'esprit du lecteur, tient justement à l'usage par l'auteur, de la cardiognosie par le biais du SIL.

En nous permettant de pénétrer aussi profondément dans l'intimité des personnages, laissant voir autant les recoins les plus obscures de leurs âmes que ceux capable d'une grande humanité, en laissant paraître leurs espoirs, leurs rêves mais aussi leurs désillusions et leurs souffrances, en connaissant les pressions qu'ils ont dû subir pour arriver à l'irréparable, ajouter à cela les pressions générales de la vie qu'ils mènent ; l'auteur nous fait plonger dans ce qu'Henry James appelle « *une diplopie morale : d'un côté, s'il était question de juger, nous pourrions le faire avec une acuité redoutable, et d'un autre côté, la familiarité que nous prenons avec eux au fil des pages suspend, ou du moins tempère, ce jugement informé*³⁶¹ ». Ainsi, les deux sentiments ou orientations, radicalement opposés que peut nous inspirer le déploiement des consciences, ne peut être que la preuve des multiples possibilités d'interprétation et donc de déduction de sens. Un sens à considérer dans sa pluralité.

À ce propos, Chrétien illustre ce phénomène littéraire qui selon ses dires : « *comporte tous les degrés et toutes les nuances possibles*³⁶² », par deux attitudes qu'il cite dans son analyse : Celle qu'il a attribué à Mme de Staël : « *Tout comprendre, c'est tout pardonner*³⁶³ », et son extrême opposé, celle de

³⁶¹ Ibid. P. 280.

³⁶² CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. p 31

³⁶³ Cette phrase attribuée à Mme de Staël est devenue une maxime, elle est également le titre d'une étude faite par H.R.Jauss, *Wege des Verstehens*, Munich, 1994

Nietzsche : « *Tout comprendre, c'est tout mépriser*³⁶⁴ ». Pour lui, pénétrer la conscience du personnage avant le passage à l'acte, au crime en l'occurrence ou toute autre entreprise maléfique, assister en quelque sorte à sa genèse depuis l'intériorité d'un personnage sous l'emprise de ses doutes et sous les multiples pressions qui pèsent sur sa conscience, peut tout autant nous conduire à le comprendre et lui pardonner ou au contraire le juger et le condamner. Toutes ces réflexions ont alimenté nos propres questionnements et nos doutes.

Au fond, quel aurait été notre choix si nous étions à leurs places et que nous avions été confrontés aux mêmes circonstances ? Comme le formule Chrétien : « *Pouvons-nous être sûrs que nous aurions interrompu le mouvement vers l'abjection*³⁶⁵ ? »

À vrai dire, ce type de questionnement a été le point de départ de l'écriture du roman *Le Rapt*. L'auteur le répète au cours de ses interventions³⁶⁶, lors d'interviews ou apparitions télévisées, ou encore lors de rencontres littéraires. Quant aux interrogations qui auraient été les nôtres, nous les lisons dans l'esprit de nos personnages respectifs : Aziz, puis Mathieu, Tahar et enfin Zahi.

Faut-il être indulgents pour autant, face à leurs actes abjects après avoir compris les circonstances qui les ont faits commettre ! Prendre cas de la souffrance des personnages, de leur fragilité, l'aveuglement dû à la haine qui les anime face à leurs bourreaux ou ceux de leurs proches, devrait-il nous dissuader de les juger ?

³⁶⁴ NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner*, trad. Hémerly, Paris, 1974, p. 372. Et, pour la critique de la maxime, cf. *Fragments posthumes 1885-1887*, I (42), trad. Hervier, p. 29 : « C'est une formule favorite des mous et des gens sans conscience (...) : c'est également une sottise. Oh, si seulement on voulait toujours attendre de "comprendre d'abord : il me semble qu'on en viendrait très rarement à pardonner ! Et en fin de compte pourquoi faudrait-il justement pardonner lorsqu'on a compris ? » In CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*. Op. Cit. P. 32

³⁶⁵ CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*. Op. Cit. P.32

³⁶⁶ Nous vous proposons à cet effet, de visionner la vidéo d'une rencontre entre un journaliste et Anouar Benmalek à propos du roman *Le Rapt*. Mise en ligne par Hachette livre et postée le 8 septembre 2009. In <http://www.hachette.com/mag/019/00000009333/anouar-benmalek.html>. Visionnée le, 25/09/2022

En tant que lecteurs, être confrontés aux turpitudes d'âmes blessées : Celle de Zahi qui n'a pas pu faire le deuil des membres de sa famille, dont sa petite fille de trois ans, tuée dans le massacre de Melouza.

D'âmes humiliées, comme celle de Tahar qui a vu son père, grand chef du village, dénudé de ses vêtements, ligoté par ses mains et ses pieds puis accroché à un arbre pour finalement être achevé avec son grand frère qui a tenté de le sauver, sans que Tahar n'ait pu faire quoi que ce soit pour empêcher leur assassinat.

Nous pensons également à Aziz, confronté à un choix impossible, une impasse : tuer ou se résoudre à laisser son enfant être tué après avoir été torturé et violé.

Qu'aurions nous fait face à l'autorité militaire de nos supérieurs hiérarchiques, lorsque l'on est un jeune appelé breton, sans avenir en perspective, avec un destin gâché, et que l'on nous offre une chance de prendre sa revanche et avoir un nom, un statut, puisse-il être celui d'un tortionnaire comme Mathieu.

Comprendre rend-il plus indulgent ?

L'auteur de la conscience à mi-voix expose une ébauche de réponse à ce questionnement à travers la phrase suivante, tirée du célèbre roman *Corinne ou l'Italie*³⁶⁷ de Mme De Staël qui disait : « *On a tort cependant de craindre la supériorité de l'esprit et de l'âme : elle est très – morale cette supériorité ; car tout comprendre rend très indulgent, et sentir profondément inspire une grande bonté*³⁶⁸ », dont il considère que c'est une autojustification du personnage. En choisissant de citer le personnage, Chrétien semble poser cette possibilité, tout en proposant comme nous l'avions auparavant signalé, son extrême opposé.

Il n'omet effectivement pas de rappeler que bien que les paroles d'un accusé ne soient pas suffisantes pour le condamner juridiquement ; dans la mesure où

³⁶⁷ Mme DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, éd. Balayé, 1985, p. 520.

³⁶⁸ Mme DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, in CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*. Op.cit. P. 32

ses allégations demeurent au stade de la pensée et non pas des actes, l'on ne peut les ignorer pour autant puisqu'elles constituent la preuve irréfutable de sa culpabilité. Comme nous pouvons le constater depuis le début de son analyse, l'auteur de *la conscience à mi-voix* semble insister, en posant deux postulats possibles qui découleraient de la dénudation de la conscience dans une œuvre littéraire : condamner et /ou absoudre. Il le fait en analysant les choix scripturaux de certains auteurs dont Henry James dans *les ailes de la colombe* et *La coupe d'or*, mais aussi ceux de Gustave Flaubert pour ses deux œuvres majeures, *Madame Bovary* et *l'éducation sentimentale*. Il explique à cet effet que cette situation contribue à mettre les lecteurs dans l'embarras, en soulevant deux éventualités extrêmes d'interprétation, générées par ces romans de la conscience. Aussi, ce type d'écriture s'attèle à mettre le lecteur face à ses responsabilités.

Il se trouve que dans *Le Rapt*, nous nous confrontons autant que lecteurs aux mêmes types de situations. Anouar Benmalek dans son choix scriptural et par son usage des multiples procédés qui mettent en avant notre subjectivité, principalement celui du discours indirect libre nous y entraîne.

Il nous pousse en quelque sorte à juger des multiples situations historiques représentées dans *Le Rapt*. Le lecteur est alors transformé, l'auteur lui donne un certain pouvoir sur ses personnages et donc quelque part sur leurs actions. Chrétien va parler relativement aux œuvres dont il a fait l'analyse (citées plus haut), de transformation « *en une âme douée d'un tel pouvoir, spectatrice des consciences, mais aussi de leurs actions, car la conscience que nous voyons les projette et les perçoit*³⁶⁹. » visant alors les consciences dénudées des personnages de fiction qu'il nous invite à juger.

Toujours est-il, au terme de son analyse et de la duplicité de sa démonstration

- qui n'est autre que la confirmation de la complexité de l'œuvre littéraire en général et de celle qui use et creuse dans l'abîme de l'âme humaine, en particulier
- Il finit quand même par conclure et trancher sur la question de ce qu'il nomme

³⁶⁹ CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*. Op.cit. P.34

« la subrogation du récitant au personnage ³⁷⁰ ». Il explique que cette substitution, « Par sa forme, par son ton, par l'ordre de la présentation, par le choix des mots, par ses synthèses, ellipses et anacoluthes ³⁷¹, comme aussi bien par le contexte de l'ensemble de l'œuvre, nous oriente avec une force discrète, mais sûre, vers l'une ou l'autre de ces possibilités, ou de leur hybridation ³⁷² ». Il s'agit donc d'un ensemble de stratégies qui combinées entre elles, peuvent nous conduire subtilement à faire un choix. Qu'il soit unique ou mitigé.

Si l'on se penchait plus profondément sur les choix de notre auteur de mettre en avant la parole de tels ou tels personnages, tels ou tels événements, l'ordre et la dimension de ces derniers dans le récit, nous dirions que c'est bien la troisième option, celle de l'hybridité qui serait la plus appropriée. Nous assistons en effet, relativement à l'écriture dans *Le Rapt* à une volonté d'équité, de partialité dans l'écriture face aux événements historiques qu'Anouar Benmalek représente dans son roman. Cette équité dans l'écriture est matérialisée par l'usage du procédé de la multi focalisation lorsqu'il s'agit de dénoncer et de témoigner des crimes commis lors de la période de la colonisation. La technique permet en effet d'exposer le point de vue de chaque camp, celui des Algériens et celui des Français. Elle permet également de représenter en les dénonçant, les agissements et les dépassements dans les deux camps, notamment par rapport à l'usage de la torture. Bien que la thématique principale du roman soit le massacre de Melouza, Anouar Benmalek va également et parallèlement parler des bombardements de villages entiers par le napalm

Aussi, l'usage du monologue intérieur et du discours rapporté, permet à l'écrivain d'explorer les profondeurs des consciences dans les deux parties adverses. Il permet de scruter l'âme des personnages et de ce fait, laisser filtrer inévitablement la sienne. En effet, la superposition des voix, rendue possible grâce au discours indirect libre, va nous permettre de déceler parfois, aussi

³⁷⁰ Ibid.P.32

³⁷¹ En simplifiant, nous pourrions définir cette notion comme la rupture ou la discontinuité dans la construction d'une phrase.

³⁷² Loc.cit. P.32-33

discrète qu'elle puisse être, l'implication de la figure de l'auteur, sa trace dans la parole multiple de son personnage. Jean Louis Chrétien formule cette idée avec les termes suivants :

Les récits à mi-voix de la conscience ne sont en rien irresponsables, ni les modes du récit une question relevant seulement de la linguistique ou de la narratologie. Car cette responsabilité interne au récit, celle du récitant, est elle-même prise dans la responsabilité du romancier, et de son projet de scrutation des cœurs, de cardiognosie³⁷³.

Ainsi, il n'est pas concevable au regard de ce genre d'écriture, de détacher l'écrivain des personnages auxquels il rapporte aussi finement, aussi profondément la pensée, laquelle est indissociable de la conscience.

Peu importe, grâce à l'écriture cardiognosique, la voix de l'auteur que nous ne nions pas d'ailleurs, se mêle à celle des personnages. Elle n'est plus exclusive, comme dans le cas d'une narration omnisciente traditionnelle. Nous l'avons démontré plus haut. Elle fait partie, au même titre que les autres voix, des virtualités potentielles de l'HISTOIRE. Ainsi, Anouar Benmalek, malgré son inévitable implication, nous accorde la liberté de décider ou plutôt nous incite à prendre notre pleine responsabilité. La cardiognosie utilisée, avec l'exposition et l'exploration des consciences, va nous permettre de tempérer nos jugements en nous prémunissant d'éventuelles certitudes ou de jugements arrêtés et définitifs.

Certes, nous n'obtenons pas de réponses claires. Au contraire, ce type d'écriture invite davantage à la méditation et au questionnement. À la contemplation, précise Jean Louis Chrétien. La cardiognosie cultive le clair-obscur et donc quelque part, le flou. Cependant, le lecteur en sort enrichi de nouvelles perspectives de réflexions, intrigué par d'autres interrogations en héritage, mais muni grâce à sa lecture, d'un supplément de bagage réflexif qui lui permettra certainement de mieux voir, mieux discerner les choses et donc mieux juger des situations qui lui sont représentées.

³⁷³CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*. Op.cit. P.32-33

Nous clôturons cette réflexion avec les propos suivants de Chrétien :

L'art montre de telle façon que nous puissions en apprendre à mieux voir. Et mieux discerner le mal (sans en réduire la vision à l'application de règles sûres et préétablies, ne faisant que le subsumer peut-être un gain de prix, d'autant plus riche qu'on le montre au lieu de le désigner et de le raconter seulement³⁷⁴...).

Certes, montrer au lieu de démontrer pourrait paraître comme un raccourci un peu simpliste, rapport à la complexité de la thématique étudiée. Nous l'assumons pourtant car, à notre sens, cette phrase synthétise de manière assez satisfaisante, les choix benmalekiens dans son écriture de l'Histoire.

³⁷⁴CHRÉTIEN ; J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*. Op.cit. P. 282

TROISIEME PARTIE

FONCTION ANTHROPOLOGIQUE DU RÉCIT HISTORIQUE

L'extrémité de la douleur même, peut finalement s'exprimer par la violence, bien qu'elle prenne plus fréquemment la forme de l'apathie
Joseph Conrad

L'origine de ce que nous proposons comme la version littéraire ou la mise en scène d'une « crise sacrificielle³⁷⁵ » représentée dans *Le Rapt* est cet événement historique nié par l'Histoire officielle et renié par le FLN. Il s'agit du massacre de Melouza.

C'est cet événement que l'auteur exploite dans sa fiction où nous aurons à montrer qu'il met en scène plusieurs figures de boucs émissaires. Des « sacrifiés » de l'Histoire que nous allons tenter de repérer comme tels dans le texte, afin de décrypter leurs fonctions mais surtout leurs apports à cette démarche entreprise par l'auteur pour proposer une lecture autre de l'événement historique en question.

Quel objectif ou quel message veut-il transmettre en entreprenant cette mise en rapport du sacré, de cette pratique ancestrale du sacrifice, avec ses codes ritualisés et stricts, à la violence de cet épisode de l'Histoire de l'Algérie telle que raconté par Anouar Benmalek.

C'est à travers des indices semés dans le texte, des répétitions de termes spécifiques tels que « sacrifice », « Abraham », « holocauste », « agneaux », « l'ogre dévoreur d'enfants » et bien d'autres ; à travers la contextualisation de ces derniers à des moments significatifs de la fiction, qui nous ont conduits à réfléchir, à se questionner sur cette mise en rapport entreprise par l'auteur, entre le fait historique raconté et ce rituel ancestral, qu'est le sacrifice.

Pourquoi remonter à ces temps anciens, quel lien peut-il y avoir entre eux et l'évènement historique à partir duquel s'est construite notre fiction ?

³⁷⁵ Etymologiquement, sacrifier vient du latin « sacrificare », « sacrum facere », faire un acte sacré. Offrande rituelle à la divinité, caractérisée par la destruction (immolation réelle ou symbolique d'une victime, holocauste) ou l'abandon volontaire (oblation des prémices) de la chose offerte. In. Le Robert, dictionnaire de la langue française, Le grand Robert de la langue française, deuxième édition, tome VIII raiso - sub, coll. « les usuels du Robert », Paris, éd le Robert, 1985, p. 531

La même démarche réflexive nous a menée vers l'interprétation religieuse de cette crise historique. Nous nous demanderons au même titre quel rapport peut-il y avoir entre la spiritualité et la crise historique représentée.

CHAPITRE I

Représentation d'une crise sacrificielle :

La violence et le sacré³⁷⁶

I.1. Des origines historiques de la violence vers l'origine des violences de l'HISTOIRE.

Pour tenter de comprendre et d'analyser la démarche scripturale d'Anouar Benmalek, nous nous sommes principalement basés sur un essai, un ouvrage majeur du philosophe, anthropologue et écrivain René Girard.

L'essai en question s'intitule *La violence et le sacré*³⁷⁷. Le philosophe y propose une théorie nouvelle du sacrifice, basée sur une étude qui a fait remonter ses recherches jusqu'aux origines religieuses du sacrifice. Il s'est également inspiré de rites et traditions de civilisations anciennes et tribus primitives pratiquant le sacrifice. Il est question de la « théorie de la substitution » que nous expliquerons dans ce qui va suivre.

René Girard propose pour appuyer sa théorie - dans l'explication du sacrifice - une relecture personnelle de certaines tragédies grecques telles que *Médée*, *Ajax*, *Œdipe*. Il faut néanmoins noter que le recours aux mythes et légendes, voir au sacré et donc à la religion dans la littérature, pour expliquer ou simplement comprendre l'Histoire, l'appréhender par la voie de l'art ne date pas d'aujourd'hui.

D'autres disciplines tels que l'ethnologie, l'anthropologie, la psychiatrie ou encore la psychanalyse y recourent dans leur argumentation scientifique.

³⁷⁶ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972

³⁷⁷ Ibid.

À ce propos, l'auteur de *La violence et le sacré* y présente une analyse critique de ces systèmes dont il estime qu'ils proposent une explication trop globale et lacunaire des rites pratiqués par les premières institutions culturelles et sociales.

Pour lui, les principaux systèmes sociologiques, ethnologiques, et psychanalytiques³⁷⁸ ne prennent pas en compte le rôle de « la violence fondatrice » et celui des « Boucs émissaires » qu'il qualifie comme éléments fondamentaux pour comprendre les violences des temps modernes.

Dans son entreprise d'appréhension de la violence de l'Homme à travers l'histoire, l'auteur de *la violence et le sacré* tente de démontrer que la violence est une composante intrinsèque à la nature humaine et que toute violence serait originelle. L'auteur illustre cette réalité par l'histoire biblique d'Abel et de Caïn. Il explique que des deux frères, c'est celui qui cultive la terre, « Caïn » et donne les fruits de sa récolte comme offrande à Dieu qui commet le meurtre originel et tue son frère. Abel est un pasteur qui sacrifie les premiers-nés de ses troupeaux. Cet acte sacrificiel d'un animal constitue, selon l'auteur un « trompe-violence » qui aurait apaisé son besoin fatalement déterminé, de violence envers son frère. Une violence née d'un sentiment de jalousie qu'éprouverait l'un des frères envers l'autre.

D'ailleurs, dans l'Ancien Testament et les mythes grecs, la thématique des frères ennemis est récurrente. Ce qui porterait à croire en une violence originelle dormante, en attente d'un élément catalyseur pour la déclencher. Cette violence serait ainsi, fatalement appelée à être exercée si elle ne trouve pas d'échappatoire en des victimes tierces. Celles que l'auteur appelle « victimes sacrificielles ».

Il précise plus loin, que c'est bien cette substitution sacrificielle³⁷⁹, le sang versé par le sacrifice de l'animal, qui fait l'objet de « trompe – violence » et fait que le pasteur ne tue pas son frère. Ses propos sont très clairs sur cette question :

³⁷⁸ L'auteur vise particulièrement les insuffisances et le manque de clairvoyance, dit-il de Freud ainsi que ses successeurs concernant la théorie du complexe d'Œdipe, comme il critique certains points dans *Totem et tabou*

³⁷⁹ Selon une tradition musulmane, c'est le bélier d'Abel que Dieu envoie à Abraham pour qu'il le sacrifie à la place de son fils Isaac. Après avoir sauvé une première vie humaine il en sauve une deuxième. (Nous reprenons les explications du philosophe relativement à sa théorie de substitution que nous avons d'ailleurs adaptée à notre texte.)

« On ne peut tromper la violence que dans la mesure où on ne la prive pas de tout exutoire, où on lui fournit quelque chose à se mettre sous la dent³⁸⁰ ». Autrement dit, rien ne peut apaiser un besoin de violence non assouvie, si ce n'est le détournement de cette dernière vers un autre objet de haine. C'est le principe de la substitution dont parle René Girard, matérialisé par ce qu'il nomme « victimes sacrificielles ». Des victimes potentielles en quelque sorte en remplacement d'autres inaccessibles.

I.2. Avènement et mise en scène d'une crise sacrificielle

Nous retrouvons dans *Le Rapt*, beaucoup d'éléments textuels qui nous ont conduits vers cette interprétation sacrificielle de l'événement historique représenté par Anouar Benmalek. Nous proposons alors de tenter d'analyser le phénomène à la lumière de la théorie girardienne de la substitution sacrificielle.

En effet, au cours de nos différentes lectures du roman, nous avons remarqué que la notion de sacrifice dans *Le Rapt* se décline sous plusieurs formes. L'évocation du sacrifice animal, celui du mouton de l'Aïd en l'occurrence, est maintes fois retrouvée dans le texte. D'ailleurs, l'auteur en parle dès le début de l'histoire, bien avant que l'intrigue principale relative au véritable sacrifice ne débute. Cette insinuation dans le texte du terme « sacrifice », se fait de différentes manières.

- Tantôt de manière ironique, nous pensons à une conversation entre Aziz et son voisin à propos des moutons que l'état algérien envisageait d'importer de Nouvelle-Zélande. Les religieux les avaient décrétés impropres au sacrifice « à cause de leurs queues coupées au ras de l'arrière- train ; ...rien dans le Coran ni la Sunna ne s'opposait au sacrifice d'animaux à la queue raccourcie. » p35-36. L'implication du religieux dans les transactions commerciales est sans équivoque. Nous verrons plus loin que selon la théorie girardienne, les sacrifiés doivent remplir certains critères de sélection - que nous aborderons ultérieurement - pour prétendre au statut de victimes « à sacrifier ».

³⁸⁰ GIRARD, René, *la violence et le sacré*, op.cit. P.17

- Tantôt dans des situations plus contextuelles à l'histoire du roman, comme nous pouvons le lire dans quelques fragments du texte, notamment lorsque les soldats français avaient capturé Tahar : « *pieds et poings liés comme un mouton* » p.219

Toutefois, plus on avance dans le texte, plus l'évocation du sacrifice et la référence aux textes sacrés et au rite ancestral avec toute la symbolique qui s'y rattache, à la fois prend sens dans le texte et en précise le sens. Du moins la visée de l'auteur.

Examinons le passage suivant : « *Mon Dieu, pardonnez-moi, libérez ma fille, mais n'exigez pas de moi de tuer un innocent, je n'ai pas la folle docilité d'Abraham, je ne suis qu'un humain de dernière catégorie* » p.127. Nous rapportons dans ce passage, la prière d'Aziz qui invoque Dieu de libérer sa fille malgré sa faiblesse et son incapacité à obéir aux ordres et à se soumettre aux exigences de Zahi. Le personnage fait clairement référence à l'épreuve à laquelle Abraham a été soumis. Celle de tuer son propre fils Ismaël³⁸¹, à l'abnégation totale du prophète à son créateur et à la grandeur de sa foi alors qu'Aziz en était selon ses propres dires, incapable puisqu' « *humain de dernière catégorie* ». p.127. La référence aux textes sacrés et la portée symbolique du message divin paraît sans équivoque, puisque le personnage se compare explicitement au prophète Abraham.

Autre référence au rituel ancestral du sacrifice, cette fois-ci à travers le commentaire du narrateur décrivant l'état des parents de l'adolescente « *étreints par la même sensation d'être des esclaves d'un culte barbare, réduits à espérer contre toute logique que la nouvelle oblation de chair humaine apaisera une fois pour toutes la fringale de la divinité détenant leur enfant* » p.362. Dans ce passage, l'auteur assimile Zahi à un Dieu de l'antiquité qui par son emprise et ses exigences meurtrières, exerce une domination sur Aziz et Meriem qu'il réduit à des esclaves, prêts à tous les sacrifices, quitte à sacrifier leurs vies pour sauver celle de leur enfant. Il est bien question dans ce passage de sacrifice humain.

³⁸¹ Il est à noter qu'il y'a des divergences entre le Coran et la Bible concernant le fils concerné par l'épreuve du sacrifice, Ismaël pour la religion musulmane ou Isaac chez les juifs et les chrétiens.

Il faut savoir qu'au-delà du fait que les sacrifices concernent principalement l'animal, l'histoire relate, notamment dans l'Antiquité classique, la substitution d'êtres humains à d'autres êtres humains menacés par la violence. Dans la Grèce du V^{ème} siècle par exemple, ces pratiques rituelles prenaient la forme de ce qu'on appelait le Pharmakos³⁸², pratiqués à Athènes en période de crise.

Ces rites ont été largement représentés dans la tragédie grecque dont l'exemple le plus marquant nous semble t'il est celui de l'infanticide dans le mythe de *Médée* du poète Euripide. Abandonnée par Jason, son compagnon, Médée rabat sa colère sur ses enfants. Ne pouvant s'attaquer à son amant, le personnage principal déverse sa haine sur ses propres enfants dont elle organise, en suivant le rituel sacrificiel, leur mort.

D'après René Girard, il n'y aurait aucune raison de séparer les victimes humaines des victimes animales tant que la fonction du sacrifice reste la même, il déclare à ce sujet :

Si le principe de la substitution sacrificielle est fondé sur la ressemblance entre les victimes actuelles et les victimes potentielles, il n'y a pas à craindre que cette condition ne soit pas remplie quand c'est à des êtres humains qu'on a affaire dans les deux cas. Il n'est pas étonnant que des sociétés aient entrepris de systématiser l'immolation de certaines catégories d'êtres humains afin de protéger d'autres catégories³⁸³.

Dans ce passage de l'ouvrage de René Girard, nous comprenons que quel que soit la nature du sacrifié, le principe reste le même. Celui d'évacuer une violence qu'on ne peut déverser sur celui qui l'a provoquée pour l'apaiser. Il s'agit de la remplacer par une tierce victime qui lui ressemblerait ou avec laquelle elle aurait un lien. Et ce, même s'il s'agissait d'une autre espèce³⁸⁴.

³⁸² Le Pharmakós, en grec ancien veut dire : « celui qu'on immole en expiation des fautes d'un autre » est la victime expiatoire dans un rite de purification largement utilisé dans les sociétés primitives et dans la Grèce antique. Afin de combattre une calamité ou de chasser une force mauvaise et menaçante, une personne, parfois revêtue de vêtements sacrés, ou un animal était choisi et traîné hors de la cité, où il était parfois mis à mort. Cette victime sacrificielle, innocente en elle-même, était censée, comme le bouc émissaire hébreu, se charger de tous les maux de la cité. Son expulsion devait permettre de purger la cité du mal qui la touchait, d'où l'ambiguïté du terme grec qui, au neutre (pharmakon), pouvait signifier aussi bien « remède », « drogue », « Philtre », que « poison » ou « venin ». In. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pharmakos>. Consulté, le 04/02/2018.

³⁸³ GIRARD, René, *la violence et le sacré*, op.cit. P.25

³⁸⁴ L'auteur de *La violence et le sacré* donne plusieurs exemples sur la substitution entre animal et humain lorsqu'il s'agit de sacrifice ayant pour finalité l'évacuation de la colère. Nous retenons celui du

Dans un extrait que nous avons relevé du roman *Le Rapt*, Nous constatons que pour Aziz, comme il est question dans la théorie de substitution analysée par René Girard, l'Homme et l'animal ne font qu'un lorsqu'il s'agit de sacrifice. En évoquant justement celui d'Abraham et de son fils qui a été remplacé par un mouton. L'extrait que nous avons choisi du roman en est la preuve :

Il la débitera en entier si tu ne te décide pas rapidement ! Choisis au plus vite le beau **mouton humain** que tu offriras à ce diable téléphoneur, Abraham de mes fesses ! Ton Dieu tout-puissant, pour le moment, c'est lui ! Crois-tu d'ailleurs que le vieil Abraham était mieux logé que toi ? S'il ne s'était pas résigné à tuer son fils bien-aimé, c'est lui et toute sa famille qui auraient été punis, fils compris, et de la plus atroce des manières, si tu veux mon avis. P.149

En effet, l'association et « l'indifférenciation » entre le mouton et l'humain est clairement perceptible dans les pensées et réflexions des personnages, nous relevons notamment celles d'Aziz qui se parlait à lui-même pour tenter de trouver le courage de commettre un crime pour sauver sa fille. Nous lisons bien dans l'extrait ci-dessus « mouton humain ». Comme s'il s'agissait d'un seul et même mot pour désigner une même réalité.

Aussi, nous pouvons lire quelques pages en amont, les pensées d'Aziz relativement aux exigences de Zahi :

J'ai eu l'impression d'avoir été projeté dans **les temps anciens** et de m'adresser à **une divinité anthropophage** réclamant **un sacrifice humain**. J'ai éprouvé l'envie de me prosterner sur le trottoir et d'implorer à grands cris la miséricorde de ce dieu maléfique, fantasque, exprimant sa folie par le moyen d'un téléphone mobile. P.329

Effectivement, dans les deux passages relevés ci-dessus, il n'est plus question d'animal de substitution mais bien d'êtres humains à sacrifier. Non pas à Dieu mais à un dieu de substitution : « Zahi » qui monnaie la vie de Chehra au prix de sacrifices d'innocents. Là encore, nous retrouvons dans l'esprit du personnage Zahi, la référence aux rituels sacrificiels qu'on retrouve dans les légendes des temps anciens où les Dieux exigeaient des sacrifices humains pour apaiser leurs colères. René Girard y fait d'ailleurs référence dans son ouvrage en ces termes :

mythe d'Ajax qui : Furieux contre les chefs de l'armée grecque qui refusent de lui donner les armes d'Achille, il massacre les troupeaux destinés à la subsistance de l'armée, confondant ainsi, dans son délire, de paisibles animaux avec les guerriers dont il voudrait se venger

« *C'est le Dieu qui est censé réclamer les victimes ; lui seul, en principe, se délecte de la fumée des holocaustes ; c'est lui qui exige la chair amoncelée sur ses autels... c'est pour apaiser sa colère* »³⁸⁵ les propos du philosophe sont là pour signifier que certains Hommes se sont accaparés le rôle de la divinité pour agir sur d'autres Hommes, victimes de leur colère. C'est ce qui s'est passé dans notre roman.

En fait, c'est la colère de Zahi qu'il aurait fallu apaiser, c'est lui qui s'est conduit comme un Dieu tout au long du récit puisqu'il s'est octroyé le droit de vie ou de mort sur certains personnages. Mathieu et Aziz dans ce cas précis : « *Un seul de vous deux a droit à la vie, l'autre devra mourir avant l'aube...mes agneaux !* » p.331. Ce sont donc les deux hommes que Zahi réclame au sacrifice, les considérant comme ses propres agneaux.

Aussi, tel un Dieu, le ravisseur contrôle le destin de ses victimes en dictant leurs actions et déplacements. Il conduit Aziz et Mathieu vers un choix cornélien, celui de se tuer ou de tuer l'autre.

Bien que la première substitution sacrificielle dans l'histoire des religions - Celle à laquelle Anouar Benmalek a fait référence par le biais de ses personnages et narrateurs - se soit faite entre un mouton et le fils d'Abraham, celle qui a été représentée dans le roman s'est faite entre des êtres humains.

En outre, la portée symbolique de l'association entre le sacrifice d'Abraham et celui représenté dans la fiction, va se préciser et apparaître tout au long de notre lecture du texte romanesque. Elle concernera alors des personnages sur lesquelles la colère de Zahi va s'abattre.

Si les sources de ce que nous considérons comme crise sacrificielle décrite dans le roman sont multiples, il y'a néanmoins dans le texte un fait majeur, le meurtre de Chehra, la petite fille de trois ans que l'auteur choisi comme élément conducteur et responsable de la cascade de violence qui va s'abattre sur les personnages. Cette violence va naître du besoin de vengeance qui va animer, d'abord et principalement le père de cette petite fille, puis consécutivement et par voie de conséquences, les autres personnages protagonistes de la fiction. C'est à

³⁸⁵ GIRARD, René, *la violence et le sacré*, op.cit. p. 21

ce niveau premier du meurtre originel que se situe le nœud relatif à l'intrigue principale. Celle que le lecteur devra suivre pour arriver jusqu'au dénouement final.

