

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITÉ D'ALGER 2 - ABOU EL KACEM SAÂDALLAH
FACULTÉ DES LANGUES ÉTRANGÈRES
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



Thèse

En vue de l'obtention du diplôme de
Doctorat en Littératures Contemporaines

**Les attentats de Paris : objet de fictionnalisation,
procédés et enjeux d'une écriture dans *Le train
d'Erlingen* de Boualem Sansal, *Khalil* de Yasmina
Khadra, *La métamorphose de Raphaël* de Patrice
Lepage et *Le livre que je ne voulais pas écrire* de
Erwan Larher**

Présentée et soutenue par :
Ilias BOUMDOUHA

Sous la direction de :
P^{re} Souad BENALI

Membres du jury :

Président :	P ^{re} Radia BENSLIMANE	Université d'Alger 2
Rapporteur :	P ^{re} Souad BENALI	Université d'Alger 2
Examineur :	D ^{re} Djoher SADOUN	Université d'Alger 2
Examineur :	D ^r Hacène ARAB	Université d'Alger 2
Examineur :	P ^{re} Fouzia AMROUCHE	Université de M'sila
Examineur :	P ^r Mohammed Yacine MESKINE	Université de Saïda

Année universitaire 2023-2024

MINISTRY OF HIGHER EDUCATION AND SCIENTIFIC RESEARCH
ALGIERS 2 UNIVERSITY - ABOU EL KACEM SAÂDALLAH
FACULTY OF FOREIGN LANGUAGES
FRENCH DEPARTMENT



Thesis

In order to obtain the Doctorate
degree in Contemporary Literatures

**Paris attacks: object of fictionalization, processes
and stakes of a writing in *Le train d'Erlingen* by
Boualem Sansal, *Khalil* by Yasmina Khadra, *La
métamorphose de Raphaël* by Patrice Lepage and
Le livre que je ne voulais pas écrire by Erwan
Larher**

Presented and defended by:
Ilias BOUMDOUHA

Under the supervision of:
Prof. Souad BENALI

Jury members:

President:	Prof. Radia BENSLIMANE	Algiers 2 University
Supervisor:	Prof. Souad BENALI	Algiers 2 University
Examiner:	Dr. Djoher SADOON	Algiers 2 University
Examiner:	Dr. Hacène ARAB	Algiers 2 University
Examiner:	Prof. Fouzia AMROUCHE	University of M'sila
Examiner:	Prof. Mohammed Yacine MESKINE	University of Saïda

Academic year 2023-2024

*C'est pour toi, ma mère,
prunelle de mes yeux ...*

REMERCIEMENTS

Ce fût un plaisir, ma très chère thèse,
T'étais mon refuge, mon havre de paix,
Plongeant dans tes délires et exégèses,
Je te chérissais malgré ton énorme faix.

Dieu me sauva d'une véritable dérive,
Sa grâce divine me comble sans cesse,
Les adjectifs et tout ce qu'ils décrivent,
Ne suffisent à ma gratitude et allégresse.

Malgré la souffrance et corps affaibli,
Je voyais la lumière au bout du tunnel,
Grâce à la bien-aimée M^{me} BENALI,
Ma directrice, vraie force au pluriel.

Un merci aux tout premiers lecteurs,
Oui, vous ! Chers membres du jury,
Mon analyse ne sera que meilleure,
Grâce à vos remarques, elle mûrit...

Ô maman chérie, nous y voilà enfin !
Ton soutien m'est incommensurable,
Toujours si forte et pleine d'entrain,
Mon amour pour toi est inimaginable.

Perdu au beau milieu d'une rocade,
Où fût ma rencontre de M. ARIOUA,
Seul, Il crut en moi malgré son grade,
Je lui dédie ce travail, il sait pourquoi.

À vous tous, mes chers professeurs,
Qui embellirent tout mon parcours,
Je vous aime du fond de mon cœur,
Et je vous rendrai la faveur un jour.

À une personne particulière, Mehdi,
Mon ami, le frère d'une autre mère,
On a souffert ensemble sans répit,
Je te suis redevable et plus que fier.

Recevez mes sincères remerciements,
Vous, qui étiez rares à me soutenir,
Je vous offre cet accomplissement,
La soutenance finira par nous réunir.

Fluctuat nec mergitur

13 novembre 2015 ...

« Il y a deux histoires : l'histoire officielle, menteuse, qu'on enseigne, l'Histoire "ad usum delphini" ; puis l'histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une histoire honteuse. »

Honoré de Balzac

PUBLICATIONS DU MÊME AUTEUR

- BOUMDOUHA Ilias, « Les bribes de la mythologie scandinave dans le jeu vidéo Max Payne 1 : Le scénario de l'écrivain Sami Antero Järvi », *Multilinguales*, Vol. 11, no. 3, 2023, pp. 223-233. DOI : <https://doi.org/10.4000/multilinguales.11482>
- BOUMDOUHA Ilias, « Entre amour et guerre, littérature et peinture : La fictionnalisation du tableau de Georges de La Tour intitulé Saint Sébastien soigné par Irène dans le roman L'ombre de nos nuits de Gaëlle Josse », *ALTRALANG Journal*, Vol. 5, no. 2, 2023, pp. 115-124. DOI : <https://doi.org/10.52919/altralang.v5i2.323>
- BOUMDOUHA Ilias et BENALI Souad, « La fictionnalisation des attentats terroristes du 13 novembre 2015 (Paris) : approche stylistique de Vous n'aurez pas ma haine d'Antoine Leiris », *Akofena*, Vol. 1, no. 9, 2023, pp. 13-24. DOI : <https://doi.org/10.48734/akofena.n009v1.02.2023>
- BOUMDOUHA Ilias et BENALI Souad, « La fictionnalisation des attentats de Paris (13 novembre 2015) dans Au nom de quoi d'Amélie Antoine », *Dirassat Moasira*, Vol. 6, no. 2, 2022, pp. 707-716. URL : <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/206629>
- BOUMDOUHA Ilias, « Les mains coupées dans Frère d'âme de David Diop : La symbolique du septénaire », *Almodawana*, Vol. 9, no. 2, 2022, pp. 772-784. URL : <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/205222>



ABRÉVIATIONS

Y.K	: <i>Khalil</i> de Yasmina Khadra
B.S	: <i>Le train d'Erlingen</i> de Boualem Sansal
E.L	: <i>Le livre que je ne voulais pas écrire</i> d'Erwan Larher
P.L	: <i>La métamorphose de Raphaël</i> de Patrice Lepage
N-0	: Niveau extratextuel
N-1	: Niveau extradiégétique
N-2	: Niveau intradiégétique
N-3	: Niveau métadiégétique
DIL	: Discours indirect libre
RAID	: Recherche, assistance, intervention, dissuasion (Unité d'élite de la Police nationale française)
BRI	: Brigade de recherche et d'intervention
ORSEC	: Organisation des secours
AFP	: Agence France-Presse
RER	: Réseau express régional (Réseau de transport ferroviaire à Paris)
EODM	: Eagles Of Death Metal (Groupe de rock)
TATP	: Triacetone Triperoxide (Explosif utilisé par les terroristes)
AK-47	: Fusil d'assaut soviétique conçu par l'ingénieur Mikhaïl Kalachnikov
CD	: Disque compact
S(<i>n</i>)	: Segment (A, B, C, D, E)
P(<i>n</i>)	: Position (1, 2, 3, 4, 5, 6)
R	: Récit
H	: Histoire
TR	: Temps du récit
TH	: Temps de l'histoire
<i>n</i>	: Variable
X	: Non identifié

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La fictionnalisation, un processus qui n'a jamais cessé d'interpeler les chercheurs du monde entier de par sa complexité et son inconstance. Depuis l'émergence de l'écriture romanesque, les œuvres littéraires ont toujours reflété l'unicité qu'un auteur parvient à faire dégager de sa propre création. Malgré le temps et la distance qui sépare les continents, certains détails maintiennent leur aspect universel et continuent d'être une source d'inspiration dans toutes les littératures, notamment les mythes, les personnages historiques, ou encore, les événements qui ont marqué l'histoire de l'humanité. Sachant qu'il est possible pour un écrivain de créer un monde imaginaire de toutes pièces, beaucoup s'inspirent encore de certaines bribes du monde réel. Des fragments de l'Histoire qu'ils transforment en une sorte de glaise à modeler afin de lui donner une toute nouvelle dimension, et ce, bien qu'elle ait fait l'objet d'une écriture antérieure. Cependant, cette même pratique de « mise en fiction » ne cesse de provoquer mille et un débats malgré tous les travaux qui ont été faits à son sujet. D'ailleurs, en parlant de la fictionnalisation de l'affaire Lindbergh, l'auteure et professeure Marie-Ève Thériault avance que :

« La fictionnalisation, soit des énoncés de fiction qui portent sur les entités réelles, selon la terminologie de John Woods, évidemment convoque la distinction réel/fiction qui agite régulièrement les théoriciens de la fiction et les logiciens. Dans ce débat qui sépare les ségrégationnistes comme John R. Searle qui pense pouvoir distinguer dans un roman des entités fictives et des entités réelles et les intégrationnistes qui posent que l'insertion d'éléments « réels » dans un récit de fiction les met sur le même plan que des éléments fictionnels, John Woods a proposé de reconnaître aux énoncés fictionnels une valeur de vérité qui est déterminée par ce qu'un auteur affirme dans son œuvre. Dans ce cadre, rien n'empêche un auteur de décrire un Lindbergh fictif différent du Lindbergh réel. »¹

De ce fait, la « fiction » qui représente l'essence même de toute écriture romanesque ne devrait pas être prise pour un élément « par défaut » puisqu'elle renvoie à toute la complexité qui gravite autour des œuvres et le processus de leur production. Outre la distinction réel/fiction qui porte à confusion, la liberté de l'écrivain qui a été évoquée vers la fin du passage ci-dessus nous pousse à

¹ THERIAULT Marie-Ève, « La mise en fictions d'un fait divers », *CONTEXTES* [En ligne], 24 | 2019, mis en ligne le 05 juillet 2019, consulté le 12 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/8285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.8285>

nous interroger sur la manière dont chaque œuvre littéraire est produite, et ce, en partant de sa forme jusqu'au fond. En effet, notre étude vient cibler cette fusion du factuel au fictionnel qui permet à l'écriture romanesque d'avoir une dimension à la fois nouvelle et ambiguë. Cette dernière plonge le lecteur dans un va-et-vient permanent entre l'univers fictionnel et les bribes de la vraie vie. Il est important de rappeler que : « *La construction de la fiction à partir de la réalité n'est pas le propre des contes. Elle est le socle de toute œuvre littéraire.* »¹ Ce qui accentue l'importance de l'analyse approfondie du processus de fictionnalisation adopté par chaque auteur. Et en parlant de ce dernier, il s'exprime à travers son écriture tout en essayant de se démarquer par une certaine unicité rédactionnelle. D'ailleurs :

« [...] ce mouvement de fictionnalisation de la réalité, inhérent à la création littéraire, est constitutif, par sa nature d'œuvre de l'esprit, d'un acte de « sur-appropriation du réel » par l'auteur. En effet, le droit d'auteur, déclinaison contemporaine du droit de propriété, autorise l'appropriation de cette réalité remodelée par l'imaginaire de l'auteur et subjectivée dans une forme d'expression originale. »²

Afin d'appréhender ce remodelage de la réalité et cette originalité de l'expression, notre travail s'intéresse justement à la fictionnalisation d'un même événement (les attentats du 13 novembre 2015 à Paris) dans quatre romans différents qui nous viennent de quatre auteurs qui ne font pas partie de la même sphère socioculturelle (deux algériens et deux français). Par le biais d'une comparaison constante, nous nous donnons comme objectif de comprendre la manière dont les différentes formes de fictionnalisation se convergent et se divergent, permettant de refléter chaque auteur et son style d'écriture.

Avant d'introduire notre corpus, il est important de revenir sur les événements du 13 novembre 2015 à Paris qui ont marqué l'Histoire et dont le sujet (les attentats) reste d'actualité jusqu'à ce jour. Il s'agit d'une série d'attaques terroristes qui s'est déroulée le soir de la date susmentionnée, et ce, dans trois endroits différents, à savoir : le Stade de France (Saint-Denis), aux

¹ VARNEROT Valérie, « La fictionnalisation de la vie privée », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, Vol. 64, no. 1, 2010, pp. 183-244. p. 185. DOI : <https://doi.org/10.3917/riej.064.0183>

² *Ibid.*, p. 185-186.

10^{ème} et 11^{ème} arrondissements de Paris et au Théâtre du Bataclan. Chaque endroit est attaqué par un commando qui est composé de trois hommes armés de ceintures explosifs pour l'attaque du Stade de France et de Kalachnikovs (AK-47) et ceintures pour les deux autres attaques.

La première attaque a eu lieu vers 21h20 au Stade de France à Saint-Denis, au cours d'un match amical de football qui opposait l'équipe de France à celle de l'Allemagne. Les trois hommes du commando sont les deux frères irakiens Mohammad Al-Mahmoud et Mohamad Al-Sabaawi ainsi que le jeune français Bilal Hadfi qui est originaire de Belgique. Sachant qu'ils échouent, à quatre reprises, d'entrer dans le stade, le trio de kamikazes décide de passer à l'action à l'extérieur du stade en enclenchant leurs ceintures explosives, faisant un mort et une dizaine de personnes grièvement blessées. Selon les autorités, le bilan aurait pu être pire si le groupe avait pu accéder à l'intérieur du stade puisqu'il était équipé de ceintures explosives à base de TATP, ce dernier étant un produit fréquemment utilisé par les terroristes, leur permettant de fabriquer des bombes artisanales très dangereuses.

La deuxième attaque a eu lieu vers 21h25, visant plusieurs rues des 10^{ème} et 11^{ème} arrondissements de Paris. Le commando qui en est responsable est composé de Chakib Akrouh, Brahim Abdeslam et Abdelhamid Abaaoud. Les trois hommes se déplacent en voiture noire dont le matricule est celui de la Belgique. Ils mitraillent tout le monde qui était attablé devant les restaurants et les bars, causant la mort de 39 morts et 32 blessés. Juste après ce massacre, Brahim Abdeslam actionne sa ceinture explosive dans un café situé au boulevard Voltaire, blessant gravement deux personnes seulement puisque sa ceinture défailante n'a pas complètement explosé.

La troisième attaque a eu lieu vers 21h40 au Théâtre du Bataclan à Paris, au cours d'un concert du groupe de rock Eagles Of Death Metal (EODM). Le commando qui se déplaçait également en voiture noire commence par mitrailler toutes les personnes qui étaient à l'extérieur du Bataclan puis rafaler les spectateurs qui se trouvaient à l'intérieur. Le trio est composé de trois hommes

originaires de France, à savoir : Samy Amimour, Ismaël Omar Mostefaï et Foued Mohamed-Aggad. L'attaque a causé la mort de 90 personnes et des dizaines de personnes grièvement blessés.

Après toutes ces attaques, une quatrième allait avoir lieu dans le métro du 18^{ème} arrondissement par un certain Salah Abdeslam qui est le frère de Brahim Abdeslam. L'enquête a révélé qu'il s'agit du loueur de la voiture qui a servi au déplacement des terroristes du Bataclan, il est également celui qui a déposé le trio qui s'est fait exploser aux alentours du Stade de France. Suite à un dysfonctionnement de sa ceinture explosive, Salah Abdeslam ne parvient pas à remplir sa mission et finit par prendre la fuite. Il fut arrêté en Belgique, plus précisément, à Molenbeek-Saint-Jean après une cavale qui a duré plus de cent vingt jours. Il a été condamné le 29 juin 2022 à la réclusion criminelle à perpétuité incompressible.

Quelques mois après cette tragédie, une littérature à caractère « urgent » voit le jour puisqu'on assiste à la publication de plusieurs romans qui fictionnalisent les événements du 13 novembre 2015. Parmi ces derniers, nous en avons choisi quatre dont la date de publication est plus ou moins proche afin d'éloigner l'idée d'une éventuelle inspiration entre les différents auteurs. Cela nous permettrait de cerner les processus de fictionnalisation à l'état brut, en les isolant mais tout en les confrontant en même temps. Ou outre, le fait de choisir deux auteurs algériens et deux français nous aiderait à mettre en avant l'influence de la sphère socioculturelle lorsqu'il s'agit de fictionnaliser un même événement (attentats du 13 novembre 2015 à Paris) par plusieurs auteurs à la fois. Les œuvres qui constituent notre corpus sont les suivantes : *Le livre que je ne voulais pas écrire* d'Erwan Larher (2017), *La métamorphose de Raphaël* de Patrice Lepage (2017), *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* de Boualem Sansal (2018) et *Khalil* de Yasmina Khadra (2018). Également, et comme extension à notre travail, deux autres romans ont été analysés et ont fait l'objet de deux articles qui ont été publiés dans des revues internationales, à savoir : *Vous n'aurez pas ma haine* d'Antoine Leiris (2016) et *Au nom de quoi* d'Amélie

Antoine (2016). Ainsi, si les événements se sont déroulés vers la fin de l'année 2015, notre choix s'est porté sur deux romans de chaque année qui s'ensuivent (2016, 2017 et 2018). Un tel corpus renforcerait la pertinence de notre étude et nous permettrait d'avoir des résultats plus approfondis sur la manière dont chaque auteur intègre, ou devons-nous dire, s'approprie les fragments de l'Histoire afin de leur donner une tout autre dimension fictive.

Du côté des auteurs français de notre corpus, nous avons Erwan Larher, un écrivain dont le destin en a fait l'un des survivants des fusillades du Bataclan. Son roman narre la mésaventure d'un certain Erwan, un romancier qui s'est trouvé au mauvais endroit, au mauvais moment. Par le biais d'une narration qui oscille entre la deuxième et la première personne du singulier, il oblige en quelque sorte le lecteur à s'identifier aux personnages, tantôt en conversant avec lui à travers un « tu » de narration, tantôt en le poussant à s'approprier un « je » narratif qui surgit et ressurgit de nulle part dans tout le roman. Ce dernier renvoie à une structure postmoderne puisqu'il s'éloigne de l'écriture linéaire dite traditionnelle, comportant plusieurs parties numérotées et des chapitres qui s'intitulent *Vu du dehors*, la voix narrative est en perpétuel mouvement, plongeant le lecteur dans un chaos à la fois fictionnel et factuel. La présence de plusieurs narrateurs-personnages lui permet de se mettre dans la peau de la victime principale (Erwan), du terroriste (Iblis) et même des victimes collatérales (amis et proches d'Erwan) qui livrent leurs versions des faits dans chaque chapitre. Également, le lecteur assiste carrément à la rédaction du roman en temps réel et au moment même de sa narration, accentuant les effets d'instantanéité et l'immédiateté qui se dégagent de l'œuvre.

Ensuite, Patrice Lepage, un poète et écrivain dont le roman relate l'histoire d'un personnage nommé Raphaël, un parisien qui subit les attentats du 13 novembre 2015 comme une sorte de déclic, un choc qui le pousse à tout abandonner, à tout laisser derrière lui et partir dans une aventure champêtre mais initiatique. Par le biais d'un cadre habituel de la narration romanesque et à travers une narration à la troisième personne, le narrateur extradiégétique nous

fait vivre la métamorphose du protagoniste au fur et à mesure des différentes rencontres des personnages secondaires que nous pouvons qualifier d'atypiques. Ces derniers contribuent à sa quête de soi puisqu'ils lui permettent de soulever plusieurs questions qui le taraudent, et ce, en débattant sur divers sujets sociétaux.