Pour ce qui est du déroulement des événements dans l'intrigue, c'est « *cette haine sans consolation* » p.428, comme le crie Zahi, qui fut la force motrice de la folie meurtrière dont il a été atteint. Son déclenchement, notamment son intensité, fut portée à son paroxysme, lorsque Zahi apprend par hasard que Tahar, l'un des participants à l'opération d'extermination du village et donc un des bourreaux de sa fille avait appelé sa petite fille du même prénom que sa propre fille. Brulée (immolée) et morte durant le massacre (holocauste). Cette nouvelle avait réussi à réveiller « la machine à haïr » du ravisseur. Celle qu'il voulait justement réveiller chez Aziz pour le pousser à commettre des crimes. Il lui en avait parlé en ces termes : « *Tu en possèdes une [machine à haïr] depuis ta naissance, dissimulée au plus profond de tes tripes. Il faut simplement que, pour une raison ou pour une autre, tu trouves le bouton de marche* » p. 134

Par cet extrait, les paroles du personnage fictionnel rejoignent celles du théoricien René Girard relativement à la violence intestine qui habite chaque être humain, et le « bouton de marche » concernant le ravisseur, fut la décision de Tahar quant au prénom de sa petite fille. C'est donc Tahar que Zahi allait traquer pour se venger.

Bien qu'il ait pu le retrouver juste après le massacre, il demeurerait alors hors d'atteinte. D'abord parce qu'il était à ce moment-là emprisonné par le D.O.P. Ensuite, à cause de son suicide, quelques années après.

En réalité, Zahi le père de la petite Chehra ne pouvait atteindre le ou les véritables responsables de la mort de sa famille. Tahar n'était qu'un simple soldat obéissant aux ordres, « *des gens qui étaient colonels ou commandants, qui sont devenus, après l'indépendance, ministres, députés, que sais-je encore ? Pourquoi ne vous en êtes-vous pas pris à ses supérieurs ?* » p. 427. S'interrogeait Meriem lors de sa confrontation avec le bourreau de sa fille. Pourtant, c'est sur Tahar que le ravisseur avait décidé d'assouvir sa vengeance. Il aurait correspondu à la

première substitution sacrificielle puisque Zahi ne pouvait atteindre les véritables commanditaires du massacre.

La substitution ne pouvant donc pas avoir lieu. Une autre a pris sa place, ce que nous lisons clairement dans les propos du personnage :

J'avais failli mourir sans avoir vengé ma famille... et c'est dans un lit de malade, intubé et perfusé, que je me suis juré que je consacrerai le restant de ma vie à retrouver la famille de Tahar. **Elle paierait à sa place**, voilà tout... il fallait que je tienne un an ou deux de plus, le temps de **prendre enfin mon dû**. P. 429

De ce fait, c'est vers la famille de Tahar que le bourreau comptait détourner sa violence et accomplir son projet de vengeance. La première cible allait être d'abord, la fille de Tahar, puis sa femme Latifa et enfin Mathieu. Finalement, c'est en la petite fille de Tahar que Zahi avait trouvé la proie idéal- pour faire souffrir davantage sa famille avant de les éliminer - et ce, dès qu'il eut connaissance de son prénom, le même que celui de son enfant défunt. Ce détail, comme nous l'avions déclaré plus haut, n'a fait qu'attiser sa haine et confirmer son choix. Voici ce que le ravisseur en a dit : *« C'est ce jour-là que j'ai décidé que je commencerai par la plus jeune : c'était bien sûr, par elle que devait débiter le travail de la douleur dans la famille de Tahar ! »* p. 430.

En effet, le père de la petite Chehra avait pris comme une insulte à la mémoire de sa fille le fait que l'adolescente porte ce même prénom. Toujours lors de la confrontation avec Latifa, Zahi fait éclater sa colère et proteste avec rage :

Comment as-tu osé donner à ta fille le prénom de la malheureuse que ton père et ses semblables avaient assassiné ? C'était un véritable blasphème pour moi ! J'ai eu l'impression que ma fille mourait un peu plus. Une Chehrazade en remplace une autre et le tour est joué. C'est ton père qui t'a conseillée pour ce prénom, n'est-ce pas ? P. 431

Si le prénom de l'adolescente avait provoqué la colère du ravisseur- comme l'atteste le ton réprobateur et amèrement sarcastique qui ressort de son discours - un autre élément l'avait poussé davantage à exercer sa violence envers la famille de Tahar. Un élément qui nous paraît aggraver la situation lorsque l'on lit le passage suivant :

Ce n'est que la veille de mon départ, après un séjour de quatre jours, que je me suis rendu compte que **la rue de mon hôtel portait le nom de ton père. Ton père !** Déjà à moitié rouillée, la plaque proclamait

sans aucune ambiguïté que Tahar, **héros de la révolution**, était mort depuis plus d'une décennie en ayant mérité **la reconnaissance éternelle du peuple algérien !** Le hasard... a **l'art de se foutre de notre gueule**... De fureur, je me suis tapé le front contre le mur : ton père était parvenu à se calfeutrer dans la tombe avant de recevoir son **juste châtement !** p 429

Ainsi, l'indignation et l'étonnement sont clairement appréciables dans les propos du bourreau. La répétition dans : « *le nom de **ton père. Ton père !*** », en témoigne.

Pareillement, les points d'exclamations et le langage qui devient familier voir vulgaire, dans les dernières phrases du paragraphe : « *l'art de se foutre de notre gueule* » dénotent la perte de contrôle et l'exacerbation du sentiment de colère de cet homme qui voit l'assassin de tous les membres de sa famille ; du moins, l'un des participants au massacre, non seulement impuni pour son crime, mais honoré de surcroît par l'état après l'indépendance de l'Algérie et hissé au rang de héros de la révolution.

C'est alors que commence une course effrénée à la recherche d'autres individus à sacrifier avant d'en finir avec ce qu'il pensait être le sacrifice ultime : l'adolescente Chehra.

En effet, Zahi ne s'est pas contenté du seul sacrifice de l'adolescente Chehra. Incapable à elle seule d'apaiser sa colère, un mécanisme de substitution va être mis en place par l'auteur du roman *Le Rapt*, en mettant en scène des personnages considérés comme substituts à la violence qui aurait dû être dirigée vers d'autres personnages. Ces derniers étaient inaccessibles pour le ravisseur et donc hors d'atteinte.

Les substituts sacrificiels en question feront alors office de « boucs émissaires ».

I.3. Bouc(s) émissaire³⁸⁶(s) de l'(H)istoire ou personnages sacrificiels :

D'après la théorie de substitution établie par René Girard, notamment dans l'ouvrage sur lequel nous nous sommes appuyés pour cette analyse anthropologique de l'événement historique représenté dans *Le Rapt* : Tout acte sacrificiel requiert la présence de trois acteurs, **le sacrificateur** comme médiation entre **le sacrifié** et celui à qui le sacrifice est destiné c'est-à-dire une « **divinité** ». Ces acteurs de l'opération sacrificielle sont censés apparaître lors de l'avènement d'une crise.

Dans le schéma sacrificiel dressé par Anouar Benmalek, nous avons constaté l'existence de plusieurs ramifications des éléments représentatifs et constitutifs de la crise.

En effet, nous nous retrouvons dans le cas de notre roman, en présence d'une configuration complexe du schéma sacrificiel puisque chaque élément du triangle sacrificiel est interchangeable avec l'autre. Le sacrificateur devient sacrifié et celui pour qui profite le sacrifice prend plusieurs formes. Nous nous retrouvons alors avec une démultiplication des éléments constitutifs du triangle sacrificiel : sacrifié, sacrificateur et divinité.

Ainsi, de par leurs destins et parcours dans le roman, il se trouve que certains personnages ont eu à endosser l'un et/ou l'autre de ces rôles. Nous proposons alors dans ce qui va suivre, d'établir le schéma sacrificiel de ce que l'auteur représente comme une crise sacrificielle dans son roman.

I. 3.1. Mécanisme de substitution et schéma sacrificiel

Comme nous l'avons déjà évoqué, la crise en question prend naissance avec l'évènement historique survenu à Melouza, l'un des villages de l'Est algérien qui a vu ses habitants tués et brûlés par le FLN.

- Il y'aurait donc un premier sacrificateur, le F.L.N (SACRIFICATEUR n°1) puisque présumé responsable du massacre occasionnant des centaines de victimes (trois cent d'après le témoignage de Mathieu). Parmi eux, il faut

³⁸⁶ Bouc émissaire : Bouc que le prêtre, dans la religion Hébraïque, le jour de la fête des Expiations, chargeait des péchés d'Israël. In - Le Robert, dictionnaire de la langue française, (vol 2, Bip - Cout) p. 90

compter la famille entière de Zahi, dont la petite Chehra que nous considérons comme victime première et donc (SACRIFIÉE n° 1).

- À la suite de ce drame, Zahi se transformera alors en sacrificateur second (SACRIFICATEUR n°2) puisqu'il se rendra responsable de la disparition de l'adolescente Chehra, fille d'Aziz que nous considérons alors comme (SACRIFIÉE n°2).
- N'ayant pas trouvé l'apaisement attendu, Zahi se transforme en un substitut de Dieu réclamant des sacrifices à Aziz et faisant de ce dernier un sacrificateur de troisième position (SACRIFICATEUR n°3).
- Sous les menaces incessantes du ravisseur et les tortures infligées à sa fille, Aziz va devoir chercher des victimes potentielles et assassiner des innocents suivant ainsi les instructions du Dieu Zahi qui les lui réclamait.

Nous nous retrouvons alors en face de deux victimes potentielles d'Aziz.

La première, en le personnage de « Moh » qui semblait cumuler plusieurs critères de sélection pour faire un sacrifié de choix. Un candidat conforme aux exigences du ravisseur.

D'ailleurs, l'innocence s'avère être un critère majeur selon René Girard, pour désigner un sacrifié conforme à la théorie qu'il avait posée sur la substitution sacrificielle.

De plus, « Moh » présente des critères physiques et apparemment sociaux, qui le prédestinaient à constituer le sacrifié idéal. Du moins, à première vue et aux yeux d'Aziz, au moment où il l'avait sélectionné comme étant conforme aux instructions données par Zahi. C'est ce qu'il avait pensé.

Si l'on considérait la logique du père de l'adolescente :

Tuer pour tuer, autant tuer l'homme qui aurait le moins d'importance aux yeux du monde, les siens y compris...celui qui ne disposerait d'aucune possibilité de se défendre... la bête la plus faible du troupeau : Moh, le vendeur de journaux **sans bras ni jambes**. P. 109

À suivre son raisonnement, on dirait qu'Aziz cherche à se donner du courage et tenter de justifier le crime qu'il prévoyait de commettre. Il accable alors l'handicapé d'insultes et de surnoms dégradants pour se conforter dans son choix. Nous en retiendrons quelques-uns : « *l'homme-tronc* » p.112 « tel un **énorme**

concombre enveloppé d'un manteau aux manches coupées » p113 le « *dolichocéphale* » p114 « *homoncule* » p123. Les qualificatifs d'un monstre de la nature dont la perte serait donc sans conséquences, voir un soulagement pour la communauté.

En fait « moh » incarnerait vraisemblablement certains critères de sélection victimaire décrits par Girard : « *À côté des critères culturels et religieux, il y'en a de purement physiques. La maladie, la folie, les difformités génétiques, les mutilations accidentelles et même les infirmités en général tendent à polariser les persécuteurs*³⁸⁷. » Ainsi, l'handicape de « moh » aurait dû conforter Aziz dans sa décision sacrificielle. Pourtant, cette possibilité a été écartée lorsqu'Aziz apprend lors de sa conversation avec « le monstre » que ce dernier avait un fils, un adolescent nommé Yacine qui s'occupait quotidiennement de lui alors que sa femme et sa fille l'avaient abandonné ; un fils qu'il chérissait et qui « *par sa simple existence, venait de sauver la vie de son père.* » p.125.

Finalement, bien que « moh » soit un innocent et un infirme, il n'a pas été choisi comme la victime sacrificielle idéale aux yeux d'Aziz puisque finalement, il formait avec son fils une petite famille. Et de ce fait exclu de la sélection universelle établie par René Girard.

En effet, nous verrons plus loin que selon la théorie girardienne du sacrifice, les individus qui appartiennent à un groupe ou une communauté, ne sont pas sacrificiables. On parlerait si non de meurtre et plus de sacrifice. Aziz devait alors chercher une autre victime.

Dans sa tentative de le guider sur le choix de cette dernière, Zahi déclare : « *ce n'est pas le gibier qui manque dans notre pays : les corrompus, les tricheurs, les voleurs, les violeurs d'enfants, les assassins de familles entières ...* » p.134. Il se trouve que la deuxième victime visée par Aziz, correspond parfaitement à certains critères énoncés par le ravisseur. Il s'agit de Si Abdou, son voisin. Voleur d'adolescents qu'il avait d'abord contribué à arrêter lors des manifestations d'octobre 88. L'ancien militaire les torturait avant de les violer.

³⁸⁷ GIRARD, René, *la violence et le sacré*, op.cit. P. 29.

De ce fait, Abdou finira par représenter le SACRIFIÉ n° 3 qu'Aziz va assassiner puisqu'il lui avouera ses crimes.

Si nous nous basons sur la théorie telle qu'énoncée par Girard, le système sacrificiel est engagé et tous les éléments et conditions sont réunis pour mettre fin à la crise sacrificielle génératrice de violence.

Pourtant la crise persiste et la divinité représentée par le ravisseur réclame d'autres sacrifices. Malgré le profil adéquat au sacrifice de Si Abdou, conforme aux exigences d'un sacrifice codifié, Zahi aurait préféré un innocent : « *j'aurais préféré un innocent. Avec un innocent pur jus, un vrai de vrai, le sacrifice est autrement précieux.* » p257. Effectivement et comme nous l'avons abordé auparavant le sacrifice originel concernait un innocent « *pure jus* » - pour reprendre les termes utilisés par le ravisseur - Celui du fils d'Abraham, alors qu'un enfant.

Il nous semble clair que les exigences du ravisseur deviennent de plus en plus difficiles à satisfaire. Comme si aucun sacrifice ne pouvait calmer sa colère ni résoudre la crise provoquée par le massacre de Melouza. La réclamation du ravisseur nous oriente vers des explications trouvées dans l'ouvrage que nous avons choisi comme référence pour l'interprétation de la crise que nous avons considérée comme sacrificielle dans *Le Rapt*. Nous y lisons les explications suivantes :

Dans les sociétés sacrificielles, il n'est pas de situation critique à laquelle on ne réponde par le sacrifice, mais il est certaines crises qui paraissent relever particulièrement de celui-ci. Ces crises mettent toujours en cause l'unité de la communauté, elles se traduisent toujours par les dissensions bouc émissaire et la discorde. **Plus la crise est aigüe, plus la victime doit être « précieuse³⁸⁸ » »**

Au vu des éléments théoriques proposés ci-dessus, nous pourrions déduire que la préciosité de la victime exigée par le ravisseur nous renseigne sur la complexité et le degré de gravité de la crise représentée dans *Le Rapt*. Autrement dit, plus la crise traversée est complexe, plus le seuil de l'exigence requise pour sa résolution devra être élevé.

³⁸⁸ GIRARD, René, *la violence et le sacré*, op.cit, p. 35

Zahi persiste dans son obsession de venger le crime commis dans ce petit village de Beni Ilmane. Il demande alors à Aziz de tuer son beau-père Mathieu. D'autre part, il demande à ce dernier de tuer Aziz. Un dilemme qui semble insoluble et complexe.

Le simple sacrifice s'avère alors être insuffisant pour résoudre la crise. Effectivement le cycle de violence persiste et le sacrifice offert par Aziz à Zahi en tuant le personnage de Si Abdou, n'est pas arrivé à le rompre.

D'ailleurs, le ravisseur est bien explicite sur cette question lorsqu'il déclare à Meriem, qui se proposait alors au sacrifice de sa propre vie en échange de celle de sa fille : « *il ne suffit pas de supplier pour que les souhaits se réalisent. Tu te conduirais en prêtre inca, tu empilerais en sacrifice toutes les existences du monde que tu serais encore loin du compte. Ce serait trop simple, femme.* » p. 346. Comme nous le lisons dans les réponses données à la famille de Tahar. Nous arrivons à une véritable impasse, puisque le ravisseur refuse toutes les propositions sacrificielles qu'il estime insuffisantes pour résoudre « *aussi simplement* » selon lui, la crise dans laquelle il s'est retrouvé impliqué avec les autres personnages. Ces derniers étant devenus acteurs malgré eux d'une histoire nouvelle qui s'avère être la conséquence directe d'une histoire vieille d'une cinquantaine d'années. Cette situation confirme une nouvelle fois, la complexité de la crise représentée.

En réalité, *Le Rapt* compte plusieurs figures qui sont potentiellement victimes et bourreaux. Tous ont été à un moment et sous une forme ou une autre, sous l'asservissement de l'Histoire. Que cette servitude vienne de l'oppression, de l'ignorance ou encore d'une force maléfique qui les contrôle et dont ils ne peuvent se libérer. Aziz avait parlé du « *diable chuchoteur* » p. 142 évoquant : "سورة الناس" que sa belle-mère récitait en faisant sa prière.

Si Abdou par exemple : Alors qu'Aziz s'apprêtait à le sacrifier, il déclame pour se défendre aux yeux de son bourreau : « *Je ne suis qu'un simple fonctionnaire des services de sécurité* » p174, il continue tentant désespérément de sauver sa vie : « *Nous, on avait des ordres. Ne joue pas à l'ignorant, tu sais bien que ça s'est toujours passé comme ça en Algérie !* ». P.176, disait Si Abdou à Aziz pour

justifier ses actes. Pour finir, sachant pourtant sa mort imminente puisqu'Aziz l'avait jeté du haut de l'immeuble : « *On avait des ordres, tu le sais bien... je ne pouvais pas désobéir !* » p.177. Il paraît clair, d'après les propos de Si Abdou, que Si Abdou avait agi sous la contrainte d'une autorité supérieure qu'il ne pouvait contester.

De même pour Tahar concernant les sacrifiés du village de Beni Ilmane. Mathieu l'interpelle et l'interroge alors qu'il était son prisonnier dans le D.O.P, sur les victimes du village : « *D'accord, c'est tout frisé sur la caboche, mais ne prétends pas que tu as cru que c'étaient des moutons de l'Aïd ?* » p. 235. Tahar avait des ordres venus des chefs du F.L.N. Il n'avait pas pleinement connaissance de l'opération qu'ils allaient mener dans ce village. Il n'a fait qu'obéir aux ordres de ses supérieurs qu'il ne pouvait pas non plus contester.

Nous pourrions aussi parler des villageois en question, il y'avait forcément parmi eux des traîtres, ou bien ceux qui ont choisi de se rallier au M.N.A de Messali Elhadj. Le F.L.N ne pouvait le designer avec certitude. De ce fait, des innocents sont morts en substitution à ceux qui pouvaient être coupables.

En effet, les personnages que nous avons évoqués plus haut sont sacrificiels à un certain degré, quelques-uns le sont si l'on considérait le sens commun attribué au terme « sacrifice ». Nous pensons notamment au jeune homme de 20 ans. Il a été égorgé par les terroristes lors d'un faux barrage car c'était un jeune appelé au service national. Il a donc payé pour - nous reprenons les termes du terroriste en question- « *Des renégats de son espèce qui torturaient les bons musulmans dans les prisons* » p. 37. Le jeune homme était en quelque sorte la victime substitutionnelle des présumés militaires qui torturaient les terroristes emprisonnés, « Le bouc émissaire » du faux barrage.

Ainsi, si nous devons considérer un schéma du système sacrificiel représenté dans *Le Rapt*, nous aurions plusieurs figures de bourreaux et de victimes. Il apparaît en effet que sacrificateurs et sacrifiés peuvent s'interchanger les rôles et être l'un et l'autre à la fois.

Tous les protagonistes sont en quelque sorte victimes de cette Histoire. Ils ont tous été sous l'emprise d'un substitut de Dieu qui les a incités à commettre des

actions contre leurs volontés. Pourtant, il y'a bien une figure parmi les personnages sacrificielles, qui va se rapprocher davantage de celle du « bouc émissaire » au sens, non plus commun mais originel du terme. Cette figure possède des caractéristiques particulières qui justifient sa désignation pour la fonction sacrificielle.

De notre point de vue, et même si tous les personnages que nous avons cités ci-dessus peuvent être considérés comme victimes sacrificiels, celui qui incarnerait ou bien se rapprocherait davantage du bouc émissaire, au sens théorique, originel et idéal du terme, serait Mathieu, car en plus de victime sacrificiel, il se retrouve élevé dans la fiction au rang de Martyr, ce que nous tenterons de démontrer dans ce qui va suivre.

En réalité, les véritables sacrifiés ou ce qu'on appelle « victimes sacrificiels » obéissent à des codes bien déterminés sur le plan théorique ou encore religieux. Il s'avère que c'est particulièrement le cas pour Mathieu.

I. 3.2. Mathieu : figure du Martyr (e) ou incarnation de la victime expiatoire :

Dans son acception originelle, le mot martyr³⁸⁹ signifie « témoin ». Nous entendons bien que le témoignage soit la caractéristique majeure des littératures algériennes, maghrébines et africaines en général mais aussi toute littérature qui s'intéresse à l'HISTOIRE et où les auteurs œuvrent à sa fictionnalisation dans

³⁸⁹ Nous lisons Dans la définition du Robert page 280 Tome VI Lim-Oz que Martyr, yre est une personne qui a souffert la mort pour avoir refusé d'abjurer la foi chrétienne. Les noms *Martyr* (un martyr, une martyre) et *Martyre* sont des homonymes, mais ils n'ont pas le même sens. *Martyr*, emprunté, par l'intermédiaire du latin *martyrus*, du grec *martus*, « témoin », apparaît vers 1050 et désigne d'abord une personne qui a souffert pour attester de la vérité de la religion chrétienne ; il remplace la forme populaire *martre*, de même sens, que l'on risquait de confondre avec le petit carnivore de même nom, et qui n'est plus attestée que dans la toponymie, comme dans *Montmartre*, « le mont des martyrs », où furent, selon la légende, tués saint Denis et ses compagnons Rustique et Éleuthère. *Martyr* désigne ensuite toute personne qui souffre ou meurt pour une cause, même si Furetière écrit dans son *Dictionnaire* : « *Martyr* se dit abusivement des Hérétiques et des Payens qui souffrent pour la défense de leur fausse Religion. » Il désigne enfin une personne à qui l'on inflige de nombreux tourments. On dira ainsi *Il est le martyr de ses camarades, elle est la martyre de ses camarades* et, par extension, on pourra parler d'un pays martyr, d'une ville martyre en faisant du nom *Martyr(e)* une apposition.

Martyre, qui apparaît une cinquantaine d'années plus tard, est emprunté, par l'intermédiaire du latin, du grec *martyrion*, « témoignage ». Il désigne le témoignage apporté par celui qui souffre, puis sa souffrance elle-même, les tourments endurés et la mort pour sa foi ou une cause, un idéal.

leurs écrits. Il reste à établir le lien entre cette fonction du témoignage et la martyrisation symbolique du personnage de Mathieu. Il faut dire que le sens étymologique du mot martyr ainsi que le choix onomastique du personnage nous livre une des clefs qui s'avérera majeure pour décrypter le choix du personnage de Mathieu et comprendre le parcours fictionnel de ce dernier.

Effectivement, du fait qu'il ait appartenu aux deux camps, d'abord soldat au côté de l'armée française et qui plus est dans sa branche la plus extrême, celle responsable de la torture (le D.O.P), puis au côté des Algériens, dans le camp du F.L.N avec Tahar, le met dans une position idéale pour exercer cette fonction du témoignage. Le moudjahid deviendra d'ailleurs son plus fidèle ami.

Etant Français d'origine mais Algérien de cœur et de conviction politique - bien qu'Aziz, dans un moment de doute, pensera ironiquement : « *Tu n'es qu'un Français déchu, doublé d'un Algérien raté* » p.338 - Mi chrétien /mi musulman, il a d'abord porté le prénom de Mathieu, que nous associerons plus tard (par certains aspects) à l'apôtre « saint Matthieu » de la religion chrétienne. Puis celui d'«Ali », figure emblématique de la religion musulmane.

Cette double appartenance fera de ce personnage qui, nous le verrons plus tard, s'avérera « doublement prophétique », un témoin idéal. Peut-être le plus à même de nous livrer une vérité qui serait plus impartiale et donc plus crédible, quant à la dénonciation des dérapages qui ont eu lieu pendant la colonisation de l'Algérie et ce, dans les deux camps.

De même concernant l'événement historique qui fait le sujet mais aussi l'objet de la quête principale dans notre roman. A savoir chercher la vérité afin de rendre justice aux victimes mais aussi rétablir cette justice en révélant et établissant toutes les vérités possibles sur l'événement historique abordé dans le texte.

Informé mais surtout dénoncer, serait alors la fonction la plus importante du témoin, avec le souci permanent de plaider pour une cause juste. Ceci étant pour la fonction du témoignage assignée au personnage Mathieu.

Sur la double nature prophétique du personnage de Mathieu /Ali et de sa martyrisation, nous allons tenter de démontrer que le choix de l'auteur concernant les prénoms est loin d'être fortuit ou arbitraire. D'ailleurs, Christiane Achour et

Amina Bekkat³⁹⁰ expliquent que tout acte d'onomatomancie implique une prédiction qu'un lecteur attentif, par le truchement de la fiction doit être capable d'avoir. Elles ajoutent que c'est le nom énoncé qui livre la clé du code. Un signe, écrit Roland Barthes,

qui s'offre à une exploration, à un déchiffrement [...] un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme³⁹¹

De ce fait, le lecteur ne peut ignorer la charge symbolique qui caractérise les prénoms choisis par Anouar Benmalek, qui ne peuvent qu'être porteurs de sens.

Effectivement, pour décrire le sacrifice de ses personnages, l'auteur les assimile à de nombreux symboles religieux tels qu'« Abraham », « Saint Matthieu » et « Ali ». Non pas uniquement à travers leurs noms mais aussi à travers leurs destins.

Cette réalité s'applique particulièrement aux symboles religieux liés à la culture chrétienne. Elle concerne spécifiquement le personnage Mathieu /Ali. Au cours de notre lecture du roman, nous nous retrouvons parfois en face d'intertextes bibliques. Des expressions ou formules empruntées ou liées à la culture chrétienne comme « *la parousie du messie* » p.109, « *images du catéchisme* » p.109, « *ange Gabriel* » p.109, « L'archange Gabriel » p. 278, « *le Jésus barbu mort sur une croix pour sauver la racaille humaine* » p. 242. Elles sont à chaque fois employées pour décrire l'état et le vécu de Mathieu à travers le texte. Son ressenti.

Nous proposons justement de décrire en le racontant, un des fragments du texte relatif à l'avancement de l'intrigue principale. Le fragment en question concerne le récit du sacrifice de Mathieu. Nous expliquerons alors pourquoi il nous a mis sur la voie de la martyrisation de Mathieu, l'association que nous avons établi avec la religion chrétienne et enfin la fonction du témoignage qui en découle.

³⁹⁰ ACHOUR, Christiane & Bekkat Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida, éd. Tell, 2002. P. 81

³⁹¹ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953 (rééd. Le Seuil-Points, 1972). Nouveaux essais critiques, Le Seuil, rééd. Coll. Points : " Pierre Loti : Aziyadé " - " Proust et les noms " in ACHOUR, Christiane & Bekkat Amina, op.cit. p 80.

CHAPITRE II

Pour une interprétation religieuse de la crise historique :

En avançant dans la lecture du roman, nous arrivons à un moment où la situation se complique et devient inextricable pour Aziz et Mathieu. La folie meurtrière de Zahi semble incontrôlable aux yeux des deux hommes. Le meurtre perpétré par Aziz ne suffisait plus au ravisseur qui demande alors à ces derniers de choisir lequel accepterait de tuer l'autre pour lui. Voulant sauver Chehra, Mathieu/Ali se propose au sacrifice à la place d'Aziz. Il tend alors à ce dernier un pistolet pour l'achever. Le pistolet en question servait dans le passé à torturer des Algériens, une cinquantaine d'années auparavant.

Ironie du sort et retournement de la situation puisque par ce geste, Mathieu/Ali entend se libérer de sa mémoire douloureuse concernant la guerre d'Algérie et son passé colonial. Il confesse à son beau-fils avant que ce dernier ne prenne l'arme : « *Fiston, ma guerre d'Algérie est bien terminée, cette fois. Pas trop tôt, crois – moi.* » P.332. L'action s'est d'ailleurs déroulée dans un verger rempli d'orangers où Mathieu /Ali a cherché, comme il le dit à Aziz à la page 331, à en finir avec cette corvée. Faisant référence sans doute à ce que les colonisateurs appelaient « la corvée de bois³⁹² » où des soldats français tiraient sur les prisonniers algériens afin de les tuer, prétextant que ces derniers tentaient de se sauver. Les Algériens étaient ligotés et trainés de force dans la campagne pour y être exécutés en secret.

³⁹² « La corvée de bois » est une expression utilisée par les soldats français pendant la guerre d'Algérie pour désigner des exécutions sommaires (extra judiciaires) de prisonniers algériens suspects, sous couvert d'une évacuation ou fuite fictive. Nous proposons le témoignage d'un des soldats français, sous la forme d'une lettre que des prêtres ont décidé de rendre publique en 1958 :

Parmi les méthodes, il y'en avait une qui était, secrète, inavouée, mais en réalité assez connue pour terroriser l'adversaire, « la corvée de bois ». L'armée française l'a pratiquée en notre nom à tous, au nom de la République. On a vu des unités régulières, des sections, emmener en pleine campagne un groupe de « prisonniers de guerre » ou de simples « suspects » pour effectuer une corvée de bois, et là, faire mine de leur rendre la liberté, de les laisser partir, et puis de les abattre - comme les lapins de la Règle du jeu, de Renoir - ou, dans d'autres cas de figure, de leur faire creuser leur tombe avant de les achever, ou de leur tirer dessus parce qu'ils tentaient de fuir ».

[Jean Sprecher - à contre-courant - 2000] in <https://histoirecoloniale.net/corvee-de-bois.html> . Consulté le, 23/08/2022.

En mettant en scène sa propre exécution, reproduisant le même « scénario » qui s'était joué une cinquantaine d'année auparavant où Mathieu était le bourreau des moudjahidines algériens, il cherchait en quelque sorte à se racheter auprès de ces derniers. Cette fois-ci, c'était l'Algérien qui lui tirait « une balle » dans le dos. En fin de compte, Aziz s'est rétracté et n'est pas parvenu à tuer son beau-père. D'autant plus que le ravisseur avait donné des instructions spécifiques concernant les conditions, l'heure et le lieu où Mathieu /Ali devait mourir : « *Sous ses yeux...Dans la cité...vers six, sept heures du matin, pour...Quand il y'aura du monde.* » p.337.

Finalement, le suicide de Mathieu /Ali s'est effectivement déroulé selon les instructions du ravisseur. Le vieil homme s'est donné la mort à bord de son véhicule en fonçant dans la cour de la mosquée, percutant ainsi « *le mur du mihrab*³⁹³ » p.363 qui a été réduit en poussière.

Dans sa description de la scène du suicide, l'auteur insiste sur la menace d'un incendie imminent. La présence d'« *une flaque d'essence échappée du réservoir* » p.369, la panique du imam : « *un incendie peut éclater d'un moment à l'autre* » p.369, sa requête auprès de ses fidèles pour appeler les pompiers et pour ne surtout pas fumer car « *ça pue l'essence* » p. 363 ou encore la mise en garde de Meriem : « *Maman, c'est dangereux...Il y'a de l'essence partout* » p.367, le confirme. D'ailleurs, aucun des spectateurs n'a tenté de faire sortir la victime de son véhicule, de peur que « *ça flambe* » p. 367. Autant d'indices qui ne laissent plus de doute dans l'esprit du lecteur. Même si l'auteur n'a pas mentionné textuellement, ni explicitement l'immolation de Mathieu /Ali, le passage suivant : « *En tournant les talons, il a aperçu le reflet de la lumière du lampadaire sur la flaque d'essence échappée du réservoir. Il a eu une dernière pensée pour le cadavre à la poitrine défoncée : sale bâtard, tu as réussi ta sortie !* » p. 370, sous-entend et confirme en même temps que Mathieu /Ali était mort brûlé. D'autant plus que Meriem et sa mère Latifa avaient bien essayé

³⁹³ Un mihrab (arabe : محراب [miḥrāb], sanctuaire) est une niche architecturale pratiquée dans le mur d'une mosquée pour indiquer la qibla, c'est-à-dire la direction de la kaaba à La Mecque vers où se tournent les musulmans pendant la prière. Le sanctuaire signale l'orientation de la Mecque.

d'ouvrir la portière mais cette dernière était restée bloquée avec le cadavre à l'intérieur.

La dernière phrase notamment, va dans le sens d'une interprétation sacrificielle de la mort de Mathieu /Ali et de ce fait vers l'aboutissement pour ce dernier au statut de Martyr, au sens christique et plus généralement religieux mais aussi girardien du terme. C'est ce que nous proposons d'expliquer dans ce qui va suivre.

La mise en scène de la mort de Mathieu/Ali par l'auteur et les conditions de son déroulement, nous amènent à faire le parallèle avec les textes bibliques relatifs au sacrifice du Christ. En acceptant de se sacrifier pour sauver Chehra, l'auteur fait de Mathieu /Ali un véritable héros christique puisque comme Jésus dans la passion du Christ, après s'être sacrifié par amour, il meurt paisiblement et dans la quiétude.

Au même titre que le Christ, Mathieu /Ali envisage son geste sereinement, il semble même apaisé à l'idée de soulager sa conscience et aider ceux qu'il considère comme sa propre famille. C'est ce qu'il laisse apparaître à travers les propos qu'il avait tenu auprès de son beau-fils :

- *Je vais bientôt savoir ce qu'il y'a de l'autre côté de l'arc- en- ciel...*
- *C'est un beau jour pour mourir...P.338*

En effet, nous percevons à travers ce qu'il dit, une sorte de hâte pour découvrir ce qui l'attend après la mort. Se réjouissant de surcroît, d'être accompagné par une belle journée, vers son voyage éternel.

Dans la vision catholique, c'est l'amour du prochain qui pousse au sacrifice, il est pour Jésus « *la dimension essentielle de la vie, son sens* », d'où le model de détachement à la vie et à l'importance de l'âme par rapport à la mort du corps. Mathieu se sacrifie par amour pour Chehra mais aussi pour celui de Tahar, Latifa et Meriem, sa famille de substitution.

Par cet acte sacrificiel, il cherche à arrêter la chaine de violence en la retournant sur sa propre personne. Ainsi, il va pouvoir mener à terme sa rédemption en

expiant ses crimes. À l'instar du Christ qui se sacrifie pour la rédemption du genre humain, Mathieu/Ali se donne la mort pour sa propre rédemption³⁹⁴.

En faisant le choix de donner sa vie, Mathieu /Ali cherche à se libérer du poids de son lourd passé de tortionnaire et de la honte qui le range depuis si longtemps. Il le fait afin de retrouver enfin la paix.

La façon dont il s'est donné la mort est à lire comme une sorte de Mea-culpa qu'il offre aux spectateurs - témoins de la mosquée. Au-delà de l'acte d'amour envers Chehra et ses proches, il y'a aussi une volonté de se sauver lui-même - son « âme » dit- il à plusieurs reprises dans le texte - de sa propre inhumanité. Nous faisons référence à la période durant laquelle il pratiquait la torture dans le D.O.P, comme il nous apparaît clairement dans le passage suivant : « *Pour sa part, lui n'ignore pas que c'est son âme (il ricane à ce mot solennel que sa mémoire a eu le culot d'utiliser) qu'il a délibérément assassinée au cours de son service dans le D.O.P de malheur* » p. 204. Son suicide est donc une ultime tentative pour sauver son âme, la purifier.

Lors d'un dialogue avec son beau-fils, alors qu'il se préparait au sacrifice, Mathieu /Ali l'exprime simplement, dans un langage familier : « *Malgré ça, Aziz, je grelotte quand même de trouille à l'idée de ... de laver mon âme après tous les crimes que j'ai commis, hein c'est ça que je suis censé dire ?* » p. 338

Dans le verset 11 des Evangiles selon « saint Matthieu » notamment, il est question d'un baptême de purification par le feu.

Ce processus d'immolation, transforme l'acte suicidaire, habituellement proscrit par la religion, en une manifestation de noblesse, puisque don de soi et transcendance.

Il permet au contraire de réhabiliter l'image du sacrifié aux yeux de la communauté même qui en a fait le bouc émissaire attitré. Aussi, le cas échéant dans l'esprit du lecteur.

Nous verrons ultérieurement que ce type de sacrifice a pour fonction de rétablir l'harmonie au sein de cette communauté en crise. Il aurait un effet pacificateur.

³⁹⁴ La question de la rédemption sera abordée longuement dans le chapitre suivant.

La pratique de l'immolation revêt alors la dimension d'un sacrifice utile, ce qu'on qualifie d'holocauste³⁹⁵.

Effectivement, nous pouvons constater dans l'espace textuel relatif au sacrifice de Mathieu /Ali, la mise en place par l'auteur d'un processus victimaire qui rappelle la pratique ancestrale³⁹⁶ du bouc émissaire. Cette figure représentant alors l'ultime recours pour corriger une injustice. Dans notre texte, celle qu'avaient subi les villageois de Melouza, dont la famille de Zahi. Elle permet aussi d'endiguer, contenir et canaliser une violence impossible à maîtriser comme celle qu'auraient engendrée les survivants du massacre comme représailles pour venger leurs morts. Ce qui n'est censé se réaliser qu'au prix du sacrifice d'un individu sur lequel on déverse sa haine, sa frustration et sa rancœur, des sentiments annonciateurs d'une violence à venir, déclencheurs d'un mécanisme émissaire conduit et porté par la cristallisation d'une culpabilité que l'on transfère vers cette figure. Cette dernière incarnera de ce fait, tout le mal qui peut exister en l'Homme. De même, on lui fera endosser toutes les responsabilités, afin de s'en expier, ce qui explique que l'on retrouve l'appellation dans la Bible de Jérusalem du « rite d'expiation³⁹⁷ » ou encore celui de « l'absolution » pour désigner celui du « bouc émissaire ».

Le rituel ancestral en question, s'effectue symboliquement dans un sanctuaire³⁹⁸, généralement un lieu saint qui pourrait être un édifice religieux et s'accompagne d'un cérémonial.

³⁹⁵ À l'origine, le mot holocauste est employé dans certaines traditions (juives entre autres) pour désigner un processus de purification. Même si après la deuxième guerre mondiale nous lui connaissons celle de l'extermination massive des juifs.

³⁹⁶ Il faut savoir que cette expression de « bouc émissaire » a une origine lointaine. Dans la Bible, au livre de Lévitique 16, on y lit que pour absoudre tous les juifs de leurs péchés, le prêtre d'Israël posait ses mains sur la tête d'un bouc afin de les transmettre à l'animal rendu émissaire et chassé au désert d'Azazel pour y laisser leurs péchés. In <https://fr.aleteia.org/2018/02/16/ces-expressions-qui-ont-une-origine-biblique-le-bouc-emissaire>. Consulté le, 23/10/2023.

³⁹⁷ Nous retrouvons en effet cette expression de « rite d'expiation », dans la bible de Jérusalem : Le Lévitique, dans plusieurs versets et au niveau de différents chapitres pour désigner justement le bouc émissaire. Nous donnons à titre d'exemple le chapitre 5, verset : 6, 13, 16, 18 et 26. Nous proposons pour toute illustration l'extrait suivant : (Lv 5 :6) - il amènera à Yahvé à titre de sacrifice de réparation pour le péché commis une femelle de petit bétail brebis ou chèvre en sacrifice pour le péché ; et le prêtre fera sur lui le rite d'expiation qui le délivrera de son péché. In <http://moniteurs.billings.free.fr/bj/lv5.htm>, consulté le 23/10/2023

³⁹⁸ De « sanctus » qui signifie « sacré », le sanctuaire est défini en anthropologie religieuse comme un lieu, généralement un édifice devenu sacré par son association au Divin. Il est dans les édifices de culte,

Il est à noter que le fait que Mathieu fonce sur un édifice sacré comme la mosquée et percute spécifiquement « le mihrab » nous conforte dans notre idée relative au caractère religieux de son geste. Il s'agit d'une « oblation » c'est-à-dire d'un suicide religieux destiné à Dieu. Un dernier recours, celui d'agir sur des forces invisibles au-delà de l'humain.

René Girard explique que ce rite initialement religieux, s'appliquera en s'adaptant au fil du temps, à toutes les communautés humaines, au-delà de l'appartenance religieuse. Il a pour finalité, le sacrifice d'une victime dans l'espoir de « *se défaire des désordres et des violences à l'intérieur de ces communautés, par l'intermédiaire de victimes animales ou humaines violemment expulsées ou massacrées*³⁹⁹ ». La brutalité donc contre cette figure émissaire s'avèrera être un exutoire à ces violences intestines qui perdurent et traversent les siècles et donc les civilisations aussi, en gardant, selon cet auteur, la même origine.

Pour revenir à notre texte d'étude, si à l'instar du Christ, c'est d'abord l'amour qui a poussé Mathieu/Ali au sacrifice, il faut aussi dire que c'est surtout - comme nous l'avons maintes fois évoqué - pour rétablir l'injustice originelle qui a conduit à la violence et au désordre, celle dont il a été responsable lors de son service dans le D.O.P, mais aussi celle du massacre qui a eu lieu à Melouza.

La justice étant l'autre quête prônée par le Christ, ce qui en fait un autre point commun avec le personnage Mathieu/Ali. Rappelons-le, Mathieu s'était rallié à la cause algérienne en rejoignant le camp adverse, celui du F.L.N avec celui qui était devenu son ami, Tahar.

Effectivement, la quête de justice est avec l'amour, les deux enseignements majeurs du Christ. C'est ce que conclue Camille Focant⁴⁰⁰ dans son article

le lieu le plus saint, tel le mihrab de la mosquée ou encore pour les églises catholiques, la partie du chœur autour de l'autel où se déroulent les célébrations liturgiques.

³⁹⁹ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, op.cit. P.165

⁴⁰⁰Prêtre catholique ordonné en 1969. Il est aussi Professeur d'exégèse du Nouveau Testament à la Faculté de théologie de l'Université catholique de Louvain (en 1994) (Source Data BNF) In https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2010_num_41_1_3810. Consulté le, 24/07/2020.

intitulé : *La christologie de Matthieu à la croisée des chemins*⁴⁰¹. S'étant appuyée sur les paroles de Jésus, telles qu'elles ont été rapportées dans les Évangiles selon « Saint Matthieu »⁴⁰² justement. Examinons l'extrait suivant de l'article en question :

L'accomplissement de toute **justice** (3,5) ou de la Loi et des prophètes (5,17) constitue **aussi** un motif typiquement christologique et **exclusivement mt**⁴⁰³...c'est pour cela que Jésus est venu...il explique donc que cette quête de Jésus est le fruit de sa filiation divine et donc de l'accomplissement de la volonté de Dieu le père⁴⁰⁴

Les propos que nous avons rapportés ci-dessus, spécifiquement les parties mises en évidence, confirment que le personnage de Mathieu/Ali, suit l'itinéraire spirituel du « Jésus Mattéen ». Il s'inscrit d'ailleurs dans le prolongement de ce dernier en s'accomplissant comme martyr(e). À la fois témoin de la violence extrême des Hommes et victime de cette même violence.

II.1. Mathieu-Ali, double et alter égo

Dans ce sous chapitre, nous prévoyons de démontrer qu'un même constat sera établi relativement au rapprochement que l'on pourrait faire avec la figure christique, si l'on appréhendait le personnage sous l'angle de son deuxième prénom « Ali », tel qu'il est considéré dans certaines traditions shi'ites.

Nous reviendrons alors sur le lien à établir entre les deux prénoms choisis par l'auteur pour le beau-père d'Aziz - Prénoms retrouvés dans les deux religions, chrétienne et musulmane - ainsi que leur rapport mutuel à Jésus-Christ, le prénom composé (Mathieu /Ali) et sa nature « prophétique ».

Si l'établissement de parallèles concernant la première partie du prénom a été relativement aisé du fait d'indices livrés par l'auteur, l'entreprise a été moins évidente mais non moins fructueuse concernant l'autre « allèle » du prénom,

⁴⁰¹ FOCANT, Camille ; « La christologie de Matthieu à la croisée des chemins », revue théologique de Louvain, 2010, pp. 3-31. In https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2010_num_41_1_3810. Consulté, le 24/07/2020

⁴⁰² Pour les chrétiens, Saint Matthieu est le premier des quatre évangélistes et un des tout premiers disciples de Jésus

⁴⁰³ Dans l'article, l'abréviation « mt » est utilisée pour désigner l'adjectif mattéen, en l'occurrence celle de « Matthieu »

⁴⁰⁴ FOCANT, Camille ; « La christologie de Matthieu à la croisée des chemins », op.cit. P.24

celui d'« Ali ». En effet, l'auteur ne laisse apparaître aucune espèce de lien direct entre le deuxième prénom du personnage de notre roman et celui que nous considérons comme la figure de l'Imam « Ali » dans le texte coranique. Du moins, rien d'explicite qui justifierait le choix en question.

Nous nous sommes donc mis à la recherche de documentation relative à ce personnage historique de la religion musulmane. Les articles du professeur Mohammad Ali Amir-Moezzi, de par leur richesse⁴⁰⁵ en références et analyses nous ont éclairés sur la question. C'est dans un article en particulier intitulé *Ali et le Coran*⁴⁰⁶ que nous avons saisi la démarche onomastique entreprise par l'auteur.

L'article nous apprend en effet que dans certains courants de la doctrine shi'ites, au-delà de la sacralité de l'imam « Ali » - consensus adopté par l'ensemble de la communauté shi'ite – Il est qualifié par ces communautés « d'homme divin⁴⁰⁷ » du fait de sa double nature, à la fois humaine et divine.

Concernant cette double identité, le professeur Amir-Moezzi rapporte dans son article des propos que l'Imam « Ali » aurait tenus dans une mosquée :

Par Dieu, je suis le Rétributeur (*dayyān*) des hommes le Jour de la Rétribution ; je suis celui qui partage entre le Jardin et le Feu, n'y entre personne si ce n'est par mon partage ; je suis **le Juge Suprême** (entre le bien et le mal ; *al-fārūq al-akbar*) ... Je détiens **la Parole tranchante** (*faṣl al-khiṭāb*) ; je détiens **la Vue pénétrante** de la Voie du Livre... Je possède la science des heurs et des malheurs et **la science des jugements** ; je suis le Parachèvement de la Religion ; je suis le Bienfait de Dieu pour Ses créatures... ; je suis le successeur de l'Envoyé du Seigneur des mondes ; je suis **le Juge** du Jardin et du Feu⁴⁰⁸...

Il est vrai que dans ce prône censé avoir été prononcé par l'Imam « Ali », l'identité de ce dernier, comme l'explique clairement l'auteur de l'article « *bascule, d'une phrase à l'autre, entre sa personne humaine et sa Face*

⁴⁰⁵ Nous avons en effet noté que l'auteur de l'article s'était appuyé sur un corpus doctrinal shi'ite assez conséquent. Aussi il avait consacré plusieurs articles sur la question de l'Imamologie d'Ali.

⁴⁰⁶ MOEZZI-Mohammad Ali Amir, « Ali et le Coran » (Aspects de l'imamologie duodécimaine XIV), in <https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2014-4-page-669.htm>. Consulté le 24/07/2020

⁴⁰⁷ Ibid. P. 690

⁴⁰⁸ MOEZZI, Mohammad Ali Amir-, « La figure de 'Alī b. Abī Ṭālib entre histoire et eschatologie (suite) », Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses [En ligne], 124 | 2017, mis en ligne le 03 juillet 2017. In: <http://journals.openedition.org/asr/1649>; DOI: <https://doi.org/10.4000/asr.1649>. Consulté, le 24/07/2020.

*divine*⁴⁰⁹ ». C'est cette parcelle divine de l'Imam qui lui procure le droit mais surtout la légitimité pour le jugement. D'ailleurs, il revendique ce droit avec insistance, comme nous pouvons le lire dans la citation ci-dessus.

Nous pensons alors que c'est par cet attribut divin inspiré donc du chiisme tel qu'il est interprété dans l'article de Moezzi-Mohammad Ali Amir dans son article, que l'écrivain accorde au personnage une hauteur⁴¹⁰ - d'ailleurs au sens strict du prénom qu'il lui fait porter (من العلو, علي) - de l'altitude par rapport aux autres personnages. Cette hauteur accordée au protagoniste lui permet une meilleure visibilité vis-à-vis des événements et de ce fait, elle accorde à ce personnage la capacité et l'habilitation au jugement qui devient donc plus crédible.

Ce privilège accordé symboliquement à Mathieu/Ali est semblable à celui accordé par les shi'ites à cet être théophanique⁴¹¹ que certaines sectes appartenant à la tradition shi'ite identifient à Dieu, au sens biblique du terme. Nous retrouvons d'ailleurs dans leurs ouvrages quelques-uns des prônes attribués à l'Imam « Ali » dans lesquelles il se proclame comme étant « Le Christ ». Nous proposons celui qui, à notre sens est le plus explicite : « *Hommes ! Je suis le Christ (al-masīh), je guéris les aveugles et les lépreux, **Je suis lui et il est moi** ; Jésus, fils de Marie, fait partie de moi et moi, je fais partie de lui. Il est le Verbe suprême de Dieu (kalimat allāh al-kubrā⁴¹²)* »

Tout compte fait, quel que soit les croyances des différentes traditions shi'ites, même dans leurs formes les plus extrêmes, qui vont jusqu'à confondre saïdouna « Ali » avec le Christ, toutes se recoupent autour de la fonction « Martyr » de celui qu'ils considèrent comme le véritable messager de Dieu. Au même titre donc que le Christ.

⁴⁰⁹ MOEZZI, Mohammad Ali Amir-, « La figure de 'Alī b. Abī Ṭālib entre histoire et eschatologie (suite) », Op.cit.

⁴¹⁰ Dans la page 74 de l'article en question, il est mentionné que le prénom Ali est l'un des plus importants noms de Dieu.

⁴¹¹ À la page 282 du dictionnaire Le Robert éd.1985, on définit Théophanie du grec théophania comme : Apparition d'un dieu (reconnu comme tel). - Naissance du Christ, chez les pères de l'Église.

⁴¹² Moezzi-Mohammad Ali Amir, « Ali et le Coran » (Aspects de l'imamologie duodécimaine XIV), Op.cit. P.702

Cette double référence théologique où dans le fond, les deux prénoms se rejoignent par le lien qui les unies au Christ, s'est avérée essentielle pour la compréhension du processus sacrificiel mis en place par Anouar Benmalek.

Bien que détournée, il y'a chez l'auteur, une volonté de consolider la construction scripturale d'un personnage qui passe de l'homme imparfait (celui qui torture et tue) à une figure doublement « prophétique », pour atteindre le degré le plus haut du sacrifice et accéder alors au rang de « Martyr ». Ce dernier apparaissant ainsi comme la forme suprême du sacrifice.

Il faut savoir que « saint Matthieu » avant d'être l'un des douze apôtres de Jésus, était un républicain, collecteur d'impôts qu'il soutirait à ses concitoyens au profit de l'occupant romain. Il en profitait aussi pour s'enrichir de façon malhonnête. Matthieu était donc un pêcheur détesté par les gens. Ce n'est qu'après avoir reçu l'appel de Jésus qui lui a tendu la main que sa vie s'est transformée. D'un odieux pêcheur, il devient « saint Matthieu », apôtre de Jésus et porteur de la bonne nouvelle, vénéré de surcroit par l'église qui le considère comme martyr.

Il y'a en effet, dans l'abnégation dont a fait preuve le personnage Mathieu /Ali, un appel à la transcendance, au dépassement de ses propres désirs et de son individualisme, pour s'élever en quelque sorte contre tout sentiment humain d'égoïsme.

Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut aspirer à atteindre la justesse du jugement, se rapprochant de ce fait au plus près de la justice divine, unique moyen pour accéder à la vérité. Dans notre cas une vérité historique.

Il faut également comprendre par l'entreprise scripturale de Benmalek, que la vérité ne peut être que divine et que même les textes sacrés, au même titre que les vérités historiques, peuvent être contestés et faire l'objet de controverses. En cela, les choix onomastiques de l'auteur cherchent à nous en apporter la preuve.

En effet, alors qu'une école de pensée attribue la première écriture de l'Évangile à « saint Matthieu », considérant qu'il ait servi de première source pour l'écriture des Évangiles selon Marc et Luc, d'autres études sur la Bible, à partir du XVIIIème siècle le conteste estimant qu'il était plus probable qu'un

auteur anonyme chrétien ait pu l'écrire vers la fin du I siècle, en se basant majoritairement sur l'Évangile selon Marc.

Aussi, un autre fait religieux sépare les Chrétiens et fait l'objet d'une autre controverse. Certains fidèles considèrent en effet « Saint Matthieu » comme un martyr alors que d'autres estiment qu'il est mort naturellement.

Nous voyons dans cette spécificité qui caractérise l'apôtre « saint Matthieu », un lien supplémentaire avec saïdouna « Ali », que les shiites considèrent comme le premier successeur légitime de l'Envoyé de Dieu, Mohamed صلى الله عليه وسلم; contestant de ce fait la succession de « Abi Bakr essedik » رضي الله عنه; à laquelle nous croyons autant que musulmans sunnites.

Tous ces éléments nous confortent dans l'idée d'un choix réfléchi et signifiant des deux prénoms, Ali et Mathieu. Ali serait donc la meilleure version de Mathieu, celle qui a arrêté les actes de tortures et rejoint la noble cause des Algériens, le combat pour la libération nationale.

II.2. D'une vengeance personnelle à une revanche historique

Vouloir se venger est un acte envisageable, voir humain lorsque l'on a été victime d'une grande injustice, un drame que l'on n'arrive pas à dépasser ou bien une perte dont on n'arrive pas à faire le deuil tant la souffrance a été grande. C'est ce qu'a fait Tahar par exemple dès que l'occasion s'est présentée et qu'il a eu son bourreau Mathieu en face de lui et vulnérable. Pour apaiser sa colère, il a tenté de lui infliger des sévices similaires à ceux que Mathieu et ses complices lui avaient infligés pendant les séances de tortures dans le D.O.P :

Réponds à ma question, haleta l'Algérien **avec une hargne mouillée par les larmes**, est ce que mes coups sont plus terribles que ceux que vous m'avez infligés, toi et tes salopards du DOP ? ... Hein, ça fait mal ? ...Mais, à ton avis, est ce que ça fait plus mal que les électrodes à l'oreille ou que la pince à arracher les ongles ? ...ne pense pas uniquement à ta douleur, pense aussi à celle que qui a été mienne quand vous vous déchaîniez p. 290

Les propos tenus par Tahar lors de ses actes de tortures et son insistance pour connaître le degré de douleur de son ancien tortionnaire, nous renseignent sur sa propre douleur qu'il voudrait voir chez Mathieu. Nous assistons alors à une

réciprocité de la violence. Il nous paraît clair que ce personnage ne s'est pas remis du drame qu'il avait vécu. La colère ressentie est encore vive. Nous le pressentons en lisant le texte ci-dessus. C'est cette colère qui l'a poussé à la vengeance.

Une autre situation vécue par Tahar aurait pu susciter son envie de vengeance à l'encontre du groupe de militaires français qui avait attaqué son village ; humilié, torturé puis assassiné son père et son frère. Pourtant, c'est plutôt la justice défaillante des tribunaux français vis-à-vis de cette affaire et l'acquittement des responsables par les juges, comme il apparaît dans les explications données à Mathieu : « *Le pis, c'est qu'ils avaient fini par avouer, mais le tribunal n'en a pas tenu compte. Selon les juges, les accusés avaient agi en service* » p. 299, qui a exacerbé sa colère.

Effectivement, c'est l'indulgence non justifiée de la justice française vis-à-vis des soldats français et leur capitaine qui a conforté Tahar dans sa décision de monter au djebel, de sacrifier la vie paisible d'instituteur qu'il avait toujours convoitée, pour rejoindre le maquis afin de venger la mort de son père et de son frère.

Le désir de vengeance qui a animé le personnage de Zahi tout au long de la fiction est d'un autre acabit, inassouvissable puisque nous le verrons, il tendra vers l'infini. C'est d'ailleurs sur cette quête de délivrance par la vengeance que s'est tissée l'intrigue principale de la fiction. Nous proposons d'en comprendre le mécanisme et les raisons en s'appuyant toujours sur la théorie de la violence et du sacrifice telle qu'elle a été conçue par René Girard.

Dans la théorie girardienne du sacrifice, le processus sacrificiel a pour fonction de canaliser, de supprimer même la violence, qu'elle soit dirigée contre un individu ou encore celle contre toute une communauté. L'auteur parle à ce propos d'une double mise à distance : la première concernant l'acharnement sur la victime émissaire désignée par la communauté (ou le cas échéant l'individu) en crise. Cette entreprise vise à faire de cette victime sacrificielle un « agent restaurateur de l'harmonie sociale », car celui grâce auquel la violence a été évacuée. La violence première se transforme alors et ne risque pas de s'alimenter.

Ce qui permet dans un deuxième lieu, l'éviction de la vengeance et la rupture du cycle d'emballlement et du tourbillon de violence déclenché par le besoin irrépressible et interminable de vengeance.

Relativement à ce dernier point, Le théoricien Girard explique que « *Le sacrifice empêche les germes de violence de se développer. Il aide les hommes à tenir la vengeance en respect*⁴¹³ ». Si l'on devait prendre cas des propos tenus par le théoricien, le processus de vengeance aurait dû être avorté. Ce qui n'a pas été le cas.

Dans la fictionnalisation de la crise représentée dans le roman, l'auteur avait mis en place, comme nous l'avions démontré plus haut, un processus sacrificiel construit progressivement avec de multiples figures de boucs émissaires potentiels pour arriver finalement à la forme suprême de la « victime sacrificielle », à savoir l'aboutissement au rang de Martyr en le personnage « prophétique » de Mathieu.

Par cette entreprise scripturale et si l'on se tenait à la théorie Girardienne de la substitution sacrificielle, la violence amorcée par Zahi contre les membres de la famille de Tahar aurait dû être contournée et la crise jugulée. Pourtant le mécanisme enclenché par l'auteur pour ses personnages n'a pas fonctionné et le geste de Mathieu est resté sans bénéfice.

L'immolation de Mathieu aurait dû prendre la dimension d'un sacrifice utile à la manière d'un holocauste. Pourtant, le processus est resté bloqué dans la vengeance. Zahi ne s'est pas contenté du sacrifice de Si Abdou ni de celui de Mathieu. Ce dernier le savait pourtant puisqu'il a répété à son beau-frère les propos du ravisseur qui l'avait prévenu et répété plusieurs fois « *que tout le monde doit mourir* » p. 338. Il a refusé aussi le sacrifice de Meriem qui proposait alors sa propre vie en échange de celle de sa fille. Bien que la mère eût insisté en le suppliant d'accepter l'échange, le ravisseur lui avait répondu sèchement : « *il ne suffit pas de supplier pour que les souhaits se réalisent. Tu te conduirais **en prêtre inca**, tu empilerais en sacrifice toutes les existences du monde que tu serais encore loin du compte. Ce serait trop simple, femme.* » P. 346. Les propos du

⁴¹³ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, op.cit. P.35

ravisser sont très explicites et l'allusion aux rituels pratiqués par les tribus inca ne fait que renforcer l'idée qu'aucun sacrifice ne suffirait à étancher sa soif de vengeance.

De même et sur ce dernier point, Meriem n'avait pas cru son mari dans sa vaine tentative de la rassurer en lui faisant croire que le ravisseur ne cherche qu'à se venger et qu'une fois ses exigences assouvies, il garderait la vie de leur fille sauve. Elle pense d'ailleurs et à juste titre : « *La faim de vengeance de cet homme est impossible à assouvir* » p. 350. Effectivement, qu'il s'agisse de Mathieu, Aziz ou Meriem, tous avaient conscience et savaient que leurs sacrifices ne garantiraient en rien que Zahi libèrerait Chehra, ni qu'il allait s'arrêter d'exiger d'autres sacrifices. Il le leur avait clairement déclaré à plusieurs reprises.

Finalement, Zahi a bien rompu ce qu'on pourrait appeler le « contrat sacrificiel » tel qu'il a été posé par René Girard dans sa théorie de substitution. Le sacrifice aussi symbolique qu'il ait pu être, n'a pas pu apaiser le désir de vengeance de Zahi.

Il y'a, il faut le souligner, des raisons à cet échec. La théorie de René Girard nous permet d'émettre quelques éléments de réponses qui pourraient l'expliquer et nous permettre alors de comprendre l'échec de l'entreprise de notre personnage Zahi.

II.3. Avortement du processus sacrificiel et échec de la théorie girardienne

Dans cette partie du travail, nous allons tenter de répondre au questionnement suivant :

Comment peut-on justifier l'échec de l'entreprise sacrificielle dans *Le Rapt* ?

Nous avons dans la partie relative au schéma sacrificiel, établi par rapport au déroulement de l'intrigue, relevé un ensemble de critères décrits par le théoricien René Girard pour désigner le statut de victimes sacrificielles. Que celles-ci atteignent le degré de Martyrs ou pas. Ces critères bien que multiples et variés

ont un dénominateur commun, à savoir que les victimes de substitution doivent tous être des marginaux de la société. Le philosophe les décrits dans ce qui suit :

Si on regarde l'éventail que forment les victimes, dans un panorama général du sacrifice humain, on se trouve, semble-t-il, devant une liste hétérogène. Il y'a les prisonniers de guerre, il y'a les esclaves, il y'a les enfants et les adolescents non mariés, il y'a les individus handicapés, les déchets de la société tel le pharmacos grec⁴¹⁴

Comme nous pouvons le constater, les types de victimes sacrificielles énoncées par Girard semblent très différents les uns des autres et leur association fortement improbable. On se demande d'ailleurs comment les adolescents ou encore les enfants peuvent-ils constituer au même titre que les prisonniers de guerre, un groupe de marginaux de la société.

Dans son ouvrage, Girard l'explique par le fait que dans certaines sociétés primitives, les enfants et adolescents non-initiés ne sont pas pleinement intégrés à la communauté. De ce fait ils deviennent potentiellement candidats au sacrifice.

Autrement dit, le théoricien exclu du sacrifice ceux qui appartiennent à une communauté, un groupe social. Ils seraient donc, selon ses dires, impropres au sacrifice. Il se trouve que ce cas de figure représente justement les villageois de Beni Ilmane dont la famille de Zahi. De ce fait, on ne parlerait plus les concernant de sacrifice mais de meurtre.

Aussi, l'ampleur du massacre et la sordidité des crimes perpétrés contre les villageois impliqueraient une forte possibilité de vengeance par le ou les groupes d'appartenance à cette communauté.

Si l'on se basait sur les déclarations Girardiennes dans son analyse de la décision de vengeance notamment lorsqu'il déclare que : « *C'est parce que le meurtre fait horreur, c'est parce qu'il faut empêcher les hommes de tuer que s'impose le devoir de vengeance* ⁴¹⁵ ». En prenant en considération cette déclaration, nous pourrions comprendre que l'auteur de *La violence et le sacré* légitime en quelque sorte ce besoin de vengeance qu'il considère même comme un devoir.

⁴¹⁴ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, op.cit. P. 27

⁴¹⁵ Ibid. p. 34

Pourtant, il mettra en garde dans le même contexte - tout individu ou groupe ayant choisi de se venger - contre les conséquences de cette solution alternative à une justice officielle. D'abord en déclarant que le devoir de vengeance n'est jamais loin du devoir de ne jamais verser le sang. Mais aussi en alertant sur le risque de représailles que peut déclencher la vengeance, il en parle d'ailleurs comme suit :

La vengeance se veut représailles et toute représaille appelle de nouvelles représailles. Le crime que la vengeance punit ne se conçoit presque jamais lui-même comme premier ; il se veut déjà vengeance d'un crime plus **originel**. La vengeance constitue donc un processus infini, interminable⁴¹⁶

Dans la représentation qu'a faite Anouar Benmalek de la violence engendrée par l'opération exécutée contre les villageois de Mechtas Casbah, nous pouvons comprendre qu'il s'agissait bien de meurtres compte tenu de la théorie girardienne. Il ne s'agissait donc pas d'un « sacrifice collectif » mis en place par un groupe appartenant au F.L.N pour « purifier » le pays de ses « prétendus traîtres » comme nous pouvons le lire dans le témoignage apporté par Tahar à Mathieu. L'extrait que nous soumettons ci-dessous révèle à notre sens, l'intention purificatrice du F.L.N :

Les chefs avaient décidé de remettre dans le droit chemin plusieurs Mechtas de la région qui lorgnaient du côté de Messali Hadj et du MNA... Le mouvement national algérien, se transformait progressivement en un ramassis de traîtres au service de l'armée française...c'est de la graine de renégats et de harkis. P.300

Il y apparaît en effet que l'intention du FLN était de sacrifier des innocents pour servir d'exemple au reste des Algériens qui seraient tentés de trahir leurs pays ou bien de suivre un mouvement autre que celui créé par le F.L.N, en l'occurrence celui de Mesali El Hadj. C'est ce que laisse entendre l'auteur dans son texte à travers le témoignage de Tahar.