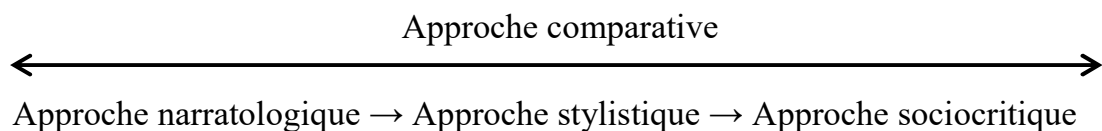
Du côté algérien, nous avons Boualem Sansal et son roman qui vient brouiller toutes les pistes et immerger le lecteur dans un univers labyrinthique, et ce, par le biais d'une structure inhabituelle qui s'éloigne du cadre ordinaire de l'écriture romanesque. Le roman en question comporte une mise en abyme puisqu'il s'agit d'une correspondance par lettres entre une mère et sa fille, se partageant des notes de lecture et des passages de romans dans l'espoir d'en rédiger un qui soit collectif. Nous avons donc le cas d'un roman qui s'écrit à l'intérieur d'un roman. La mère s'appelle Élisabeth Potier, une professeure retraitée d'histoire-géographie qui habite en Seine-Saint-Denis, victime collatérale des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Elle sombre dans un état comateux mais finit par se réveiller sous une autre identité qui est celle d'Ute Von Ebert, une cheffe de la dynastie puissante des Von Ebert qui habite Erlingen en Allemagne. Sous cette nouvelle personnalité, elle envoie des lettres à sa fille qu'elle prénomme Hannah (En réalité, elle s'appelle Léa) où elle raconte l'histoire de la ville d'Erlingen et la survie des habitants qui dépend d'un train fantôme. Le roman est divisé en deux grandes parties qui sont, en quelque sorte, miroitées. L'une d'intitule *La réalité de la métamorphose* (consacrée au personnage-narrateur d'Ute) et l'autre s'intitule *La métamorphose de la réalité* (consacrée au personnage-narrateur Léa). Le lecteur se perd dans cette construction ambiguë de deux histoires additionnées, pour qu'en fin de compte, il plonge au fond d'une quête de vérité à caractère déroutant.

Enfin, le roman de Yasmina Khadra qui, par le biais d'une narration à la première personne, tente de nous mettre dans la peau d'un kamikaze nommé Khalil. Ce dernier qui est originaire du Maroc et ayant grandi en Belgique, il tente à tout prix de s'intégrer à la société occidentale sans jamais y arriver. Et

c'est en fréquentant une mosquée d'extrémistes où fut sa rencontre des *frères* qui lui permettent d'avoir enfin un sens à sa vie. Il finit par intégrer la bande qui, à son tour, lui confie la mission de se faire exploser dans une rame bondée du RER à Saint-Denis. Or, en essayant d'enclencher sa ceinture, elle s'est avérée défectueuse. À partir de ce moment précis, le protagoniste commence à se poser des questions et douter de tout et de rien, partageant sa perte avec le lecteur qui s'identifie indirectement au vécu du personnage en tentant de comprendre ce qui l'a poussé à faire un tel ou tel choix. D'ailleurs, à un moment donné, le narrateur-personnage bascule d'un « je » à un « tu » afin de réduire la distance entre lui et son lecteur qui l'accompagne dans sa quête de soi et de vérité.

Notre corpus d'étude nous permet de constater cette trame de fond qui est commune à tous les romans, c'est-à-dire, un même événement a été repris plusieurs fois et re-fictionnalisé pour produire des dimensions différentes les unes des autres. Tout cela nous pousse à nous interroger sur les raisons qui font qu'un auteur se réapproprie des bribes du monde réel qui ont pourtant déjà fait l'objet d'une fictionnalisation antérieure. Également, le fait d'avoir plusieurs produits littéraires, ou devons-nous dire, plusieurs univers fictionnels d'un seul et unique événement de l'Histoire nous renvoie à l'idée d'une manipulation réfléchie des éléments textuels par chaque écrivain, reflétant son unicité lorsqu'il s'agit du processus de fictionnalisation. Ainsi, la problématique à laquelle nous tenterons de trouver des réponses est la suivante : Quels sont les enjeux d'un événement fictionnalisé dans une production littéraire ? Par quels moyens et dans quelle mesure la fictionnalisation d'un même événement se produit-elle par des auteurs qui ne sont pas de la même sphère socioculturelle ? Notre hypothèse globale à confirmer ou infirmer vers la fin de notre travail est comme suit : Chaque écrivain recourrait à des procédés scripturaux propres à lui et correspondant à son idéologie et son positionnement par rapport à un événement qui s'est réellement produit. Une écriture basée sur des techniques de fictionnalisation, lui permettant ainsi de créer une œuvre qui reflèterait son idiosyncrasie et visant à atteindre un lectorat bien précis. Le tout derrière une fiction créée à partir d'un événement tragique qui a touché le grand public.

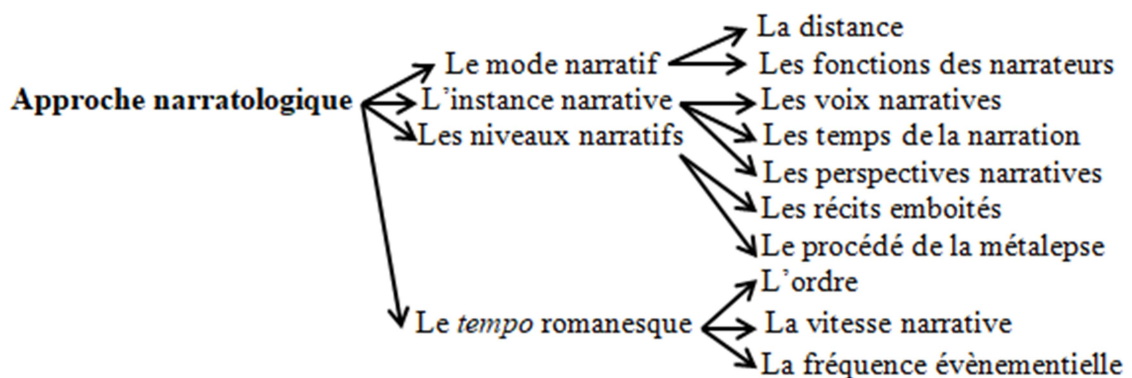
Afin de mieux comprendre la manière dont chaque fictionnalisation est produite, la thèse a été divisée en trois grandes parties qui sont étroitement liées. Chaque partie est consacrée à un élément de notre étude, et chaque élément nécessite une approche littéraire pour l'appréhender. Les outils de cette dernière viennent baliser notre analyse, renforçant ainsi la pertinence des résultats obtenus. Suivant l'ordre de l'intitulé de la thèse susmentionné, la première partie concerne le processus de fictionnalisation (approche narratologique), la deuxième partie se focalise sur les procédés scripturaux qui ont permis chaque fictionnalisation (approche stylistique) et la dernière partie vient aborder les enjeux de chaque écriture (approche sociocritique). Le tout, en maintenant une comparaison et une confrontation permanentes entre les différents textes qui constituent notre corpus d'étude. Tout cela peut être schématisé comme suit :

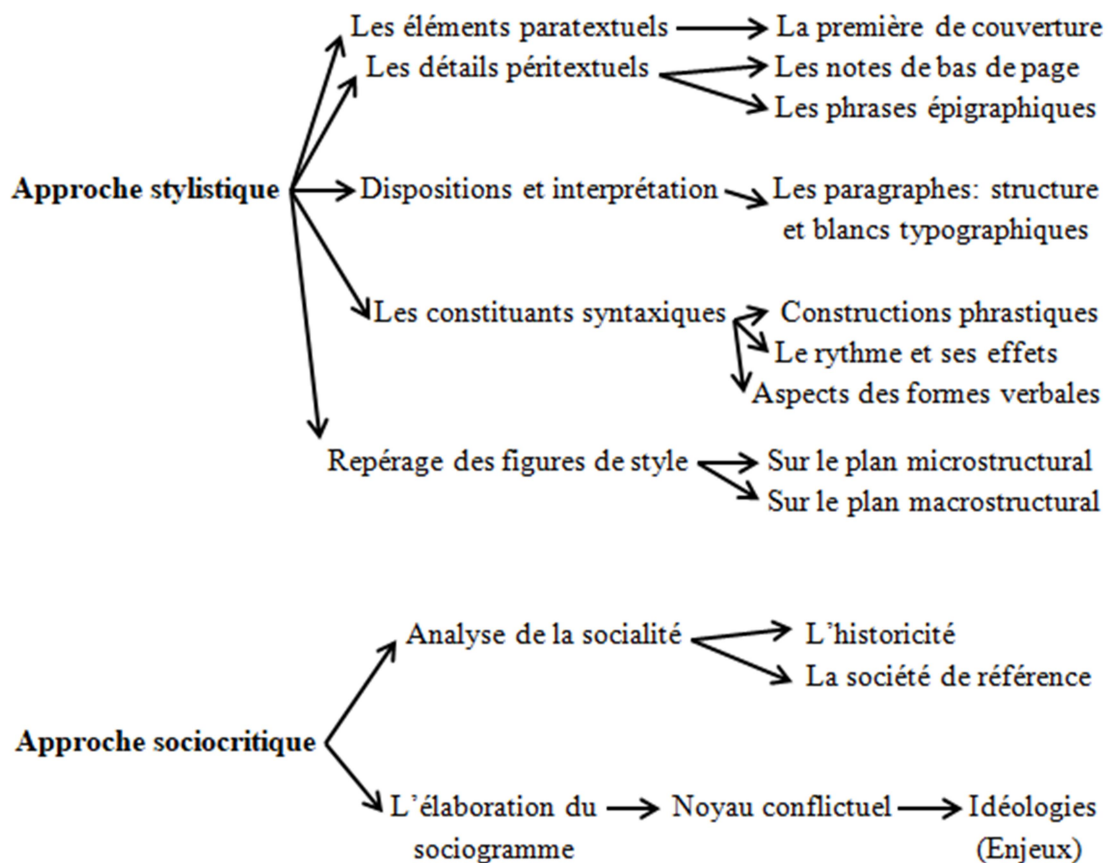


La première partie du « Comment ? » qu'on a consacrée à l'approche narratologique sera divisée en deux chapitres, tout en se basant sur le modèle Genettien : dans le premier chapitre, nous analyserons le mode narratif des différents textes, cela comprend la distance et les fonctions des narrateurs. Ensuite, nous nous focaliserons sur l'instance narrative des récits, et ce, en analysant les voix narratives, les temps de la narration et les perspectives narratives. Enfin, nous passerons aux niveaux narratifs, en l'occurrence, le repérage des récits emboîtés que peuvent comporter les romans, mais aussi, le procédé de la métalepse. Le second chapitre, nous le consacrerons au *tempo* romanesque, c'est-à-dire, tout ce qui concerne le temps des récits, à savoir : l'ordre, la vitesse narrative et la fréquence événementielle. Tout cela nous donnerait accès aux mécanismes et structures internes qui ont rendu possible chaque fictionnalisation, et ce, malgré le fait que les quatre romans se basent sur un même événement : les attentats du 13 novembre 2015 à Paris.

La deuxième partie du « Par quoi ? » représente le noyau central du travail puisqu'elle nous permettrait de déceler les différents procédés scripturaux qui ont permis chaque fictionnalisation. Nous donnant ainsi accès à l'identité unique de chaque œuvre littéraire. Par le biais d'une analyse stylistique et en nous basant sur le modèle de Molinié, la partie comportera deux chapitres. Le premier sera consacré à l'analyse des différents éléments paratextuels, la structure des paragraphes et leurs dispositions, l'interprétation des blancs typographiques, analyse de la structure des phrases et les effets de leurs rythmes et l'aspect des formes verbales des textes. Le second chapitre comportera le repérage des figures de style sur le plan microstructural et macrostructural. Nous nous focaliserons sur les *stylèmes*, ou autrement dit, les figures récurrentes qui font la singularité de chaque œuvre du corpus.

La troisième et dernière partie du « Pourquoi ? » comprend l'application de l'approche sociocritique qui permettrait de plonger dans les profondeurs des textes, et ce, en se concentrant sur les récits et l'aspect sociétal qu'ils englobent. La partie en question sera divisée en deux chapitres, tout en se basant sur les travaux de Claude Duchet. Dans le premier chapitre, nous analyserons la socialité des romans (tous les détails qui se rapportent à la société), cela nous permettrait ensuite de dégager l'historicité et la société de référence. Quant au second chapitre, il sera consacré à l'élaboration du sociogramme, dégager son noyau conflictuel et arriver aux idéologies qui rendraient plus clairs les enjeux des différentes fictionnalisations. Les schémas suivants résument la structure générale de la thèse :





Si nous nous référons à l'état de l'art, le processus de fictionnalisation a toujours suscité l'intérêt des chercheurs, étant donné que tout est susceptible d'être mis en fiction, plusieurs travaux de recherche ont été effectués à ce sujet. D'ailleurs, nous pouvons évoquer la thèse de doctorat de la docteure en Langue, littérature et civilisation françaises Cécile Pajona, qui a été soutenue le 11 mars 2019 à l'Université Côte d'Azur, sous la direction de la professeure Geneviève Salvan, et qui s'intitule *Les procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*. L'étude en question vise à cerner ce qui caractérise les fictions vianesques, notamment les différents procédés qui ont été adoptés par l'auteur. Egalement, plusieurs articles scientifiques traitent la manière dont tout élément pourrait être le sujet d'une fiction. Nous avons l'exemple de l'autobiographie qui se chevauche en permanence avec l'autofiction, et le professeur Dominique Rosse en a fait un article qui s'intitule *Autofiction et autopoïétique. La fictionnalisation de soi*, où il tente d'appréhender la notion

d'autofiction et cette complexité du fictif de l'identité.¹ Ou encore, l'article d'Alain Rabatel, professeur émérite en Sciences du langage à l'Université Claude-Bernard. Il s'intitule *La fictionnalisation des paroles et des gestes. Les années d'Annie Ernaux* et formule l'hypothèse que : « [...] dans *Les années*, le traitement stylistique des voix et des gestes est une sorte d'opérateur de fiction, dans la mesure où toute fictionnalisation repose sur une mise à distance du réel [...] »² Nous pouvons même trouver des articles qui sont étroitement liés à notre travail, notamment celui du professeur Érick Falardeau de l'Université Laval qui s'intitule *Fictionnalisation de l'histoire, le premier jardin d'Anne Hébert*. Il aborde le recours à l'Histoire lorsqu'il s'agit de produire une œuvre littéraire, comme c'est le cas des romans de notre corpus. En parlant du roman d'Anne Hébert, il explique que :

« L'histoire se donne alors à lire comme variable idéologique du présent. *Le premier jardin d'Anne Hébert*, en redonnant vie à l'histoire canadienne-française, réinterprète depuis un nouvel environnement idéologique un matériau historique qui peut être indéfiniment réencodé ; il repense le passé, le modifie et le « déplace » selon des impératifs poétiques, mais aussi des tracés idéologiques souvent empruntés inconsciemment. Au même titre que l'histoire savante, la fiction historique est modalisée par les idéologies ; mais en retour, la forme qu'elle leur prête redonne sens au présent, l'enrichit de nouveaux signes et nourrit ainsi les idéologies actualisées. »³

En effet, le passage ci-dessus nous renvoie à notre corpus où la quête de vérité est omniprésente et cette vérité est, selon Falardeau, enfouie dans l'Histoire.⁴

Si notre travail est, en quelque sorte, un retour à l'élément « mère » de toute écriture romanesque, en l'occurrence, la mise en fiction. Son importance réside en premier lieu dans la richesse du corpus étudié puisqu'il est composé de romans qui sont, en grande partie, un terrain vierge. C'est-à-dire, notre choix s'est porté sur des romans qui ont été peu analysés, voire jamais. En second lieu, les attentats du 13 novembre 2015 à Paris ont beaucoup plus fait l'objet d'articles

¹ ROSSE Dominique, « Autofiction et Autopoïétique La Fictionnalisation de Soi », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, no. 4, 2002, pp. 8–16. p. 15. <http://www.jstor.org/stable/26288433>

² RABATEL Alain, « La fictionnalisation des paroles et des gestes. Les Années d'Annie Ernaux », *Poétique*, vol. 173, no. 1, 2013, pp. 105-123. p. 105. <https://doi.org/10.3917/poeti.173.0105>

³ FALARDEAU Érick, « Fictionnalisation de l'histoire, Le premier jardin d'Anne Hébert », *Voix et Images*, 22(3), 1997, pp. 557–568. p. 558. <https://doi.org/10.7202/201326ar>

⁴ *Ibid.*, p. 557.

de presse que d'articles scientifiques, autrement dit, les événements en question n'ont pas été suffisamment traités d'un point de vue littéraire, d'où notre intérêt pour un tel sujet. Egalement, le fait que ce dernier soit toujours d'actualité vu le nombre d'attentats qui touchent le monde entier depuis des années, cela donnerait une certaine touche d'immortalité à notre étude. En dernier lieu, le traitement des œuvres par trois approches différentes (narratologique, stylistique et sociocritique) et les englober sous une approche comparative entre auteurs algériens et français nous permettrait d'apporter une nouvelle dimension aux tentatives d'appréhension antérieures du processus de fictionnalisation.

Première partie :
Le processus de fictionnalisation
« *Comment ?* »

INTRODUCTION

Quand on parle de littérature, l'aspect fictionnel s'impose comme une évidence étant donné que l'écriture se base inévitablement sur l'imagination même si elle relate des faits de la vraie vie. Autrement dit : « *Par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires.* »¹ Il s'agit donc d'un détail qui représenterait le noyau même de toute écriture littéraire. Or, ce qui nous intéresse dans le cas de notre étude, c'est l'unicité rédactionnelle omniprésente qui permet à chaque écrivain de se démarquer grâce aux œuvres qu'il fictionnalise à sa manière. Il est important de rappeler que l'acte d'écrire est l'une des tâches les plus complexes qu'un individu pourrait accomplir, et même là, certains auteurs n'ont jamais pu s'imposer dans l'univers littéraire et sont restés sous l'ombre de leurs écrits. Ce qui donne une importance considérable au processus de fictionnalisation, par le biais duquel il est possible d'attirer l'attention des lecteurs, qui sont en grande partie responsables de l'impact qu'une production littéraire pourrait avoir dans le monde. D'ailleurs, une sorte de variation se remarque entre certaines œuvres, notamment celles qui se basent sur une même référence. Dans le cas de notre corpus, les attentats du 13 novembre 2015 à Paris représentent la trame de fond ou l'élément déclencheur dans les quatre romans que nous allons analyser. Et ce qui est encore plus intéressant, c'est le fait que chaque roman soit d'un auteur différent. En d'autres termes, nous avons affaire à quatre fictionnalisations distinctes les unes des autres mais qui se basent toutes sur un seul et unique fragment de l'Histoire. Sachant qu'il est difficile de reprendre ce qui a déjà été traité maintes fois, l'exercice de fictionnalisation serait donc, en quelque sorte, le reflet du talent de chaque écrivain lorsqu'il s'agit de redonner une autre dimension fictive à un événement qui a pourtant fait partie de plusieurs écrits précédents.

¹ M. ACKERMAN Gerald et MITTERAND Henri, « RÉALISME (art et littérature) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 août 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-art-et-litterature/>

De ce fait, nous consacrerons cette première partie à l'appréhension de ce processus de fictionnalisation, et ce, en analysant la manière dont chaque auteur a constitué son œuvre. Nous tenterons donc de répondre à la question suivante : Dans quelle mesure la fictionnalisation d'un même événement se produit-elle par des auteurs qui ne sont pas de la même sphère socioculturelle ? Afin d'y répondre, l'approche narratologique est la plus adéquate pour une telle finalité puisqu'elle nous permettrait de cerner les structures et les techniques adoptées dans chaque roman. Toujours en gardant un œil comparatif au cours de notre analyse, les points de convergences et divergences seront mis en avant et les résultats obtenus nous faciliteraient la compréhension des choix qui ont permis la création d'une telle ou telle fiction à partir d'un même événement de la vraie vie.