Or, même si l'on tenait compte du point de vue que rapporte Tahar des commanditaires présumés du massacre, c'est-à-dire que l'on donnerait crédit à la version selon laquelle le massacre de Melouza serait un « sacrifice », inévitable pour le bien d'une Algérie libre. Le sacrifice en question serait alors - toujours si

⁴¹⁶GIRARD, René, La violence et le sacré, op.cit. P. 31

l'on se basait sur la théorie girardienne du sacrifice – un « sacrifice non conventionnel » et donc voué inévitablement à l'échec puisqu'il se transformerait en « meurtre collectif ».

Anouar Benmalek a fait le choix scriptural d'illustrer les conséquences d'un tel acte à travers le parcours et la quête de Zahi, personnage clé pour la résolution de l'intrigue principale. Rappelons-le, celle qui concerne le crime commis sur l'adolescente Chehra, puis sur les autres victimes, à savoir Si Abdou, Mathieu, Latifa, Meriem, puis accidentellement celui de Zahi. Tous ces personnages s'avèrent être des victimes collatérales d'un crime donc **originel**, celui commis contre, entre autres, Chehra la petite fille de trois ans, victime innocente pour laquelle la série de vengeance s'était déclenchée.

Nous avons déjà démontré à travers les réponses du ravisseur, d'abord à Mathieu, puis à Aziz et Meriem que Zahi n'envisageait pas de s'arrêter à ces sacrifices. Il s'agit bien - pour reprendre les propos du théoricien Girard que nous avons posés plus haut - d'une vengeance constituant un processus interminable voir infini.

Sur ce dernier point justement, le théoricien déclare que « *Si la vengeance est un processus infini, ce n'est pas à elle qu'on peut demander de contenir la violence, c'est elle en vérité qu'il s'agit de contenir*⁴¹⁷ ». Au vu de cette citation et du déroulement de l'intrigue, c'est justement ce qui s'est passé pour Zahi. Comptant le nombre de victimes qu'avait fait le ravisseur depuis qu'il détenait sa fille, Meriem espérait en interrogeant son mari que ça allait suffire pour libérer Chehra : « *Ça devrait lui suffire, hein, Aziz ? Deux âmes pour des crimes commis il y'a plus de cinquante ans, plus trois doigts de notre fille, ça devrait faire le compte à présent.* » p.373. L'angoisse, l'hésitation et le désespoir de Meriem sont perceptibles dans la question qu'elle pose à son mari.

Nous avons au préalable illustré par les propos de ce personnage qu'elle n'y croyait pas. De même pour son mari qui s'est retenu de répondre à sa femme tout en songeant intérieurement à propos de Zahi : « *C'est un ogre, son chagrin est insatiable, aucune de tes additions ne l'apaisera !* » p. 275. La comparaison

⁴¹⁷ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, op.cit. p.32

voire l'assimilation de Zahi à un monstre, montre qu'Aziz a pleinement conscience de la violence qu'habite le ravisseur. Cette violence se traduit d'ailleurs dans son langage, souvent scatologique, mais aussi dans ses agissements envers la famille de celui qu'il a tenu pour responsable de substitution de la mort de sa fille, sa femme, son frère et ses parents.

Si l'explication du meurtre collectif justifie en quelque sorte l'acharnement de Zahi sur la famille de Tahar, Il faut cependant compter une autre raison à cette violence persistante du ravisseur, et donc à l'échec de l'entreprise sacrificielle mise en scène par l'auteur. Il s'agit du déni dont ont fait preuve les autorités algériennes concernant ce qui s'est passé le jour du massacre. Un déni qui reste d'actualité, des années après l'Indépendance de l'Algérie. Nous pouvons d'ailleurs lire dans le texte à l'étude, que le massacre en question a été traité par les autorités compétentes comme étant un « non-événement », quelque chose d'insignifiant dont il ne fallait même pas parler.

II. 4. Le châtement, une solution au conflit et à la crise historique ?

Au-delà de la justification théorique du besoin d'exprimer une violence à la suite d'un « meurtre collectif », Girard explique aussi que si la vengeance s'avère une fatalité dans les sociétés religieuses lorsque le sacrifice est non conventionnel - comme il semble avoir été le cas à Melouza – ce n'est pas, du moins non officiellement le cas pour les sociétés dites modernes puisqu'un système juridique est mis en place en cas de crise quelle que soit sa nature.

Pour lui, le fait de confier l'affaire, objet du conflit à une autorité souveraine, contribue non pas à éliminer totalement le besoin de vengeance, mais il le limite et en réduit en quelque sorte sa véhémence. Il qualifiera alors ce type de compromis de *vengeance publique*⁴¹⁸ pour les sociétés policées, qu'il opposera à une *vengeance privée*⁴¹⁹ - dont il a été question d'ailleurs dans *Le Rapt* - censée caractériser les sociétés primitives.

⁴¹⁸ GIRARD, René, *La violence et le sacré*, op.cit. p.32

⁴¹⁹GIRARD, René, *La violence et le sacré*, op.cit. p.32

Pour lui, il n'existe pas de grande différence entre la justice qu'on peut exercer dans les salles de tribunaux et celle de la rue. Il en parle d'ailleurs en ces termes : « *C'est le même principe qui est à l'œuvre dans les deux cas, celui de la réciprocité violente, de la rétribution. Ou bien ce principe est juste et la justice est déjà présente dans la vengeance, ou bien il n'y a de justice nulle part*⁴²⁰. » À cette assimilation que l'auteur semble faire entre les deux principes de justice, il émet pourtant un petit bémol en faisant remarquer que dans le cas de la vengeance publique, le processus est avorté et le danger d'escalade de la violence est écarté.

Ainsi, lorsque le châtiment du crime emprunte la voie officielle de la justice et que le coupable se retrouve puni par la collectivité. Le système pénal parvient, toujours selon le même auteur, à éviter d'interminables vendetta, cycle de vengeance, ou carrément une guerre civile. Il précise d'ailleurs que « *Tant qu'il n'y a pas d'organisme souverain et indépendant pour se substituer à la partie lésée et pour se réserver la vengeance, le danger d'une escalade interminable subsiste*⁴²¹ ».

Il semblerait que c'est cette situation de non gérance de la crise consécutive à l'événement de Melouza qui est représentée dans *Le Rapt*. C'est ce que nous proposons de présenter dans ce qui va suivre.

Dans la retranscription des faits et leur représentation dans *Le Rapt*, nous pouvons lire que ce qui s'est passé à Melouza est non seulement resté impuni par la loi mais des années après l'Indépendance, cet événement a été tu et personne n'avait le droit de l'évoquer sous peine d'être puni par le système judiciaire ou autre organisme répressif de l'état, qui est normalement censé protéger la partie lésée et donc les victimes. Il y'a en effet, des situations racontées dans *Le Rapt* qui le laisse entendre.

Le passage suivant en est la preuve :

- Pas de Melouza, ni de considérations déplacées sur la guerre d'indépendance à la presse ! fut l'unique conseil *appuyé*, du commissaire après ma libération. **Nous avons, vous avez eu suffisamment de problèmes** comme ça. À quoi bon **salir la mémoire de héros** comme le grand-père de votre fille ? Si un fouille-merde vient aux nouvelles, vous raconterez simplement que votre famille a été

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Loc. Cit. P. 34

victime d'un déséquilibré. Quant au Français, il s'agit officiellement d'un banal accident de la circulation...

- Que pourrait-il être d'autre qu'un **déséquilibré**, le ravisseur de votre fille ? Comment est-il possible de se coltiner un tel désir de vengeance **un demi-siècle** durant sans **pourrir de l'intérieur** ? p. 460 - 461

Effectivement, il y'a dans les propos du commissaire adressés à Aziz lors de sa déposition⁴²², une sommation à peine voilée de garder le silence à propos du massacre, de l'implication de Tahar qu'il considère toujours, malgré les faits relatés par Aziz, comme un héros de la révolution, ainsi que le désir de masquer par le mensonge les raisons de la mort de Mathieu. Ce comportement révèle une volonté affichée des autorités compétentes dont le commissaire est l'un des représentants, de nier et renier l'événement. On y lit également, à travers le jugement que le commissaire porte à Zahi, le déni ainsi que le mépris envers les victimes de ce massacre et leurs familles. Il insinue d'ailleurs que ces révélations pourraient lui causer des problèmes, ce qui représente une manière détournée de proférer une menace.

Les arguments utilisés par le commissaire sont retrouvés également à d'autres niveaux, parmi les représentants de l'état. L'adjoint du maire de la commune de Béni Ilmane notamment, lieu de la tragédie. Nous proposons de reprendre la réponse de l'adjoint du maire à Aziz lorsque ce dernier - prétextant s'intéresser à la région et à son passé - l'avait questionné sur le lieu où les morts de Melouza avaient été enterrés. Bien que son interlocuteur ait perdu son oncle et son grand père dans ce massacre et malgré la douleur de sa propre famille, il avait refusé violemment la requête d'Aziz arguant ne pas vouloir : *« remuer la boue du passé... rouvrir les plaies de la guerre. C'est tellement loin, tout ça ! Et puis l'important n'est-il pas que nous soyons indépendants, à présent ? C'est essentiel l'indépendance, à moins d'avoir un esclave dans la tête. »* p.45

D'autres passages du texte visent clairement à décrédibiliser, voir dénoncer les pratiques abusives de certains représentants faisant partie des appareils répressifs

⁴²² Aziz avait dû faire une déposition au commissariat pour justifier la présence du cadavre du ravisseur et celui de sa femme dans le lieu où sa fille avait été séquestrée. Le ravisseur avait exigé que l'un des parents de l'adolescente tue l'autre et le tue par la suite. Condition sans laquelle il ne leur révélerait pas l'endroit où se trouvait leur fille pour que l'un d'eux puisse la libérer.

de l'état. La police, le cas échéant comme il apparaît dans le passage où Aziz venait porter plainte pour la disparition de sa fille et que, pour reprendre ses propos, l'un des agents de la police l'avait « *toisé avec cette morgue ... menaçante, des policiers d'Algérie quand ils entendent vous rappeler que vous vous trouvez en territoire ennemi dans un commissariat, et, de ce fait, potentiellement coupables de n'importe quel forfait pour peu qu'ils se donnent la peine de vous en accuser* » p.73

Les passages que nous avons soumis ci-dessus, font véhiculer une image menaçante, corrompue des représentants de l'état qui sont censés faire régner l'ordre et faire appliquer la loi.

Un autre passage dans le texte va non seulement dans le sens des précédents, mais il y inclut la position de la justice face aux agissements de la police. En voici l'extrait :

[...] nos flics ne sont pas tendres, ils te tabasseront jusqu'à plus soif, les juges les approuveront en te filant au moins perpète, et tes compagnons de cellule, des culs terreux frustrés qui arriverait à mettre enceinte une chèvre, se chargeront d'arrondir ton trou du cul d'intellectuel jusqu'à ce qu'il puisse chier des pastèques. P.99

En analysant les propos tenus par Aziz et Zahi, nous pouvons constater que tous les deux s'accordent sur plusieurs points. Leurs propos sont d'ailleurs sans appel, et le lecteur peut le comprendre clairement. Il n'est pas question de compter sur les autorités compétentes pour leurs rendre justice. Au contraire, ils ont failli à la mission pour laquelle ils ont été nommés. Appliquer la loi et faire en sorte que les citoyens se sentent en sécurité. Au lieu de venir en aide aux victimes, ils se transforment eux même en bourreaux, en protégeant ces derniers puisqu'ils contribuent à maquiller les crimes et épargner les responsables.

Finalement, les personnages de notre fiction, particulièrement Zahi, n'ont pas pu bénéficier de ce que le philosophe qualifie de « vengeance publique ». Les deux autres raisons évoquées en amont, à savoir « victimes non conventionnelles » et « crime collectif » expliquent l'échec de l'entreprise sacrificielle telle que la définit Girard et justifie alors l'acharnement de Zahi à rendre justice à sa fille et par extrapolation aux autres victimes du massacre.

La théorie de René Girard ne s'applique donc pas aux personnages de notre fiction et la crise représentée dans *Le Rapt*, est restée insoluble malgré la vengeance et les sacrifices qui auraient dû la résoudre. L'intrigue annonce une impasse puisque la crise est restée en suspens.

CHAPITRE III

RÉCIT DE L'IMPOSSIBLE DEUIL OU L'IMPOSSIBLE CLÔTURE

L'histoire de notre roman est finalement celle d'une infinie douleur, d'un deuil non accompli. Initialement, celui d'un père qui a perdu toute sa famille dans un massacre d'une grande sauvagerie. Cet homme, habité par ce profond chagrin, va œuvrer durant sa vie entière pour essayer de réhabiliter la mémoire niée de ses proches. Notamment celle de son enfant, la petite Chehra alors âgée de trois ans.

Depuis cette tragédie, une incommensurable colère va dicter tous les actes meurtriers de Zahi qu'il va diriger spécifiquement à l'encontre de la famille de Tahar, l'un des participants à la tuerie collective du 28 mai 1957. C'est sur elle que s'est cristallisé son besoin de vengeance.

De ce fait, l'auteur nous dépeint une image sombre de ce personnage qui a été tout au long du récit, le bourreau d'une adorable famille sans histoire et donc le responsable du malheur qui s'était abattu sur elle. Notre empathie s'est alors naturellement dirigée vers la famille d'Aziz. L'auteur ayant œuvré pour diaboliser ce personnage, nous ne pouvions entant que lecteurs qu'adhérer à ce point de vue.

Pourtant, la cruauté dont le ravisseur a fait preuve envers ses victimes tout au long de la fiction, s'est paradoxalement accompagnée de moments de faiblesse. L'auteur a en effet laissé apparaître un côté moins sombre de son personnage : celui d'un vieil homme affaibli par la maladie, mais surtout celui d'un père de famille dont la douleur a gardé toute son intensité, malgré le nombre d'années qui sont passées depuis le jour tragique d'il y'a une 50aine d'année, la date du massacre de Melouza.

Nous retrouvons en effet, quelques passages dans le texte où l'extrême cruauté de Zahi à l'encontre de la famille de Tahar, s'accompagne involontairement de réactions qui le trahissent et qui dévoilent son extrême souffrance.

Examinons le passage suivant où l'auteur nous rapporte, par le biais du narrateur Mathieu, les impressions de ce dernier sur la conversation téléphonique qu'il a eu avec le ravisseur, nous livrant par la même occasion les propos de Zahi :

Il était **submergé par la rage**...Il avait sifflé, avant **d'éclater en piailllements suraigus** :

« Mais toi aussi, ah, mon **salaud**, tu m'as fait quelque chose ! Il y'a longtemps, c'est vrai, mais ah, pour moi, c'est **comme si ça s'était déroulé hier ! Triture tes méninges**, drague le fond de ta **fosse à merde de souvenirs** : j'y suis, dedans jusqu'au cou, et pas tout seul... »
J'avais entendu très distinctement un sanglot lorsqu'il avait répété
« ...Et pas tout seul... » p.193

Il y'a une hétérogénéité du discours exposé ci-dessus qui révèle clairement la duplicité du personnage, son désarroi et l'ambiguïté de ses sentiments. Nous retrouvons en effet dans ce petit fragment de texte, à la fois la colère de Zahi, traduite par l'usage d'un langage scatologique, mais aussi à travers les sanglots qu'il n'a pu contenir, ni contrôler devant l'interlocuteur qu'il venait juste d'insulter, la vivacité de sa douleur qui n'a rien perdu de son intensité malgré les années passées.

D'ailleurs, l'expression 50 ans après revient comme un leitmotiv dans la bouche mais aussi dans la pensée des autres personnages affectés par la guerre et ses bavures ainsi que leurs proches qui continuent à en subir les conséquences.

Mathieu a notamment pensé à propos du ravisseur :

Il avait fait allusion à la guerre. À ma guerre. À celle de Tahar, et donc à la mienne. J'avais vu défiler des points noirs dans mon champ de vision. **Plus de cinquante années étaient passées**, mais, pour moi - et pour ce ravisseur, semblait-il -, cela **équivalait** tout juste à **une poignée de jours**. P.194

Aziz, accablé par le fait que sa petite famille ait à subir les conséquences de cette guerre, avait parlé de « *sales histoires vieilles d'un demi-siècle* » p.306 à Mathieu qui tentait de lui révéler les raisons de la séquestration de la petite Chehra par Zahi, son lien avec son beau-père, et le rôle joué par ce dernier dans la tragédie de Melouza. Ces révélations lui ont permis de prendre conscience de la complexité de la situation dans laquelle il s'était retrouvé imbriqué avec sa petite famille, surtout sa fille qui s'est retrouvée « *seule au monde, captive d'une*

autre solitude, celle d'un fou abîmé par un chagrin de cinquante ans » p.325, avait-il pensé après avoir compris la situation.

Dans la préface d'un ouvrage intitulé *Aspects de la repentance*, Hélé Béji⁴²³ nous explique que l'HISTOIRE transcende sa discipline propre et la dépasse pour devenir la propriété de ceux qui la vive, ou dans le cas échéant, la subissent et dont « *le cœur lourd de reproches et de souffrances ravalées, pour lesquels les injustices restent intactes dans la mémoire. Celles-ci traversent l'oubli et l'usure du temps avec une résistance supra-historique*⁴²⁴ »

Nous voyons donc que la répétition du chiffre 50 ne se retrouve pas seulement dans l'esprit du ravisseur mais aussi dans celui de tous ceux qui se sont retrouvés de loin ou de près emprisonnés dans le passé.

III.1. Le temps et sa relativité dans l'esprit des personnages

Il y'a à lire dans l'appréhension de ces 50 années passées par les personnages, une stratégie scripturale déployée par Anouar Benmalek qui est liée à la manipulation de la « fonction temps » dans le récit.

Le temps représente, comme nous le savons, un élément indispensable à la construction du récit, il est comme l'espace et le personnage, une matière fertile dont l'usage par l'écrivain permet de multiples manœuvres. Genette dans figure III a d'ailleurs largement explicité les différentes manipulations auxquelles le temps peut donner lieu.

Ainsi, le temps est relatif comme on dit communément, il dépend souvent de la manière dont il est perçu et vécu par le personnage et des circonstances qui accompagnent certains événements.

Dans *Le Rapt*, se présentent deux cas de figures :

⁴²³ Agrégée de Lettres Modernes, Hélé Béji a enseigné la littérature à l'Université de Tunis, avant de travailler à l'Unesco en tant que fonctionnaire internationale. Elle a écrit de nombreux livres dont *Désenchantement national. Essai sur la décolonisation* (Éditions François Maspero, 1982) et *Islam pride, Derrière le voile* (Gallimard, 2011).

⁴²⁴ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance* (Sous la direction d'Ismaël- Sélim Khaznadar), Alger, Barzakh, 2012.P. 11

Pour la famille de l'adolescente, les 24 heures qui ont suivis le rapt de leur fille se sont éternisés et ont parus interminables aux yeux d'Aziz, Meriem, Mathieu et Latifa. Le temps se rallongeait, malgré la richesse et l'intensité des événements qui s'y sont succédés : L'enlèvement, les meurtres, le passé de Tahar, celui de Mathieu, de Si Abdou et de Zahi.

Par contre, le temps s'est annulé pour Zahi depuis le massacre de Melouza et la perte de sa petite fille. Pour le ravisseur, le temps s'était arrêté le jour du drame puisqu'il l'avait consacré totalement à l'accomplissement de son projet de vengeance et à sa quête de perpétuer la mémoire de sa fille ; Oubliant de ce fait de vivre le présent.

Pour Tahar, Mathieu et particulièrement pour le père Zahi, le temps est resté bloqué et les personnages prisonniers de leurs propre passé, ou victimes de celui d'un membre de leur famille, comme c'était le cas pour Aziz et Meriem.

Nous sommes donc en présence de deux épaisseurs textuelles différentes mais dont la dynamique temporelle est aussi significative l'une que l'autre.

Dans le premier cas, se déploie un jeu de mémoire où les vérités historiques du passé colonial mais aussi personnel des personnages clé du récit ont nécessité une épaisseur textuelle conséquente pour pouvoir être révélées, pratiquement la totalité du récit.

Le temps est alors fertile malgré sa courte durée (chronologiquement 24h). On dirait que les 24 h qu'a duré l'enlèvement de Chehra ont été vécu comme un déclic, un élément déclencheur qui a permis l'ouverture de la « boîte de pandore ». Révélant ainsi, des vérités longtemps étouffées. Ce crime a finalement agi comme un catalyseur, qui s'est avéré nécessaire pour faire sortir les personnages d'une autarcie qui aura duré 50 ans. Alors que dans le deuxième cas, nous nous retrouvons dans une espèce de stérilité temporelle où la dimension du temps pour les personnages a perdu toute relation avec la réalité. Spécifiquement pour Zahi comme on a pu l'expliquer plus haut.

De même pour Tahar qui n'a pu rompre complètement avec son passé. Il a d'ailleurs tenté de maintenir un lien avec l'histoire de la petite Chehra en

cherchant à la faire revivre à travers le prénom qu'il voulait donner, d'abord à sa fille mais qu'il a finalement donné à sa petite fille.

C'est aussi le cas pour Mathieu qui a exprimé à maintes reprises le fait que la guerre n'était pas terminée pour lui et qu'il aurait préféré mourir que d'en subir les conséquences.

Pour ces trois personnages, le temps appréhendé semble avoir été consciemment ou pas, arrêté dans son évolution, c'est un temps qui a en quelque sorte, stagné. Nous pourrions dire que c'est un temps blanc car celui de l'attente et de latence des personnages. Un temps dans lequel chacun a cherché à réparer de son côté, voire combler en quelque sorte cette béance qu'a cherché à nier, et même effacer l'Histoire officielle. Ce temps bloqué correspond donc à l'HISTOIRE suspendue de l'Algérie. D'une manière plus simple, si le temps s'est arrêté c'est que l'HISTOIRE est restée bloquée.

C'est donc ce blocage de l'histoire fictionnelle, reflet de l'HISTOIRE suspendue de l'Algérie, qui est représenté textuellement par ces personnages qui malgré le temps qui passe, tournent en rond, transformant le temps fictionnel en un temps cyclique qui les ramènent constamment au même point de départ, celui de leur passé colonial.

Ismaël-Sélim Khaznadar⁴²⁵ parle de la colonisation en terme « *d'extinction historique*⁴²⁶ », d'une entreprise que rien ne devrait justifier, car sans fondement, ni sur le plan éthique et encore moins sur le plan humain.

Pour lui, il s'agit « *d'une terrible offense qui nous ceint, par la proximité, par l'expérience vécue, et la durée de ses effets*⁴²⁷ ». Effectivement, comme on a pu le voir concernant les personnages de la fiction, le temps passé et les cinquante

⁴²⁵ Ismaël-Sélim Khaznadar est maître de conférences à l'université Mentouri de Constantine. Mathématicien, spécialiste de géométrie différentielle et auteur d'un doctorat ès sciences sur les mathématiques et la métaphysique de René Thom. Travaux sur la question des technosciences, les formalismes et les interprétations et la philosophie de la mécanique quantique. Fils du professeur Tewfik Khaznadar, martyr de la guerre de libération, un des premiers physiciens algériens.

⁴²⁶ KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, « Élucider, ou se repentir ? ». In KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, *Aspects de la repentance*, Alger, Barzakh, 2012, p.86

⁴²⁷ KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, « Élucider, ou se repentir ? », op.cit. P. 85

années n'ont pu effacer ni même atténuer les effets d'une telle entreprise sur ceux qui l'ont subie.

L'extrait suivant témoigne et illustre à la fois, à travers les confidences que Tahar fait à Mathieu, ce que les Algériens ont pu subir comme infamie coloniale, pendant des années :

...l'humiliation avait duré plus d'un siècle...avant que vous me capturiez, je pataugeais depuis six mois dans la boue, crevant de faim, de froid et de trouille, redoutant sans cesse qu'un avion nous bombarde ou pis, nous carbonise au napalm. Quand j'y repense, j'ai l'impression que l'éternité elle-même aurait du mal à rivaliser en longueur avec ces six putains de mois ! p. 299

Les paroles de Tahar nous semblent être la meilleure illustration à l'analyse théorique de Khaznadar. L'emploi du terme de « *proximité* » par Khaznadar, concernant le rapport des victimes au temps colonial et à ses suites nous semble juste. Il expliquera ce phénomène plus amplement dans la page suivante de son ouvrage, en y ajoutant la violence imposée aux victimes de ce qu'il qualifie d'« *ordre colonial*⁴²⁸ ». Ceux-là ont été contraints, dit-il en parlant des victimes :

... de vivre dans un enclos de temps fermé et de durée indéfinie. Ce temps fermé, n'est en rien un présent perpétuel, temps qui toujours recommence la naïve illusion d'éternité mais fixité de mort d'une durée longue et persistante qui a perdu le temps, qui ne porte plus d'attentes, ni de projets, ni de départs, ni de retours consentis sur soi, et d'élans dirigés vers l'invisible des futurs. Aucun regard perspectif ne peut sommer cette existence⁴²⁹.

Si l'analyse du professeur concerne spécifiquement l'entreprise coloniale, elle est à notre sens, applicable dans l'absolu aux autres événements de violence. Nous prenons donc la liberté de l'adapter, pour l'appliquer à toutes les situations d'injustices et de débordements inévitables de part et d'autre des parties en conflit.

À plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une volonté d'asservissement d'un peuple, d'un groupe social ou encore d'une petite communauté, le cas échéant, le village de Melouza. Khaznadar le confirme d'ailleurs en expliquant que : « *Les injustices de l'histoire, quelques soient leur nature coloniale ou étatiques*

⁴²⁸ KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, « Élucider, ou se repentir ? », op.cit. P. 85

⁴²⁹Ibid. p. 86

*gouvernementales ont pour funestes conséquences de sortir les hommes de leur humanité*⁴³⁰ ». En effet, les victimes d'injustices historiques perdent en quelque sorte leur humanité du fait de l'ordre dominant qui s'est attelé à les maintenir dans cette situation sans devoir expliquer et justifier des actions qu'ils ne daignent même pas reconnaître.

Si l'histoire reprend son cours, les hommes ne retrouveront jamais leur état normal, ni ne peuvent reprendre le cours de leurs vies à cause de leur attachement perpétuel à ce passé qui ne passe pas. Khaznadar parle explicitement « d'enclos », « de fixité de mort », « d'illusion d'éternité », pour signifier la prison personnelle dans laquelle se sont enfermées les victimes.

III.2. Le temps douloureux des nécessaires réminiscences

Dans le prolongement et la continuité logique de la première expression « leitmotiv », « 50 ans après », une autre expression est répétée par le ravisseur à différents niveaux de l'intrigue : « rappelle-toi » ou alors, « souviens-toi ». Comme une incitation à se souvenir : « [...] **Rappelle-toi** ce qui m'est arrivé...**Rappelle-toi** ce qu'a fait Tahar... » p.193, voire une sommation empreinte de violence : « **Triture tes méninges**, drague le fond de ta fosse à merde de **souvenirs** » p. 193. Il s'agit de paroles adressées à l'encontre de Mathieu, celui qui s'avère être le seul témoin vivant de sa tragédie personnelle.

Aussi, le ravisseur a cherché à ce que les autres personnages qui ont un lien avec son histoire, sachent ce qui s'était passé le jour du massacre. Il avait d'abord ordonné à Mathieu de raconter toute l'histoire à Aziz. Ensuite, il a cherché à savoir si Tahar avait avoué à sa femme Latifa son implication dans cet épisode sombre de l'histoire de l'Algérie. Il a aussi menacé Aziz de tout révéler à Meriem sur la participation de son père Tahar dans le massacre s'il ne le faisait pas lui-même.

⁴³⁰KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, « Élucider, ou se repentir ? », op.cit. P. 89

Il y'a dans ces incitations répétitives et soutenues à se souvenir, une volonté marquée du ravisseur à perpétuer la mémoire de sa petite fille Chehra mais aussi celle des autres victimes du massacre.

On y lit également, une volonté du ravisseur à inciter les responsables, d'abord à prendre conscience de leurs actes, assumer leurs fautes en les révélant aux autres pour pouvoir enfin s'en repentir en demandant pardon.

III. 3. L'histoire d'une quête ou la quête de l'HISTOIRE

La quête de l'HISTOIRE chez les personnages protagonistes du roman prend plusieurs formes et plusieurs tournures. Elle dépend de la façon dont chacun d'entre eux a subi et vécu l'Histoire.

III. 3. 1. Quête avortée d'une repentance pour Tahar et Mathieu

Le temps passé n'a rien apaisé, ni effacé les sentiments de colère, regrets, culpabilité et de honte ressenties par les actants de notre histoire, s'agissant de ce qu'Aziz qualifie de « *sales et vieilles histoires datées de 50 ans* » p.224. Si ces sentiments sont aussi intenses malgré les années, c'est parce qu'aucun des personnages n'a réussi à oublier son passé, ce qu'il avait subi pendant la colonisation, ou ce que nous retrouvons souvent dans les propos des personnages, pendant la « période de la guerre d'Algérie » s'agissant de l'hégémonie coloniale ou encore de ce qui s'était déroulé dans ce petit village de Beni Ilmane.

Concernant Mathieu, cette réalité nous a été livrée par le biais d'un narrateur homodiégétique. Nous en proposons un extrait : « *il a soupiré, et chaque molécule d'air était un condensé d'amertume et de regrets : non, ce n'était pas encore le moment de l'ivresse come suaire ; non, la guerre d'Algérie n'était pas encore terminée.* » p.228. Dans certains passages du texte, ces sentiments apparaissent de manière ponctuelle, mais aussi en filigrane dans le discours de Mathieu. Pourtant, c'est le ravisseur qui concrètement les lui avait soutirés en le confrontant à son passé. Il lui a fait prendre conscience, de manière brutale, souvent crue⁴³¹, que son histoire avec l'Algérie, notamment à propos de l'épisode

⁴³¹ Le ravisseur prodiguait souvent des insultes à l'encontre de Mathieu ou Aziz avec lesquels il utilisait, comme il apparaît dans certains extraits ci-dessus, un langage scatologique.

Melouza, n'était pas encore achevée. Mais aussi qu'il devait « payer » pour ses actes.

Aussi, ce qui a réduit l'ancien soldat du D.O.P au silence durant des années, c'était la honte et la culpabilité qui le rongeaient depuis sa « *transmutation* » p. 242 en Ali et donc la prise de conscience de la portée de ses actes de torture, notamment sur un enfant.

Cette prise de conscience s'est exprimée dans le texte ainsi : « *Il se réveilla le lendemain matin avec une migraine de la taille de l'Algérie, mais atteint, néanmoins, d'une nouvelle démangeaison plus implacable que le pire des parasites : la honte.* » C'est ce que nous lisons à la page 213 où le narrateur homodiégétique nous avait décrit à la page précédente, la scène de torture sur l'enfant, en même temps que les remords éprouvés par l'ancien soldat face à la détresse et la terreur du petit garçon. Ce dernier était effrayé à chaque fois qu'il voyait son bourreau, bien que celui-ci tentait de se racheter auprès de lui par des friandises et de la bonne nourriture.

D'ailleurs, c'est dans ce contexte que l'auteur introduit la notion de moral et de la douleur qui l'accompagne concernant le personnage Mathieu, consécutivement à sa prise de conscience de la cruauté de ses actes de tortures sur un enfant.

Idem pour Tahar que les sentiments de culpabilité et de regrets avaient envahi : « *Jamais Tahar n'a oublié ce qui s'était passé à Mechta Kasbah. Plus les années passaient, plus il se sentait coupable* » p. 322. Mainte fois, il avait formulé à Mathieu, le seul à qui il pouvait parler de son passé, l'idée de se donner la mort. S'engageant dans des missions suicidaires des quelles il avait à son grand regret survécu : « *j'ai été volontaire pour les missions les plus dangereuses, celles dont aucun djoundi ne revient. Je mourrais de trouille à chaque fois, mais la vraie mort, elle la salope, m'a toujours soigneusement évité !* » p.323. D'ailleurs il avait fini par se suicider.

Il parlait souvent à Mathieu de « *la damnation, de l'enfer... [De] la malédiction ... que c'était son propre sang incapable de recurer les égouts de sa*

mémoire qui l'en menaçait chaque nuit. » P.324. Ces paroles du personnage Tahar font échos aux propos de l'universitaire Hélé Béji⁴³² qui déclare que « *même pour les plus grands criminels, cohabiter avec le souvenir du supplice des autres est une épreuve anticipée de l'enfer*⁴³³ ». Rappelons néanmoins que Tahar n'était pas un criminel attitré et qu'il s'est retrouvé mêlé à cette opération militaire en ne sachant pas ce qui allait réellement s'y passer.

Comme nous pouvons le lire dans l'extrait ci-dessus, Tahar parle aussi d'égouts pour évoquer ses souvenirs, comme si sa mémoire demeurait salie par le crime, et que le poids de la culpabilité était trop lourd à porter. Il devait payer pour le crime auquel il avait participé au nom de l'indépendance de l'Algérie. Exprimant toujours ses regrets sur ce dernier point, il avoue à Mathieu : « *Je voulais l'indépendance mais pas à ce prix, depuis je suis comme mort* » p.305. D'ailleurs, ce terme « d'égouts » prononcé par Tahar, raisonne de la même manière pour dire l'abject, que l'expression « fosse septique » qui lui fait écho. L'expression est alors prononcée par Mathieu et son acolyte alsacien, collègue du D.O.P, pour justifier la nécessité de recourir à la torture pour remettre les « rebelles » à leur place et assurer ainsi la « stabilité » du pays.

En somme, tous les actants de cette histoire se sentaient mourir depuis le tragique événement auquel ils avaient participé. Ils ont d'ailleurs œuvré pour en finir avec leur vie, tant leur passé leur était insupportable.

Tahar a cherché « ... *à se supprimer afin d'expier des fautes plus grandes que sa propre vie* » P.242. Il est d'ailleurs passé en premier à l'acte fatidique, malgré sa tentative de vivre une vie normale au sein de sa famille. Sa tentative de vivre paisiblement s'est avérée veine, même l'amour qu'il portait à sa femme ne parvenait pas à faire disparaître ses remords qui se manifestaient aussi pendant

⁴³³ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance* (Sous la direction d'Ismaël- Sélim Khaznadar), op.cit. P. 13

les moments d'intimité qu'ils partageaient ensemble : « *J'étouffe même quand je fais l'amour à ma femme...* » p.324

Ce sentiment de mal vie, exprimé par Tahar, nous renvoie aux propos d'Hélé Béji qui déclare que :

La vie est un trésor qui se mérite, et pour que sa jouissance ne soit pas associée à la torture amère de la conscience qui interdit le bonheur à ceux qui sont des fauteurs de malheur, il faut avoir le courage de ne pas en esquiver l'examen, et accepter d'être le juge impartial de soi-même. Là seulement, les actes inhumains que nous avons commis ne contamineront pas l'être vivant en nous, et nous laisseront une chance de réparer la blessure de la victime en même temps que notre plaie intime. Tout se tient, l'humain comme l'inhumain sont inséparables, et rien de ce que nous infligeons à autrui ne nous laisse indemnes⁴³⁴ pp. 12-13

Il nous paraît clair que l'extrait ci-dessus décrit en même temps qu'il explique l'état émotionnel dans lequel se trouve Tahar.

De même pour Mathieu, bien qu'il ait choisi de se sacrifier pour sauver l'adolescente Chehra, ce besoin morbide de mettre fin à ses jours remonte à la période coloniale, du fait de ses actes de torture sur les Algériens, surtout les enfants. Ainsi, son désir de mourir s'est exprimé comme suit : « *Mon dieu, j'aurai dû crever comme une charogne il y'a 50 ans !* » p.192 Pour lui aussi, les 50 années passées n'ont pas effacé ses regrets ni apaisé sa douleur.

Pour l'un comme pour l'autre, l'intensité de la honte, comme nous l'avions préalablement illustré par des extraits du texte à l'étude, était un frein supplémentaire au dévoilement du passé des deux protagonistes et de leurs aveux. Malgré cela, l'auteur offre à ses lecteurs un espace textuel conséquent, une scénographie étudiée et donc un cadre propice aux confidences, pour les deux acolytes de fortune.

Qu'il s'agisse d'une grotte où Mathieu et Tahar étaient emprisonnés par le FLN ou encore de l'intimité d'une cuisine, devant une tasse de thé avec Aziz, Mathieu éprouvait le besoin irrépressible de se confier : « [...] *un besoin presque physiologique de ces aveux- les premiers qu'il concède à un Algérien, à*

⁴³⁴ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance*, op.cit. P. 12-13

l'exception, bien entendu, de son ami Tahar. Autant besoin, le sent-il, que des cachets contre les ennuis cardiaques qu'il prend depuis un certain nombre d'années. » P.293. Le besoin vital d'aveux, comme il apparaît ci-dessus, l'auteur le justifie - grâce à l'intervention d'un narrateur omniscient - de la sorte :

Par un phénomène qu'il ne s'expliqua jamais tout à fait, Mathieu, très vite, éprouva un besoin compulsif de confier sa vie à son ancienne victime...Ces **monologues** imposés par la **promiscuité** (« **des confessions** devant une espèce de "**prêtre**" musulman, dont **j'espérais** inconsciemment une sorte **d'absolution** », avoua-t-il plus tard à Tahar) lui devinrent, au fil du temps, aussi nécessaire que les rares cigarettes concédées aux détenus fumeurs par leurs geôliers. P.312

Le choix d'un narrateur omniscient pour nous livrer la conscience de Mathieu, prouve que l'auteur cherche à donner du crédit, une sorte d'assurance, d'appui au témoignage du vieil homme.

En fait, le témoignage de Mathieu est un gage de foi, car transmis par une instance divine, omnisciente et omnipotente pour un message dont le sens qui se précise par la redondance d'indices et la diversité de situations qui nous ramènent à chaque fois à la tradition chrétienne de la repentance. Nous aurons à définir cette notion et l'étudier plus amplement dans les paragraphes qui vont suivre.

Revenons à l'extrait en question, il y est ouvertement question de confession, l'équivalent religieux de l'aveu d'un « prêtre musulman : Tahar », devant lequel Mathieu cherche l'absolution, le pardon .

La proximité des deux hommes dans la grotte, nous renvoie à la pratique de la confession exercée au confessionnal. Ce lieu clos que l'on retrouve dans les églises, où les fidèles confessent secrètement au prêtre leurs péchés, en quête de réconciliation. Comme nous pouvons le constater grâce aux termes mis en gras, tout le vocabulaire relatif à la pratique religieuse de la confession est présent.

Il y'a de par cette entreprise scripturale menée par l'auteur, une volonté réitérée de sacraliser le geste du Français demandant pardon à un Algérien. Le message nous semble bien clair, bien qu'il soit enveloppé de l'artifice religieux.

Nous allons voir que la démarche entreprise par l'auteur pour ce qui est du personnage algérien Tahar est différente de celle de Mathieu. Pourtant on y parle

de « *confidences* » à la page 296 relativement aux aveux de Tahar. Il y'a également dans le parcours de ce dernier, une volonté de le conduire vers le chemin de la repentance. Aussi, l'expression des regrets, de la honte et de la culpabilité accompagnée d'un sentiment de douleur moral y est.

Comme pour Mathieu, Anouar Benmalek a consacré un espace textuel conséquent permettant au lecteur de connaître l'histoire familiale de Tahar, sa vie et les raisons qui l'ont conduit à monter au maquis. Aussi et surtout, sa participation au massacre, les conditions de son organisation et la manipulation dont il a été victime, avec ses compagnons d'armes, par rapport aux intentions réelles du F.L.N, lorsqu'ils avaient commandité cette opération.

C'est précisément pour cette partie que l'auteur a consacré le plus d'espace. Permettant certes, à son personnage de faire son « *mea culpa* » vis à vis des victimes, mais aussi et surtout pour lui donner l'opportunité de révéler et de dénoncer ce qui s'est passé en ces lieux, dans ces petits douars de l'Algérie.

Effectivement, la description, les propos du personnage et la représentation qu'en a faite l'auteur manque de la symbolique religieuse chrétienne dont la repentance découle et qui est explicitement, voire ouvertement exprimée pour la parcelle du texte consacrée au personnage Mathieu.

D'ailleurs, la question du « pardon » consécutive au repentir chrétien est fortement présente dans notre texte, concernant le personnage Mathieu. Ce dernier, Roué sous les coups de Tahar, prie Dieu en même temps qu'il lui demande : « *Mon Dieu...pardon, ne m'abandonnez pas !* » p.291. C'est aussi lui qui se charge de demander pardon à Aziz pour les conséquences des actes de Tahar lors du massacre. Tentant de justifier les actes de son ami, il dit à son gendre de substitution : « *Pardonne- lui, Aziz. Tahar était un gars bien, mais son époque ne l'était pas* » p.324

De même, il verbalise ouvertement ses excuses à Tahar pour ce qu'il lui avait fait subir au D.O.P. L'ex moudjahid lui répondit alors : « *Ça n'a plus d'importance. Moi, j'ai eu l'incroyable chance de te rendre une infime partie de*

ce que tu m'as infligé. Demande plutôt le pardon de ceux que tu n'as pas libérés. Parce que eux... » P. 315. La réponse qu'a donné Tahar à l'ex militaire français nous conduit vers une réflexion qui bascule vers la problématique, toujours en suspens, et d'actualité d'ailleurs de l'Histoire de l'Algérie et de la France et de l'épineuse question de la repentance et du pardon.

En fait, si l'on devait faire ressortir les termes exprimant le ressenti des personnages relativement à leurs actions et vécu du passé, on aboutirait au constat suivant : « honte », « culpabilité », « regrets », « douleur ». Nous retrouvons également des termes à connotation religieuse tels que « damnation », « malédiction », « enfer », « expiation », « pardon », « moral » et « faute ». Il se trouve que quelques-uns de ces termes constituent des étapes à passer pour aboutir à ce que l'on appelle « repentance », un terme à l'origine religieux comme le déclare Hélé Béji : « *introduit dans la vie politique contemporaine,..., une connotation morale et religieuse qui veut transformer le travail historique en instance para judiciaire*⁴³⁵ » D'ailleurs, en cherchant dans le dictionnaire la signification du mot, nous avons trouvé dans *Le Robert*, selon la forme grammaticale qu'il prend, les définitions suivantes⁴³⁶ :

- Repentance n.f : Souvenir douloureux, regret de ses fautes, de ses péchés
- Repentir (se) v. pron : Ressentir le regret (d'une faute), accompagné du désir de ne pas recommencer, de réparer...Libérer sa conscience...faire son mea-culpa, demander pardon à Dieu, faire pénitence
- Repentir n.m Regret (d'une faute), sentiment de douleur morale accompagné d'un désir d'expiation, **de réparation**...Aveu et repentir des fautes confession

Si l'on revenait au texte, ainsi qu'aux extraits relevés au début de cette partie, les deux personnages, Tahar et Mathieu sont passés par tous ces ressentis relativement à leurs passé colonial. Tous deux ont gardé, exprimé même, la douleur persistante face aux souvenirs de l'événement Melouza pour l'un et des

⁴³⁵ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance* (Sous la direction d'Ismaël- Sélim Khaznadar, op.cit.

⁴³⁶ Nous n'avons pas repris les définitions dans leur intégralité, telle qu'elles sont retranscrites dans le dictionnaire. Nous avons néanmoins pris les éléments qui nous semblaient pertinents pour notre analyse.

actes de tortures pour l'autre. Qu'ils y soient arrivés à terme ou pas, les deux ont fait la tentative ou du moins l'effort d'une démarche vers le repentir.

Bien que les différentes définitions du dictionnaire que nous avons consulté décrivent bien le ressenti des deux personnages dans *Le Rapt*, la philosophe et historienne Françoise Dastur, va ajouter toutefois une information supplémentaire relative à cette notion qui décrit une autre réalité qui correspond justement à celle décrite dans *Le Rapt*, concernant les deux personnages. La philosophe relève en effet, le fait que « *La repentance : Mot vieilli ou littéraire, dit le dictionnaire, qui désigne une certaine attitude permanente à l'égard du passé, lequel précisément ne parvient pas à « passer*⁴³⁷*»* ». La dernière phrase correspond justement à ce que vivent ou ont vécu nos deux protagonistes.

Néanmoins, que cette notion revêtisse une connotation religieuse ou comme le souligne Hélé Béji, politique (notamment ces dernières années). Pour cette universitaire, la repentance semble être :

La condition pour dénouer ces nœuds infernaux où l'humanité s'enchaîne dans un cycle primitif de passions folles, qui ne peut aboutir qu'à une vengeance sans fin ... avec le repentir, l'homme revient à la raison, il revoit les scènes de sa dépravation sous leur vrai jour, sanglant et noir ... La repentance serait donc le moyen le plus « soft » pour empêcher que les peuples ne se fassent justice eux-mêmes sauvagement. **Elle serait le canal spirituel et pacifique** par lequel les peuples meurtris pourraient sortir du cycle irrépressible de violence et de vendetta...ce serait un acte de vérité et d'honnêteté historique⁴³⁸

Quoi qu'il en soit, tout porte à croire qu'Anouar Benmalek donne à ses personnages l'occasion de s'expliquer, de demander pardon. Tout en les incitant à assumer leurs parts de responsabilités respectives.

En quelque sorte, l'auteur accompagne à travers le texte, ses personnages vers la route de la rédemption, pour apaiser leurs âmes et faire enfin le deuil de cette période coloniale où la tragédie s'était produite. Chacun d'eux a suivi cet

⁴³⁷ DASTUR, Françoise, « Repentance ou vigilance », in *Aspects de la repentance* (Sous la direction d'Ismaël- Sélim Khaznadar), op.cit. P. 57.

⁴³⁸ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance*, op.cit. p.13.

acheminement sinueux vers la quête principale, en finir avec le passé et retrouver la paix.

Pourtant, malgré la démarche entreprise par les deux acolytes, nous aboutissons dans le roman à un échec. Mathieu et Tahar n'ont pas survécu à leur passé trouble et la violence qui aurait dû être éradiquée grâce à la repentance, s'est au contraire exacerbée vers une cascade de crimes, sans que les actes meurtriers n'ait réussi à apaiser le ravisseur.

Finalement, les personnages tombent toujours sur une impasse, au même titre que pour la solution anthropologique matérialisée par les multiples sacrifices, qui ne sont pas parvenus à apaiser la colère du ravisseur.

Nous proposons dans les chapitres suivants, de décrire la réponse de Zahi au drame qu'il a vécu, ainsi que ses multiples interactions avec ceux qu'il considère, comme étant les responsables de son malheur. Nous tenterons également d'expliquer, du point de vue théorique, l'échec de la repentance à canaliser et rompre en même temps le cycle de vendetta dans lequel se sont enlisés les protagonistes de l'histoire.

III. 3. 2. Quête d'élucidation et d'accomplissement du deuil chez Zahi

À l'instar de ses deux acolytes, compagnons de son malheur, à savoir Tahar et Mathieu, Zahi aussi a cherché à se donner la mort. S'il s'est abstenu de le faire juste après son drame familial, c'est qu'il avait une mission à réaliser, celle qui le mènerait à l'accomplissement de sa quête finale : Faire le deuil de sa fille pour retrouver la paix et la sérénité. Cette quête est passée par son projet de vengeance, mais aussi et surtout par une volonté de perpétuation de la mémoire de son enfant. Nous y reviendrons plus précisément dans ce qui va suivre.

En fait, le long périple que fut la quête du ravisseur pour retrouver la sérénité et la paix intérieures, a nécessité plusieurs étapes qu'il s'est attelé à franchir. N'ayant pas fait le deuil de son passé, Zahi **rejoue et reconstitue l'histoire** ayant conduit à sa tragédie personnelle. Les situations s'inversent et les expériences se renouvellent mais avec d'autres acteurs, une autre dimension temporelle, mais

surtout d'autres logiques contextuelles. **Il reconstitue les faits** et remonte le temps pour **faire ressentir** aux autres personnages sa propre souffrance mais aussi et surtout pour **comprendre**. Se dessine alors clairement dans les agissements de Zahi, une volonté de réciprocité et de reconduction de la violence.

Sur cette nécessité de comprendre, Khaznadar témoigne entant que victime. Étant Algérien et enfant de martyr⁴³⁹ de la guerre de libération nationale, il déclare que :

L'acquisition aussi fine et complète des faits historiques ... c'est proprement une exigence de compréhension enveloppante...de construction de *sens*...Mais si une élucidation est entamée puis menée, la repentance devient sans utilité. Comme mouvement du cœur, elle n'est qu'un élan précaire, toujours repris par le doute, la révocation ou l'oubli. p. 87

Ainsi, pour ce fils de Chahid, la repentance est loin d'être la solution pour en finir avec le mal fait aux victimes. Surtout que les effets de l'ordre colonial le cas échéant - bien que les conséquences soient les mêmes concernant d'autres injustices de l'histoire - continuent à peser sur le long terme sur les victimes. C'est précisément ce que l'auteur nous a représenté comme réalité historique à travers ses personnages concernant les injustices de l'histoire, qu'elles soient de nature coloniale pour Mathieu ou autre pour Zahi.

Pour revenir à la théorie, Khaznadar propose alors comme alternative à la repentance, ce qu'il appelle l'élucidation qui est à la différence de la repentance :

Un **cheminement** que nous acceptons **en conscience**, avec tous les moyens de notre entendement, mais avec **nos représentations du monde** et de nous, avec **nos expériences** et **nos épreuves**. Nous acceptons cette **quête**, cette aventure de sens, car nous la savons **fondamentale** pour la vie qui peut commencer après l'infamie coloniale...pour notre humanité, pour ce que nous allons léguer, pour **les symboles que nous allons vouloir** ..., et tout cela **est une exigence de notre raison**. P.100

Nous constatons en effet que tous les agissements de Zahi à l'égard de Mathieu et Aziz émanent d'une volonté de faire comprendre aux autres personnages le mal dont ils ont été responsables, même de manière indirecte.

⁴³⁹Ismaël-Sélim Khaznadar est le fils du professeur Tewfik Khaznadar, Martyr de la Guerre de Libération Nationale , un des premiers physiciens algériens.

Les supplices que Zahi fait subir à ses victimes renvoient le lecteur à ceux vécus par ce même bourreau qu'il est devenu aujourd'hui.

Cette situation, nous pouvons la constater à plusieurs niveaux du récit puisqu'elle concerne chacun des membres de la famille de Tahar :

Lorsque Mathieu suppliait le ravisseur d'épargner sa petite fille en lui disant : « *Non, ce n'est qu'un enfant !* » p. 1F92, le ravisseur répliquait aussitôt : « *Hein, tu appelles à la rescousse ce bon vieux pote d'Allah, comme moi dans mes pires années* » p. 192. Faisant référence à ce qu'avait subi sa propre fille de trois ans dans le village de Melouza, lorsqu'on avait brûlé sa maison, mais aussi à ce qu'il avait ressenti à cette époque.

Lorsque le ravisseur exige au père de l'adolescente qu'il tient en otage, de commettre un meurtre, d'abord contre un inconnu, innocent de surcroît, il cherche à reconduire certaines pratiques ainsi que les actes présumés du F.L.N, contre les innocents du village. D'ailleurs, il justifie sa requête auprès d'Aziz concernant le premier crime, en ces termes : « *C'était pour que tu te fasses la main, que tu apprennes à te salir avec le sang des autres, en somme. Je voulais te mouiller comme on mouillait pendant la guerre, les apprentis maquisards qui voulaient rejoindre le F.L.N* » p. 261. En l'incitant à commettre ce crime, le ravisseur cherche à ôter à ce père sans histoire, la part d'innocence qu'il pouvait avoir. Il s'agit d'une revanche, en quelque sorte qu'il voulait prendre aux noms des innocents qui vivaient dans ce village supposé traître.

L'exercice de la torture sur la petite fille de Mathieu, et la menace du ravisseur par téléphone, aux parents de l'adolescente s'ils n'exécutaient pas ses ordres, renvoient le lecteur à l'enfant du moudjahid torturé par Mathieu. Ce dernier avait procédé à la torture de l'enfant pour l'utiliser comme moyen de pression, afin de soutirer des informations à son père qui résistait à la torture et ne voulait pas trahir ses compatriotes. La victime fait revivre et subir les mêmes supplices aux anciens bourreaux mais aussi à leurs familles. Le destin se rejoue 50 ans plus tard, et Aziz, comme le lui avait dit son beau-père en était l'instrument.

Hélé Béji explique que lorsqu'il n'y a pas de repentance ou bien lorsque celle-ci ne s'est pas faite convenablement, les victimes se retrouvent confrontées à une double injustice de l'histoire, la première étant de les avoir suppliciés et la seconde de ne pas reconnaître l'ampleur de ce supplice. Cette situation aboutirait donc forcément à du ressentiment qui augmente et prend de l'ampleur au fur et à mesure que l'histoire s'obstine dans son mutisme et refuse de « tirer à la lumière sa face sombre⁴⁴⁰ ».

Par cette dernière phrase, Hélé Béji rejoint Khaznadar dans son idée de devoir éclaircir, en d'autres termes élucider cette face sombre de l'histoire, au-delà de l'affect qui caractérise la repentance et qui devient de ce fait non stable. Khaznadar l'explique dans ces termes : « *Ce qui vient des affects donne des opinions non justifiables, et la repentance en est une. La repentance n'est ni un état terminal, ni un état définitif, ni un état stable_ je peux revenir sur ma croyance⁴⁴¹.* »

Nous pouvons alors dire à ce niveau d'analyse que la repentance, même spontanée⁴⁴² de Mathieu et Tahar, ne suffit pas si elle n'est pas accompagnée d'élucidation qui relève quant à elle de la raison.

III. 4. L'Histoire de l'Algérie, le lieu d'une dette

Nous l'avons démontré plus haut, le parcours qu'Anouar Benmalek a fait suivre à son personnage Mathieu tout au long du récit nous a mené entant que lecteurs sur la piste d'une interprétation religieuse qui met en parallèle le destin du personnage avec la figure du Christ ainsi que celle de son apôtre Saint Matthieu.

⁴⁴⁰ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance*, Op. Cit. p. 16.

⁴⁴¹ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », in *Aspects de la repentance* (Sous la direction d'Ismaël- Sélim Khaznadar), op.cit. P. 99.

⁴⁴² Nous pensons qu'il est important de relever que la repentance engagée par les deux personnages, Mathieu et Tahar était spontanée, pour la différencier de celle exigée par l'état à travers un décret par exemple. Cette dernière n'étant pas crédible selon Khaznadar du fait que le repentant soit forcé à ressentir de la souffrance, des regrets, ou à prendre conscience du mal qu'il a fait et de sa propre responsabilité devant sa victime. Or pour Khaznadar, la repentance est une question d'affect c'est entre soi et soi. Il paraît absurde d'exiger subitement quelque chose d'aussi personnel, intime à un individu qui n'en a pas la conviction, ni n'en ressent la nécessité. Du moins à ce moment-là.

Dans l'un des passages de l'Évangile selon saint Matthieu, (18 : 21-35), il est question d'une parabole donnée par Jésus-Christ, intitulée : *La dette* ou *le serviteur impitoyable*⁴⁴³. Il s'agit d'un roi, qui exige une immense dette à son serviteur. Ne pouvant s'en acquitter, le roi ordonne que ce serviteur soit vendu avec sa femme et ses enfants avec tous ses biens.

Ayant imploré son pardon, le roi finit par avoir pitié du serviteur, il décide alors de le libérer de cette dette et de lui donner l'argent. En sortant, il rencontre à son tour un de ses compagnons qui lui devait une somme modeste. Le serviteur refuse pourtant de l'en acquitter malgré l'imploration du compagnon.

Il l'envoie alors en prison jusqu'à ce que ce dernier lui paie la totalité de ce qu'il lui devait. Le roi, Ayant vent de cette histoire se mit en colère et le punit en l'envoyant aux bourreaux pour le supplicier jusqu'à ce qu'il paye sa dette.

La parabole de la dette symbolise, d'après les différentes interprétations, un appel ou un enseignement qui prône le pardon qui vienne du cœur. « Le Roi » serait Dieu qui pardonne aux Hommes, « ses serviteurs » tous leurs péchés, même les plus grands alors que les êtres humains sont incapables de pardonner à leurs frères.

Cette dette, Mathieu aurait voulu la payer, d'abord à l'Algérien Tahar, pour l'avoir torturé, puis à Zahi, au nom de Tahar justement mais aussi par substitution à tout le peuple algérien pour les crimes dont il a été responsable du temps où il était soldat dans l'armée française.

Le parallélisme entre Mathieu, le personnage du roman et le Christ quant aux enseignements de ce dernier, spécifiquement dans le livre des Évangiles selon « saint Matthieu », est aussi à signaler concernant une certaine « dette » à payer. Dans le texte, le personnage de Mathieu ne conçoit son salut, celui de son âme pécheresse qu'au prix de la « dette » qu'il lui faudra payer. Il s'agit du sacrifice de sa propre vie, seul moyen pour lui de se libérer de son sombre passé. Cette

⁴⁴³ Le serviteur impitoyable : Matthieu 18 :21-35
https://www.egliselutherienne.org/bibliotheque/bible/parabolesduseigneur/Para_25.htm#:~:text=Le%20serviteur%20impitoyable%20se%20trouve,repr%C3%A9sente%20cent%20journ%C3%A9es%20de%20salaire.

réalité est exprimée par ce même personnage en ces termes : « *juste la fin d'un voyou qui paie ses créances* » p.360

Cette dette, elle le lui avait été réclamée ainsi qu'aux autres membres de la famille, par le ravisseur : « *Maintenant, le moment est venu de payer. Cash. Pour tout le monde.* » p.193. D'ailleurs, le ravisseur malgré son cancer, avait tout fait pour rester en vie, en exprimant son besoin de récupérer son dû avant de mourir. Il le formule ainsi : « *Il fallait que je tienne une année ou deux de plus, le temps de prendre mon dû* » dit-il à la page 429 aux parents de Chehra en insistant, toujours à la même page :

J'avais accumulé pas mal d'argent au cours de ma vie, il ne me servait plus à rien puisque je n'avais plus de famille. Alors je l'ai mis au service de la seule cause qui m'importait avant d'être dévoré par les vers de terre : vous retrouver du premier jusqu'au dernier et vous **présenter la facture !**

Le personnage avait également parlé dans ce sens de « *solde de tout compte* » p. 206, pensant arriver à se racheter auprès de ses victimes. Il n'est évidemment pas question d'argent mais l'allusion concerne pour Mathieu, sa participation, même indirecte au meurtre de la petite Chehra, par la libération de Tahar, celui qu'il considérait comme l'un des responsables de la tragédie. Quant aux autres ils devaient payer de leur vie leur simple appartenance à la famille de Tahar.

Le sacrifice s'inscrit dans la perspective d'un paiement de dettes. Aussi, comme nous l'avions évoqué dans la partie qui lui est consacrée, il y'a dans le suicide de Mathieu un appel à la transcendance. L'Oblation étant un suicide religieux qui s'inscrit alors dans le cadre du paiement d'une dette, il est censé libérer l'Homme de cette dernière (selon la religion chrétienne.). Dans notre cas, il s'agit en fait d'une dette de reconnaissance et de rétablissement de la vérité des faits.

La dette d'élucidation et d'établissement dans la vérité des faits historiques infâmes reste pourtant exigible, et cette obligation reste due. En ce sens aucune prescription ne peut lui être opposée. Les obstacles de la raison d'État, souvent dressés devant son exigibilité, ne peuvent que la convertir, *in fine*, en obligation permanente, inaliénable et transhistorique⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « *Élucider ou se repentir ?* », op.cit. P.96

Pour Khaznadar, tant que toutes les vérités ne sont pas rétablies, même les plus difficiles à reconnaître - nous pensons notamment au massacre de Melouza du côté des Algériens ou encore celles relatives à l'infamie coloniale, dont les actes de tortures – elles se transforment en dettes à payer pour les familles de victimes. Au-delà de l'argument de la raison d'état ou celui d'une cause aussi noble que la libération nationale, qu'aurait pu exposer le F.L.N pour justifier le massacre.

Autrement, cette dette va traverser le temps et les générations, comme nous proposons de le montrer à travers la déchéance du personnage Zahi, dans l'un des chapitres qui vont suivre.

Ainsi, le genre de dette représentée dans *Le Rapt* serait donc une dette de sens qui n'a évidemment rien à voir avec une transaction financière ou l'échange d'un bien pour son recouvrement.

Nous comprenons par les propos de Khaznadar que les dettes liées aux injustices de l'Histoire, comme ce qu'a été représenté dans le roman, maintiennent un lien entre le bourreau et la victime. khaznadar parle de : « *lacune, lieu occupé par mon créancier*⁴⁴⁵ » et que « *La souffrance irrémissible du créancier... entrave ma progression dans le monde, elle m'est souci, étant totalement ma contemporaine*⁴⁴⁶. » bien que nécessaire et même requise selon le même auteur pour assurer le déploiement de la justice qui la garde sauve⁴⁴⁷ ». Ce qu'il faudrait pour la victime, c'est ce qu'il définit comme un « *surtravail* » qu'elle doit accomplir pour se libérer de ce lien qui la garde enchaînée à son créancier dit khaznadar pour « *le rétablissement de mon estime de moi, et pour une nouvelle appréhension des événements de l'histoire qui me portent, même s'ils ne sont pas en filiation dense, les miens*⁴⁴⁸ ». N'est-ce pas ce qu'a tenté de faire Zahi en cherchant à faire avouer les bourreaux ?

Le théoricien synthétise enfin sa réflexion sur l'attachement des victimes à cette dette, qu'ils réclament aussi obstinément - nous avons établi ce genre de

⁴⁴⁵Ibid. P. 102

⁴⁴⁶ Loc.cit.

⁴⁴⁷ Loc.cit.

⁴⁴⁸KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op.cit. P.102

constat à travers le personnage de Zahi, mais aussi des bourreaux qui cherchent à payer cette dette, à travers le personnage de Mathieu - en déclarant en fin que « *l'élucidation comme conceptualisation des faits historiques...libère de la mauvaise dette*⁴⁴⁹ », à la différence de la repentance qui au contraire, selon le même auteur : « *rattache*⁴⁵⁰ ». Il expliquera d'ailleurs plus loin que « *la repentance ne peut annuler aucune dette*⁴⁵¹ ». Cette réalité va nous renvoyer au début de notre analyse, lorsque nous avons abordé la parabole de la dette dont la finalité était de pardonner mais à condition que cette démarche du pardon vienne du cœur.

Nous proposons d'ailleurs de nous en servir comme transition pour aborder une nouvelle notion qui pourrait constituer une étape supplémentaire du projet scriptural d'Anouar Benmalek relativement à l'accomplissement des différentes quêtes entreprises par ses personnages protagonistes.

III.5. La « métanoïa », une transcendance de la repentance, une sublimation de l'élucidation

Dans *Le Rapt*, L'histoire des personnages se répète quelques années plus tard pour être vécue par d'autres personnages. Nous avons pu le constater et le lire dans plusieurs passages du roman, dont l'extrait ci-dessous :

« *Tu souffres, hein ? C'est dur, **je sais**. Je ne le devine pas, **je le sais***⁴⁵² » p.346. Se confondant dans la description de l'immensité et même plus, de l'infini de sa propre douleur, il continu : « *Tu te dis que la douleur ne peut plus grandir, qu'elle est déjà plus grande... » P.346. Pour conclure, le ravisseur dit : « je ne te dirai pas que je te plains, mais je te comprends, **tu peux en être sûre**. » p.346.*

Il y'a une superposition des expériences qui est d'ailleurs volontairement accompagnée par des paroles similaires à celles prononcées 50 ans en amont par

⁴⁴⁹ Ibid. p. 88.

⁴⁵⁰ Loc. cit. P.99

⁴⁵¹ Loc.cit. P.101

⁴⁵² À la différence des autres paroles prodiguées par le ravisseur à la mère de l'adolescente séquestrée, l'auteur a choisi non gratuitement de mettre le « je le sais » en italique pour mettre en évidence aux yeux des lecteurs et insister sur le fait que Zahi a bien ressenti ce genre de souffrance qu'il a cherché à reconduire

les personnages du passé. On pourrait penser que le ravisseur tente de faire revivre sa propre expérience aux autres personnages pour guérir de ses blessures du passé.

En outre, il faut surtout le lire comme une tentative d'incitation entreprise par l'auteur pour pousser les lecteurs à se souvenir d'un passé que les autorités et même la population semblent vouloir à tout prix enterrer.

Comme nous venions de le faire remarquer quelques lignes plus haut, l'auteur a pris soin, non par hasard de faire dire les mêmes paroles à des personnages qui vivent des expériences similaires mais différées dans l'espace et le temps.