Chapitre I : L'analyse du discours, mode et niveaux narratifs

Afin de mieux cerner les structures narratives des quatre romans traités, il est primordial d'identifier la relation qu'entretiennent les différents éléments qui constituent l'œuvre en elle-même : « *L'étude du discours du récit vise à dégager des principes communs et composition des textes, principes qui tendent à l'universalité. On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration.* »¹ Il est important de rappeler que l'écriture romanesque n'est pas une image photographiée de la réalité, il s'agit plutôt d'un travail de réflexion de l'auteur qui implique des décisions visant à produire un effet particulier sur les lecteurs. D'ailleurs, selon Genette : « *L'analyse du discours narratif sera donc pour nous, essentiellement, l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration.* »² Pour ce faire, il se concentre sur le rôle du narrateur dans la diégèse et la manière dont il relate les faits, d'où la relation entre récit et narration. Et logiquement, si le récit comporte une histoire, la relation entre cette dernière et la narration est aussi présente. Tout cela nous conduit vers le mode narratif qui est d'après Genette une sorte de *régulation de l'information narrative*³ qu'il définit en précisant que : « [...] *l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte [...]* »⁴ Il est donc nécessaire de mesurer cette distance qui sépare la narration de l'histoire et l'histoire du lecteur. Même s'il s'agit d'une œuvre qui se base sur des faits de la vraie vie, chaque roman les livre d'une manière différente et d'une distance que nous pouvons qualifier de relative. Toujours en parlant du mode narratif, il poursuit :

« [...] *il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont*

¹ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2016, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> (consulté le 23 août 2022)

² GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 184.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la « vision » ou le « point de vue » [...]»¹

Ce chapitre comprendra ces deux éléments (distance et fonctions du narrateur) que nous allons analyser dans les quatre romans de notre corpus.

1. Types du discours et distance narrative :

La lecture du roman de Yasmina Khadra nous donne immédiatement une idée sur la distance qui sépare le narrateur de l'histoire. Dès la première page, nous observons la présence des pronoms personnels « Nous » et « Je » qui sont placés en dehors des dialogues, il s'agit en l'occurrence d'une narration à la première personne du singulier, ou en d'autres termes, la présence d'un narrateur-personnage dans la diégèse. Nous pouvons prendre le passage suivant comme exemple : « *Nous étions quatre kamikazes ; notre mission consistait à transformer la fête au Stade de France en un deuil planétaire.* »² Même un lecteur non averti pourrait déduire que la narration va se faire à travers la peau de l'un des personnages, puisque le narrateur est inclus en la présence du « Nous » et en lisant le mot « kamikaze » la première idée qui lui vient en tête c'est « Attentats ». C'est donc : « [...] *le récit, et lui seul, qui nous informe ici, d'une part sur les évènements qu'il relate, et d'autre part sur l'activité qui est censée le mettre au jour : autrement dit, notre connaissance des uns et de l'autre ne peut être qu'indirecte, inévitablement médiatisée par le discours du récit [...]* »³ Puis, il rajoute en parlant des évènements narrés et les indices qui laissent transparaître l'identité du narrateur/personnage : « [...] *en tant que les uns sont l'objet même de ce discours et que l'autre y laisse des traces, marques ou indices repérables et interprétables, tels que la présence d'un pronom personnel à la première personne qui dénote l'identité du personnage et du narrateur [...]* »⁴ D'ailleurs, si nous analysons le discours narratif du roman, nous remarquons la présence du discours directement rapporté, notamment quand il dit : « *J'essayais de me distraire en contemplant la compagne ; la voix de Lyès revenait sans cesse me*

¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 184.

² KHADRA Yasmina, *Khalil*, Casbah Editions, Alger, 2018, p. 11.

³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

*rappeler à l'ordre : « Tu veux finir comme Moka ? » »*¹ Les paroles du personnage sont citées d'une manière littérale par le narrateur-personnage introduisant : des guillemets, le présent d'énonciation, la deuxième personne du singulier et la ponctuation qui reflète les émotions et l'intonation du locuteur. Il est important de préciser que les discours rapportés sont les plus réducteurs de la distance entre le narrateur et la diégèse, ce qui est le cas du narrateur-personnage du roman de Yasmina Khadra puisqu'il s'agit de Khalil en personne, et dans ce cas-là : *« Imposer au lecteur un personnage comme connu, c'est forcément réduire sa distance au personnage. »*² Le lecteur pourrait donc s'imaginer à la place du personnage et s'identifier par rapport au « Je » de la narration.

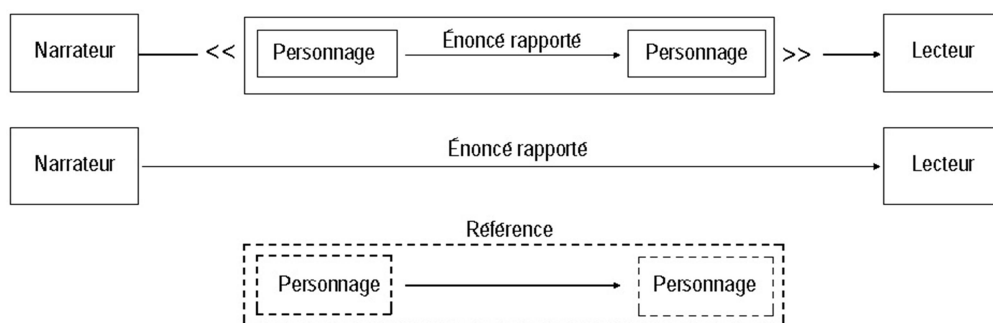
Le roman comporte également des discours rapportés indirects qui ne préviennent pas le lecteur qu'un discours est sur le point d'être énoncé, notamment par le biais des indices susmentionnés. Le passage suivant l'illustre : *« Je me rappelle un vieil ami de mon père qui venait parfois dîner chez nous, à la maison. Il était veuf et sans enfant. Quand il était éméché, il nous certifiait que l'âme est immortelle et qu'elle occupe indûment notre chair comme un corps étranger [...] »*³ Nous remarquons la présence d'une conjonction de subordination « que » précédée d'un verbe de parole « certifier » et l'absence de ponctuation expressive. Autrement dit : *« Narrativement, il fait bien ressortir que dans ce type de discours, le personnage est sous la dépendance du narrateur, que ses paroles et ses pensées sont médiatisées par lui. »*⁴ Certes, cela accentue plus ou moins la distance entre le narrateur-personnage et la diégèse, mais rappelons qu'il relate les propos d'un personnage qui fait partie de ses souvenirs d'enfance, c'est-à-dire, des souvenirs flous et imprécis. Le figure ci-dessous nous schématise ces deux discours en se focalisant sur la relation et la distance qui relie/sépare le narrateur du lecteur et le lecteur du personnage :

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 12.

² LATHION Jean, « La distance narrative », In : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°78, 1993. Didactique du récit, pp. 79-109. p. 90. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1993.1690>

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 16.

⁴ LATHION Jean, *op. cit.*, p. 87.



Source : LATHION Jean, « La distance narrative », 1993.

Si nous appliquons ce schéma aux passages du roman de Yasmina Khadra, nous constatons que dans les deux cas de figure le narrateur est étroitement lié au lecteur. La seule différence réside dans l'intermédialité qui les relie : le premier cas est plus direct puisqu'il précise la situation d'énonciation entre les deux personnages (Khalil qui est narrateur et personnage + les propos littéraux de Lyès). Le second cas est indirect puisqu'il laisse le narrateur-personnage (Khalil) s'exprimer directement au lecteur en parlant du vieil ami de son père. Ce qui démontre encore une fois l'effet que procure la narration à la première personne sur le lecteur, nous donnant l'impression que l'auteur vise, en l'occurrence, son implication dans la diégèse pour qu'il puisse se reconnaître par rapport à la vie du terroriste et vivre ou plutôt « survivre » les péripéties qui le tiraillent en permanence. D'ailleurs, tous les discours du roman sont facilement repérables pour le lecteur, notamment l'ouverture des guillemets ou les tirets qui marquent le début d'un dialogue entre les personnages. Et dans le cas d'un discours intégré à la narration, nous remarquons la présence des verbes introducteurs de paroles comme c'est le cas dans ce passage : « *Ali se déporta sur la première aire de repos pour se défaire de sa doudoune. Il transpirait trop, prétextait-il.* »¹ L'analyse de ce passage nous révèle que même dans le cas d'un discours narrativisé (passé simple et imparfait) et la narration à la troisième personne (« Il transpirait trop » au lieu de « Je transpire trop ») le lecteur arrive tout de même à entendre, indirectement, les paroles d'Ali qui se plaint de sa transpiration excessive grâce à la présence de « prétextait-il ». Parfois, nous pouvons même trouver plusieurs éléments qui balisent le discours, dans ce passage par exemple :

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 17.

« *Khizzou, notre berger, un garçonnet malingre et agile comme un singe, s'était moqué de moi tout l'été. « C'est pas un vélo, un âne », me disait-il avec dédain.* »¹ Nous avons une fusion entre les guillemets et le verbe qui introduit la parole bien que l'un pourrait suffire sans l'autre pour que le discours soit directement rapporté. La distance entre le narrateur et la diégèse est en l'occurrence réduite au maximum, prouvant qu'il s'agit d'un narrateur-personnage principal (Khalil) et permettant au lecteur de lire les faits sous la peau de l'un des kamikazes des attentats.

Même vers la fin du roman où un autre narrateur surgit après la mort du personnage principal qui était aussi le narrateur des faits (Khalil), le discours direct est maintenu par la présence des dialogues entre Rayan et sa mère. Le narrateur nous fait une description à la troisième personne de la scène du personnage foudroyé après avoir entendu à la télévision la nouvelle tragique des attentats à Marrakech où son ami (Khalil) a décidé de mettre fin à sa vie. De ce fait, la distance entre les deux narrateurs et la diégèse est réduite du début jusqu'à la fin faisant du premier un narrateur personnage et le second un narrateur omniscient.

Pour que notre approche comparative soit cohérente, nous allons maintenir la continuité de l'implication du lecteur dans la diégèse. Tout comme le roman de Yasmina Khadra qui plonge le lecteur dans l'univers fictif par le biais d'un narrateur-personnage principal et d'une narration à la première personne, le roman d'Erwan Larher s'adresse carrément au lecteur à travers une narration à la deuxième personne, cette dernière est : « [...] *un peu la parente pauvre du récit. Rares sont les textes rédigés à la deuxième personne comme La Modification de Michel Butor.* »² Et en parlant de Michel Butor, il a exprimé son point de vue en ce qui concerne cette technique d'écriture en disant que : « *À l'intérieur de l'univers romanesque, la troisième personne « représente » cet univers en tant*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 256.

² MULLER Hélène, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 21 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/trans/307> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.307>

qu'il est différent de l'auteur et du lecteur, la première représente l'auteur, la seconde le lecteur... »¹ Or, dans le cas du roman de notre corpus, il est structuré d'une manière qui pourrait à la fois bousculer le lecteur mais surtout le pousser à se perdre dans le récit. La toute première partie du roman débute avec les phrases suivantes : « *Tu écoutes du rock. Du rock barbelé de guitares et de colère. Depuis la préadolescence. Même, il te fallait une autorisation paternelle avant de te servir de la chaîne stéréo.* »² Ce qui donne l'impression qu'il s'agit d'un dialogue entre le narrateur et le narrataire, ce dernier s'identifie directement à la suite des propos puisqu'il joue, implicitement voire inconsciemment, le rôle du protagoniste. Dans cette même partie, nous pouvons repérer plusieurs types de discours comme dans le passage qui suit : « *David Tournadre te traite de fils de pute. Dieu sait ce qui te prend, tu lui repars : « Je t'attends à la sortie. » Il répond d'accord avant que tu aies le temps de te dédire.* »³ Le discours rapporté entre guillemets précédé d'un « tu » oblige, en quelque sorte, le lecteur à s'approprier les paroles avancées. Et ce qui suit les guillemets est un discours narrativisé qui donne au narrateur l'air d'un témoin qui décrit au narrataire-personnage ce qu'il est censé avoir déjà vécu. Les différents types de discours sont entremêlés dans le roman lui donnant un aspect labyrinthique et ambigu, notamment quand il dit : « *Un mec énervé avec un accent caillera, comme on disait alors, t'affirme qu'il va te retrouver et te « couper les couilles* ». »⁴ Encore une fois, nous avons un discours transposé de style indirect (l'utilisation d'une conjonction de subordination), suivi d'un discours direct qui rapporte, entre guillemets, les propos littéraux du personnage. Nous avons également des dialogues marqués par des tirets même si l'un des personnages, en l'occurrence celui que véhicule le « tu » narratif reste non identifié, oscillant entre narrateur, narrataire ou protagoniste X.

¹ BUTOR Michel, « L'emploi des pronoms personnels dans le roman », In *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 81.

² LARHER Erwan, *Le livre que je ne voulais pas écrire*, Quidam éditeur, Hauts-de-Seine, 2017, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

Toute cette variété dans le discours suit la métamorphose que subissent les pronoms personnels du roman. Il est important de préciser qu'il comporte quinze chapitres intitulés « Vu du dehors » et qui sont une narration à la première personne mais d'un point de vue différent, ou en d'autres termes, d'un personnage secondaire différent. D'ailleurs : « [...] *la narration à la deuxième personne opère généralement une transposition non pas de il à tu mais de je à tu [...]* »¹ Ce qui se confirme dans le roman en passant d'une partie à un chapitre ou d'une partie à une autre. Plus encore, le « tu » principal n'échappe pas à la métamorphose puisqu'il commence à se dissiper au fil des parties, notamment vers la fin de la deuxième partie où nous commençons à lire des phrases telles que : « *À partir de là, ce n'est plus ton histoire. Plus seulement ton histoire. À partir de là, ce n'est plus seulement ton histoire, c'est aussi la nôtre.* »² La répétition de la phrase en guise d'insistance et le fait que l'adverbe « seulement » soit écrit en italique marquent une rupture du « tu » qui se transforme d'abord en « nous » à la place de « la nôtre ». Et à partir de ce changement, nous remarquons l'apparition du discours indirect libre, notamment le passage suivant : « *On va voir ce qu'on va voir. Choisissez votre camp. Aux armes, citoyens !* »³ Le docteur Seixas Oliveira précise dans ce genre de cas que : « [...] *la possibilité qu'offre la narration en tu de présenter des DIL à l'impératif : tandis que ce mode n'est généralement pas transposable dans le récit en il [...]* »⁴ (DIL = Discours indirect libre) En somme, tous les types de discours sont maniés dans le roman de sorte que le lecteur soit en perpétuel étonnement. D'ailleurs, la métamorphose des pronoms personnels est même évoquée dans le roman, et le « je » du narrateur-personnage apparaît : « *À partir de là, j'omets, je falsifie, je mens peut-être, les pronoms n'ont plus rien de personnel. Il faudra vous y faire. À partir de là commence une histoire que je ne voulais pas raconter.* »⁵ En lisant ce passage, nous pouvons d'ores et déjà remarquer que le « tu » qui était un narrataire-

¹ S. OLIVEIRA Daniel, « Du discours indirect libre dans le récit à la deuxième personne », *Fabula / Les colloques*, Marges et contraintes du discours indirect libre, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3407.php>, page consultée le 21 août 2022.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ S. OLIVEIRA Daniel, *op. cit.*

⁵ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 30.

protagoniste s'est transformé en un « vous » qui s'adresse réellement aux lecteurs, c'est-à-dire, ils reprennent le rôle des narrataires en se détachant du rôle principal du récit mais en restant plongés dans la diégèse, et cela, nous pouvons clairement le lire vers le début de la cinquième partie, quand le narrateur-personnage (Erwan) dit : « *À partir de là, ce n'est plus mon histoire. Plus seulement mon histoire. Ou alors si puisque c'est moi qui la raconte.* »¹ Toujours la phrase « Plus *seulement* mon histoire » qui se répète avec l'adverbe en italique pour insister sur l'implication de tout le monde dans la diégèse, et par tout le monde, nous faisons référence aux lecteurs et tous ceux qui ont vécu les attentats dans la vraie vie. La dernière phrase du passage laisse transparaître aussi une certaine envie de détachement de l'auteur du roman qu'il a baptisé (Projet B.) par rapport à son histoire puisqu'il a été obligé à l'écrire, il écrit : « *Puisque tu ne souhaites ni récit ni témoignage, ton objectif pour ce texte-ci, baptisé du nom de code Projet B., sera, répètes-tu à qui veut l'entendre, de faire un objet littéraire.* »² Après avoir été harcelé par ses amis et les médias : « *Erwan, un roman ! Erwan, un roman ! beuglent les passagers du wagon vide, les personnages de ton dilemme, les multiples de toi-même.* »³ La phrase « les multiples de toi-même » est l'indice qui renvoie à l'utilisation d'un « tu » au lieu d'un « je » pour se donner une autre identité. Müller, docteure en littérature comparée, évoque ce détail en précisant que : « *Se parler en disant « tu », est-ce la même chose que de se parler en se disant « je » ? Se dire « tu », c'est se dédoubler, se regarder dans un miroir.* »⁴ En se référant aux travaux de la critique littéraire Monika Fludernik, l'auteur Guillaume Bourque aborde ce type de narration qui fait des va-et-vient entre les pronoms personnels en disant que : « *récits au « je » et au « tu » (à l'intérieur desquels le narrateur partage un passé diégétique avec le narrataire et peut ainsi en être « au fait »)* »⁵ D'où l'implication du lecteur et le pousser à vivre les faits tels qu'ils ont été relatés.

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ MULLER Hélène, *op. cit.*

⁵ BOURQUE Guillaume, *La Narration à la deuxième personne du singulier dans Suicide, d'Edouard Levé : oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du neutre*, Mémoire soumis à

Progressivement, le « tu » qui s'adressait au lecteur se transforme en un élément dialogique entre le narrateur-personnage qui s'est manifesté par un « je » narrateur (Erwan) et un autre personnage, en l'occurrence, l'un des kamikazes nommé Iblis, il lui dit : « *Ce n'est plus seulement mon histoire, c'est aussi la tienne, Iblis.* »¹ Donc, la narration se présente d'une manière déguisée et se révèle au fur et à mesure suivant les événements. D'ailleurs, nous pouvons même le lire à un moment donné lorsqu'il dit : « *Tu es romancier qui invente des histoires, pas qui romance sa propre histoire. Tu as besoin de liberté.* »² En nous basant sur tout ce qui a été précédemment dit, nous pouvons déduire que : « *La seconde personne n'est plus seulement un point de vue [...], elle est aussi un point de fuite ; médiation entre le point de vue et le point de distance, elle provoquerait un effet de divergence et de convergence optique, qui va de l'altérité à l'identité, du fictionnel à l'autobiographie oblique.* »³ De ce fait, la distance entre le narrateur et l'histoire est plus ou moins inexistante puisqu'elle frôle l'autofiction. L'exactitude des informations transmises au lecteur est dans ce cas précis plus importante que lorsqu'il s'agit d'une pure fiction basée sur des faits réels. Nous pouvons même dire que le roman en question est une autofiction difficilement assumée, notamment quand il dit :

« - Il y a quand même de vous dans vos romans, non ? Un peu de votre vie ? Question oratoire posée en général avec le petit sourire entendu de celui ou celle à qui on ne la fait pas. Oui, si vous y tenez (et beaucoup de lecteurs y tiennent, à la dimension autobiographique), si ça vous fait plaisir. Tu ne vois pas ce que cela change à l'expérience de lecture. L'époque exige l'autofiction. Traque l'individu entre les lignes de l'auteur. « D'après une histoire vraie » valorise. »⁴

Cette narration à la deuxième personne représente, selon Monika Fludernik, une sorte d'ouverture entre le monologue intérieur et la narration : « [...] où la fonction d'adresse du texte peut être comprise comme une forme d'auto-adresse. »⁵ Le lecteur pourrait donc à la fois s'identifier par rapport au

l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 2012, p. 17.