Le ton est donné et le ravisseur semble avoir réussi son entreprise. Nous pouvons l'avancer grâce à un extrait du texte où l'auteur fait dire, par la voix de la conscience d'Aziz, qu'il nous retranscrit en italique par le biais d'un narrateur homodiégétique, les paroles suivantes :

Si Chehra meurt, Aziz est prêt à tuer le monde entier. Comme le fils du garde champêtre⁴⁵³. Une petite voix lui susurre alors : *Eh bien, on avance vite dans la voie de la compréhension de l'autre, n'est-ce ce pas précisément ce que le ravisseur est entrain de te proposer en mémoire de son enfant ? p.325*

Tout est dit et Aziz, par cette expérience croisée avec les fantômes du passé, dirions-nous, arrive finalement à se mettre à la place du ravisseur, à s'identifier, comprendre et donc quelque part excuser peut-être les agissements condamnables pourtant de celui qui détient sa fille en otage et torture moralement les membres de sa famille.

Dans l'extrait qui va suivre, le ravisseur justifie plus explicitement ses actions :

- Tu ne peux pas faire ça, espèce de fou...Tu ne peux pas faire ça...Tu ne peux pas...
- Tout en battant en retraite, le vieux a craché rageusement :
- Là, tu comprends ! ça fait mal, hein ? Moi aussi, j'avais hurlé la même chose à l'époque : ces fous n'ont pas pu faire une chose pareille, ils n'ont pas pu faire ça ! Mais ils l'avaient fait...Ils l'avaient fait !
Il a craché sur le sol – probablement pour ne pas pleurer.
 - Ils l'avaient fait...Alors, à mon tour d'être fou ! **Vous paierez pour tous les Algériens.**

⁴⁵³ Il s'agit dans le texte, de Zahi dont le père était garde champêtre dans le village de Beni Ilmane.

Ainsi, le message véhiculé dans cette parcelle du texte s'éclaircie en même temps qu'il se révèle aux yeux des lecteurs. Il faut que le crime soit puni pour que les victimes puissent prendre leur revanche et retrouver la paix.

D'autre part, il faut lire dans cette volonté acharnée du ravisseur à faire vivre à Mathieu et à Aziz en substitution à Tahar, ce qu'il a pu vivre comme souffrance, une volonté de transcendance de la notion « d'élucidation » - telle que définie par la théorie - qui aboutirait à une notion qui la surpasse tout en étant une déclinaison de cette dernière. Nous parlons en effet de « la métanoïa »

Khaznadar définit cette notion de la sorte :

C'est une conviction qui n'apaise tout l'état intérieur d'un sujet et qui se sustente de l'airain d'une analyse remarquable par la cohérence de sa construction, la nécessité de ses conclusions, sa souveraineté morale, et qui impose un retournement ontologique de tout l'intellect et du cœur. Même si le vocable est d'une indéniable provenance religieuse et chrétienne, il réussit une juste définition de ce que serait le dernier terme d'une élucidation⁴⁵⁴

Si nous devons synthétiser les propos définitoires de cette notion, selon Khaznadar, nous dirions que la métanoïa, serait une sorte de mélange entre ce que nous pourrions appeler une « repentance sincère » et le « travail d'élucidation ». C'est justement ce que voulait parvenir à avoir le ravisseur en insistant sur le fait que les deux personnages Mathieu et Aziz, à la fois ressentent la souffrance et la comprennent en même temps, ce qui a été d'ailleurs le cas puisque les deux personnages l'ont clairement énoncé. Les extraits ci-dessus nous donnent à voir cette réalité en même temps qu'ils la confirment. Ce n'est qu'à cette condition que le pardon du bourreau trouvera un certain écho auprès de la victime. Khaznadar le formule clairement en affirmant que « *La vraie réception du pardon initie le chemin flexueux d'une responsabilité nouvelle : le travail de la métanoïa, qui a pour projet de construire un édifice de sens en élargissant le cercle du témoignage*⁴⁵⁵ ».

C'est donc en incitant les personnages à comprendre ce qui s'est passé et le ressentir eux même, que l'édifice du sens pourrait être construit à travers les différents témoignages.

⁴⁵⁴ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op.cit. P. 97

⁴⁵⁵ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op.cit. P. 98.

Nous allons voir dans ce qui va suivre que c'est justement ce que le personnage Zahi va tenter de faire. Ça concerne d'ailleurs la séquence du roman où le travail de mémoire va être initié par l'entreprise du ravisseur.

Ainsi, ces étapes que l'auteur fait vivre aux personnages, grâce à Zahi dont il fait l'instrument, non plus du destin mais encore celui de la mémoire de tous les Algériens seraient, nous semble-t-il d'une nécessité absolue pour l'accomplissement du travail de deuil entamé par le ravisseur.

III. 6. L'exigence de vérité et le devoir de mémoire

Les paroles du ravisseur pour Mathieu, mais aussi pour Aziz, nous ont interpellées, tant les sentiments qu'ils véhiculent sont contradictoires, voire paradoxaux vis-à-vis de ceux qu'il considère comme responsables de son malheur. C'est d'ailleurs ce qui nous a conduits à nous y intéresser pour tenter d'en comprendre la signification.

Nous nous sommes donc arrêtés pour analyser le fragment de texte en question.

D'abord, celui adressé à Mathieu : « *eh grand père, tu écoutes le vieux frangin qui revient du pays du passé ?* » « *Ces dernières années j'ai plus pensé à toi ... (connard de merdeux de fils de pute) que si tu avais été, disons mon jumeau bien aimé ! ...* » p. 250. Nous remarquons en effet que la violence des insultes adressées au vieux Mathieu, ne peut coïncider avec l'appellation affectueuse de « *vieux frangin* ». L'expression est souvent utilisée entre les membres d'une même fratrie, pour signifier de manière détournée mais aussi pudique, l'amour que l'on éprouve pour son frère ou quelqu'un que l'on considère comme tel.

Toujours dans le même contexte, une partie des explications semble se trouver quelques pages plus loin, dans les paroles adressées à Aziz. Notamment le passage où le ravisseur déclare, cette fois-ci sans détour, son amour à celui dont il détient la fille prisonnière : « *je t'aime, mon frère, je t'aime vraiment, tu as redonné un sens à ma vie.* » P. 263 Effectivement, Zahi se sert d'Aziz comme instrument pour d'abord assouvir sa vengeance, comme le déclare Mathieu à Aziz : « *C'est toi, petit gars, l'instrument du destin.* » p. 267, mais aussi pour perpétuer la mémoire de sa fille.

Nous pensons que si le ravisseur attribue à ses pires ennemis, ceux qu'il considère, même indirectement comme responsables de son malheur, cette appellation familière et affectueuse de « *frangin* », c'est qu'ils s'avèrent être les seuls qui portent en eux la mémoire de ce passé qui l'obsède. Ceci étant particulièrement le cas pour Mathieu qui était présent lors du massacre et qui représente donc un témoin vivant de ce passé.

Cette réalité historique qu'ils partagent, a créé un lien aussi fort que celui qui peut exister entre deux frères unis par des souvenirs d'enfances dont ils sont les seuls gardiens de la mémoire.

D'ailleurs, pour intensifier et faire ressortir le degré du lien qui uni Zahi à Mathieu du fait de ce passé commun, l'auteur pousse la relation de fraternité classique à une relation encore plus forte, celle qui uni des jumeaux. C'est précisément ce qu'avait déclaré Zahi à son interlocuteur dans l'extrait que nous avons soumis plus haut.

L'auteur a également poussé le rapprochement entre les deux hommes, en attribuant aux deux survivants du massacre les mêmes maladies, un cancer mais aussi une maladie du cœur. Cette équivalence dans la maladie est à lire nous semble-il comme un lien supplémentaire que l'auteur a voulu tisser entre ces deux personnages.

Le passé commun des deux hommes, représenterait alors symboliquement, le mal qui gangrène à la fois l'âme mais aussi le corps de ces deux vieillards qui aspirent à survivre quelques années de plus. S'agissant de Mathieu, pour réparer ses fautes et sauver l'adolescente Chehra : « *Après ? Après je crois que j'accepterai de quitter l'existence avec une reconnaissance d'un cancéreux ...pour l'ultime dose de morphine* » p. 188. Quant au ravisseur, il voudrait quant à lui survivre à son cancer pour pouvoir se venger et réhabiliter enfin la mémoire des siens et par extrapolation, celle de toutes les victimes du massacre.

Aziz est comme nous l'avions déclaré plus haut, l'instrument du destin dans la mesure où c'est lui qui a permis à Zahi d'achever sa mission vis-à-vis des victimes de Melouza et d'arriver au bout de son entreprise. Nous pouvons l'avancer grâce à la lecture du dénouement de l'intrigue, lorsque les parents de

Chehra, guidés par le ravisseur, partent à sa recherche. C'est à ce moment du récit que Zahi fait part à Aziz de sa dernière requête, tuer sa femme Meriem puis le tuer. C'était la condition sans laquelle il refuserait de lui livrer le lieu de la séquestration de Chehra afin de lui sauver la vie.

Si le marché proposé par Zahi nous semble insensé à première vue, il est au contraire plein de sens pour lui, la déclaration d'amour faite à Aziz l'atteste. En fait, le ravisseur a choisi d'épargner Aziz pour que ce dernier continue de porter en lui la mémoire de cet événement. Cette situation est rendue possible du fait de la douleur qu'il lui a transmise en exterminant les membres de sa famille. Il le lui explique en ces termes : « *Mais non, fiston, j'ai besoin d'un héritier, je te l'ai déjà dit. Dans l'affaire qui nous réunit, la douleur est une course de relais. Nous sommes des équipiers et tu es le coureur suivant. Je viens juste de te passer le témoin* » p. 441.

Ici, le mot « témoin » peut avoir un double sens. Dans le premier, le plus littéral du terme, il représente l'objet (une sorte de bâton que l'on se transmet en athlétisme) que les coureurs d'une même équipe se passent de main en main pour garantir que le relais soit assuré sans embuches. Il permet l'enchaînement de la course.

Quant au second sens, le plus contextuel et peut être le plus symbolique, Il s'agit d'une personne qui portera la douleur qu'il aura vécue à son tour, car transmise par le ravisseur, pour pouvoir en témoigner lorsque Zahi sera emporté par la maladie.

D'ailleurs, lorsque Zahi expliquait à Meriem son entreprise de vengeance, il a parlé de « *travail de la douleur dans la famille de Tahar !* » p.430, une douleur qu'il a eu le besoin d'infliger aux membres de la famille de Tahar. Pour lui, il était indispensable de ne pas rompre le cycle infini de la douleur, pour justement poursuivre son processus de deuil

C'est aussi la raison pour laquelle, il a dû maintenir Aziz en vie car il était mourant et ne pouvait donc poursuivre son projet de mémoire pour sa fille. Il explique alors à Aziz qu'il avait besoin de quelqu'un pour commémorer la date d'anniversaire de la mort de sa fille comme nous pouvons le lire à la page 443 :

« tu as vu le cadre derrière le rideau. Jure-moi qu'une fois par an tu publieras la photo dans le journal, à la rubrique « anniversaire ». Jusqu'à ta mort ... c'est simple, ça sera celui de Melouza. »

Nous verrons dans ce qui va suivre, que son projet initial qui s'avèrera être en réalité celui de l'auteur, ne se limite pas à une quête individuelle de réhabilitation de la mémoire de son enfant. Il s'étend en fait à tous les victimes de cet événement, pour la réhabilitation de la mémoire collective de tout un pays. C'est la réponse qu'il donne aux questionnements d'Aziz qu'il considère comme étant celui qui transmettra après sa mort, ce message mémoriel. En voici l'extrait :

- Héritier de qui ?
- De ma douleur, pardi ! j'ai besoin de quelqu'un qui souffrira autant que j'ai souffert et qui, partout, tout le temps, parlera de la cause de mon malheur : Melouza. La douleur infinie est un pense-bête efficace !... J'ai réfléchi pendant des années au meilleur moyen de perpétuer le souvenir de cette horreur. Les Algériens ne voulaient plus en parler...quelqu'un qui prendrait la relève. P. 427

Il y'a dans l'entreprise scripturale de Benmalek, conduisant ses personnages vers le cheminement sinueux du deuil ; celui d'une famille, mais aussi d'une histoire commune, celle de l'Algérie au temps de la colonisation, toute une démarche symbolique à considérer mais aussi à interpréter. Il y'a aussi toute une symbolique à lire dans les choix mais aussi les actions des personnages principaux.

L'enlèvement de Chehra le jour de son anniversaire par exemple est à lire comme une tentative, sans doute désespérée de donner une seconde vie à sa propre fille. Il avait d'ailleurs clamé ironiquement à Meriem, à propos du prénom que Tahar avait donné à sa petite fille : *« Une Schéhérazade en remplace une autre et le tour est joué ! »* p.431. Aziz était ironique par rapport à ce que Tahar avait essayé de faire en donnant le même prénom à sa petite fille. Pourtant, c'est en quelque sorte ce qu'il a tenté de faire à son tour, finalement : Restituer la mémoire niée de sa fille, la perpétuer, à travers celle de l'adolescente.

Aussi, l'auteur a voulu que le ravisseur n'ait pas de nom. Quant à son prénom, ironique d'ailleurs (Zahi, le joyeux en arabe), nous l'apprenons qu'à la fin du roman. Ce n'est que tardivement que nous prenons connaissance aussi de son

histoire. L'absence délibérée d'identité complète du personnage est à mettre en parallèle avec le déni de justice qu'a subi Zahi de la part des autorités compétentes. Ne pas avoir d'identité c'est ne pas avoir droit à l'existence.

D'autre part, ne pas donner de nom à un personnage peut être également interprété comme une volonté de l'auteur de lui donner une force, plus de consistance, en le hissant au rang de symbole. N'ayant pas de nom, il peut être tout le monde et n'importe qui à la fois. Cette valeur symbolique accordée par l'auteur à Zahi, lui permet de porter la parole mais aussi la voix des autres, qui n'ont pas eu l'occasion ni le droit de le faire, « les oubliés de l'histoire ».

Finalement, nous pouvons dire que tant que le ravisseur n'avait pas accompli son projet principal, celui de transmettre à travers Aziz le flambeau assurant la réhabilitation de la mémoire de son enfant, il était considéré dans le roman comme symboliquement mort, accomplir son projet lui a permis d'être ressuscité.

La mise en scène du rideau, mais aussi celle de la mort, à la fois de Meriem et du ravisseur, clôture cette entreprise qui n'est plus seulement sacrificielle mais devient par la volonté du ravisseur, éminemment mémorielle.

Nous proposons de soumettre à cet effet un passage, toujours dans le fragment textuel relatif au dénouement de l'intrigue principale. Il s'agit du passage dans lequel le ravisseur suppliait Aziz de l'achever :

S'il te plaît, tu as déjà tué quelqu'un, ça n'est pas compliqué ! Alors enfonce le couteau jusqu'à la gorge, et puis bye-bye la guerre d'Algérie...avec un peu de chance, Dieu sera beau joueur et conviendra du bien fondé de mon action. Je reverrai alors les miens au paradis ; sinon, eh bien, je me retrouverai en compagnie de Satan et je lui pourrirai **l'éternité avec mon histoire** p. 445

Le message que nous pouvons lire à travers les paroles du ravisseur, nous semble particulièrement clair, Nous nous retrouvons face à un schéma cyclique qui tendrait vers l'infini, ce que Salima Ghezali a nommé dans son article « *l'impossible clôture*⁴⁵⁶ »

D'autre part, nous pouvons lire dans la démarche de l'auteur, à travers le personnage clé Zahi, une certaine volonté de remonter le temps, de reconsidérer

⁴⁵⁶ GHEZALI, Salima, « l'impossible clôture », in *Aspect de la repentance*, op.cit. p.20.

certaines événements douloureux de l'histoire de l'Algérie. Faire vivre au lecteur ce qu'auraient pu et ont dû subir les Algériens du temps de la colonisation, spécifiquement ceux qui ont vécu la douloureuse expérience de Melouza.

Tous les protagonistes de l'histoire, se retrouvent en quelque sorte en face d'un tribunal fictionnel imaginé par l'auteur pour répondre de leurs actes, demander pardon, espérer une rédemption en quelque sorte. En somme, pour payer leurs dettes.

Dans un article intitulé : « La question de la repentance », Ismaël- Sélim Khaznadar écrit : « *Les réclamants de la repentance, qui veulent une position éminente dans la gradation de la souffrance, veulent de ce fait agir sur l'écriture de l'histoire*⁴⁵⁷. ». N'est-ce pas ce que fait notre écrivain ? Écrire une version alternative à l'Histoire officielle, par l'entremise de ses personnages dont il nous expose la souffrance.

Bien que l'entreprise de repentance engagée par les personnages ait échoué, l'initiative était pourtant bien amorcée par ces mêmes personnages. Nous avons d'ailleurs consacré un titre à l'explication de son échec dans *Le Rapt*. Rappelons-nous la tentative des personnages à ce sujet : Si Abdou devant Aziz, Mathieu comme substitut du coupable aux yeux de Zahi, qui lui demande de raconter et de se souvenir de l'événement. Pareillement, il exige d'Aziz le pardon et lui demande de raconter à Meriem ce qu'avait fait son père.

En fait, nous nous retrouvons en lisant devant une représentation qui mimerait ce qui aurait pu et ce qui aurait dû se dérouler dans une cour de justice : Présenter les faits, les reconnaître par le coupable et répondre de ses actes devant les victimes. Néanmoins, comme le déclare Françoise Dastur :

Répondre du passé suppose que l'on possède la mémoire. Et c'est là tout le problème, car tout acte de mémoire, qu'il se réfère à un passé individuel ou à un passé collectif, relève d'une construction rétrospective qui dépend étroitement de la situation et des forces alors en présence⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « La question de la repentance », in *Aspect de la repentance*, op.cit. p.71

⁴⁵⁸ DASTUR, Françoise, « repentance ou vigilance », op.cit. P. 62

En effet, rétablir la mémoire implique un travail d'élucidation, ou mieux encore de « métanoïa » qui permettra, nous l'avons dit plus haut, au-delà du fait de comprendre et de ressentir la douleur de ses victimes, d'élargir le cercle des témoignages. Autrement dit l'amplifier, le faire déborder du cercle réduit des quelques substituts de bourreaux, représentés dans le texte par l'unique famille de Tahar. D'autant plus que la famille du moudjahid « Tahar » n'était même pas au courant du massacre en question. Mathieu non plus, n'avait pas de responsabilité directe liée au massacre de Melouza.

Examinons comment la théorie traite de questions qui s'assimileraient à celles exposées dans notre roman

Khaznadar explique que :

L'élucidation doit se prolonger par une institution, champs ou se manufacture un *orthos logos* qui estampille une parole juste et vraie, et durable, en cela qu'elle subsistera après la disparition de celui qui la profère. Elle sera matrice pour tous les énoncés sur la vérité⁴⁵⁹.

Ainsi, nous pouvons déduire que le déni dont ont fait preuve les autorités compétentes relativement à cette terrible tragédie rend insuffisant le travail d'élucidation entamé par le ravisseur, c'est pourquoi le personnage parle de raconter son histoire dans l'au-delà. Une fois qu'il sera mort. L'élucidation devrait donc être une collaboration, un travail collectif où il est question de rassembler tous les discours possibles, recueillir tous les témoignages sur le fait historique. Khaznadar parle de :

L'effeuillage indéfini d'une énigme, c'est-à-dire d'une question qui irradie, intarissable diseuse, pourvoyeuse de tous les sillages, de tous les départs, de tous les voyages. Une question sémaphore. Élucider, c'est colliger un recueil de feuillets estampillées par une énigme⁴⁶⁰.

Une fois rassemblées, les informations obtenues pourraient nous mener à ce que Khaznadar nomme une « complétude de sens⁴⁶¹ », libérateur pour les victimes. Le théoricien utilise pour expliquer ce phénomène, la métaphore du vase brisé

⁴⁵⁹ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op. Cit. P.103

⁴⁶⁰ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op. Cit. P.104

⁴⁶¹ Ibid. P.99

dont on doit rassembler les fragments épars d'une mémoire collective, en déclarant :

Mis bout à bout, selon les lignes de bris, les fragments réunis reconstituent le vase brisé, nous dit l'analyse. C'est un vase « brisé –originel ». Après la reconstitution, biographie remembrée, le trajet-retour vers la brisure doit être aboli, un sujet dessaisi retrouve sa souveraineté par le rétablissement⁴⁶².

Finalement, la métaphore du vase brisé, rejoint celle du puzzle à reconstituer de l'enquête dans laquelle nous a embarquée Anouar Benmalek dans la partie relative au genre policier.

C'est par cette citation que nous pensons boucler le cycle de notre analyse qui nous renvoie donc au point de départ, celui de l'enquête policière pour élucider le passé et donc l'Histoire.

⁴⁶² Loc. Cit. P. 103

Conclusion générale

Au bout du long périple que fut notre travail de recherche, nous pouvons finalement dire que *Le Rapt* est l'histoire d'une dette qui demeure en suspens. Elle concerne des Algériens vis-à-vis de leurs compatriotes par rapport aux victimes du massacre. C'est aussi, avec une moindre mesure, la dette de Français envers les Algériens, par rapport aux crimes commis contre ces derniers durant l'infamie coloniale. Il s'agit d'une dette de sens liée aux injustices de l'HISTOIRE.

Le Rapt est aussi l'histoire d'un processus de deuil en cours, avorté à mi-chemin, d'une résilience impossible à atteindre. C'est un constat amer, à l'image des histoires singulières que nous raconte le roman.

Concrètement, c'est à travers une écriture maîtrisée, usant de multiples stratégies scripturales choisies avec une précision que nous qualifions de « mathématique⁴⁶³ », que l'auteur nous incite à réfléchir sur cette parcelle de l'Histoire contemporaine de l'Algérie. Ainsi, nous avons fait de l'analyse de ces stratégies, notre objectif majeur et la ligne directrice de notre projet de recherche.

L'odyssée en question s'est déroulée en trois étapes au cours desquelles nous avons modestement apporté notre contribution à l'exploration de l'écriture benmalekienne de l'Histoire ainsi que la mise en valeur de la perspicacité dont l'auteur a fait preuve pour atteindre son dans lecteur.

Pour ce faire, nous proposons ce qui va suivre, la démarche scientifique entreprise pour y parvenir ainsi que nos conclusions.

• Partie I

Dans la première partie relative à la stratégie générique, nous avons pu conclure que *Le Rapt*, à l'instar de nombreux romans issus du courant de la modernité dont des chefs d'œuvres tels que : *au nom de la rose*, use des codes de la littérature policière sans s'y conformer strictement. Nous avons en effet démontré que l'écriture du roman excède toute réduction à un genre particulier pour s'ouvrir à **l'hybridité** et **la transcendance** par **la transgression** et la

⁴⁶³ Le qualificatif utilisé pour décrire son écriture est un clin d'œil à sa première vocation d'enseignant en mathématiques.

subversion de règles préétablies par le genre. Cette situation nous a conduit à déduire la part d'innovation qui caractérise *Le Rapt*

En fait, cette liberté formelle que l'auteur prend avec ce type de littérature est non seulement légitime, du fait de l'évolution naturelle du genre en question à travers le temps mais aussi particulièrement judicieuse et aucunement stérile. Nous sommes parvenus à cette conclusion pour plusieurs raisons :

Nous avons en effet constaté que l'hybridité générique dans *Le Rapt* se situe principalement dans son inscription dans la nouvelle catégorie de romans historiques qu'est le « roman historique transversal ». Ce dernier va puiser spécifiquement dans les ressources du roman policier noir. Les caractéristiques intrinsèques de l'un comme de l'autre vont s'avérer particulièrement fructueuses et utiles au projet imaginé et conçu par l'auteur à travers son écriture : inciter son lecteur à une (re)-lecture de l'Histoire contemporaine de l'Algérie.

La recherche étymologique du mot HISTOIRE nous renvoie à celui d'enquête, qui relève de la science de la connaissance du passé. L'association du roman policier au roman historique, devient de ce fait une évidence. Les deux ont pour exigence la recherche de la vérité des faits du passé afin de lever le voile et élucider le cas échéant, des situations troubles. Pareillement, ils sont adaptés au décryptage mais aussi à la prise en charge de cette problématique de l'Histoire et de la mémoire violée.

Le nouveau roman historique nous fait accéder à « la grande histoire » par « la petite histoire » de gens ordinaires, anti héros pour la plupart et qui se retrouvent malgré eux, embarqués par la grande histoire et victimes collatérales de cette dernière. Cette entreprise permet de proposer des versions alternatives à la grande histoire, venir combler ses blancs ou ses lacunes. *Le Rapt* propose avec le N.R.H une déconstruction des représentations historiques traditionnelles, constituant un supplément au discours historiographique.

Il se trouve justement que la « distorsion » de l'histoire officielle et donc quelque part sa démystification par l'attitude critique vis à vis de ses certitudes, unilatéralités et dogmatismes, se trouve être l'un des critères majeurs de sa classification dans cette catégorie de romans historiques.

Fernando Ainsa estime que c'est justement, ce rapport polémique que ce genre de romans entretient avec l'historiographie, la mise en examen quelque part du discours officiel en le substituant par un discours fictionnel, qui lui donne plus de crédibilité et de scientificité. La littérature se rapprocherait alors davantage du réel que l'historiographie, qui selon le théoricien, pratique la distorsion des faits historiques. Ainsi, l'enjeu du N.R.H serait alors la (re)lecture du discours historiographique, en proposant non pas la vérité, mais une des versions possibles de celle-ci.

Consacrer son espace romanesque aux « oubliés de l'histoire » est un acte transgressif en soi. Il rejoint de ce fait la version noire, autrement dit, la plus acerbe du roman policier. Nous avons constaté en effet que l'univers sombre qu'il nous dépeint, permet l'exhibition la plus crue de l'âme humaine, la ramenant à sa plus vile condition. En s'autorisant tous les écarts, y compris langagiers, il parvient à exploiter la charge subversive et le potentiel que peut renfermer ce type de communication. Sans doute, la plus adaptée pour « déterrer » les cadavres de l'Histoire sordide représentée dans le roman. Le but étant de réhabiliter le passé dans sa vérité nue, sa version la plus authentique, dénoncer tout ce qu'il estime être des dysfonctionnements. Ce qui en fait le genre subversif par excellence par rapport à ses avatars du roman policier.

Au-delà de la fonction testimoniale assignée au roman, l'objectif de l'usage du N.R.H et celui du roman policier noir en l'occurrence est de faire réagir le lecteur. Ainsi, le roman policier historique aspire à sortir le lecteur de sa sidération face à ce qu'il a pu vivre comme traumatismes, ce qui confère une mission expiatoire au roman. Concernant le nouveau roman historique, Marta Cichocka ainsi que Fabienne Viala pour le roman noir, révèlent la dimension réflexive, universelle et curative du roman policier historique, expliquant alors l'engouement pour ce type de littérature durant les périodes de crise.

Nous avons en effet conclu que l'association des deux genres s'avère être particulièrement fertile et représente un enjeu majeur pour l'incitation à une relecture de l'histoire proposée par Benmalek. Les deux genres étant centrés sur la réception et donc sur l'effet produit chez le lecteur.

Nous avons en effet expliqué que :

L'herméneutique de l'énigme sur laquelle repose tout récit policier, appelle et exige une coopération du lecteur, par une interaction active de ce dernier avec le texte pour la résolution de l'énigme. Les questions que le lecteur va se poser sous forme de pronostics et suppositions vont lui donner l'impression de participer activement au texte.

D'autre part, nous avons démontré que l'auteur dans sa manipulation de l'information qu'il délivre à son lecteur, use de stratégies regroupées sous le nom de « réticences textuelles » utilisées pour engendrer ce que Raphaël Baroni nomme « la tension narrative », une dimension selon le théoricien, à la fois dynamique et cathartique qui structure tout récit immersif et donc toute intrigue policière :

« L'indétermination » ou au contraire « la surdétermination » dans le discours relatif aux événements décrits dans le roman ou encore dans la description des personnages, leurs actions, leurs fonctions ou rôles attribués dans l'intrigue mais aussi leurs réactions face aux événements qu'ils subissent, va engendrer les deux modalités de la tension narrative, à savoir la curiosité ou /et le suspense.

Aussi, la mise en place dans le texte de « matrices interactives fondamentales » qui se déploient sous forme de contrats, ordres, méfaits ou interdictions, va permettre d'engendrer des méta représentations. Autrement dit, des combinaisons hypothétiques qui vont engendrer dans l'esprit du lecteur, des situations instables car réversibles. Ces matrices interactives vont en effet déboucher sur de vastes possibilités de dénouements, ce qui permettra de maintenir le lecteur dans un état de suspension, laissant beaucoup de place à l'incertitude.

En fait, les stratégies adoptées par l'auteur vont contribuer à ce que Raphaël Baroni nomme « l'investissement affectif » du lecteur et son « engagement émotionnel ». Il explique qu'il s'agit de phénomènes complexes liés entre autres à un ensemble de mécanismes neurophysiologiques impliqués dans le traitement de l'information émotionnelle par le lecteur (une zone du cerveau où réside le siège de l'empathie).

Les neurosciences ont démontré, selon Raphaël Baroni, qu'au cours du processus de lecture, l'investissement affectif du lecteur se produit par l'interférence entre :

Émotion, à travers l'identification du lecteur au personnages et sa projection ou immersion dans le monde fictionnel

Et cognition, un phénomène plus distancié puisqu'il permet l'évaluation par le cerveau, des états mentaux, idées et désirs de l'Autre, dans le but de comprendre puis interpréter la situation qui se présente.

Nous avons ainsi démontré que cette proximité à la fois affective et cognitive que l'auteur installe entre le personnage et son lecteur, grâce à ce que Jouve appelle codes affectifs, narratifs et culturels, s'avère être une démarche stratégique efficace pour inciter à l'investissement du lecteur dans ce que l'auteur lui propose à lire ; ce qui explique l'importance accordée par Anouar Benmalek à la construction de ses personnages et au renforcement, lorsqu'il est nécessaire de leur statut ontologique. Vincent Jouve parlera d'effet-personnage.

À la lumière des études qu'il a menées dans ce sens, nous avons pu étudier les effets suscités par *Le Rapt* chez le lecteur, pour mettre en valeur ce que le théoricien a défini sous le nom de stratégies de persuasion, de séduction et de tentation qui déterminent le type d'effet recherché par l'auteur ainsi que le type de lecteur ciblé.

Toutes ces stratégies sont en réalité des dispositifs textuels, des procédés multiples de mise en scène, de représentation, évaluation et discours centrés sur le personnage afin de programmer en quelque sorte des réactions chez le lecteur, des effets de lecture dans le but de l'inciter en quelque sorte à envisager une re-lecture de l'événement historique représenté dans *Le Rapt*

Cependant, l'auteur ne peut prévoir de manière exhaustive, toutes les réactions du lecteur. Certes, il existe une part intersubjective qui nous unie tant que lecteurs, celle que l'auteur peut conceptualiser (le sujet biopsychologique). Cette entité concerne le lecteur virtuel qui aura à répondre aux questionnements initiés et permis par le texte. En revanche, la part individuelle échappe forcément à l'auteur, celle-ci est prédéterminée par l'horizon social du lecteur selon Jauss, c'est le lecteur réel, celui qui va résister aux tentatives d'orientations suggestives de lecture.

En réalité, le processus de lecture qui aboutirait à la concrétisation d'un éventuel sens à l'œuvre, à son interprétation ou à sa lecture est bien plus complexe et le lecteur réel bien plus difficile à saisir. La concrétisation du sens s'avère être, pour les œuvres profondes, une équation multifactorielle et une histoire de mouvement spatio-temporel. Elle dépend de la structure communicationnelle de l'œuvre en question, de la réalité sociale vécue par le récepteur, de sa structure cognitive intrinsèque, tout en y intégrant la dimension historique de ces structures et le contexte historique de l'œuvre qui est selon Eco déterminante à sa création.

C'est un travail de collaboration du lecteur avec le texte, une réappropriation et réactualisation continuelle par l'interaction qui s'installe entre le lecteur et son texte. Iser parle de récepteur actif capable d'entretenir des rapports dialogiques avec le texte. Il en découle forcément de multiples interprétations et donc lectures échappant forcément par leur diversité aux considérations de l'auteur, ce qui implique l'existence de virtualités de sens potentiellement offerts par elle.

L'article : *Herméneutique du soi et diversité : d'une approche humaniste de l'identité*⁴⁶⁴, écrit par Marion Sauvaire, analyse et décrypte la pensée de Paul Ricoeur concernant la notion de l'identité narrative qu'il expose dans⁴⁶⁵ *Soi-même comme un autre*, comme elle définit aussi celle de sujet divers, ainsi que l'importance de la lecture littéraire et sa contribution à la constitution de cette identité. Elle y explique que c'est à partir des connexions qui vont s'établir avec des éléments textuels, que va s'initier l'expérience personnelle du lecteur, sa mutation qui lui permettra la reconfiguration du récit de soi (résultante de son historicité et de ses nombreuses ressources subjectives) et la construction de l'identité narrative d'un sujet qui deviendra alors le « sujet divers ».

C'est une expérience cognitive extrêmement laborieuse car elle implique une conciliation et parfois une remise en question et la déconstruction de ce qui a été acquis dans le passé. Le sujet divers qui va en résulter sera pluriel, changeant, instable et donc fragile car empli de contradictions et d'incertitudes. L'identité narrative qu'il aura acquise est constitutive selon Paul Ricoeur de l'ipséité qui composera avec l'Altérité mais au pluriel. C'est-à-dire être capable de concevoir l'autre comme une multitude d'éventualités ou de virtualités à considérer. Bien loin de ce qui peut être une vision essentialiste, immuable et cartésienne. L'auteur aura alors perdu toute emprise sur son œuvre qui évoluera de manière perpétuelle à travers le temps et au grès de ses différentes lectures.

⁴⁶⁴ SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité d'une approche humaniste de l'identité. », Education et humanisme. Variations, Presses de l'université Laval, 15/01/2017, p.211. In <https://scholar.google.com/citations?user=ydobcmgAAAAJ&hl=fr>. Consulté le, 13/03/2023.

⁴⁶⁵ Elle précise néanmoins que cette notion a été introduite dans la conclusion du tome trois de son ouvrage *Temps et récits*

Finalement, pour dire les choses en toute simplicité, le lecteur est changé par l'œuvre qui est à son tour changée par le lecteur à travers expliquera Jauss⁴⁶⁶, le changement incessant des horizons d'attente jusqu'à leur dépassement par le changement de la norme. Seule une œuvre profonde et innovante arrive à solliciter un lecteur divers pour une lecture auto réflexive de l'histoire racontée.

Notre considération des éléments théoriques exposés ci-dessus nous ont permis de juger de la valeur littéraire de notre roman d'analyse. Sa profondeur lui vient de la complexité de sa construction, mais aussi de l'effet ou de l'empreinte qu'il laisse dans le cœur, l'esprit et l'instinct du lecteur qui ne peut sortir indemne d'une telle lecture. L'ambiguïté s'installe dans son esprit en même temps que s'envolent ses certitudes.

D'autre part, il est à considérer le changement des horizons d'attentes par rapport à la glorification habituelle de nos martyres et celle de la guerre de libération nationale. La transformation de nos horizons d'attente se manifeste par un écart esthétique conséquent dans *Le Rapt* et sa représentation de ce qui est sacré pour tout Algérien, ce qui atteste de l'innovation de l'œuvre.

Quant à son indéniable modernité, elle lui vient de sa transcendance générique qui mène vers l'ouverture du sens - malgré la résolution de l'énigme - à une virtualité d'interprétation par la suppression de nos propres schèmes de lecture ou le détournement de leurs sens. C'est la confrontation brutale et la rupture avec la norme qui permet d'engendrer de nouvelles décisions et éventuellement transformer notre vision du monde. L'engagement de l'auteur dans son œuvre tient justement à sa capacité à s'attaquer aux représentations mentales préétablies qui dirigent souvent ou orientent l'action des Hommes, limitant de ce fait leur capacité à réfléchir et restreignant donc leur capacité d'agir. Toute la subtilité de l'écriture de Benmalek et sa force réside justement dans sa capacité à faire naître ce sujet divers.

⁴⁶⁶ JAUSS, Hans Robert, *l'Histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire*, 1967, p. 45.
In : « Pour une esthétique de la production de la réception », p.68.

• Partie II

Dans la deuxième partie de notre analyse, nous pouvons dire que nous sommes parvenu à des conclusions sensiblement similaires quant à la perspicacité de l'auteur relativement à ses choix scripturaux pour la représentation de l'Histoire. La technique du point de vue visant par définition l'éclatement des instances, favorisera de ce fait la multiplicité et donc la diversité des interprétations de l'HISTOIRE. S'éloignant ainsi de toute vision unilatérale ou conditionnement stricte de sa lecture.

Aussi, proposer plusieurs visions d'une réalité donnée va contribuer à la complexification de l'image que le lecteur pourrait en avoir.

En réalité, la multifocalisation est une des formes du discours subjectif dominant dans le texte. Il est couramment utilisé dira Anissa Belhadjine, dans les romans policiers noirs de la modernité. Son association dans *Le Rapt* au monologue intérieur ainsi qu'au discours rapporté pour former ce qu'on appelle « le triangle de la subjectivité intériorisée », permet au lecteur de plonger dans l'abîme le plus profond des consciences des personnages, laissant transparaître la complexité de la nature humaine dans toute sa splendeur.

Le réel y est alors représenté sous la perspective du virtuel, par le biais de personnages qui saisissent leurs propres virtualités mais aussi celles des autres ou encore à travers un narrateur omniscient d'un ordre nouveau qui prendra la valeur d'un conteur énonciateur destiné à nous guider entant que lecteurs, vers les personnages. Ces formes de communication des consciences, Jean-Louis Chrétien va les réunir dans une notion plus englobante : La cardiognosie, caractéristique des romans de la modernité des deux derniers siècles et dont nous avons inclut *Le Rapt*

Nous avons en effet conclu que ce parti pris scriptural de notre auteur, s'avèrera fécond et particulièrement stratégique pour le projet de Benmalek à bien des égards. Dans son écriture de l'Histoire, les événements ou les actes des personnages importent peu devant leur perception intime et singulière des circonstances qui ont engendrés leur genèse. Ce ne sont pas les faits entant que résultat qui priment, mais le rapport des personnages aux faits représentés. Dans

les récits à caractère cardiognosiques, l'auteur fait pénétrer son lecteur subvertissement « *dans le cercle bruissant des possibles*⁴⁶⁷ ».

Anouar Benmalek nous propose des versions probables de ce qui aurait pu se passer en mai 1957 dans ce village de l'Est algérien. Il ne nous dit pas ce qui s'est réellement passé ce soir-là. Chrétien assimile l'expérience vécue lors de la lecture d'un récit cardiognosique à une odyssée perpétuelle, une aventure humaine introspective, inégalable par la variété, la richesse et les multitudes de nuances de vérités possibles où par l'imagination, « *...le jeu du moi avec lui-même s'y déploie à travers des milliers de moi possibles*⁴⁶⁸ ». Le lecteur en sort bouleversé, métamorphosé, ce qui contribuera à transformer en profondeur sa vision des choses⁴⁶⁹.

La vision du monde que nous propose le roman cardiognosique est controversée, puisque soumise au changement. Elle cultive de ce fait le doute dans l'esprit du lecteur, l'invitant à se questionner, à réfléchir et à reconsidérer, voire remettre en question ses convictions. Dans l'écriture de son roman *Le Rapt*, Benmalek pratique le clair-obscur dans la représentation des personnages et de leurs actes, compliquant la tâche à ses lecteurs qui se retrouvent dans l'incapacité, malgré l'évidence et l'abjection des faits, de condamner totalement ou absoudre d'ailleurs les personnages du roman. Nous assistons alors à une suspension du jugement.

Si le discours cardiognosique et à sa tête le « SIL », mis en avant par l'auteur appelle à la tolérance ou du moins à l'indulgence par la compréhension des circonstances qui ont pu conduire les personnages à leurs actions, il n'exclut pas pour autant la responsabilisation de ces derniers. Sans être moralisateur, il est aussi partage de cette responsabilité du fait que ce discours soit à la fois une médiation de la voix et donc de la parole d'autrui qu'il rapporte, et la réponse à cette dernière. Chrétien parle à cet effet de « répondre à » mais aussi de « répondre de ».

⁴⁶⁷ CHRETIEN, J.L, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, op.cit. P. 232

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Cette réalité nous renvoie au sujet divers de la première partie et à l'identité narrative acquise progressivement par l'acte de lecture.

Mettre à nu la conscience des personnages, dévoiler leurs motivations, hésitations, contraintes morales ou affectives ; leur vulnérabilité en somme, facilite l'identification non plus pour une question d'empathie seulement mais pour les identifier, les désigner en tant que coupables certes, mais en nuancant toute volonté moralisatrice ou jugements explicites.

Le clair-obscur scriptural devient par la force de l'écriture cardiognosique, un clair-obscur moral. Henry James va emprunter à l'ophtalmologie le terme de « diplopie » pour parler justement de vision floue, double et donc ambiguë de la réalité.

L'évidence, la clairvoyance et l'impartialité d'un narrateur omniscient à la morale autoritaire et aux jugements définitifs, est remplacée à travers la subjectivité cardiognosique par la partialité de plusieurs points de vue. Le sens est multiple et incertain puisque la conscience en mouvement devient insaisissable. À l'opposé de la prétendue surpuissance du narrateur omniscient qui pense délivrer au lecteur les clefs du sens qu'il croit avoir projeté de donner à son roman.

L'auteur prend enfin conscience de la finitude de son propre regard à l'endroit même où il pensait usurper le pouvoir divin de percer le mystère et le secret de la conscience humaine par l'écriture cardiognosique. S'inclinant ainsi devant son incapacité à déclamer la vérité, celle des faits et des Hommes.

Néanmoins, à défaut de nous révéler « la vérité », la cardiognosie nous invite à la méditation, à la contemplation. Certes, on en sort alourdis par d'autres questionnements mais munis en revanche de nouvelles perspectives et horizons de réflexions qui nous permettront inéluctablement d'y faire face et de procéder, le cas échéant à notre propre lecture de l'Histoire notamment.

• **Partie III**

Dans la dernière partie de notre travail, nous avons démontré qu'Anouar Benmalek a procédé pour l'écriture de son roman, à la représentation de la crise historique coloniale vécue en Algérie comme étant une crise sacrificielle. Nous avons en effet tenté de décrypter le processus en question en nous basant sur la

théorie de substitution sacrificielle telle que conçue par le philosophe René Girard.

Ainsi, nous avons constaté que le schéma sacrificiel établi pour *Le Rapt* avait une configuration complexe du fait qu'il comptait potentiellement plusieurs figures de victimes et de bourreaux qui s'interchangeaient les rôles dans l'intrigue. Nous assistons en effet à une démultiplication des éléments constitutifs du triangle sacrificiel, ce qui compliquait la désignation définitive de qualificatifs au duo victime/bourreau.

L'attribution parmi ces figures victimaires d'un « bouc émissaire », aurait dû juguler la crise et canaliser la violence et le désir irrépressible de vengeance chez les victimes qui ont subi des injustices historiques. C'est en le personnage de Mathieu que s'est cristallisé dans *Le Rapt* la forme suprême du sacrifice en lui attribuant le rang de « martyr⁴⁷⁰ ». Le personnage suit l'itinéraire spirituel du « Jésus Mattéen ». Il s'inscrit d'ailleurs dans le prolongement de ce dernier en s'accomplissant comme martyr(e), à la fois témoin de la violence extrême des Hommes et victime de cette même violence.

Pourtant, nous assistons entant que lecteurs à l'avortement de ce processus et la rupture du contrat sacrificiel malgré la mise en scène de l'immolation du personnage (holocauste), d'une repentance symbolique par la confession dans l'espoir d'une rédemption et d'une expiation des crimes commis contre les Algériens. Dans une démarche moins religieuse, c'est ce qu'a tenté de faire Tahar, l'Algérien qui a participé au massacre de Melouza.

Il s'avère en effet que ce que l'auteur a entrepris de nous faire passer pour sacrifice, n'est rien d'autre qu'un « meurtre collectif » que la théorie qualifierait de « non conventionnel ». Pour l'anthropologue, sont exclus du sacrifice ceux qui appartiennent à une communauté ou un groupe social, comme c'est le cas des villageois de Beni Ilmane. Le risque de représailles avec la recrudescence de la violence étant fort probable expliquera le théoricien.

⁴⁷⁰ À l'origine, ce terme signifiait « témoin » d'une vérité au début religieuse

D'autre part, nous sommes parvenues à conclure que la stratégie de l'auteur relativement à « l'onomastique » ainsi que celle qui concerne son usage de symboles religieux, s'est avérée particulièrement fructueuses pour inciter son lecteur à la réflexion quant à la reconsidération et la mise en doute de la version historique proposée par l'historiographie.

En effet, le parcours qu'Anouar Benmalek a fait suivre à Mathieu/Ali tout au long du récit, nous a menés entant que lecteurs sur la piste d'une interprétation religieuse qui met en parallèle le destin du personnage avec la figure du Christ ainsi que celle de son apôtre « saint Matthieu ». Avec une moindre mesure, il fait de même pour le deuxième prénom « Ali », le compagnon du prophète « Mohamed » صلى الله عليه وسلم concernant la religion musulmane « Chiite ». Ainsi, l'association des deux prénoms « doublement prophétiques » et leur charge symbolique, est lourde de sens. L'auteur veut nous faire comprendre par cette entreprise que même les textes sacrés ou croyances religieuses, peuvent faire l'objet de controverses.

Une école de pensée par exemple, conteste et remet en question le fait que la première écriture de l'Évangile soit l'œuvre de saint Matthieu, comme première source pour l'écriture des Évangiles selon Marc et Luc. D'autres études sur la bible l'attribuent à un auteur anonyme chrétien vers la fin du I siècle qui se serait basé pour son écriture sur l'Évangile selon Marc.

Les Chrétiens divergent aussi concernant cet apôtre relativement à son statut de Martyr, certains pensent en effet qu'il est décédé d'une mort naturelle. Concernant la religion musulmane, la divergence entre les sunnites et les Chiites relève de la succession du prophète Mohamed صلى الله عليه وسلم.

Le Rapt, par la mise en scène de la déchéance des personnages et de leur incapacité à rompre avec ce passé douloureux, faire enfin le deuil, de part et d'autre de l'histoire coloniale, nous mène vers une impasse. En reprenant littéralement les termes percutants de Khaznadar, nous dirions « enclos » ou « illusion d'éternité ».

C'est finalement au personnage Zahi, « victime témoin » du massacre que Benmalek a livré la clé qui pourrait mener vers une porte de sortie, un dénouement possible à cette crise historique qui demeure d'actualité d'ailleurs. À travers le parcours de Zahi et sa lutte acharnée pour la réhabilitation de la mémoire des siens et par extrapolation celle de toutes les victimes des injustices de l'Histoire, l'auteur nous accompagne vers une notion fédératrice et englobante : La Métanoïa qui inclut à la fois la repentance, comme « *acte de vérité et d'honnêteté historique*⁴⁷¹ », à condition qu'elle vienne du cœur et donc sincère. Ainsi que l'élucidation comme « *une exigence de compréhension enveloppante...de construction de sens... Un cheminement que nous acceptons en conscience*⁴⁷² », ce qui implique donc une exigence de notre raison pour le déploiement de la justice.

Khaznadar explique en effet que pour que le pardon soit recevable par les victimes et qu'ils puissent s'en sortir et reprendre le cours de leurs vies, il est nécessaire de verser vers cette Métanoïa dont le projet est la construction de tout « un édifice de sens » - nous reprenons ses termes - en impliquant plusieurs sources et types de récits visant à amplifier le cercle de témoignage.

Dans son livre⁴⁷³ : *Autobiographie d'un épouvantail*⁴⁷⁴, Boris Cyrulnik explique que le travail de résilience ne peut se réaliser que grâce à la prise en charge des événements traumatiques par l'environnement, ce qui implique les proches, mais aussi les institutions culturelles et médiatiques sous toutes leurs formes. Les romans en font donc partie. Ces derniers pourront alors construire des « vérités narratives » qui permettent au sujet blessé, au-delà de « la vérité historique », de se reconstruire et de rassembler, même de manière chimérique par des récits fictifs, son moi éclaté.

⁴⁷¹ BÉJI, Hélé, dans la préface de l'ouvrage : *Aspects de la repentance*, op.cit. p.13.

⁴⁷² KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », in *Aspects de la repentance* (Sous la direction d'Ismaël- Sélim Khaznadar), op.cit. P.87-100

⁴⁷³ Boris Cyrulnik a reçu pour cet ouvrage, le prix Renaudot de l'essai en 2009.

⁴⁷⁴ CYRULNIK, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris, éd. Odile Jacob, 2009. In Monique Aumage « Autres analyses d'ouvrages », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 23, no. 1, 2009, pp. 181-188. <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2009-1-page-181.htm>. Consulté, le 19 mai 2024.

Khaznadar va utiliser la métaphore du vase brisé dont on doit réunir les fragments ou encore de « ...colliger un recueil de feuillets estampillés par une énigme »⁴⁷⁵, ce qui nous ramène au puzzle de l'enquête policière de notre roman dont il faut réunir les pièces éparses, le cas échéant d'une mémoire collective amputée.

En fait, toutes les informations rassemblées et recueillies devraient mener vers une « *complétude de sens*⁴⁷⁶ » forcément libératrice pour toutes les victimes.

Pour Boris Cyrulnik :

Rien ne peut effacer un traumatisme [...] Mais pour repartir, il est nécessaire que l'individu blessé revienne sur son trauma pour réorganiser son Moi. Il en est de même des sociétés. Elles ne peuvent ignorer leur passé. Seul un travail de mémoire permet de panser les plaies⁴⁷⁷

Il ajoute : « *Le déni et le mutisme permettront d'éviter la mémoire douloureuse, mais non de donner sens à l'insensé.* »⁴⁷⁸

Dans *Le Rapt*, aucun des personnages clés du roman n'a réussi à faire le deuil de son passé douloureux et donc arriver à une résilience. Aucune démarche dans le sens d'une prise en charge collective, une réparation, n'a été engagée par les autorités compétentes. Ce qui rend le travail d'élucidation entrepris individuellement par le ravisseur insuffisant. Boris Cyrulnik déclare que « *le déni qui ampute le blessé d'une partie de son histoire et de sa personnalité, n'est pas porteur de résilience*⁴⁷⁹ », le personnage « Zahi » parle d'ailleurs d'emporter son histoire, celle de ses victimes en enfer, la raconter pour que nul n'oublie ce qui s'est passé.

Ce qui transparait à travers l'écriture de Benmalek, c'est que l'exigence de vérité et le devoir de mémoire prime, au-delà de l'argument ou de la raison d'état ou celui d'une cause aussi noble que la libération nationale, qu'aurait pu exposer le F.L.N pour justifier le massacre. Il s'agit d'une volonté translucide représentée dans *Le Rapt*, de réhabilitation de la mémoire collective de tout un pays ; qui

⁴⁷⁵ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op. Cit. P.104

⁴⁷⁶ KHAZNADAR, Ismaël- Sélim, « Élucider ou se repentir ? », op. Cit. P.104.

⁴⁷⁷ CYRULNIK, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris, éd. Odile Jacob, 2009, p. 37.

⁴⁷⁸ Ibid. p 221.

⁴⁷⁹ AUMAGE, Monique, « Autres analyses d'ouvrages », op.cit. p.p. 181-188.

passerait inéluctablement par la reconnaissance du massacre de Melouza mais aussi, avec une moindre mesure, des actes de tortures et de l'infamie coloniale. Dans son célèbre essai : *La mémoire, l'histoire et l'oubli*⁴⁸⁰, Paul Ricoeur explique que le devoir de justice est l'élément impératif manquant au travail de deuil et de mémoire pour s'égaliser au devoir de mémoire. Pour lui, « *C'est la justice qui, extrayant des souvenirs traumatisants leur valeur exemplaire, retourne la mémoire en projet ; et c'est ce même projet de justice qui donne au devoir de mémoire la forme du futur et de l'impératif*⁴⁸¹ ». La clause du roman affiche une amertume palpable qui traduit ce que Hélé Béji nomme « l'impossible clôture ». Les propos de Paul Ricoeur semblent signifier que tant que la mémoire demeure altérée, le vase brisé ou le puzzle non reconstitué dans son intégrité, aucune perspective d'avenir ne peut être envisagée.

Nous pouvons finalement déduire que le projet scriptural de Benmalek concernant l'écriture de son roman *Le Rapt*, s'inscrit dans le prolongement de réflexions philosophiques de femmes et d'hommes tels que Hélé Béji, Boris Cyrulnik, Paul Ricoeur et Ismaël- Sélim Khaznadar.

Nous ne pouvons néanmoins pas nous prononcer et affirmer que *Le Rapt* s'inscrit dans un projet scriptural global et bien défini. Il serait de ce fait intéressant d'élargir l'analyse sur l'ensemble de son œuvre en incluant les ouvrages théoriques et les essais. Dans le même sillon de recherche et eu égard à la problématique controversée et délicate à laquelle s'est penché l'auteur, il serait enrichissant de chercher la figure de l'auteur et éventuellement l'idéologie véhiculée dans *Le Rapt*

⁴⁸⁰ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, éd. Du seuil, 2003.

⁴⁸¹ Ibid.

Bibliographie :

I. Corpus d'étude

- BENMALEK, Anouar, *Le Rapt*, Paris, Fayard, 2009

II. Ouvrages théoriques

- ACHOUR Christiane & REZZOUG Simone, *Convergences Critiques : introduction à la lecture du littéraire*, Alger, Office Des Publications Universitaires, 1995.
- ACHOUR, Christiane & BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits : Convergences critiques II*. Blida, éd. Tell, 2002.
- ACHOUR, Christiane, *Écritures algériennes : La règle du genre*, Paris, L'Harmattan, 2012
- AINSA, Fernando, « Le nouveau roman historique » In *La littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, (dir. Claude Cymerman & Claude Fell), Paris, Nathan Université, 1997.
- PAGEAUX, Daniel –Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- BAKHTINE, M, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, trad. Paris, Yaguello, 1977
- BARTHES, Roland, S/Z, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques / Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1972.
- BARTHES, Roland, *introduction à l'analyse structurale des récits*, in *poétique du récit*, Paris, seuil, coll. « points », 1977.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le Roman policier*, Paris, Presse Universitaire de France, Que sais-je ? 1975.
- BORGES, Jorge - Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951.
- BORGES, Jorge-Luis, *Le roman policier*, dans conférences, Paris Gallimard, coll. « Folio essai », n°2, 1978.

- BUTOR, Michel, *Improvisations sur Michel Butor*, Paris, La Différence, 1993.
- CHRETIEN, Jean Louis, *Conscience et roman, II : la conscience à mi-voix*, Lonrai (61250) France, coll. Paradoxe, Les éditions de minuit, 2011
- CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- CYRULNIK, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris, éd. Odile Jacob, 2009.
- DESPLANQUES, François, « Le temps des revenants Dérangeants : Analyse de trois romans algériens ». In *Le temps et l'histoire chez l'écrivain : Afrique du nord, Afrique noire, Antilles*. Nice, Coll. IDERIC, 1986.
- DE TORO, Alfonso, *les romans 'Historiques Transversaux' : Rachid Boudjedra La Prise De Gibraltar in Épistémologies Le Maghreb*, Paris, l'Harmattan, 2009.
- DUJARDIN, Edouard, *Le Monologue intérieur, Son apparition, ses origines, Sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, éditions Albert Messein, 1931.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, éditions du Seuil, 1965.
- FONDANECHÉ, Daniel, *Le roman policier*, Paris, coll. thèmes et études, éd ellipses, 2000.
- GENETTE, Gérard, *Figure II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, Paris, 1972.
- GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*. Longueuil : Le préambule, 1990

- HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, paris, coll Perspectives, Presses Universitaire du Septentrion, 2007.
- ISER ; W, *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.
- JAUSS, H, R, *pour une esthétique de la réception*, paris, Gallimard, Paris, 1978
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman* (2e édition), Paris, Arman Colin, 2007.
- KHAZNADAR, Ismaël-Sélim, *Aspects de la repentance*, Alger, Barzakh, 2012.
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, seuil, 2016.
- LUKACS, Georges, *Le roman historique*, Paris, petite bibliothèque payot, 1965.
- MAINGUENEAU, Dominique, *nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, éditions Hachette, collection Langue, linguistique, communication, 1987
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, Bordas, 1990
- MAURICE DELCROIX & HALLYN, Fernand (dir.), *introduction aux études littéraires : Méthodes du texte*, Paris, Duculot, 1995.
- MOKHTARI, Rachid, *La Graphie de l'horreur, Essai sur la littérature algérienne* (1990-2000), Alger, Chihab Editions, 2002
- NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire le roman policier*, Paris, éditions Denoël /Gonthier, coll. « Médiations »,1975.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « critique », 1986.
- PIEGAY- GROS, Nathalie, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.
- POUILLON, Jean, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, Paris, 1946.

- POULIN, Isabelle, *Écritures de la douleur : Essai sur l'usage de la fiction*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2006.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1998.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman : Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- REUTER, Yves, *l'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, 1997.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, éd. Seuil, 2003.
- SARTRE, Jean- Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, Idées, 1948.
- TODOROV, Tzvetan, « Typologie du roman policier », Paris, dans *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.
- TODOROV, T., *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- VIALA, Fabienne, *le Roman noir à l'encre de l'histoire : M. Vasquez Montalbàn et Didier Daeninckx ou Le polar en su tinta*, Paris, coll sang maudit, L'harmattan, Paris, 2006.
- YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile, *Écriture, deuil et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975.

III. Revues

- AUMAGE, Monique, « Autres analyses d'ouvrages » in *Imaginaire & Inconscient*, Paris, 2009/1 n° 23
- BENMALEK, Anouar, *vivre pour écrire : entretien avec Youcef Merahi*, Alger, Sédia, coll. « A bâtons rompus », 2006
- Entretien publié dans la revue *Algérie Littérature Action* n°5, Paris, éd. Marsa, novembre, 1996
- Entretien publié dans la revue *Algérie Littérature Action* N° 17, Paris, éd. Marsa, Janvier 1998

IV. Sitographie

- BARONI, Raphaël, Tension narrative, curiosité et suspense : les deux niveaux de la séquence narrative, conférence au CRAL : La narratologie aujourd'hui- le 6 janvier 2004, in <http://www.vox-poetica.org/t/na/baronilna.html>. Consulté le 18 nov 2021.
- BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », Letras de Hoje, Porto Alegre, v.52, n°2 p. 156-166, abr-juin 2017, <https://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29185>, in <https://www.scielo.br/j/lh/a/LmrdC8fxhwm97qLQ35XK7dQ/?lang=fr>. Consulté le 05/11/2020.
- BELHADJIN, Anissa, « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », Cahiers de Narratologie [En ligne], 17 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1089>. Consulté le 06 mai 2019.
- BREEN, Jon in WITTA, Michèle, Le roman historique policier : une anomalie ? In : Manières de noir : La fiction policière contemporaine, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2010, p 43-50. In <https://books.openedition.org/pur/38775?lang=fr>. Consulté, le 31/07/2023.
- BRUNET, Manon, Pour une esthétique de la production de la réception. Études françaises, 19(3), 1983, p.p. 65–82.
- CYRULNIK, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris, éd. Odile Jacob, 2009. In Monique Aumage « Autres analyses d'ouvrages », Imaginaire & Inconscient, vol. 23, no. 1, 2009, pp. 181-188. <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2009-1-page-181.htm>. Consulté, le 19 mai 2024.
- <https://doi.org/10.7202/036803ar>.
- DECETY Jean, « Mécanismes neurophysiologiques impliqués dans l'empathie et la sympathie », Revue de neuropsychologie, 2010/2 (Volume 2), p. 133-144. DOI: 10.1684/nrp.2010.0079. URL:

<https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-2-page-133.htm>. Consulté le, 10/06/2022

- FOCANT, Camille ; « La christologie de Matthieu à la croisée des chemins », revue théologique de Louvain, 2010, pp. 3-31. In https://www.persee.fr/doc/thlou_0080-2654_2010_num_41_1_3810. Consulté, le 24/07/2020
- FORNO, Marta, « Le réalisme dans le roman policier italien contemporain », paru dans Loxias-colloques, 2. Littérature et réalité, le réalisme dans le roman policier contemporain, mis en ligne le 30 janvier 2013, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=356>. Consulté, le 14/06/2016.
- GRIVEL, C., Production de l'intérêt romanesque, The Hague, Mouton, Paris, 1973, pp. 261-262. In <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>. Consulté le, 20/10/2020.
- HAMON, Philippe., « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al. Poétique du récit, Seuil, Coll. « Points », Paris, 1977, p. 168. In JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. In : Littérature, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111 ; doi : <https://doi.org/10.3406/litt.1992.2607>. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607. Consulté le, 16/02/2020.
- HELKKULA, Mervi, Narration omnisciente ou récit sans narrateur ? Sur les romans de Jean Echenoz, Poétique 4 n°160. Éditions Le Seuil, p397-404. In <https://www.cairn.info:revue-poetique-2009-4-page-397.htm>. Consulté le 28 /09/2023.
- JAUSS, Hans Robert, « Postface à De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe (1975)», in Pour une esthétique de la réception, Paris, NRF, Gallimard, 1978, p. 244. In BRUNET, Manon, Pour une esthétique de la production de la réception. Études françaises, 19(3),

- 1983, p.p. 65–82. <https://doi.org/10.7202/036803ar>. Consulté le, 13/03/2023.
- JOUVE, Vincent, Pour une analyse de l'effet personnage, In *Littérature : Forme, difforme, informe*, n°85, 1992, pp.110-111, https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607, consulté le 12/06/2019.
 - JOUVE Vincent, « 2. Le corps du roman : les structures du récit », dans : *Poétique du roman*. Sous la direction de JOUVE Vincent. Paris, Armand Colin, « Cursus », 2020, p. 33-73. URL : <https://www.cairn.info/poetique-du-roman--9782200625948-page-33.htm>. Consulté le 19/10/2023
 - LITS, Marc, *le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, éditions du Céfal, 1999, p 56. In <https://books.google.dz/books?isbn=2871300658>. Consulté le, 21/02/2017.
 - LITS, Marc, « De la « noire » à la « blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire, 2014-3 | 2015, *Le polar en Europe : réécritures du genre*. In <https://doi.org/10.4000/itineraires.2553>. Consulté le, 21/10/2022.
 - MANOTTI, Dominique, « Polar et histoire » In : *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, Presse universitaire de Renne, 2010. P. 37- 41. In : <https://doi.org/10.4000/books.pur.38775>. Consulté le 31/ 07/2023.
 - MARZLOFF, Martine, compte rendu de lecture établi en mars 2007 : Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Essai sur la littérature, Les éditions de minuit, 1986. In <http://litterature.ens-lyon.fr/litterature/dossiers/theories-litteraires/reception/picard>. Consulté le, 21/07/2023.
 - MOEZZI, Mohammad Ali Amir, « Ali et le Coran » (Aspects de l'imamologie duodécimaine XIV). In

<https://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-ettheologiques-2014-4-page-669.htm>. Consulté, le 24/07/2020.

- MOEZZI, Mohammad Ali Amir, « La figure de ‘Alī b. Abī Ṭālib entre histoire et eschatologie (suite) », Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses [En ligne], 124 | 2017, mis en ligne le 03 juillet 2017. In: <http://journals.openedition.org/asr/1649>; DOI: <https://doi.org/10.4000/asr.1649>. Consulté, le 24/07/2020.
- PHILIPPOT, Didier, « De la « cardiognosie » romanesque. Quelques remarques », Acta fabula, vol. 11, n° 2, Essais critiques, Février 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5470.php>, DOI : <https://10.58282/acta.5470>. Consulté le, 28 /09/2023.
- RABATEL, Alain, Les représentations de la parole intérieure : Monologue intérieur, discours direct et indirecte libre, point de vue. Langue française, 2001, 132, pp. 72-95. In <https://shs.hal.science/halshs-00433044>>. Consulté le, 10/10/2021.
- ROMERO MUÑOZ, María, « Le discours indirect libre dans le récit de fiction », Cahiers de Narratologie [En ligne], 10.2 | 2001. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10235>. Consulté le 10/09/2023
- SAUVAIRE, Marion, « Herméneutique du soi et diversité d'une approche humaniste de l'identité. », Education et humanisme. Variations, Presses de l'université Laval, 15/01/2017, p.211. In <https://scholar.google.com/citations?user=ydobcmgAAAAJ&hl=fr> Consulté le, 13/03/2023.
- [SPRECHER Jean - à contre-courant - 2000] in <https://histoirecoloniale.net/corvee-de-bois.html>. Consulté le, 23/08/2022.
- TAUVERON, Catherine, « comprendre et interpréter le littéraire à l'école : du texte réticent au texte proliférant », Repères, n°19, 1999,

p.9-38. In https://www.persee.fr/doc/reper_1157-1330_1999_num_19_1_2289. Consulté le 16 /10/2021

- TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: Communications, 8, 1966. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit. pp. 125-151 ; doi : <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1120> https://www.persee.fr/doc/comm_05888018_1966_num_8_1_1120 . Consulté le 19 /10/2020.
- TOMACHEVSKI, B, « Thématique » in : TODOROV, T, théorie de la littérature, Paris, éd. Seuil, 1965, p. 276. In <https://vox-poetica.com/t/lna/baronilna.html>. Consulté le, 20/10/2020.
- VERVILLE, Pierre-Luc, « Hans Robert Jauss » In https://reformationtranquille.org/index.php?title=Hans_Robert_Jauss#L.E2.80.99horizon_d.E2.80.99attente . Consulté le, 20/03/2023.
- WOLFGANG, Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique in <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2004-1-page-29>. Htm# n°5, Consulté le, 20/10/2021.