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 49.

³ TERMITE Marinella, *L'écriture à la deuxième personne : la voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes », 2002, p. 3.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 46.

⁵ BOURQUE Guillaume, *op. cit.*, p. 16.

récit et s'immerger dans l'esprit profond d'un narrateur-protagoniste. Et le « tu » ne représente pas forcément le lecteur mais : « [...] *lui accorde une place en tant que spectateur ou témoin du dialogue intérieur.* »¹ Genette, en évoquant les propos de l'écrivain Borges écrit : « *De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.* »² D'où l'implication directe du lecteur, et la présence des chapitres intitulés « Vu du dehors », qui ont été intégrés au processus de fictionnalisation, rajoutent une touche de véracité aux informations véhiculées puisque chaque chapitre comporte la version des faits d'un personnage secondaire frôlant le témoignage, narrée à la première personne et faisant de chaque personnage un narrateur-personnage témoin (distance réduite entre chaque narrateur et l'histoire, et logiquement, moins de distance entre le lecteur et la diégèse puisqu'en lisant, il s'identifie aux faits fictionnalisés à la limite de la réalité).

Contrairement au roman d'Erwan Larher, celui de Boualem Sansal est structuré d'une manière qui pourrait brouiller les pistes pour le lecteur et l'obliger à maintenir sa concentration en permanence, sans pour autant utiliser un type de narration rare comme celui de la deuxième personne. Il comporte une dualité narrative puisqu'il est divisé en deux grandes parties : La réalité de la métamorphose (la version d'Ute Von Ebert « Elisabeth ») et La métamorphose de la réalité (la version de Léa « Hannah »). Toute la narration se fait par le biais d'un « je » qui s'adresse à un « tu », c'est-à-dire, tout le roman est une correspondance (échange de lettres) entre une mère et sa fille. De ce fait, nous remarquons une omniprésence du discours indirect libre mais à la deuxième personne, ce qui donne l'illusion qu'il s'agit d'un dialogue sans la réception d'une réponse directe du destinataire puisqu'il s'agit d'une lettre. Elle écrit : « [...] *et... ne ris pas, un roman, il demande à être travaillé, si tu veux bien, les chapitres sont éparpillés dans les lettres ou sous forme de notes, groupe-les à ta*

¹ MULLER Hélène, *op. cit.*

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 245.

*manière, trouve de bons liens [...] »*¹ Le discours d’Ute, ou plutôt, le message qu’elle adresse à sa fille est intégré à la narration sans être narrativisé et tout en maintenant la ponctuation qui reflète les émotions du locuteur, notamment l’hésitation qui se dégage des trois points de suspension. Le passage nous renvoie aussi à la même idée du roman d’Erwan qu’il ne voulait pas écrire, mais la différence que nous pouvons avancer, c’est le fait que Larher n’éloigne pas le lecteur de l’aspect autobiographique de l’œuvre. Contrairement à Sansal qui crée la confusion en produisant un roman à l’intérieur d’un autre roman, autrement dit, une mise en abyme. Ute dit à un moment donné en parlant du roman qu’elle avait l’intention d’écrire : « *Je lui ai donné pour titre Le train d’Erlingen et pour sous-titre Lettres à Hannah.* »² Il s’agit donc du même titre que le roman en lui-même, ce qui complexifie la perception de l’œuvre. Dans la seconde partie, nous retrouvons même un passage de Léa qui dit : « [...] *je devrais maintenant dire mon projet de roman.* »³ Ce qui renvoie encore une fois au *Projet B.* d’Erwan. Toujours dans la continuité des points de convergence, la lecture du roman de Sansal nous expose une variété de discours comme c’était le cas du roman de Larher. Prenons le passage suivant comme exemple : « *Ce brave homme qui n’est pas fort du nez et de la vue [...] me brossait le même tableau au retour des courses et des missions d’observation que je lui confiais en ville, il me disait qu’elle puait la charogne, que les mouches pullulaient [...] il affirmait qu’ils se transformaient d’un jour sur l’autre [...]* »⁴ Un discours transposé, style indirect, à la troisième personne, rapporté en utilisant la conjonction de subordination « que » et suit l’interprétation du personnage, en l’occurrence, Ute.

Egalement, les discours directs sont constamment repérés dans le roman, notamment les dialogues qui sont mis en avant par la différence de police : « *H. S. : Euh... je ne suis pas convaincu... non vraiment... je dirais que... euh... ces personnes... M. B. : Quelles personnes ?... Parlez clair, on est entre nous.* »⁵

¹ SANSAL Boualem, *Le train d’Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, Paris, Gallimard, 2018, p. 24.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

Parfois, ils sont même mis entre guillemets sans le tiret qui précède chaque prise de parole : « « *Oui, je vous écoute.* » « *Voilà madame, mes collègues et moi vous remercions beaucoup de nous recevoir et de nous écouter...* » « *Au fait, Julia, au fait, la vie n'est pas si longue.* »¹ Ou encore, des passages qui renvoient à des savants reconnus dans le monde : « « *La sécurité sociale, les congés payés et tout le toutim, c'est le cancer des nations civilisées, ça rend débile.* », disait l'oncle Gustaz. »² Faisant référence à l'économiste allemand Gustav Von Schmoller. En revanche, ce qui a particulièrement attiré notre attention, c'est le fait que malgré le caractère fictif qui domine le récit, le discours narrativisé est absent dans la narration. Sachant que ce dernier est celui qui distancie le plus le narrateur de l'histoire, le lecteur est à la fois confronté à des informations que nous pouvons qualifier de « précises » tout en étant éloigné de la réalité à cause de la fictionnalisation qui y règne. D'ailleurs, rappelons le passage du prologue qui précise que: « *La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre.* »³ Et même sur chacune des pages qui annoncent le début des parties que comporte le roman, il est écrit : « *Toi qui entres dans ce livre, abandonne tout espoir de distinguer la fantasmagorie de la réalité.* »⁴ Et « *Toi qui entres dans ce nouveau livre, abandonne tout espoir de reconnaître la réalité de la fantasmagorie.* »⁵ Ainsi, le narrataire reçoit des informations déguisées, en quelque sorte, puisqu'elles ont l'air d'avoir un degré d'exactitude⁶ qui l'induirait en erreur, surtout que toute la diégèse est basée sur le traumatisme subi par Elisabeth Potier, victime collatérale des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Autrement dit, toute sa version est un ensemble d'hallucinations après son réveil du coma sous une autre identité (Ute Von Ebert), et la seconde partie est globalement une tentative de sa fille Léa (Hannah) qui essaye de résoudre le mystère de cette métamorphose. La lecture du roman de

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, *op. cit.*

Sansal offre une plongée labyrinthique qui, certes, n'implique pas le lecteur dans la diégèse et ne l'oblige pas à se mettre sous la peau d'un tel ou tel personnage mais ne l'éloigne pas pour autant d'une vérité qu'il est dans le devoir de chercher entre les lignes de l'œuvre. Sachant que cette dernière est basée sur un événement qui s'est réellement produit dans la vraie vie, la quête du sens caché est inévitable malgré la distance instable qui sépare les narrateurs de l'histoire et le lecteur de la diégèse. Genette écrit à ce propos : « *Borges explique ainsi le trouble qui nous saisit devant ces formes perverses du rapport entre le réel et la fiction.* »¹ Ce qui démontre la complexité que cache le processus de fictionnalisation.

Quant au dernier roman de notre corpus, il est structuré d'une manière que nous pouvons qualifier d'ordinaire puisqu'il représente une narration romanesque habituelle aux yeux du lecteur, notamment le recours à la troisième personne et au narrateur qui décrit les scènes et les émotions des différents personnages, incluant le protagoniste du récit (Raphaël). Pareillement aux autres romans, nous retrouvons plusieurs types de discours, surtout le discours direct étant donné que l'œuvre soit majoritairement composée de dialogues entre le personnage principal et les personnages secondaires qu'il rencontre progressivement au cours de sa perdition (Elio, Leila, Moïse et Gwen) Et le narrateur intervient de temps à autre pour décrire la scène ou le comportement d'un tel ou tel personnage. Or, d'autres types de discours sont repérables dans le roman, notamment le discours indirect qui s'impose systématiquement dans le cas d'un récit où le narrateur interprète les paroles à sa manière, il dit : « *Il lui semblait qu'elle avait trop vite rejoint le parti de ceux qui préféraient se croire en guerre. Il objectait que, ne pas tenter de comprendre collectivement ce qui produisait une telle barbarie, c'était se résoudre au retour inexorable de la fureur.* »² Nous remarquons l'utilisation régulière d'une conjonction de subordination précédée d'un verbe qui introduit la parole quand le narrateur relate les propos d'un personnage. En revanche, dans certains passages, le discours est littéralement rapporté entre guillemets comme l'illustre le passage suivant : « *Au moment de partir, elle lui*

¹ GENETTE Gérard, *Figure I*, Seuil, Paris, 1966, p. 17.

² LEPAGE Patrice, *La métamorphose de Raphaël*, Paris, Eyrolles, 2017, p. 13.

avait mordillé l'oreille d'un air aguicheur : « *Je ne rentrerai pas tard, attends-moi.* » Un peu surpris, il l'avait attendue... »¹ Créant un contraste trompeur qui donne, par moments, au lecteur que le narrateur est à la fois présent et absent de la diégèse. D'ailleurs, la narration n'est pas faite d'une façon linéaire, c'est-à-dire, le narrateur n'intervient pas seulement en décrivant ce qu'il constate mais se transforme, implicitement, en un personnage témoin en donnant son point de vue allant jusqu'à s'adresser aux autres personnages, prenons le passage suivant comme exemple : « *Fin de partie pour couple contemporain, vous ne correspondez plus à la demande, il y a tellement d'autres choix en rayon ! La vérité, il la connaissait, depuis longtemps Marion donnait le change, mais elle était à la recherche d'un nouvel amour [...]* »² L'apparition d'un « vous » au milieu de la narration donne l'illusion qu'il pourrait s'agir d'un discours indirect libre, surtout en la présence de la ponctuation expressive (point d'exclamation) ou d'une éventuelle métalepse (que nous exploiterons ultérieurement). De ce fait, le narrateur prend part de l'histoire en s'adressant aux personnages au lieu de garder une certaine neutralité narrative, sans pour autant faire partie de l'univers diégétique en tant que personnage participatif.

Dans un autre passage, la manifestation du discours indirect libre est plus accentuée mais la confusion entre l'intervention du narrateur et les propos du personnage demeure existante, surtout que le discours indirect libre se fond dans le récit mais maintient tout de même les émotions du personnage. Il dit : « *Recroquevillé sur son vaisseau de fortune, il se demande quel peut être le sens de son rêve. Que signifie la présence de Leila ?* »³ En l'occurrence, la seconde partie du passage pourrait être le discours de Raphaël ou le narrateur. Une technique qui aiguise la curiosité du lecteur par rapport à l'histoire narrée si le narrateur lui-même se pose les mêmes questions que lui, et créant une sorte de simultanéité entre la lecture et la narration. Selon Genette :

« *Nous considérerons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultanément, en les rattachant, pour*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 117.

l'essentiel, aux catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la « personne », c'est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataire(s) – à l'histoire qu'il raconte. »¹

En outre, le roman contient également des discours narrativisés pour donner une certaine fluidité de lecture au lieu d'interrompre le lecteur dans son immersion au fond de la fiction. Surtout lorsqu'il s'agit d'une pensée du protagoniste que le narrateur rapporte en l'intégrant à la narration. Il dit : *« Raphaël se demande s'il reste encore un espace privé, tous ici reçoivent sans cesse des messages pros sur leurs portables, signes qu'ils sont là, vivants parmi les élus, irremplaçables. »*² Si nous essayons de rendre ce discours plus direct, le résultat serait le suivant : « Raphaël se demande : « Reste-t-il encore un espace privé ?... ». Nous pouvons ainsi dire, en la présence de tous ces types de discours, qu'il y a un certain jeu de narration qui permet de varier le degré de distance qui sépare le narrateur du récit. D'ailleurs : *« Cette variation permet de diversifier la narration. »*³ Certes, le lecteur n'est pas impliqué dans la diégèse mais pourrait quand même suivre la progression de la métamorphose du protagoniste. Rappelons que le roman de Patrice Lepage ne relate pas les événements du 13 novembre et ne cherche pas à produire la terreur ou la panique à travers son écriture. Le récit est basé sur un fait réel mais le présente plutôt comme un élément déclencheur ou un déclic qui a tout fait basculer, pareillement au roman de Sansal et contrairement à ceux de Khadra et Larher qui sont beaucoup plus centrés sur l'événement en question. Le roman de Lepage est animé en permanence par les débats entre les différents personnages, des débats à la limite de la philosophie qui provoquent la réflexion et touchent les phénomènes sociaux, notamment le chômage, le racisme, la précarité, etc. En somme, si le roman de Sansal est envahi par une multitude de questions sans réponses, celui de Lepage est une quête de sens⁴, autrement dit, une tentative pour répondre à un maximum de questions sociétales qui taraudent les personnages, et peut-être, le lecteur également.

¹ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 227.

² *Ibid.*, p. 42.

³ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, *op. cit.*

⁴ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, quatrième de couverture.

2. Le narrateur et son degré d'implication dans la diégèse :

Il est important de rappeler que : « *Tout acte narratif est assumé par un narrateur fictif, "une figure créée qui appartient à l'ensemble de l'œuvre littéraire" »*¹ Autrement dit, son rôle est crucial lorsqu'il s'agit de transmettre le contenu d'un récit et son rôle ne se résume pas seulement à la simple tâche de relater les faits. D'ailleurs, le philosophe Barthes : « [...] soutient que le narrateur est un "être du papier" au même titre que les personnages [...] »² D'où son degré d'implication qu'il faut analyser au cours d'une étude narratologique genettienne. Toujours en rapport avec la distance, les travaux de Genette se focalisent sur les fonctions du narrateur au sein du récit, ces dernières varient d'un roman à un autre selon les besoins et le bon déroulement de l'histoire narrée. Il dit que : « *Il peut sembler étrange, à première vue, d'attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c'est-à-dire le fait de raconter l'histoire, mais nous savons bien en fait que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d'autres fonctions.* »³ Or, certaines fonctions sont inévitables dans le cas d'un récit, notamment la fonction narrative qui se résume au fait de raconter une histoire. Dans le cas de notre corpus d'étude, tous les romans relatent une histoire dont le point de départ est commun (les attentats du 13 novembre 2015). Même si les pronoms de la narration se diffèrent, entre la première, la deuxième et la troisième personne, la fonction narrative est omniprésente voire indispensable pour le *fonctionnement du récit*⁴. Dans le roman de Yasmina Khadra, la fonction narrative est implicite puisqu'elle plonge directement le lecteur dans les faits. Ce qui est aussi le cas du roman de Patrice LePage et Boualem Sansal. En revanche, la fonction narrative du roman d'Erwan Larher est implicite au début et se transforme juste après en une fonction narrative explicite, notamment dans le passage suivant : « *À partir*

¹ ARAGON Aurora, « Statut et fonctions du narrateur dans la chanson de geste » In : *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Tome I [en ligne], Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1987 (généré le 29 août 2022), Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pup/3930>. ISBN : 9791036541742. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.3930>.

² *Idem.*

³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 261.

⁴ JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Malakoff, 2010, p. 38.

de là commence une histoire que je ne voulais pas écrire. »¹ Une phrase qui annonce l'acte de narration au lecteur même si elle n'est pas liminaire.

Nous avons également la fonction de régie qui est, selon Genette, l'organisation interne du récit par le narrateur en recourant aux organisateurs du discours². Une telle fonction est aussi présente dans toute écriture romanesque puisqu'elle dépend toujours d'une narration structurée par un narrateur qui organise le récit à sa manière. Nous pouvons prendre comme exemple : « [...] *la fonction de régie que relèvent les retours en arrière, les sauts en avant* [...] »³ Que nous pouvons remarquer dans les romans de notre corpus, notamment les propos de Khalil quand il dit : « *À l'époque, l'adolescent Lyès n'avait ni dieu ni prophète. La religion lui était aussi étrangère que ces formules mathématiques qui vous court-circuitent les neurones avant que vous ayez fini de les recopier sur le cahier.* »⁴ Un retour en arrière qui marque l'implication du narrateur dans la structure du récit. Ou encore, un petit saut en avant quand il dit : « *Le lendemain, vers 10 heures, je me rendis chez Dominique, dit Buffa, une vieille connaissance qui habitait dans mon ancien quartier, à Molenbeek.* »⁵ Même si les verbes sont conjugués au passé simple et imparfait, le lecteur arrive à se situer dans la narration grâce aux différents connecteurs. Pareillement, le roman d'Erwan Larher nous immerge dans le passé dès la première page. Il dit : « *Tu écoutes du rock. Du rock barbelé de guitares et de colère. Depuis la préadolescence. Même, il te fallait une autorisation paternelle avant de te servir de la chaine stéréo.* »⁶ Ou dans un autre passage à la troisième personne, il dit : « *Il était une fois un homme qui n'avait jamais rien vécu de traumatisant ; qui n'avait jamais souffert.* »⁷ Car même si Genette limite la fonction en question aux : « [...] *références explicites du narrateur aux articulations internes de son texte ; mais on peut fort bien l'étendre à l'ensemble des procédures qui*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 30.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262.

³ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 36.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 247.

« structurent » un récit. »¹ Dans le roman de Boualem Sansal, nous retrouvons des dates, ou plutôt, des organisateurs textuels de temps qui renvoient à un souvenir du passé, Ute écrit : « *Pour Erlingen, c'est sûr, le début de la fin a commencé le 11 octobre. Sans doute en est-il de même pour beaucoup de villes dans le pays, il y a eu un jour où tout a basculé pour elles.* »² En l'occurrence, la narratrice-personnage structure sa narration (lettre) à sa guise et suivant les besoins de l'histoire qu'elle aimerait raconter à sa fille (et au lecteur). Ou encore, quand elle dit : « *Ce matin, je me suis réveillée toute patraque et je disais que le ciel lui-même l'était fichtrement.* »³ Et d'autres organisateurs du discours comme : Après l'attaque du Bataclan, dans les jours qui suivent, le lendemain⁴, etc.

Passons à présent au roman de Patrice LePage, le seul de notre corpus qui est d'une narration ordinaire à la troisième personne. Il n'y fait pas l'exception puisqu'il est structuré par le narrateur depuis la toute première phrase : « *Les premiers signes étaient apparus au lendemain des attentats du Bataclan. Dans ces temps vitrifiés où les écrans gobaient la vie avec voracité [...]* »⁵ Un ordre chronologique a été établi dès la première page pour que le lecteur puisse se situer et suivre la progression de l'histoire (la métamorphose du protagoniste). Nous pouvons aussi citer d'autres organisateurs comme : « *Quelques semaines plus tard, c'est au cœur de cet état de confusion que c'était produit l'autre séisme [...]* »⁶ Ou encore : « *Tôt le lendemain, la lumière inonde la grange, il fait un temps superbe.* »⁷ Nous pouvons même dire que la plupart des paragraphes comporte un connecteur pour bien structurer le récit. Majoritairement des organisateurs textuels de temps : Au bout d'un certain temps⁸, à l'instant⁹,

¹ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 36.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁹ *Ibid.*, p. 121.

quelques semaines plus tard¹, etc. Et tout comme les autres romans, le retour en arrière est repérable également, notamment quand le narrateur dit : « *À l'époque, Raphaël n'arrivait tout simplement pas à fixer son esprit [...]* »² La fonction de régie est donc aussi : « *[...] indispensable que la première [...]* »³ et les deux sont généralement, voire toujours, assurées par les narrateurs romanesques. Les théoriciens insistent sur ce détail, surtout ceux qui se basent sur les travaux de Genette, Aragon précise en parlant de ces deux fonctions qu'il qualifie de « prioritaires⁴ » que :

« *En suivant toujours cette théorie de Genette, on reconnaît chez le narrateur plusieurs fonctions essentielles. La plus importante, la fonction narrative, appelée par d'autres termes "de représentation", se rapporte à l'histoire. La seconde ou fonction de régie, permet au narrateur de contrôler la structure textuelle et d'organiser le discours.* »⁵

En outre, il existe d'autres fonctions qui donnent à chaque narration une touche d'unicité puisqu'elles sont, d'après le critique littéraire Jouve, des fonctions facultatives⁶. Prenons l'exemple du roman d'Erwan Larher où le pronom « tu » domine la narration, donnant l'impression au lecteur qu'un contact entre lui et le narrateur est permanent, notamment quand il dit : « *Tu expliques quand tu racontes tes péripéties que tu es entré dans une sorte de transe.* »⁷ Ce qui attribue au lecteur le rôle du personnage principal et au narrateur le rôle de celui qui lui relate sa propre histoire. Il s'éloigne ainsi d'une vérité qui réduirait son récit à un simple témoignage, et ce, malgré le côté autofictionnel qui se dégage de l'œuvre. D'ailleurs, la notion de distance de Genette concerne tous les éléments énonciatifs, Jouve le signale dans son article en reprenant la typologie de Hamon : « *La notion de « distance » sera ainsi au cœur de l'analyse, qu'il s'agisse [...] de la distance d'un énonciateur à l'égard de son propre énoncé, de la distance d'un énoncé d'avec son contexte de référence réel, ou de la distance,*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 122.

³ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 36.

⁴ ARAGON Aurora, *op. cit.*

⁵ *Idem.*

⁶ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 36.

⁷ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 126.

interne à l'énoncé, entre deux éléments qui le composent. »¹ En partant de ce passage, nous pouvons dire que le narrateur du roman de Larher prend ses distances par rapport à son propre énoncé bien qu'il soit étroitement lié au contexte de référence réel (autofiction). La distance entre le narrataire et le narrateur est réduite au maximum au point de les confondre, la fiction est donc maintenue tout en se basant sur des informations réelles. Jouve donne même un exemple de cette fonction de communication qui établit un lien direct avec le narrataire en disant : « *Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur de Calvino, le lecteur est ainsi sollicité un chapitre sur deux à travers un « tu » qui le campe en protagoniste du récit.* »² Ce qui s'applique à notre roman traité puisqu'il contient également des chapitres intitulés « Vu du dehors » qui sont la voix d'un autre narrateur-personnage secondaire ou témoin et qui rompent le contact entre le narrateur-protagoniste et le narrataire qui pourrait être, selon Genette, considéré comme protagoniste : « [...] *les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur lui-même.* »³ En revanche, l'intervalle est instable puisque le lecteur est confronté au « tu » dans 29 chapitres sur 46, ce qui représente approximativement 63% du roman.

Dans le roman de Yasmina Khadra, nous remarquons l'apparition d'un « tu » vers la fin de la quatorzième partie, et ce, en dehors des dialogues. Le narrateur-protagoniste s'adresse au narrataire en partageant la manière dont il a été influencé pour s'engager avec les frères de l'association terroriste. Il dit : « *Et puis, vlan ! Ces choses-là arrivent. Tu ne sais pas comment elles te tombent dessus ni quand ça a commencé [...] Tu prends ton mal en patience et tu attends, la susceptibilité à fleur de peau. Tu crois conjurer tes vieux démons dans les bagarres, mais ces choses-là demeurent [...]* »⁴ Un « tu » qui vient bousculer le narrataire afin de l'impliquer dans la diégèse, le narrateur dit même après un long discours argumentatif de tout ce qu'il a subi comme pression : « *Tu es respecté, écouté à ton tour, aimé ; tu te découvres une vraie famille, des projets et un*

¹ JOUVE Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie*, 10.2 | 2001, pp. 75-90, p. 86.

² JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Malakoff, 2010, p. 37.

³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 227.

idéal. Tu deviens le frère, et tu marches la tête haute parmi les hommes, comme un seigneur. »¹ Le narrateur-protagoniste tente à la fois de s'auto-convaincre en se parlant et en adressant la parole à un éventuel lecteur pour qu'il puisse le comprendre et s'identifier par rapport à sa situation. D'ailleurs, les mots « respecté », « vraie » et « frère » sont mis en évidence puisqu'ils sont en *italique*. La fonction de communication est donc présente dans le roman mais d'une manière atténuée, voire minime, par rapport au roman de Larher où la narration à la deuxième personne domine le récit. En revanche, le roman de Boualem Sansal représente un cas particulier qui a été soulevé par Genette, surtout en ce qui concerne la fonction en question. Il précise que la : « [...] *fonction de communication ; on sait quelle importance elle prend dans le roman par lettres [...]* »² Ce qui est le cas du roman puisqu'il s'agit d'une correspondance entre une mère et sa fille. Dès le début, nous lisons : « *Imagine-tu le cauchemar que ça va être d'embarquer toute la population dans six, dix, vingt wagons si on a de la chance ? [...]* Tu vois ça, des gens qui courent avec leurs valises d'urgence, des enfants qui hurlent, des mamans éperdues [...] »³ Certes, il s'agit de la même fonction selon Genette mais l'implication du lecteur n'est pas privilégiée puisqu'il est au courant qu'il s'agit d'une lettre dont il connaît le destinataire (Léa). Genette parle plutôt du cas : « [...] *où la présence absente du destinataire devient l'élément dominant (obsédant) du discours.* »⁴ De ce fait, nous pouvons considérer le roman de Sansal comme une exception puisqu'il comprend la version du destinataire (Elisabeth-Ute) suivie de celle du destinataire (Léa-Hannah), d'où l'éloignement du roman des cadres habituels de la narration romanesque évoqué dans le prologue. Pareillement, dans le roman de Lepage, le lecteur n'est pas poussé vers l'identification par le biais d'une fonction de communication. D'ailleurs, nous ne pouvons repérer que deux passages dans tout le roman qui contiennent un « vous » en dehors des dialogues. Le premier est quand le narrateur dit : « *Dès l'abord, ces bâtiments vous foutent*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 229.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 17.

⁴ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262.

*le cafard, une impression d'avoir été jeté de la fête et pointé du doigt [...] »*¹ et le second : « *Qu'un être cher vous salue pour la dernière fois et vous tienne délicatement à l'écart, au fond, cela n'est pas simple à vivre.* »² Nous remarquons que le narrateur ne cherche pas à maintenir l'attention de son narrataire. Malgré la présence du pronom « vous », les deux passages nous donnent l'impression qu'il s'agit d'un simple discours intégré à la narration. Le second passage pourrait être considéré comme une légère implication émotionnelle du lecteur mais si nous prenons en considération l'analyse globale du récit, la fonction de communication n'est pas exploitée au point d'intégrer le narrataire à la diégèse et maintenir avec lui un contact permanent.

Nous pouvons également repérer la fonction testimoniale à travers la narration du roman d'Erwan Larher, elle est définie par Genette comme suit :

« [...] c'est celle qui rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui [...] »³

Rappelons que le roman contient des captures d'écran du réseau social Facebook du compte personnel de l'auteur et nous savons qu'il fait partie des survivants des attentats du Bataclan. Ce qui donne certes un aspect « autofictionnel » à son récit qu'il assume difficilement, voire implicitement à travers son roman. Mais son rapport à l'histoire demeure affectif sans prendre la forme d'un simple témoignage et la source des informations est d'une précision qui dépasse la fiction romanesque puisqu'elle relate des faits réels frôlant le vécu. Également, certains passages reflètent l'avis du narrateur par rapport à l'un des personnages, en l'occurrence le kamikaze nommé Iblis. Il dit : « *D'ailleurs, sais-tu vraiment qui se bat contre qui en Syrie, Iblis ? Votre massacre aveugle ne sauvera pas un gamin, pas une mère, pas un soldat, je ne t'apprends rien. [...] Tu ne venges personne, tu es incapable de placer le Liban sur une carte, tu es paumé, tu as la*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 148.

³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262.

rage mais contre rien [...] »¹ Par le biais de ce passage, nous pouvons lire les jugements du narrateur vis-à-vis du personnage, lui adressant même la parole en quelque sorte sans pour autant être un vrai dialogue. Jouve parle d'une évaluation du personnage. Le narrateur-protagoniste indique même les sources de ses informations dans la quatorzième partie pour donner un degré d'exactitude plus important aux propos qu'il avance. Prenons ce passage comme exemple : « Depuis que tu as entamé ton Projet B., tu as consulté de nombreux documents sur Internet pour tâcher d'établir la chronologie personnelle à l'intérieur de la chronologie intérieure. Tu as trouvé : - Les premiers effectifs de la BRI¹ pénètrent dans le bâtiment vers 22h30². »² Ou encore : « « Le premier des cinq échanges téléphoniques [entre le négociateur du RAID et les assaillants] a lieu à 23h27, les suivants à 23h29, 23h48, 0h05 et 0h18⁴. »³ Pour plus de véracité, nous remarquons même la présence de plusieurs notes de bas de page pour expliquer l'acronyme BRI ou pour citer la source des informations qui concernent les heures précises des événements, notamment la note suivante : « « Le récit minute par minute de l'assaut au Bataclan », Caroline Michel, 22/11/2015, sur tempsréel.nouvelobs.com. »⁴ La source est réelle et l'article existe jusqu'à ce jour avec la même date de publication. Ce qui accentue la fusion entre la fiction et la vraie vie pour le lecteur, il reçoit ainsi des informations à la fois réelles tout en étant intégrées à un récit fictif.

Pareillement, dans le roman de Yasmina Khadra, la fonction d'attestation se remarque à travers les propos du narrateur-personnage qui manifeste souvent ses propres jugements par rapport à un personnage ou un événement du récit. Prenons comme exemple le passage suivant : « C'était un garçon plutôt sympathique. Il avait l'air instruit, avec ses lunettes d'étudiant et ses cheveux coupés en brosse. »⁵ Le protagoniste nous fait une description du personnage en jugeant son apparence, notamment quand il dit « Il avait l'air instruit » ce qui

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 143.

rend ses observations comme une sorte de préjugés. La fonction en question renseigne sur : « [...] *le rapport particulier (affectif, moral, intellectuel) que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte. Elle peut renvoyer aux sentiments que tel épisode suscite en lui (émotion), aux jugements que lui inspire un personnage (évaluation), ou encore à des informations sur les sources de son récit (attestation).* »¹ Le passage précédent illustre donc une évaluation du narrateur-protagoniste d'un autre personnage secondaire. D'autres passages viennent renforcer la présence de la fonction testimoniale, ou plus exactement, le moment où le narrateur nous partage ses sentiments vis-à-vis d'un événement particulier. Par exemple, il dit à un moment donné : « *Les deux personnes que je chérissais n'étaient plus là. La mort de Driss avait laissé un gouffre en moi, et celle de Zahra les ténèbres qu'il abrite.* »² Il s'agit en l'occurrence d'une manifestation émotive du narrateur qui partage la peine causée par la perte des personnes qui lui sont chères. Si Genette se focalise sur l'analyse de ses fonctions, c'est pour montrer l'effet qu'elles peuvent avoir sur le lecteur et le rôle crucial qu'elles jouent au moment de la réception d'une quelconque œuvre littéraire. Et la comparaison entre les différents romans de notre corpus nous aiderait à comprendre ce qui pousse l'auteur à opter pour une telle ou telle fonction, suivant les besoins de la fictionnalisation d'un événement qui s'est réellement produit dans la vraie vie. Selon Ricœur : « [...] *la littérature, redoublant le chaos de la réalité par celui de la fiction, ramène la mimesis à sa fonction la plus faible, celle de répliquer au réel en le copiant. Par chance, le paradoxe demeure que c'est en multipliant les artifices que la fiction scelle sa capitulation.* »³ Ce qui oblige les auteurs à choisir les moyens les plus ingénieux, ou devons-nous dire, multiplier les artifices pour atteindre la transposition du factuel dans le fictif au lieu de réduire le processus de fictionnalisation à une simple *mimesis*. En revanche, et contrairement au roman de Larher, les sources n'ont pas été explicitement attestées par le narrateur dans le roman de *Khalil*.

¹ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 37.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 239.

³ RICOEUR Paul, *Temps et récit II*, Collection dirigée par François Wahl, Seuil, Paris, 1984, p. 27.

Rappelons que le premier dégage un côté autofictionnel alors que le second est une fiction qui renvoie au monde réel.

Dans le roman de Lepage, le rapport entre le narrateur et l'histoire est également mis en avant, et ce, malgré le fait que la narration soit faite à la troisième personne. Commençons par le passage qui suit : « *Vu d'ici, tout paraissait limpide : la démocratie était assaillie par des barbares et nous étions en guerre.* »¹ Nous remarquons la présence d'un « nous » qui démontre l'identification du narrateur par rapport au récit narré. Il ne se contente pas seulement de relater les faits mais il intervient au point de laisser transparaître ses émotions. En parlant des attentats, le narrateur dit : « *Les rues ensanglantées étaient loin, mais en réalité tout avait pété par effet collatéral. Cela ne s'était pas vu tout de suite, car les premiers jours avaient eu un effet inverse, brutalement on s'était parlé !* »² Un passage tiré de la toute première page du roman et qui implique déjà le narrateur, implicitement, dans la diégèse. Bien qu'il y ait un pronom indéfini « on », il cache tout de même une certaine implication derrière la narration. Une manière indirecte pour dire que le narrateur fait partie des personnes qui ont subi les dommages collatéraux de l'épisode des attentats de Paris. Dans son article consacré au pronom en question, Jérôme Jacquin, maître d'enseignement et de recherche en linguistique, précise que :

« Les travaux disponibles imputent généralement la complexité de ON à sa capacité de fonctionner comme substitut de toutes les autres formes linguistiques en position syntaxique de sujet [...] Ainsi, la question : alors, comment vas-tu ?, il est possible de répondre : on fait aller (où ON équivaut au déictique JE), on fait le gentil tout à coup ? (où On équivaut au déictique TU), on revient de quelques jours de vacances (où ON équivaut au déictique NOUS exclusif [JE+IL(S)/ELLE(S)] [...]) »³

De ce fait, le « on » du passage précédent pourrait même être un pronom qui revoie au narrateur, au protagoniste et même au narrataire : ON = NOUS. Et la présence du point d'exclamation « ! » permet la transmission des émotions du narrateur à travers sa narration à la troisième personne. Dans un autre passage, il

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 11-12.

³ JACQUIN Jérôme, « Le pronom ON dans l'interaction en face à face : une ressource de (dé)contextualisation », *Langue française*, Vol. 193, no. 1, 2017, pp. 77-92, p. 78.

dit : « *La vérité, il la connaissait, depuis longtemps Marion donnait le change, mais elle était à la recherche d'un nouvel amour, le vrai celui-là !* »¹ Le narrateur nous parle de Raphaël tout en donnant son point de vue sur sa compagne Marion qui, d'après lui, cherche le « vrai » amour. La dernière phrase du passage suivie d'un point d'exclamation vient renforcer l'idée de son jugement par rapport à la situation narrée. Et tout comme le roman de Khadra, le narrateur du roman de Lepage n'évoque pas les sources des informations transmises dans le récit, il se contente de plonger le lecteur à l'intérieur de l'univers fictif et lui permet de suivre la progression de la métamorphose du protagoniste après avoir tout laissé derrière lui.

Quant au roman de Boualem Sansal qui, rappelons-le, représente une correspondance (échange de lettres) entre une mère et sa fille, la fonction testimoniale que : « [...] *Jakobson nomme, un peu malencontreusement, la fonction « émotive »* »² est aussi présente sous ses différentes formes. L'implication des narratrices-personnages se remarque à travers leur narration que nous pouvons qualifier d'émotive puisqu'elle permet au lecteur de percevoir leurs émotions et ce que les épisodes de la diégèse produisent au fond d'elles. Prenons comme exemple le passage suivant où la narratrice-personnage de la première partie du roman, en l'occurrence Ute Von Ebert, donne son avis à propos de l'un de ses employés nommé Helmut, elle écrit : « *Il a une oreille sûre dans le Gemeinderat, l'appariteur du Bürgermeister en personne, ils sont cousins ou quelque chose comme ça. Son côté passe-muraille fait des merveilles, il entre et sort comme il veut, les gens le regardent, lui parlent mais ne le voient pas.* »³ Ce qui nous renvoie aux propos de Jouve qui parle d'une évaluation faite par le narrateur vis-à-vis d'un personnage secondaire, dans le but de transmettre au narrataire les jugements que ce dernier lui inspire. Or, il ne s'agit pas seulement d'une simple description, c'est plutôt une sorte d'image que reflète un tel ou tel personnage aux yeux du narrateur. Le passage ci-dessous dégage un

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 25.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 20.

côté dubitatif de la narratrice-personnage, notamment quand elle dit « ils sont cousins ou quelque chose comme ça » mais tout cela laisse transparaître ses jugements vis-à-vis du personnage en question (Helmut). Dans un autre passage, nous remarquons l'intention de la narratrice à partager ses émotions que lui provoque un détail de l'histoire qu'elle relate, elle dit : « *Mais au-delà, cette histoire de trains bondés de gens effrayés me met mal à l'aise, j'ai comme de vieilles aigreurs qui me remontent à la gorge.* »¹ Ou encore quand elle dit : « *Il y a des moments, je ne te dis pas, je me sens dépendante, ça me tue...* »² Ce qui accentue le rapport entre le narrateur et l'histoire, ou plus précisément : « [...] *la relation affective qu'il entretient avec elle.* »³. Cependant, malgré le fait que le roman comporte plusieurs références historiques et évoque plusieurs phénomènes sociaux, tout a été intégré d'une manière implicite laissant le lecteur dans une quête permanente de vérité et d'indices factuels. En se basant que sur des illusions et des insinuations, la fonction d'attestation n'est pas explicitement présente. Nous avons donc un seul roman de notre corpus dont : « [...] *le narrateur atteste la vérité de son histoire.* »⁴ En l'occurrence, celui de Larher qui frôle l'autofiction sans être complètement assumée par l'auteur. Ce qui prouve que chaque écrivain donne les fonctions adéquates à son narrateur, suivant les besoins de sa fictionnalisation. Même si à première vue, les différents romans donnent l'illusion qu'ils partagent tous les mêmes fonctions, ce qui est majoritairement vrai (émotion et évaluation). Or, le fait qu'un roman se démarque par la présence d'une autre facette de la fonction testimoniale (attestation) montre l'importance de notre étude comparative.

Revenons aux propos de Genette quand il définit la fonction testimoniale ou d'attestation⁵, il rajoute une remarque en disant : « *Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 19.