V. Wikipédia

- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Pharmakos>. Consulté le, 04/02/2018

VI. Dictionnaires

- Le Robert, dictionnaire de la langue française, Le grand Robert de la langue française, deuxième édition, tome VIII raiso - sub, coll. « les usuels du Robert », Paris, éd le Robert, 1985.
- Le Robert, dictionnaire de la langue française, Le grand Robert de la langue française, deuxième édition, tome III, Bip-Cout, coll. « les usuels du Robert », Paris, éd le Robert, 1985.

Table des matières :

Introduction générale.....	10

PREMIERE PARTIE : Appartenance générique et hybridité....32

Chapitre I : Appartenance générique et prémices de sens.....32

I.1. Le genre littéraire, un concept en perpétuelle mutation	32
I.2. Un genre dit « Policier ».....	37
I.3. La naissance d'un genre et tentatives de codification.....	38
I.3.1. <i>Le Rapt</i> : Un roman policier classique (à énigme) ?.....	42
I.3.2. <i>Le Rapt</i> : Un roman noir ?.....	46
I.3.3. <i>Le Rapt</i> : positionnement dans la typologie du roman policier.....	49

Chapitre II : Reconsidération de la tension narrative dans les récits à intrigue..... 57

II.1. L'intrigue ou la tension narrative selon Raphaël BARONI.....	60
II.2. Tension narrative et mise en intrigue : Dissipation d'un malentendu.....	65
II.3. <i>Le Rapt</i> : Sa situation dans la littérature dite de valeur.....	67

Chapitre III : Représentation de l'Histoire à travers le nouveau roman historique.....76

III.1. L'Enquête policière : L'histoire d'une quête ou la quête de l'HISTOIRE.....	76
III.2. Le roman noir à l'ancre de l'Histoire.....	81
III.3. <i>Le Rapt</i> : un roman historique transversal.....	92
III.3.1. La distorsion de l'HISTOIRE.....	95
III.3.2. La méta- fiction comme dominante formelle et thématique.....	99

Chapitre IV : Aspects passionnants et passionnels de l'intrigue policière.....103

IV.1. Mécanismes de fonctionnement du suspense dans <i>Le Rapt</i>	104
IV.1. 1. Les contrats.....	112
IV.1. 2. Les ordres.....	113
IV.2. Mécanismes de fonctionnement de la curiosité dans <i>Le Rapt</i>	118

Chapitre V : Caractérisation des personnages et mutabilité de leurs rôles, entre indétermination intrigante et surdétermination attachante

.....	129
V.1. L'indétermination intrigante, source de curiosité.....	129
V.1. 1. Secrets entretenus, secrets partagés.....	130
V.1. 2. Suspicion et soupçons.....	131
V.1. 3. Fonction non clarifiée et indétermination des rôles.....	131
V-1. 3. 1. Aziz : un lâche transformé en héros.....	131
V-1. 3. 2. Mathieu : un Tortionnaire /Moudjahid.....	134
V-1. 3. 3. Zahi : une victime devenue bourreau.....	135
V-1. 3. 4. Tahar : Un Moudjahid / Anti-héros.....	137
V-1. 4. Mutabilité des rôles.....	138
V.2. La surdétermination attachante, source de suspense.....	140
V. 2. 1. Investissement affectif et engagement émotionnel.....	141
V- 2. 2. Phénomène d'identification, d'empathie et de neurones miroirs.....	144
V- 2. 3. Investissement affectif du lecteur : un phénomène complexe.....	147

Chapitre VI : *Le Rapt* et les théories littéraires de réception.....150

VI.1. « Effet - personnage » et construction de sens.....	150
VI.1.1. La suprématie de l'auteur.....	154
VI.1.2. La suprématie du lecteur.....	156
VI.2. Concrétisation de sens par le mouvement spatio – temporel.....	162
VI.3. Complexité du processus de lecture.....	167
VI.3.1. Michel Picard : la lecture, jeux et enjeux.....	167
VI.3.2. Sollicitation du sujet divers pour une lecture autoréflexive de l'Histoire.....	170
VI.3.3. Changement permanent d'horizons.....	174
VI.3.4. L'engagement par le changement de la norme.....	175
VI.3.4.1. Ecart esthétique et transformation de la norme.....	176
VI.3.4.2. L'engagement.....	180

DEUXIEME PARTIE : De la subjectivité intériorisée au service de l'HISTOIRE..... 184

Chapitre I : La narratologie traditionnelle, un outil opérationnel pour l'écriture de l'Histoire.....186

I.1. La focalisation interne ou le « vivre avec ».....	190
I.1.1. Le motif du miroir réflecteur de l'image de soi.....	199
I.1.2. Les effets de perspective, autres ressources du PDV.....	200
I.2. L'omniscience ou le devoir de mémoire.....	206
I.3. Les points de vue multiples : Une construction labyrinthique.....	219

Chapitre II : La cardiognosie ou la conscience historique en mouvement.....228

II.1. La conscience au grand jour : Défaillance du monologue intérieur.....	228
II.2. La conscience à mi-voix : triomphe du SIL.....	231
II.3. <i>Le Rapt</i> , un roman cardiognosique.....	237
II.3.1. De l'infinie conscience à la conscience finie des personnages.....	239
II.3.2. Qu'en est-il de la responsabilité ou la responsabilisation ?	

TROISIEME PARTIE : Fonction anthropologique du récit historique

Chapitre I : Représentation d'une crise sacrificielle : « La violence et le sacré » 259

I.1. Des origines « historiques » de la violence vers l'origine des violences de l'HISTOIRE.....	259
I.2. Avènement et mise en scène d'une crise sacrificielle.....	261
I.3. Bouc(s) émissaire (s) de l'(H)istoire ou personnages sacrificiels	269
I.3.1. Mécanisme de substitution et schéma sacrificiel.....	269
I.3.2. Mathieu : figure du Martyr (e) ou incarnation de la victime expiatoire.....	275

Chapitre II : Pour une interprétation religieuse de la crise historique 278

II.1. Mathieu-Ali, double et alter égo.....	284
II.2. D'une vengeance personnelle à une revanche historique.....	288
II.3. Avortement du processus sacrificiel et échec de la théorie Girardienne	291

II.4. Le châtement, une solution au conflit et à la crise historique ?.....	295
Chapitre III : Récit de l'impossible deuil ou l'impossible clôture...	300
III.1. Le temps et sa relativité dans l'esprit des personnages.....	302
III.2. Le temps douloureux des nécessaires réminiscences.....	306
III.3. L'histoire d'une quête ou la quête de l'HISTOIRE.....	307
III.3.1. Quête avortée d'une repentance chez Tahar et Mathieu.....	307
III.3.2. Quête d'élucidation et d'accomplissement du deuil chez Zahi.....	315
III.4. L'Histoire de l'Algérie, le lieu d'une dette	319
III.5. La « métanoïa », une transcendance de la repentance, une sublimation de l'élucidation.....	332
III.6. L'exigence de vérité et le devoir de mémoire.....	325
Conclusion générale.....	333
Bibliographie.....	350
Table des matières.....	359
Résumés.....	363
Annexes.....	

Résumé :

Le Rapt est un roman policier historique dans lequel Anouar Benmalek fait preuve d'innovation et de transcendance. Il utilise les codes de la littérature traditionnelle pour les transgresser. L'auteur met en scène des personnages en quête de leur passé pour la réhabilitation de l'Histoire collective de l'Algérie coloniale. L'événement remis en question est le massacre de Melouza. Notre objectif était d'interroger les stratégies scripturales mises en œuvre pour inciter le lecteur à réfléchir à une (re)-lecture de l'événement représenté. L'analyse menée à cet effet nous a conduit à conclure que toutes les stratégies : génériques, narratologiques et anthropologiques conduisent le lecteur à la remise en cause de ses certitudes relativement à l'Histoire nationale de son pays, afin de l'envisager comme une virtualité de sens, un processus en perpétuel mouvement.

Mots clés :

Hybridité générique, roman policier, roman historique transversal, subversion, transcendance, tension narrative, cardiognosie, sacrifice, esthétique de la réception, mémoire, deuil, résilience, puzzle, labyrinthe, écart esthétique, violence, engagement.

Abstract

The Rapt is a historical crime novel in which Anouar Benmalek demonstrates innovation and transcendence. He uses the codes of traditional literature to break them. The author presents characters in search of their past, in order to rehabilitate the collective history of colonial Algeria. It's about the Melouza massacre. Our aim was to examine the scriptural strategies employed to encourage the reader to reflect on a (re)reading of the event depicted. Our analysis led us to conclude that all the strategies - generic, narratological and anthropological - lead readers to question their certainties about their country's national history, in order to see it as a virtuality of meaning, a process in perpetual motion.

Key words:

Generic hybridity, crime novel, transversal historical novel, subversion, transcendence, narrative tension, cardiognosia, sacrifice, aesthetics of reception, memory, mourning, resilience, puzzle, labyrinth, aesthetic gap, violence, commitment.

ملخص

رواية "الاختطاف" هي رواية جريمة تاريخية يُظهر فيها أنور بن مالك الابتكار والتجاوز. فهو يستخدم رموز الأدب التقليدي لمخالفتها. يقدم الكاتب شخصيات تبحث عن ماضيها من أجل إعادة الاعتبار للتاريخ الجماعي للجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي. الأمر يتعلق بمجزرة ملوزة. كان هدفنا هو دراسة الاستراتيجيات النصية المستخدمة لحث القارئ على التفكير في (إعادة) تأويل الحدث الذي تم تمثيله في النص الأدبي. وقد قادنا تحليلنا إلى استنتاج أن جميع الاستراتيجيات: النوعية والسردية والأنثروبولوجية - تقود القراء إلى التشكيك في يقينهم حول التاريخ الوطني لبلدهم، من أجل اعتباره كأحدى الامكانيات للمعنى، كعملية في تطور مستمر.

كلمات مفتاحية

التهجين النوعي، رواية الجريمة، الرواية التاريخية المستعرضة، التخريب، التجاوز، التوتر السردية، كارديوغوزيا، التضحية، نظرية الاستقبال، الذاكرة، الحداد، الصمود، اللغز، المتاهة، الفجوة الجمالية، العنف، الالتزام .

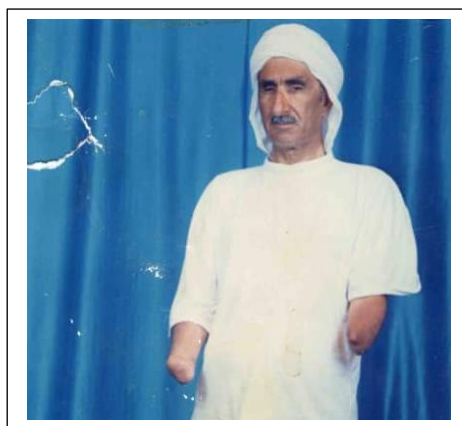
ANNEXES

Les massacres du 8 mai 1945





Les victimes des mines antipersonnel



Les lignes Challe et Morice (est-ouest)



Les massacres du 20 aout 1955



الجرافة أداة الإبادة الجماعية ذات الصنع الأمريكي تعود للحرب العالمية الثانية ، كانت تستعمل في الأعمال الفلاحية على مستوى مدرسة الفلاحة بجليب فيل، أستعملت في حفر الخنادق ودفن شهداء ملعب كرة الطائرة المعروف حاليا بالملعب البلدي 20 أوت 1955 وهي متواجدة على مستواه.

وزارة المصايدون وحقوق الحقوق



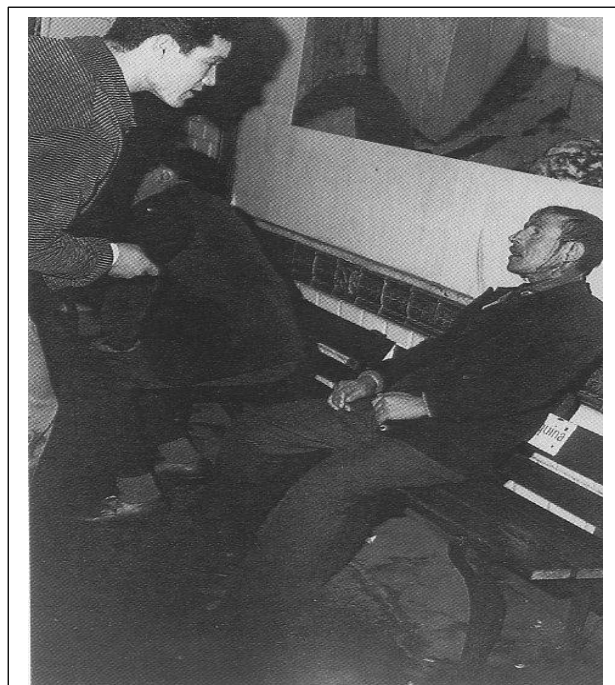
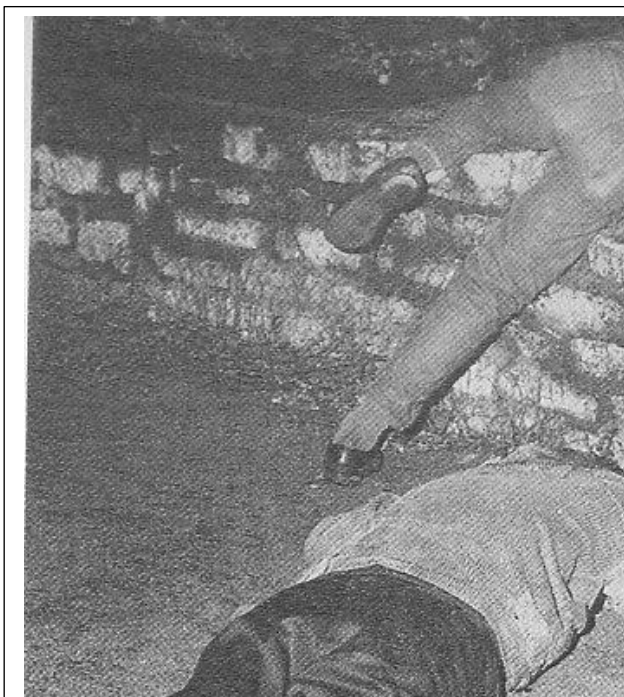
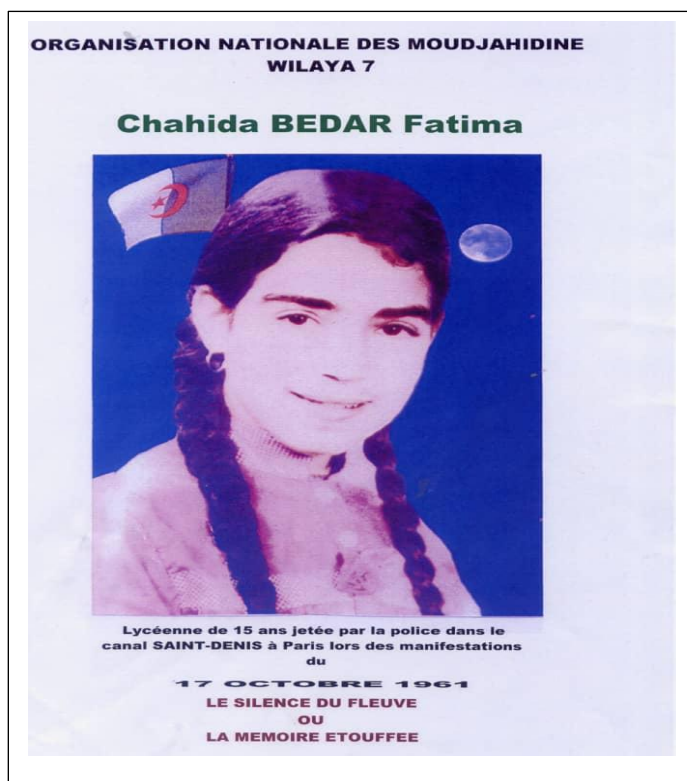


تل المواطنين العزل عبر شوارع أحياء مدينة سكيكدة وإيهام الرأي العام بأنهم
منازلة الموملوسر مخنم المصير
تمريدين و خارجين عن القانون وذلك من خلال رمي أحزمة الخراطيش فوق جثثهم



ااة في برك من الدماء عبر شوارع المدينة و حتى
ناوا إلى المقاهي لوحقوا و قتلوا بداخلها بكل برودة دم
وزارة المجاهدين و ذوي الحقوق

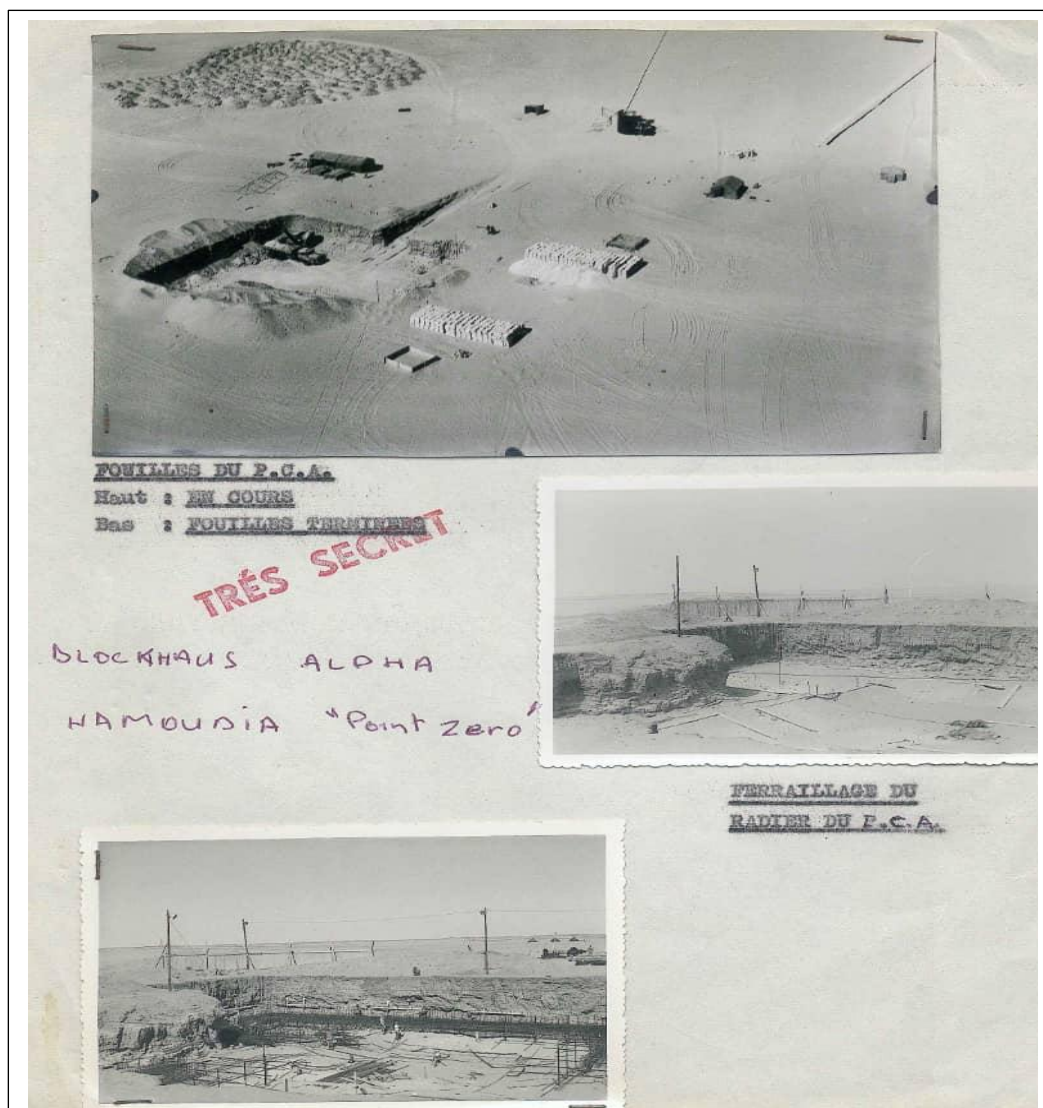
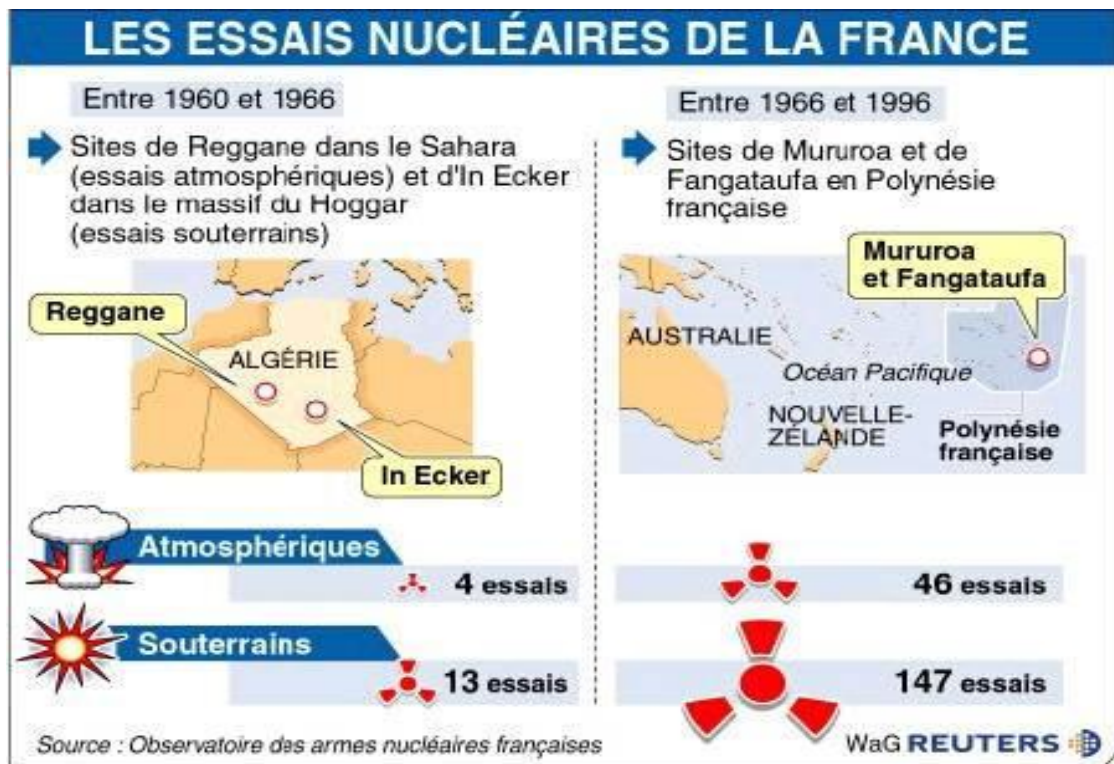
Les massacres du 17 octobre 1961



Les massacres de sakiate Sidi Youcef



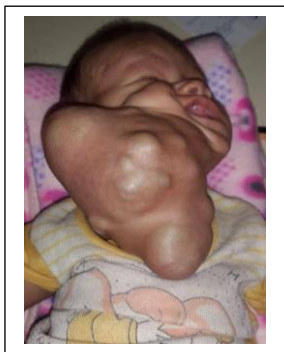
Les essais nucléaires à Reggane





Des femmes auxquelles on attribuait des numéros pour identification lors des essais nucléaires

Malformations causées par les essais nucléaires



Les essais nucléaires effectués par la France dans la région de Reggane, dans le Sahara algérien, équivalaient à 3-4 fois la bombe atomique larguée sur Hiroshima. Les effets de 17 explosions nucléaires différentes se font encore sentir aujourd'hui en Algérie et dans les pays voisins tels que la Libye, la Tunisie, le Mali et le Maroc. Bien que la nocivité pour la santé humaine ait partiellement diminué par rapport aux années où elles ont été testées, on peut dire qu'elles représentent toujours un risque.

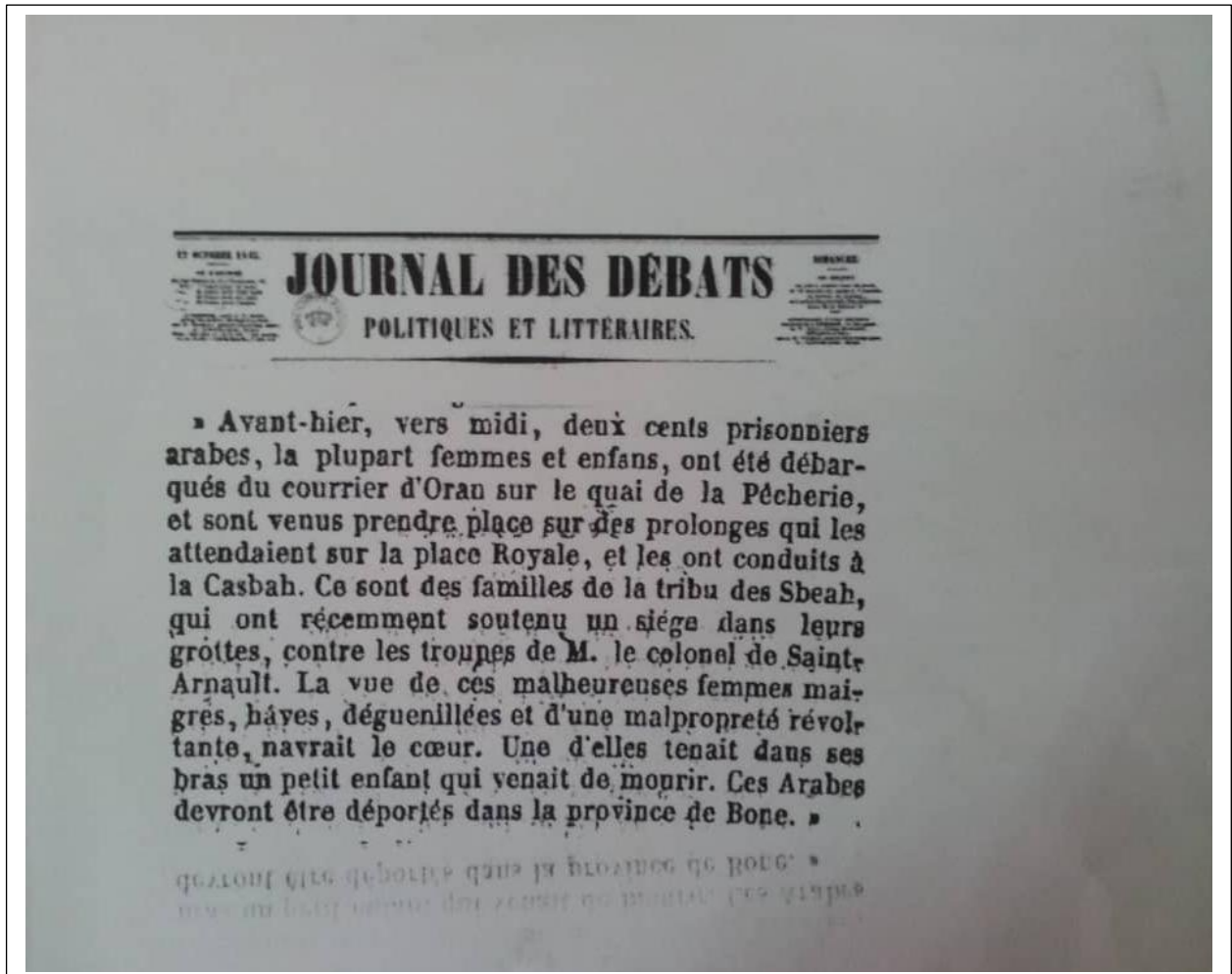
Selon l'estimation faite par l'agence de presse officielle algérienne APS en 2012, les essais nucléaires effectués en 1962 ont rendu malades au moins 30 mille Algériens, a indiqué l'expert, ajoutant que des enfants de la région naissent encore aujourd'hui handicapés en raison de la pollution radioactive.

(<https://www.aa.com.tr/fr/monde/les-essais-nucl%C3%A9aires-français-effectu%C3%A9s-en-alg%C3%A9rie-continuent-de-nuire-%C3%A0-la-sant%C3%A9-et-%C3%A0-l'environnement/2953029>)

**Lithographie sur l'enfumade de la tribu Oulad Riah, juin 1845 par le
colonel Pélissier**



**Le journal des débats 1845 : la tribu du Sbeah a été déportée après
l'enfumade de St Arnaud**



que l'on gardait quelques-unes des femmes prisonnières « comme otages, les autres sont échangées contre des chevaux et le reste est vendu aux enchères ». (Mascara, 31 mars 1842.) Bugeaud couvrit de son autorité Pélissier qui avait enfumé un millier d'Arabes dans les grottes du Dahra, en 1845 et Saint-Arnaud qui agit de même, deux mois plus tard, à l'égard de quinze cents indigènes de la même région, mais en évitant la publicité : « Personne n'est descendu dans les cavernes ; personne... que moi. Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement, sans poésie terrible, ni images. »

C'est par ces procédés énergiques que Bugeaud vint à bout d'Abd el-Kader. En 1841, il soumit le Tell et détruisit les forteresses du sud ; en 1842-1843, il harcela l'émir et ses khalifas par le « jeu de barres » des colonnes françaises et les obligea à se réfugier au Maroc. Il put croire l'œuvre achevée. « Je vous dis hardiment », déclara-t-il, « que toute guerre sérieuse est finie. » Son optimisme était prématuré. Abd el-Kader reprit la lutte en s'appuyant sur le Maroc. Il fallut que le prince de Joinville bombardât Tanger et Mogador et qu'il battît lui-même le fils du sultan près de l'oued Isly (14 août 1844) pour permettre le traité de Tanger (10 septembre) qui mettait Abd el-Kader hors la loi, tant au Maroc qu'en Algérie. Durant toute cette période Bugeaud se montra, sur le plan international, d'une inconcevable légèreté. Il incita le prince de Joinville à

plus déclarés contre lui, et il fallait les punir, comme d'une trahison, de cette neutralité. C'était un abus de la force, et la leçon fut plus digne d'un peuple barbare que d'une nation civilisée.

Au milieu de l'année 1845, le maréchal mobilise tout à coup la garde nationale d'Alger, attire à lui la garnison de cette ville, met en réquisition toutes les bêtes de somme employées à la culture, et envahit la Kabylie sur plusieurs points à la fois. L'ordre avait été donné de faire une guerre de dévastation, et il fut rigoureusement exécuté. C'était une déplorable politique. Le maréchal ne comprenait pas que les razzias, justifiées contre des nomades qu'on ne peut atteindre que dans leurs maisons et leurs troupeaux, n'ont plus leur raison d'être quand on les exécute contre des populations sédentaires. Aussi bien ses soldats se comportèrent avec férocité. On eût dit une seconde dévastation du Palatinat.

Femmes et enfants tués, maisons brûlées, arbres coupés au pied, rien ne fut épargné. Il y eut même des actes atroces de commis. Presque toutes les femmes kabyles portent, rivés aux bras et aux jambes, des cercles d'argent, dont elles se parent. On vit des soldats couper les quatre membres à des femmes pour s'emparer de ces cercles, et ce n'étaient pas toujours des cadavres qu'on mutilait ainsi. A vrai dire, il n'y eut pas d'engagements sérieux, car les Kabyles en connaissaient l'inutilité. La campagne fut pourtant meurtrière, à cause du grand nombre de trainards ou d'hommes isolés que les Kabyles surprirent et massacrèrent. Bon nombre de sentinelles furent également leurs victimes. Les Kabyles rampaient dans l'ombre pendant la nuit ou aux heures indécises où commence le jour, tombaient sur nos sentinelles engourdies et les égorgeaient. Pour les dépister, on s'avisa d'un singulier stratagème. On dressa contre eux de grands chiens européens, comme aux premiers temps de l'occupation de l'Amérique par les Espagnols, et cette chasse à l'homme donna de si bons résultats que ces chiens furent répartis par compagnie, et que leur nourriture fut assurée par les soins de l'administration militaire. N'est-ce pas la condamnation d'une semblable guerre que d'être obligé de compter sur de pareils auxiliaires !