³ PEREZ-SIMON Maud, « De l'image narrative à l'image narratrice. Ce que la théorie de Genette fait dire sur Mélusine », *Perspectives médiévales* [En ligne], 42 | 2021, mis en ligne le 10 juillet 2021, consulté le 31 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/peme/37379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.37379>

⁴ *Idem.*

⁵ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262-263.

la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur [...] »¹ C'est-à-dire, le narrateur se perd dans une réflexion soudaine : « [...] pour faire part à son lecteur de son point de vue sur un problème social ou avancer des considérations psychologiques. »² Une fonction assurée par le narrateur du roman de Larher aussi puisqu'il critique tout le système qui dirige le pays et la sécurité qui est négligée malgré tous les attentats qui ont touché la France, il dit : « *Les flics agressés dans la rue, pas assez nombreux, pas assez formés : ça ne gêne personne ?* »³ Ou encore, quand il aborde le sujet de la religion : « *Laïcité, signes ostensibles d'appartenance religieuse, la France fille aînée de l'Église, burqa, croix et kippa, espace public : on explique à l'école ? Dans les entreprises ? Dans les médias ? Un citoyen, ça s'éduque, mais on n'a pas les moyens mon bon monsieur, trop de charges, et puis la dette...* »⁴ Le narrateur soulève des sujets qui touchent la société et pose des questions sarcastiques, à la limite, pour exprimer son mécontentement, laissant transparaître ainsi son idéologie. Pareillement, le roman de Sansal est saturé de propos philosophiques et de questions existentielles qui plongeraient le lecteur dans une réflexion profonde vis-à-vis de son existence et du monde qui l'entoure. Prenons comme exemple le passage suivant : « *Le monde est en marche vers le nouveau royaume. Les Serviteurs qui se proclament uniques exécuteurs de la Volonté divine en seront les gardiens jaloux. Ils présideront le Tribunal universel permanent et soumettront les peuples par le spectacle terrifiant de leur mise à mort.* »⁵ Rappelons la définition que donne Jouve à la fonction idéologique : « *Elle apparaît lorsque le narrateur émet des jugements généraux (et qui dépasse le cadre du récit) sur le monde, la société et les hommes.* »⁶ Ces trois éléments se remarquent à travers le passage ci-dessus puisque la narratrice-personnage se perd dans sa réflexion en évoquant le triste sort du monde, des « Serviteurs » qui

¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 262-263.

² JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 38.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 277.

⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁵ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 176.

⁶ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 37.

sont les terroristes de l'État islamique et de la société qui se soumet à la terreur et la dominance du terrorisme. Les verbes au début sont conjugués au présent que Jouve qualifie de « [...] *gnomique (à valeur intemporelle)* »¹ qui est employé pour avancer un fait général. La suite du passage est au futur pour insister sur le côté actuel du problème et donner une idée au lecteur de ce qui risque de se passer si l'humanité ne réagit pas.

En parlant toujours de la fonction idéologique, le chercheur Devillers précise dans son article que : « *L'observation des techniques narratives est aussi utile lorsqu'il s'agit d'évaluer les implications idéologiques qui s'attachent à la narration.* »² Sachant que les romans qui constituent notre corpus d'études traitent ou se basent sur un événement qui a provoqué la réaction du monde entier, n'oublions pas que plusieurs pays ont été touchés par des attaques terroristes, ce qui donne au phénomène un caractère universel et l'écriture littéraire se présente comme une tentative de la part des écrivains pour susciter le débat et la réflexion autour du sujet. Dans le roman de *Khalil*, l'intention de plonger le lecteur dans les profondeurs de la réflexion est aussi présente puisqu'il est constamment interrogé par les propos du narrateur-personnage qui essaye de comprendre le comment du pourquoi de sa radicalisation. Dans le passage qui suit, il essaye de développer le sentiment de colère qui envahit le corps humain, le poussant vers la dérive. Il dit : « *La colère est une fuite en avant, le rejet brutal de notre inaptitude à faire la part des choses, la faillite outragée du bon sens. Tout ce qui échappe à notre contrôle envenime la raison et ne fait qu'assombrir davantage les jalons de notre perdition.* »³ La perdition du narrateur-personnage se concrétise même à travers sa propre narration puisqu'il bascule d'une succession de dialogues à un discours profond, dans l'espoir d'atteindre la compréhension de ce qui lui arrive. Nous trouvons aussi un exemple qui traite la société, ou plus précisément, la situation précaire qui domine les quartiers, il dit :

¹ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 37.

² DEVILLERS Olivier, « Fonction narrative et idéologique des personnages secondaires dans les Annales de Tacite », *Interférences* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 31 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/interferences/903> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interferences.903>

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 238.

« L'existence est ainsi faite ; il y a des gens aisés et des gens lésés, des gens à qui tout réussit et des canards boiteux. »¹ Une réflexion que nous trouvons également dans le roman de Lepage qui comporte maintes questions, traitant tous les aspects de la société, et ce, à travers les dialogues entre les personnages et même l'intervention du narrateur qui s'implique par le biais de ses réflexions. Il dit à un moment donné :

*« On pleurait les morts de Paris, après avoir copieusement ignoré les autres, innombrables, morts en tous points semblables, mais qui n'avaient visiblement pas le même statut. Les attentats d'ailleurs ne déclenchaient pas les mêmes indignations, trop loin, trop exotiques, trop quotidiens ? Parce que c'était Paris, on mettait en péril le destin de l'humanité ; ailleurs, ce n'était probablement pas l'humanité... ! »*²

Encore une fois, le narrateur emploie le pronom « on » pour insister sur son implication et celle du lecteur qui découvre la diégèse. D'ailleurs, la finalité du repérage des différentes fonctions c'est le fait de mesurer l'implication du narrateur par rapport à l'histoire, qu'il soit personnage ou un simple relateur des faits.

La fonction précédente est la dernière proposée par Genette. Or, d'autres narratologues ont ajouté une autre fonction qui est : « *Très présente au XIX^e siècle, notamment dans les romans didactiques, la fonction explicative consiste, pour le narrateur, à livrer un certain nombre d'informations qu'il juge nécessaires à la compréhension de l'histoire.* »³ Cette dernière se manifeste également dans le roman de Larher, surtout qu'il se base majoritairement sur des informations tirées de la vraie vie (d'où l'autofiction implicite). Cela se remarque dans le passage qui suit : « *Je me suis renseigné : la cartouche mesure 5,6cm, la douille elle-même 3,9cm et l'ogive (le morceau de métal pointu qui t'as déchiqueté les chairs), un peu moins de 2cm, pour un diamètre de 0,762cm.* »⁴ Des informations précises et didactiques qui sont, d'après Genette, une motivation réaliste⁵. Jouve donne même un autre exemple en disant : « *Zola nous*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 226.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

³ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 38.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 92.

⁵ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 263.

explique le fonctionnement d'une locomotive dans *La Bête humaine* et Balzac nous donne, dans *Illusions perdues*, des indications sur les procédés d'impression et de fabrication du papier. »¹ Ce qui se remarque aussi dans le roman de Larher, et ce, dans plusieurs passages, notamment quand il aborde l'origine de l'arme des kamikazes : « *L'AK-47 est un fusil d'assaut conçu par Mikhaïl Kalachnikov, dont il existe des modèles dérivés regroupés sous l'appellation « kalachnikov»* »² Une des informations qui viennent renforcer l'atrocité de l'acte terroriste et la douleur que l'arme pourrait provoquer quand elle transperce la chair humaine, d'où la précision des différents diamètres des balles du kalachnikov. D'ailleurs, c'est le seul roman de notre corpus qui contient des notes de bas de page, donnant l'impression au narrataire de lire un travail de recherche universitaire au lieu d'une œuvre littéraire. Dans le roman de Sansal, et malgré le fait qu'il soit envahi par une multitude d'informations politico-historiques, nous ne trouvons pas une rupture évidente de la narration pour que la présence de la fonction explicative soit confirmée.

Tout bien considéré, toutes ces fonctions présentes dans les quatre romans traités révèlent plusieurs points de convergence, et ce, malgré la différence entre les fictionnalisations. Certes, la présence d'une telle ou telle fonction pourrait être plus ou moins importante d'un roman à un autre, nous avons même le cas de la fonction de communication qui est inexistante dans le roman de Lepage mais présente dans les trois autres. Bien qu'il comporte le pronom « tu », ce dernier ne sollicite pas l'attention du lecteur et ne permet pas de maintenir un contact direct avec lui. En revanche, Genette insiste bien sur l'aspect ambigu des différentes fonctions en disant que : « *Cette répartition en cinq fonctions n'est certes pas à recevoir dans un esprit de trop rigoureuse étanchéité : aucune de ces catégories n'est tout à fait pure et sans connivence avec d'autres, aucune sauf la première n'est tout à fait indispensable, et en même temps aucune, quelque soin qu'on y mette, n'est tout à fait inévitable.* »³ De ce fait, il n'y a que la fonction narrative

¹ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 38.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 46.

³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 263.

qui demeure indispensable. Toutes les fonctions qui restent dépendent de chaque auteur et le choix qu'il fait par rapport aux besoins de sa fictionnalisation. D'où l'importance d'une étude comparative qui aiderait à cerner le rôle et l'impact de chaque fonction sur la diégèse et le narrataire qui la perçoit.

2.1. Narrateur, victime ou terroriste ? :

Au cours d'une analyse narratologique, il est primordial de se focaliser sur le narrateur et le rôle qu'il assure dans la diégèse par le biais de sa voix narrative. Cela est dû au fait que ce dernier pourrait prendre parfois une place plus importante qu'un simple raconteur des faits. Pour ce faire, que ce soit en littérature ou même dans le domaine du cinéma : « *Il est impossible, pour qui désire dresser une typologie des voix narratives au cinéma, de ne pas remonter à celle établie par Gérard Genette en littérature.* »¹ Ses travaux sont une référence incontournable pour tout travail narratologique. D'ailleurs, toujours en parlant de la voix narrative, il pose la question suivante : « *qui est le narrateur ?* »² Celle-ci se divise en deux autres : « *[...] entre la question qui voit ? et la question qui parle ?* »³ Et il est important de rappeler que ces deux questions : « *[...] ont depuis longtemps animé l'étude du point de vue dans les textes narratifs – de la salle de classe du collège aux recherches des spécialistes de la narratologie.* »⁴ D'où l'importance d'y répondre en ce qui concerne notre corpus d'études. Dans le roman de Yasmina Khadra, il suffit de lire la toute première page qui donne déjà une idée sur la suite. La présence du pronom « nous » et l'adjectif possessif « notre » du premier passage : « *Nous étions quatre kamikazes ; notre mission consistait à transformer la fête au Stade de France en un deuil planétaire.* »⁵ Renvoie à un narrateur qui participe aux événements de la diégèse. Le lecteur est confronté à un « je » narrateur dans tout le roman, notamment quand il dit : « *J'essayais de me distraire en contemplant la compagne ; la voix de Lyès*

¹ LIMOGES Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de narratologie*, 25 | 2013, pp. 1-30, p. 1.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 203.

³ *Idem.*

⁴ MARNETTE Sophie et SWIFT Helen, « Introduction : Que veut dire « voix narrative » ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22 | 2011, pp. 1-7, p. 1.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 11.

revenait sans cesse me rappeler à l'ordre : « Tu veux finir comme Moka ? » »¹ À travers ce passage, nous remarquons que la voix narrative est celle du personnage lui-même, même les passages qui sont narrés à la troisième personne ne marquent pas une rupture avec le narrateur principal du début. Egalement, la voix des personnages secondaires est soit intégrée à la narration principale comme nous l'avions remarqué dans le passage ci-dessus (l'usage des guillemets), soit par le biais des différents dialogues qui surgissent entre les personnages. En partant de ce constat, nous nous appuyons sur les propos de Genette qui précise que : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans l'Iliade, ou Flaubert dans l'Éducation sentimentale), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : Gil Blas, ou Wuthering Heights). »² Le second cas correspond au roman de Khalil puisqu'il est narré à la première personne. Genette rajoute alors : « Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. »³ De prime abord, le narrateur du roman de Khadra est homodiégétique puisqu'il est présent comme personnage. Or, sachant que la narration est faite par le protagoniste lui-même, en l'occurrence Khalil. Nous avons donc un narrateur autodiégétique : « [...] où le héros-narrateur ne cède pour ainsi dire jamais à quiconque, nous l'avons vu, le privilège de la fonction narrative. »⁴ Cependant, le roman en question marque tout de même une sorte d'exception. Rappelons que le narrateur-protagoniste fait partie du groupe des kamikazes, la narration est donc véhiculée à travers les propos du terroriste, plongeant ainsi le lecteur dans les pensées de l'un des coupables des massacres du 13 novembre. Vers la fin du roman, il décède en accomplissant sa mission suicidaire à Marrakech. De ce fait, la narration à la première personne est interrompue pour se transformer en une narration à la troisième personne, ou autrement dit, l'apparition d'un autre narrateur qui vient décrire les derniers instants du personnage Rayan quand il reçoit l'appel de sa

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 12.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 252.

³ *Ibid.*, p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

mère qui lui annonce la triste nouvelle. Il dit : « *Rayan ne l'écoutait pas. Il se laissa choir sur le fauteuil derrière lui et se prit la tête à deux mains.* »¹ Nous avons donc un narrateur hétérodiégétique qui surgit sur les trois dernières pages pour clôturer le roman.

Pareillement au roman de Khadra, celui de Sansal comporte également deux voix narratives puisqu'il est divisé en deux grandes parties : celle d'Ute Von Ebert (Élisabeth) et celle de Léa (Hannah). Sachant que les deux parties soient étroitement liées par un lien de correspondance (lettres d'une mère à sa fille), et leur envie commune à rédiger un roman. Les deux parties comprennent des notes de roman et des notes de lecture, ce qui pourrait donner au roman un aspect complexe lorsqu'il s'agit de distinguer les différentes voix narratives qui y résident. Commençons par les lettres d'Ute qui sont écrites à la première et la deuxième personne, elle écrit : « *Excuse-moi si je déblatère, en ce moment je fais tout dans l'affolement... je dirais plutôt la fièvre, je n'ai pas peur, je veux juste faire vite et bien, je n'y arrive pas, ça m'énerve. C'est l'âge, tu me diras.* »² Ce mélange entre les deux pronoms se présente comme une évidence dans le cas d'une lettre adressée d'un personnage A à un personnage B. La voix narrative serait en l'occurrence homodiégétique étant donné que la narratrice fasse partie de la diégèse. Nous pouvons même la qualifier d'autodiégétique puisque le roman est structuré d'une manière qui nous rappelle la mise en abyme, autrement dit, chaque narratrice (Ute et Léa) est héroïne de sa propre histoire. Cela s'applique aux notes de lecture également qui sont narrées à travers la même voix. En revanche, le cas des notes de roman est plus ou moins ambigu car il accentue l'aspect labyrinthique du roman, d'où la sensation de lire un roman à l'intérieur d'un roman. Prenons comme exemple le passage suivant, Ute écrit dans sa lettre : « *Mes petites aides, Magda et son lymphatique mari Helmut, te saluent bien.* »³ Dans un autre passage tiré de la troisième note du roman d'Ute, elle écrit : « *Avant tout, j'ai chargé Helmut de me ramener un de ces*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 259.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 19.

spécimens, il sera mon cheval de Troie [...] »¹ Nous remarquons la présence des mêmes éléments qui renvoient à la vraie vie de la narratrice-protagoniste, en l'occurrence le personnage secondaire nommé Helmut. De ce fait, Ute est une narratrice autodiégétique dans le roman de Sansal et dans son propre roman, nous pouvons même tirer un côté autofictionnel de son roman puisqu'elle narre son vécu.

Dans la seconde partie narrée par Léa, nous remarquons la présence d'une sorte d'effet miroir puisqu'elle a été structurée de la même manière que celle d'Ute. Les lettres de Léa sont également écrites par un « je » qui s'adresse à un « tu » comme nous pouvons le constater dans le passage qui suit : « *Je t'écris de la maison. Il est vingt et une heures, je suis dans la cuisine, assise à ma place derrière notre bonne vieille table familiale, avalant à petites cuillères une soupe tiédasse et imaginant que tu es là [...]* »² Nous avons donc une narratrice autodiégétique puisqu'elle assure le rôle d'un personnage principal dans sa propre version des faits. Or, la différence réside dans l'intitulé même de la partie qui est *La métamorphose de la réalité*, la partie de Léa rompt l'univers imaginaire qui a été écrit par sa mère Ute après qu'elle se soit réveillée d'un coma et perd sa propre identité (Celle d'Élisabeth). La version de sa fille ramène le lecteur à la réalité, passant d'Erlingen à Seine-Saint-Denis. Une réalité qui demeure fictionnelle puisque les lettres et les notes de roman de Léa sont une partie intégrante de tout le roman de Sansal. Au début, le lecteur a donc l'impression de lire un récit fictif et d'un coup il passe à une partie plus factuelle sans pour autant le sortir de la fiction du roman. Si nous prenons ce passage tiré de l'un des notes du roman de Léa, elle écrit : « *La réflexion m'est venue en relisant La métamorphose de Kafka. Je cherchais une piste, je voulais découvrir ce que cette historiette avait de réellement extraordinaire pour avoir à ce point perturbé maman, son cerveau traumatisé l'entraînant dans un mouvement perpétuel de transformation d'elle-même [...]* »³ Nous remarquons que les

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 143.

³ *Ibid.*, p. 215.

propos qu'elle relate sont en quelque sorte une quête de vérité, ou plutôt, la fille qui cherche à comprendre les délires de sa mère après l'épisode du coma. De ce fait, le côté autofictionnel est présent dans les deux romans qui forment le roman commun à Ute et Hannah (Élisabeth et Léa), et suivant cette logique, les deux narratrices seraient autodiégétiques dans leurs propres histoires.

En revanche, d'autres voix narratives sont intégrées au roman en question. Prenons comme exemple la lettre courte de quatre pages qui a été insérée dans la seconde partie du roman, il est écrit : « *Bonjour, chère mademoiselle Léa, J'espère que vous allez bien. Maria et moi n'arrivons pas encore à nous faire à la disparition de votre maman, notre chère madame Potier à qui nous devons tant.* »¹ Il s'agit d'une lettre écrite par l'un des personnages secondaires évoqués par Léa, en l'occurrence Giuseppe. La voix narrative se transforme en homodiégétique le temps d'une lettre et redevient ensuite autodiégétique. Egalement, et contrairement aux autres romans de notre corpus, celui de Sansal comporte un prologue et un épilogue. Il est important de préciser que ces derniers ne sont pas comme : « [...] d'autres formes introductives tels que « préface » ou « avant-propos » »² Ils s'inscrivent plutôt : « [...] de manière fluide et naturelle dans la narration, c'est un éclairage. Un éclairage sur les événements, les lieux, l'espace, l'environnement, les personnages. »³ Ainsi, le narrateur de ces deux parties pourrait être considéré comme hétérodiégétique, sachant que sa tâche se résume au fait de donner au début un aperçu de ce qui va suivre et clôturer le roman vers la fin sans y être un personnage principal ou témoin.

Passons à présent au roman de Larher dont la structure nous éloigne du roman traditionnel. En effet, la multitude des voix narratives et le va-et-vient entre le dedans et le dehors font que le lecteur soit en perpétuel mouvement, ou plutôt, synchronisé avec le rythme non linéaire du récit. D'abord, la lecture des premières pages nous donne l'impression qu'il s'agit d'un narrateur

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 222.

² LUCIUS Christophe, « Prologue, préface et avant-propos », *Actualités du 19 août 2018*, MKO Editions. Disponible sur : <https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire/9803-prologue-preface-et-avant-propos#:~:text=Le%20prologue%20ne%20narre%20pas,omniscient%20peut%20prendre%20le%20relai>

³ *Idem.*

hétérodiégétique, ce dernier s'adresse au protagoniste par le biais d'un « tu ». Une narration à la deuxième personne qui brouille les pistes pour le narrataire qui n'arriverait pas à trouver le personnage principal, voire le remplacer puisqu'il est constamment sollicité par un « tu ». D'ailleurs, le professeur Seixas Oliveira précise que :

« [...] ce pronom qu'on réservait d'ordinaire à la désignation du seul narrataire, apparaît souvent comme une feinte communicationnelle, un artifice de style dont les enjeux véritables sont à découvrir hors de la diégèse proprement dite. En effet, si la narration à la deuxième personne est résolument novatrice, la révolution qu'elle entend restaurer concerne davantage les rapports qu'entretiennent les lectrices et lecteurs vis-à-vis du protagoniste que le protagoniste lui-même. »¹

D'où l'implication du lecteur dans la diégèse par un narrateur hétérodiégétique qui lui relate, en quelque sorte, les faits de sa propre diégèse. Ainsi, il est possible de dire que : *« [...] le protagoniste-tu, à qui s'adresse le narrateur, est aussi le narrataire. Il est, de fait, non seulement celui dont on raconte l'histoire, mais encore celui à qui ladite histoire est racontée. »²* Nous pouvons prendre la toute première phrase du roman comme exemple : *« Tu écoutes du rock. Du rock barbelé de guitares et de colère. Depuis la préadolescence. Même, il te fallait une autorisation paternelle avait de te servir de la chaîne stéréo. »³* Cette désignation à la deuxième personne se poursuit jusqu'à la fin de la première partie du roman. Le lecteur passe alors à une autre partie qui s'intitule « Vu du dehors » où la narration bascule à la première personne : *« Le quartier est désert. Un rassemblement rue Bichat, devant Le Petit Cambodge et Le Carillon. Je n'y vais pas. »⁴* Il est important de préciser que toutes les parties qui portent le même titre sont une sorte de témoignage, ou autrement dit, la version des faits d'un autre point de vue que celui du protagoniste, d'où l'intitulé « Vu du dehors ». Et la narration est faite à chaque fois par un personnage secondaire différent, toujours à la première personne. Nous pouvons donc considérer le narrateur de chaque partie d'homodiégétique sans être autodiégétique puisqu'il ne s'agit pas

¹ S. OLIVEIRA Daniel, « Protagoniste interpellé : ce que le récit à la deuxième personne fait au "personnage" », *Fixxion*, 23 | 2021, pp. 1-43, p. 42.

² *Ibid.*, p. 37.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

d'un héros du récit. Egalement, il faut noter que ces chapitres du dehors sont considérés comme des épisodes à part qui viennent interrompre la diégèse en livrant une version extérieure. Nous avons la preuve des deux parties du roman qui sont numérotés (1 et 2) et qui sont séparées par un épisode du dehors. Il ne s'agit donc pas d'une suite puisqu'ils n'ont pas été intégrés à la numérotation des parties, ils portent plutôt des chiffres romains pour insister sur leur côté « à part » de l'histoire.

À partir de la deuxième partie, nous retrouvons des indices qui renvoient à l'implication du narrateur qui était à priori hétérodiégétique. Prenons le passage suivant comme exemple : « *À partir de là, ce n'est plus ton histoire. Plus seulement ton histoire. À partir de là, ce n'est plus seulement ton histoire, c'est aussi la nôtre.* »¹ L'adverbe *seulement* est écrit en italique et nous remarquons l'emploi du pronom possessif « la nôtre ». Quelques passages après, nous lisons : « *À partir de là, j'omets, je falsifie, je mens peut-être, les pronoms n'ont plus rien de personnel. Il faudra vous y faire. À partir de là commence une histoire que je ne voulais pas raconter.* »² Premièrement, la deuxième personne du pluriel reprend son rôle ordinaire qui est la fonction de communication pour maintenir le contact avec le narrataire. Nous avons aussi un « je » qui surgit tout d'un coup pour transformer le narrateur hétérodiégétique en homodiégétique. Or, dans la troisième partie, le « tu » de la narration est de nouveau employé mais l'apparition d'un nom attire notre attention, notamment quand il dit : « *Erwan, un roman ! Erwan, un roman ! beuglent les passagers du wagon vite, les personnages de ton dilemme, les multiples de toi-même.* »³ Ce qui marque une fin de l'identité inconnue du protagoniste. Et c'est à partir de la sixième partie du roman que le « je » de la narration commence à être assumé, nous pouvons le lire dans la première phrase : « *Je pénètre dans la salle. Sur scène, une jeune femme remercie le public, qui applaudit plutôt chaleureusement. Les lumières se rallument. Je suis arrivé pile à la fin de la prestation de la première partie.* »⁴ Le

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

narrateur qui était hétérodiégétique, puis homodiégétique, se transforme en narrateur autodiégétique et assume le rôle du personnage principal dans la diégèse.

Cette sorte d'hésitation entre le « tu » et le « je » pourrait avoir plusieurs interprétations, surtout dans le cas d'un roman qui dégage un côté autofictionnel, Seixas Oliveira dit à ce propos que :

« [...] la désignation du protagoniste par un tu se justifie doublement : la deuxième personne permet de rendre sensible le passage du temps au sein d'une même identité personnelle – l'identité du je-narrant n'est plus tout à fait celle du tu-narré – mais elle autorise également le maintien d'une certaine proximité avec ce "Moi antérieur" dont la vie sera bientôt contée. »¹

Ce qui correspond au roman de Larher puisqu'il permet au lecteur de plonger dans une fiction basée sur un fait réel, et le nom de l'auteur lui-même est employé pour désigner le protagoniste sans assumer le côté autofictionnel de son récit. Rappelons que l'écrivain en question fait partie des survivants des attentats du Bataclan, le passage au sein d'une même identité personnelle pourrait se remarquer à travers l'intention première de l'auteur avant d'écrire son œuvre, autrement dit, se séparer de l'identité réelle afin d'éviter l'étiquette du « témoignage ». D'ailleurs, nous lisons sur la quatrième de couverture : *« Il m'est arrivé une mésaventure, qui est une tuile pour le romancier qui partage mon cerveau : je me suis trouvé un soir de novembre au mauvais endroit au mauvais moment ; donc lui aussi. »²* C'est donc cette sorte de dédoublement de personnalité qui détache le je-narrant du tu-narré et crée l'illusion de lire l'histoire d'un protagoniste sans qu'il soit désigné par le narrateur.

L'instabilité de la voix narrative se poursuit même dans la septième partie du roman puisqu'elle comporte une narration à la troisième personne, le narrateur dit en parlant de l'un des terroristes : *« Il a peur. Envie de pisser. Il voudrait s'enfuir. La ceinture explosive pèse lourd et limite ses mouvements. Ça pue dans la bagnole, et ce con d'Éfrit n'en finit pas de prier. Assis au volant, Shaitan*

¹ S. OLIVEIRA Daniel, *op. cit.*, p. 35.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, quatrième de couverture.

reçoit un SMS et donne le signal. »¹ De ce fait, le narrateur est encore une fois hétérodiégétique. Et tout le reste des parties du roman est animé par un changement constant des voix narratives et des personnages qui s'entremêlent au point de ne plus être capable de suivre la progression du protagoniste dans la diégèse. Genette précise à ce sujet que : « *Dans le champ du roman classique, et encore chez Proust, de tels effets ressortissent évidemment à une sorte de pathologie narrative, explicable par des remaniements hâtifs et des états d'inachèvement du texte [...]* »² Ensuite, il rajoute : « *[...] mais on sait que le roman contemporain a franchi cette limite comme bien d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la « personnalité ».* »³ En somme, et contrairement aux autres romans, la multiplicité des voix narratives donne au roman son caractère ambigu. Autrement dit, cela nous montre la manière dont chaque écrivain construit et façonne son œuvre pour lui donner son unicité par rapport aux autres productions qui se basent sur le même évènement fictionnalisé (Attentats du 13 novembre 2015 à Paris).

Dans le dernier roman du corpus, et toujours dans la continuité de notre approche narraologico-comparative. Après avoir analysé le roman de Larher qui s'éloigne de la structure traditionnelle du roman. Celui de Lepage nous ramène à la narration ordinaire de la troisième personne, et ce, par le biais d'un narrateur qui ne fait pas partie des personnages de la diégèse. Prenons le passage qui suit comme exemple : « *Très vite, Raphaël se laissa gagner par un sentiment de malaise et de frustration.* »⁴ Nous remarquons en l'occurrence une désignation directe du protagoniste et tout le récit est narré à la troisième personne. La seule fois où le narrateur délègue le « je » aux personnages, c'est au moment des dialogues entre ces derniers ou l'ouverture de deux guillemets pour insérer les propos d'un tel ou tel personnage, notamment quand il dit : « *Il la présentait*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 75.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 254.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

*comme sa « compagne », cela lui paraissait plus respectueux, moins possessif ; elle le lui reprochait souvent : « C'est suspect ta manière de ne pas vouloir dire que je suis ta femme. » Géniale indignation, à l'aune de ce qu'il savait maintenant ! »*¹ À travers ce passage, nous remarquons l'absence du narrateur de la diégèse bien qu'il intervienne par moments lorsqu'il partage ces jugements vis-à-vis d'un personnage ou d'une quelconque situation. Ainsi, nous pouvons le considérer comme narrateur hétérodiégétique dont le statut ne change pas du début jusqu'à la fin du roman, contrairement aux autres œuvres qui constituent notre corpus d'études. Le roman de Lepage serait donc selon Genette un : « *récit impersonnel, ou « à la troisième personne », qu'on appelle en narratologie, et pour diverses bonnes raisons, hétérodiégétique (le narrateur n'est pas l'un des personnages) »*²

Nous pouvons dire que c'est cette diversité du corpus étudié qui fait la pertinence de notre travail, en exploitant des processus de fictionnalisation différents les uns des autres. Cela nous permet de mettre en évidence la manière dont chaque écrivain manie les éléments de son œuvre pour répondre aux besoins de son récit et donner accès au lecteur à une dimension qui, d'un roman à un autre, se renouvelle bien que l'évènement fictionnalisé soit commun.

2.2. Les variations temporelles de la narration :

Afin de cerner la manière dont chaque fictionnalisation est faite, il est important d'analyser tous les éléments qui ont permis la production de chaque œuvre. Nous savons que chaque récit reflète une certaine période de temps, qu'elle soit limitée en minutes, semaines, mois ou années. L'écriture romanesque est délimitée par le moment où les évènements de la diégèse occurred, notamment le cas de notre corpus qui est composé de quatre romans, partageant la même trame de fond : les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Or, le temps de l'histoire et la narration de cette dernière ne sont pas forcément synchronisés. Et parmi les questions que se posent les narratologues est la suivante : « *Quand*

¹ LEPAGE Partice, *op. cit.*, p. 17.

² GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 29.

est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée ? »¹ Afin d'y répondre, commençons par le roman de Khadra qui relate le vécu de Khalil, un des kamikazes qui ont participé aux attentats du 13 novembre. Sachant que le roman en question a été publié en 2018, soit trois ans après le drame. Le début du roman donne déjà une idée sur le temps de la narration. Prenons comme exemple le passage qui suit : « *Ce vendredi 13 novembre 2015, c'était la première fois de mon existence que je m'aventurais sur les terres de France.* »² Les verbes sont conjugués à l'imparfait, ce qui éloigne le temps de la narration à celui de l'histoire. Certes, le narrateur cède, par moments, la parole aux différents personnages secondaires, notamment quand il dit : « *- Ne te gêne surtout pas, maugréa le frère de devant en arabe, en fusillant du regard Ali le chauffeur.* »³ Nous remarquons que même au milieu d'un dialogue entre les personnages, le narrateur intervient en employant le passé simple, en l'occurrence, le verbe « maugréa ». Ce qui accentue l'effet du passé de la narration. Une narration que Genette qualifie d'ultérieure et insiste sur le fait que : « *L'emploi d'un temps du passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire.* »⁴ Ce qui correspond au roman de Khadra qui est entièrement narré d'un mélange entre passé simple et imparfait comme nous pouvons le constater dans ce passage : « *Je pris le premier train pour Bruxelles. Dans un état second. Priant, en mon for intérieur, que la blessée soit Yezza, et non Zahra. Le Seigneur m'en voudrait sûrement de prier pour l'une au détriment de l'autre, mais il m'importait peu de savoir ce qui était juste et ce qui ne l'était pas.* »⁵ Or, nous retrouvons d'autres types de narration dans le roman, même s'ils sont minoritaires par rapport à l'aspect global du récit. Si nous revenons au passage ci-dessus, le protagoniste est en panique et prie pour que sa sœur Zahra soit épargnée de la mort même si cela coûterait la vie de sa seconde sœur Yezza qu'il

¹ REUTER Yves, « Chapitre 4. La narration (2). Le temps », *Introduction à l'analyse du roman*, sous la direction de Reuter Yves, Armand Colin, Malakoff, 2016, pp. 95-103, p. 95.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 232.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 206.

détestait. Si nous revenons plusieurs pages en arrière, la présence de tout un paragraphe écrit en italique attire l'attention du lecteur. En effet, il s'agit du rêve de Khalil que nous pouvons qualifier de prémonitoire puisqu'il représente la disparition de sa propre sœur Zahra avant que l'évènement soit survenu. Il dit : « *Soudain, Yezza dévale une dune en hurlant : « Tsunami, tsunami ! » Je me retourne. Une gigantesque montagne d'eau rougeâtre déferle vers la plage, escortée par une nuée de rapaces noirs... Yezza me rejoint, essoufflée, les yeux révoltés... « Où est Zahra ? » crie-t-elle... »*¹ Le protagoniste répond : « *« Elle est... » Ma gorge se contracte. Zahra a disparu. »*² Nous observons que les verbes sont majoritairement conjugués au présent, ce qui rompt la narration au passé qui domine le roman. Et cet épisode du rêve finit par se concrétiser pour le personnage principal puisqu'il apprend que sa sœur fait partie des victimes de l'attentat du métro de Bruxelles. Nous lisons plusieurs pages après : « *[...] Ramdane s'arrangea pour informer les gens du lotissement que, parmi les victimes de l'attentat qui avait ciblé le métro de Bruxelles, figurait ma sœur jumelle. »*³ Ainsi, nous pouvons considérer cette narration comme antérieure puisqu'elle : « *[...] porte essentiellement sur des passages textuels. À valeur prédictive, souvent sous forme de rêves ou de prophéties, elle anticipe la suite des événements. »*⁴ Ce qui est relativement rare, d'où l'importance de signaler la présence d'un tel type de narration.

Vers la fin de la quatorzième partie du roman, un passage soudain du « je » narratif à une narration à la deuxième personne se remarque. À un moment donné, le narrateur-personnage dit :

« *À l'usure, j'avais cessé d'attendre le miracle – je n'y croyais plus, et j'avais décidé de m'accommoder des miettes que la fatalité me concédait... Et puis vlan ! Ces choses-là arrivent. Tu ne sais pas comment elles te tombent dessus ni quand ça a commencé [...] personne ne sait exactement à partir de quel moment et sous quelle forme le rejet de toute une société germe en toi. »*⁵

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 194.

² *Ibid.*, p. 194.

³ *Ibid.*, p. 211.

⁴ REUTER Yves, *op. cit.*, p. 95.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 227.

Et toute la suite du passage (quatre pages) est une sorte de dialogue entre le protagoniste et un interlocuteur virtuel, ou même un monologue intérieur. La présence du pronom « tu » et l'imparfait qui se transforme en présent, cela donne au lecteur l'impression de vivre le moment, qui est en l'occurrence, ce qui a conduit Khalil à sa radicalisation. Certes, il arrive parfois dans le cas d'une narration ultérieure que : « [...] à la fin du récit, le temps de l'histoire rejoint celui de la narration, en particulier lorsque le narrateur fait partie de l'histoire. »¹ Cependant, le cas du roman en question est différent puisque le temps de l'histoire n'est pas ordonné, c'est-à-dire, le lecteur n'est pas en train de lire ce qui arrive au protagoniste dans le présent puisqu'il faisait déjà partie des terroristes depuis le tout début de la diégèse. D'ailleurs, au milieu du passage, nous lisons : « Puis un soir, un voisin, un copain ou quelqu'un que tu connais à peine se met à te vanter les prêches de l'imam du coin. »² L'emploi du marqueur de temps « Puis un soir » restaure le côté « passé » du moment narré. Malgré la conjugaison au présent qui pourrait induire en erreur, suspectant la présence d'une narration simultanée, le passage maintient sa narration ultérieure tout en impliquant le narrataire avec le pronom « tu » et la transformation soudaine de la conjugaison qui passe au présent.

Toujours dans la continuité de notre approche à la fois narratologique et comparative, et pareillement au roman de Khadra, celui de Lepage ne se limite pas seulement à une simple narration ultérieure. Dès la lecture des premières pages, le lecteur est confronté à un narrateur hétérodiégétique qui relate des événements qui se sont déjà déroulés. D'ailleurs, il dit dans la toute première phrase : « Les premiers signes étaient apparus au lendemain des attentats du Bataclan. Dans ces temps vitrifiés où les écrans gobaient la vie avec voracité, une hébétude obscène s'était imposée à la banalité diffuse du quotidien. »³ Certes, l'emploi de l'imparfait est en vigueur dans le premier chapitre du roman, et nous trouvons même des verbes conjugués au passé simple, notamment dans le

¹ KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, « La voix narrative », *Méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, Ambroise Barras (éd), Suisse, 2003, pp. 1-15, p. 6.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 228.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 11.

passage suivant : « *Très vite, Raphaël se laissa gagner par un sentiment de malaise et de frustration.* »¹ Mais le reste des chapitres nous oriente vers une autre piste, notamment la manière dont le narrateur nous décrit les scènes entre les différents personnages, surtout au moment des dialogues, nous laisse croire qu'il pourrait s'agit d'une narration simultanée. Il dit : « *Raphaël se dresse précipitamment, un homme est assis sur le banc, tout à côté de lui.* »² Les verbes sont conjugués au présent de l'indicatif, ce qui donne l'illusion au lecteur de lire l'action au moment même où elle se déroule. D'ailleurs, Jouve définit ce type de narration comme suit : « *La narration simultanée se signale par l'emploi du présent. Technique très prisée par le roman contemporain, elle donne l'illusion que le narrateur écrit au moment même de l'action (ce qui est, bien sûr, impossible)* »³ En outre, le présent est également employé dans la narration qui n'est pas reliée aux dialogues, c'est-à-dire, qui n'est pas seulement la « mise en scène » des propos entre les personnages. Par exemple, il dit à un moment donné :

« *Un hôtel modeste. Il mange un sandwich dans sa chambre, allume la télé et résiste difficilement à une soudaine pulsion destructrice. Il éteint et descend s'installer sur la terrasse de l'hôtel, les montagnes sont proches, l'air est frais. Une couverture sur les jambes, il regarde les étoiles, pense encore à elle et s'en veut...* »⁴

Ce qui accentue la simultanéité du moment de la narration et celui de l'histoire, faisant du narrateur un témoin qui rédige en direct ce qui se passe dans le moment présent de l'action. En somme, le roman est composé d'un seul chapitre dont la narration est ultérieure, et où le narrateur nous évoque les séquelles des événements du 13 novembre 2015 sur les personnages, et plus particulièrement, sur le protagoniste de la diégèse. Ensuite, commence une narration simultanée qui permet au lecteur de vivre le moment même et suivre l'aventure du héros d'une manière simultanée. D'ailleurs, cette synchronisation entre la narration et l'histoire se poursuit jusqu'à la fin du roman, voire la toute dernière phrase où le

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 21.

³ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 55.

⁴ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 24.

narrateur dit : « *Raphaël lui sourit...* »¹ Cette narration au présent se remarque aussi dans le roman de Sansal, mais contrairement à celui de Lepage, elle se fait par le biais d'un narrateur homodiégétique, voire autodiégétique. Ce qui accroît la complexité de cette simultanéité narrative puisqu'elle est produite par un « je-narrant », les deux chercheurs Kaempfer et Zanghi évoquent d'ailleurs ce détail en disant : « *Dans un récit à la première personne, les choses sont encore plus complexes. Comment concevoir en effet de vivre et de se raconter « en même temps » ?* »² Après cette question, ils rajoutent que : « *La question mérite d'autant plus d'être posée qu'une part grandissante de la production romanesque contemporaine propose des récits en je, entièrement menés au présent.* »³ Et en se référant aux travaux de Cohn, le phénomène est qualifié de « *déviance de la narration simultanée* »⁴. En revanche, le cas du roman de Sansal est différent puisqu'il s'agit d'une correspondance entre une mère et sa fille, autrement dit, nous lisons des lettres qui pourraient avoir l'air d'un journal intime. Genette nous éclaire à ce propos en disant que : « *Le dernier type est à priori plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première : c'est ce qui se passe en particulier dans le roman épistolaire à plusieurs correspondants.* »⁵ En effet, l'instabilité des instances narratives se remarque dans le roman, surtout quand il s'agit des lettres écrites par Ute ou Léa. Prenons comme exemple le passage suivant :

« *C'est le moment de te le dire, ma chérie, j'ai toujours su où tu cachais tes petits secrets de vilaine fille, tes clopes, les petits mots de tes idiots d'amoureux... Hé remets-toi, je ne les ai pas lus, j'avais trop peur de mourir de rire ! Un jour, quand la vie reviendra, tu repasseras à la maison, tu les trouveras dans notre cachette (chut !)* »⁶

Nous constatons la présence de plusieurs instances, à savoir : la narration simultanée qui se remarque à travers les verbes conjugués au présent, la narration ultérieure qui se dégage des propos narrés au passé, notamment les verbes

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 252.

² KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 229.

⁶ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 18.

conjugués à l'imparfait et passé composé. Enfin, la narration qui pourrait être considérée d'antérieure puisqu'il est rare que le lecteur soit confronté à des passages qui comportent des verbes conjugués au futur. Cette instabilité narrative représente la narration intercalée où : « *L'histoire y est ainsi racontée avec un point de narration mobile.* »¹ D'où le saut entre les différents temps de narration.

En outre, le roman ne se résume pas seulement à la narration intercalée puisqu'il ne comprend pas que les lettres envoyées par les personnages. Nous trouvons également des notes de roman et des notes de lecture qui favorisent l'apparition de plusieurs types de narration. Si nous prenons le début de la première note de roman qui s'intitule *Le début de la fin*, il est écrit : « *Il y avait du désespoir dans l'air. L'été n'avait pas manqué de mauvaises nouvelles. Les médias de la région les diffusaient avec de la précipitation dans le débit.* »² Ou encore : « *Sur les conseils pressants de D. H. (Dieter Hesse pour bien le nommer), le Bürgermeister Jürgen Stein confia au motard un rapport pour le Ministerpräsident [...]* »³ En l'occurrence, nous constatons que les verbes sont de nouveau conjugués à l'imparfait et passé simple. Or, cette partie du roman donne l'illusion qu'il s'agisse d'un narrateur hétérodiégétique et d'une narration ultérieure par rapport à l'histoire. Mais quelques pages plus tard, nous lisons : « *Au moment où j'écrivais cette note, le verbatim de la réunion n'était pas sorti, j'ai repris ce que le cousin d'Helmut a pu enregistrer de sa cachette [...]* Pauvre Helmut, je lui impose un train d'enfer, majordome, coursier, espion, boîte aux lettres secrète [...] »⁴ De ce fait, aucun type de narration n'est entièrement utilisé dans toutes les parties du roman, que ce soit les lettres ou les notes de roman. L'instabilité narrative est omniprésente.

Un autre détail a attiré notre attention puisqu'il se répète régulièrement pendant la lecture du roman, il s'agit du fait que les deux personnages que nous pouvons qualifier de principaux (Ute et Léa) ont la même intention de rédiger un

¹ KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, *op. cit.*, p. 7.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

roman qui serait commun pour elles. À un moment donné, Ute écrit à sa fille : « *Il y aura aussi dans la cachette des fiches de lecture, des notes, des descriptions, des enquêtes. Tu me diras ce qu'on peut en tirer pour notre roman, les intégrer au texte, les renvoyer en annexe ou les mettre à la poubelle, c'est toi la spécialiste de la littérature.* »¹ La phrase *notre roman* est écrite en italique pour qu'elle ne passe pas inaperçue aux yeux du lecteur et cela pourrait également être considéré comme un effet d'insistance. Nous avons même un autre passage de la part de Léa qui le mentionne clairement dans l'une de ses lettres destinées à sa mère en disant : « *Puisque nous avons pris le chemin de l'écriture d'un roman, je vais faire ma partie et ainsi nos lecteurs, si nous en avons, sauront tout.* »² Ce qui nous donne l'impression de lire le roman au moment même de sa rédaction. D'ailleurs, il est écrit dans l'épilogue que : « *C'est bien à la fin que l'Histoire s'écrit. Au début elle n'est que faits de hasard et, tout le long de sa marche, elle va de-ci de-là, obéissant à on ne sait quoi, son flair, son instinct, sa logique.* »³ Ce détail du roman qui s'écrit au moment de la narration a été soulevé par Reuter qui, en parlant de la narration simultanée, précise que : « *Certains romanciers contemporains ont tenté de donner consistance à cette position en racontant l'histoire d'un romancier en train d'écrire un roman.* »⁴ Ce qui correspond au roman de Sansal qui, en plus d'être majoritairement une narration intercalée (correspondance par lettres), la simultanéité est tout aussi présente, voire dominante. Et sachant qu'il comporte une mise en abyme, nous pouvons même considérer la présence des deux types de narration comme une mise en abyme puisqu'ils sont intégrés l'un dans l'autre dans un seul roman.

Cette simultanéité du romancier qui rédige un roman en le narrant en même temps se remarque aussi dans l'œuvre de Larher, ce dernier n'a pas seulement fictionnalisé un événement de la vraie vie mais il a également doté son récit d'une touche d'autofiction. D'ailleurs, à un moment donné, le narrateur dit :

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ REUTER Yves, *op. cit.*, p. 96.

« *L'époque exige l'autofiction. Traque l'individu entre les lignes de l'auteur. « D'après une histoire vraie » valorise. [...] Vous voulez une vérité ? Erwan Larher a été blessé d'une balle tirée par une kalachnikov. Et après ? Écrire un roman à partir de ça ?* »¹ L'identité de l'auteur n'est pas dissimulée dans le roman et le protagoniste porte même son nom. Bien que l'aspect autobiographique ne soit pas assumé, il renforce tout de même la factualité du récit. Revenons à la narration simultanée, et pareillement au roman de Sansal, nous assistons à l'écriture du roman au moment même de sa lecture. Cependant, le processus de rédaction n'est pas intégré au roman d'une manière chronologique. C'est-à-dire, un certain désordre se dégage de l'œuvre, notamment par la présence de plusieurs parties et chapitres, mais aussi, ce que Cohn qualifie de « déviance » de la narration simultanée. Nous pouvons prendre comme exemple la première phrase du roman qui dit : « *Tu écoutes du rock.* »² Hormis l'utilisation de la deuxième personne qui donne à la fois l'illusion qu'il s'agisse d'un dialogue entre narrateur et narrataire, et un monologue intérieur entre le je-narrant et le je-narré (qui est censé être derrière le « tu »). Nous retrouvons la même phrase vers la fin de la quatrième partie où le narrateur dit : « *Tu saisis ton cahier, ton stylo. Tu écris. Les idées fusent. Faire de ton travail un conte réaliste ? « J'écoute du rock », voilà un incipit acceptable. Le lien avec Eagles of Death Metal est évident, on y arrivera par les chemins détournés de ton éducation musicale, parfait !* »³ À travers ce passage, nous pouvons lire que le roman lui-même est en train d'être rédigé, tous les verbes sont conjugués au présent et l'action paraît se dérouler en parallèle avec la narration. Or, rappelons que le lecteur a déjà lu le début du roman qui porte le même *incipit*, ce qui désoriente et désordonne toute la chronologie du roman. En outre, nous avons un autre indice qui renvoie à cette sorte de synchronisation décalée entre l'histoire et la narration, il s'agit encore une fois de l'incipit évoqué dans le passage ci-dessus : Si nous comparons les deux phrases, en l'occurrence, celle de la quatrième partie et le vrai incipit du roman, nous remarquons que la première

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 48.

n'est pas achevée par un point alors que celle de l'incipit l'est. Ou encore, le passage du « tu » au « je » (Tu écoutes du rock. → J'écoute du rock) qui accentue la présence d'un processus de rédaction qui se fait au moment de la lecture mais d'une manière anachronique. Cela prouve aussi l'intention du narrateur-protagoniste (le romancier) à garder une distance par rapport à la diégèse pour ne pas limiter son œuvre à un témoignage ou une autobiographie.

Certes la narration simultanée domine le roman, néanmoins, ce dernier comporte des bribes de la narration ultérieure, voire antérieure. N'oublions pas qu'il ne s'agit pas seulement d'une écriture romanesque mais c'est plutôt un mélange entre mots, captures d'écran, statuts Facebook, etc. D'ailleurs, comme exemple, toute la vingt-deuxième partie du roman est consacrée à un statut Facebook. Ce dernier est écrit, entièrement, en italique pour marquer une certaine interruption de la diégèse. Il est écrit :

« Statut Facebook – 28/11/2015. Voici deux semaines exactement, j'arrivais dans cet hôpital, exsangue, tétanisé, gelé, broyé par la douleur. Et je n'ai pas pu le faire discrètement, la faute à un statut FB dans lequel je me réjouissais d'aller voir EODM au Bataclan. J'en sortirai (de l'hôpital) dans quelques heures pour entamer une convalescence en famille – à priori, je n'aurai pas de séquelles. »¹

Les verbes du passage sont conjugués à l'imparfait, passé composé et futur simple. Le narrateur-personnage a donc écrit le statut au moment où il était à l'hôpital. Au début, il raconte ce qu'il a enduré pendant les deux semaines de son hospitalisation. Ensuite, il prédit ce qui risque de se passer dans quelques heures (sortie) et à long terme (séquelles). Ainsi, nous pouvons considérer cet extrait du statut comme un passage de la narration ultérieure à la narration antérieure. Cette instabilité de la narration est omniprésente, voire évidente pour le lecteur. Surtout, la conjugaison des verbes qui change d'une manière plus ou moins inattendue dans tout le roman (imparfait ↔ passé composé ↔ présent ↔ futur simple « par moments »).

Grâce à notre analyse narratologico-comparative, plusieurs points de convergence et divergence ont été décelés. Nous constatons que la temporalité

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 227.

narrative est différente dans chaque roman suivant les besoins de sa fictionnalisation, et ce, malgré le fait que l'évènement fictionnalisé soit le même dans les différentes œuvres qui constituent notre corpus. Certes, certains types de narration dominant plus que d'autres mais la manière et le degré d'utilisation d'une telle ou telle narration démontre l'importance que leur accordent les narratologues pour cerner la structure et les caractéristiques de chaque production littéraire.

2.3. La diégèse et les différents angles de vue :

Après avoir analysé les voix narratives de notre corpus, en distinguant les différences entre les narrateurs et les rôles qu'ils assurent. Il est important de préciser que malgré l'implication d'un tel ou tel narrateur à la diégèse, les informations qu'il transmet au narrataire ne sont pas forcément identiques aux actions qu'il voit ou auxquelles il assiste. Une filtration de quelques détails pourrait se remarquer à travers la narration, établissant ainsi une sorte d'angle de vision que Genette qualifie de *focalisation*. D'ailleurs : « *L'objectif avoué de Genette, lorsqu'il introduit la notion de focalisation, était d'abord de distinguer la « voix » (qui parle ?) du « mode » (qui voit ? qui perçoit ? ou qui pense ?)* »¹ Deux éléments qui sont susceptibles de changer au cours d'un récit, voire s'entremêler. D'où l'importance qu'il faut accorder à l'angle de perception des événements narrés.

Dans le roman de Khadra, toute la narration est véhiculée par le biais d'un « je » qui attribue au narrateur le rôle du protagoniste. De ce fait, et dès le début du roman, une certaine restriction se remarque à travers les propos du narrateur-personnage. Prenons le passage suivant comme exemple quand Khalil nous parle des effets que leur procure le Coran, lui et les frères. Il dit : « *Je crois que nous en étions émus aux larmes, sauf peut-être Ali qui semblait nerveux derrière son volant.* »² Sachant que le narrateur-protagoniste et les autres personnages

¹ BARONI Raphaël, « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse », dans *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, janvier 2021, URL : <http://www.fabula.org/lht/25/baroni.html>, page consultée le 22 novembre 2022.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 12.

secondaires étaient tous dans la même voiture, en route pour leur mission suicidaire. Le passage ci-dessus reflète le doute du personnage par rapport aux informations qu'il rapporte, notamment l'utilisation de l'adverbe « peut-être » ou le verbe « croire » au lieu d'être dans la certitude. Nous avons aussi le verbe « sembler » qui accentue l'aspect dubitatif du narrateur-personnage. Tous ces indices coïncident avec le contexte du passage, c'est-à-dire, le protagoniste ne pouvait pas savoir s'il était le seul à être ému puisqu'il ne pouvait pas lire les pensées des autres personnages ou les regarder droit dans les yeux. Il dit d'ailleurs : « *Il y avait deux frères que je ne connaissais pas, un devant avec Ali le chauffeur, l'autre sur la banquette arrière à côté de Driss, et moi.* »¹ Nous pouvons retenir deux informations importantes de ce passage : Khalil ne connaissait pas les deux *frères* qui étaient dans la voiture et il était assis sur la banquette arrière de la voiture. Si nous revenons au premier passage qui parle d'Ali, le narrateur-personnage a l'impression que ce dernier soit nerveux derrière son volant. Autrement dit, Il ne pouvait pas être certain puisqu'il lui était impossible de le voir, de l'endroit où il était assis. Il s'agit en l'occurrence d'une focalisation interne qui se limite à la vision du personnage en question qui s'avère être le narrateur en même temps. Jouve définit ce type comme suit : « *On parlera de narration interne lorsque le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage. C'est donc ici qu'il y a restriction de champ de sélection de l'information.* »² C'est donc la situation qui guide la narration et le narrateur, qui est aussi protagoniste dans le cas du roman en question, ne sait pas plus qu'il percevait. Dans le cas contraire, le narrateur aurait pu avoir accès aux émotions de chaque personnage dans la voiture au moment où le CD du Coran est inséré dans le lecteur de bord.

Dans un autre passage, la focalisation interne se remarque davantage et accroît l'intention du narrateur à plonger le lecteur dans la scène, et ce, en ayant le même angle de vision que le protagoniste (narrateur). Il dit : « *Quelque part dans la cohue, un enfant pleurait. Autour de moi, plusieurs personnes étaient*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 11.

² JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 50.

*absorbées par leur iPhone. Par-dessus une épaule, je vis des scènes de panique sur un écran. [...] À côté de moi, une jeune fille envoyait des textos, fébrile, blême, sur le point de tomber dans les pommes. »*¹ Le protagoniste nous décrit ce qu'il voit autour de lui mais sans détailler, la vision est donc restreinte au personnage en question et ce qu'il perçoit dans les différentes situations diégétiques. Ce type de focalisation est omniprésent dans le roman, nous pouvons même le considérer comme le seul type dominant qui soit repérable du début jusqu'à la fin du récit. À ce propos, les deux professeures québécoises Guillemette et Lévesque insistent sur le fait que :

*« L'utilisation de l'un ou de l'autre de ces procédés narratologiques contribue à créer un effet différent chez le lecteur. Par exemple, la mise en scène d'un héros-narrateur (autodiégétique), utilisant une narration simultanée et une focalisation interne, et dont les propos seraient fréquemment présentés en discours rapportés, contribuerait sans aucun doute à produire une forte illusion de réalisme et de vraisemblance. »*²

Ce qui correspond à la structure du roman de Khadra qui donne l'impression au lecteur de revivre les mêmes situations que le protagoniste, ou devons-nous dire, revoir les événements du 13 novembre sous un autre angle, celui du terroriste.

Ce n'est que sur les trois dernières pages du roman que la focalisation interne est rompue par l'apparition d'un autre narrateur (après la mort du protagoniste qui était aussi le narrateur), ce dernier nous décrit la dernière scène de Rayan, l'ami de Khalil qui reçoit la nouvelle tragique des attentats à Marrakech, incluant son ami qui fait partie du groupe terroriste. Nous lisons : *« Quelques semaines plus tard, de retour d'un stage à Genève, Rayan trouva dans son courrier une enveloppe portant un timbre à l'effigie du roi Mohamed VI. Il l'ouvrit aussitôt. »*³ La suite nous décrit la réaction de Rayan après avoir trouvé une enveloppe qui a été envoyée par Khalil avant sa mission suicidaire. La focalisation interne a ainsi basculé vers une focalisation externe puisque le narrateur nous décrit uniquement ce qui se passe devant lui sans évoquer les émotions des personnages ou d'autres détails plus inaccessibles. La focalisation

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 38.

² GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, *op. cit.*

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 259.

en question consiste à : « [...] *s'abstenir de toute incursion dans la subjectivité des personnages, pour ne rapporter que leurs faits et gestes, vus de l'extérieur sans aucun effort d'explication.* »¹ Ce qui, en effet, se reflète du passage précédent du roman.

L'absence d'un narrateur-dieu pourrait être une intention de maintenir l'idée qu'il existe un seul narrateur des faits (le narrateur-protagoniste « Khalil »), et après son décès, le narrateur qui est externe à l'histoire n'intervient que pour clôturer la diégèse du roman et donner l'illusion que le seul narrateur qui soit au courant de l'histoire c'est la voix de Khalil. Or, il est important de rappeler que les focalisations ne sont pas forcément pures et pourraient ne pas être maintenues tout le long d'un récit. Genette le précise d'ailleurs en disant que : « [...] *le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit* [...] »² Autrement dit, il nous est impossible de repérer chaque changement de focalisation dans une œuvre littéraire puisqu'elle n'est pas, selon Genette, bien claire malgré le fait qu'il en a bien distingué trois types. Par exemple, si nous revenons au roman de Khadra, vers le début de la treizième partie, un long paragraphe écrit en italique nous interpelle. Sa démarcation par rapport au reste du texte vient du fait qu'il représente le rêve, ou plutôt, le cauchemar que Khalil a fait quand il dormait dans la même chambre que Hédi. Sachant que : « *Le souvenir trahit la mémoire, trahit dans les deux sens du terme, la manifeste et la déforme.* »³ Il serait difficile de se rappeler les détails d'un rêve ou d'un souvenir d'enfance, contrairement au cas du narrateur-personnage qui évoque régulièrement des épisodes de son enfance, en plus du passage du rêve susmentionné. Ce détail crée une sorte de confusion entre les différentes focalisations puisqu'il donne l'impression au lecteur que le narrateur en sait plus qu'il devrait. De ce fait, la vision interne se transforme, le temps d'un paragraphe ou d'un passage, en vision omnisciente. À ce propos, Genette avance que : « *Le*

¹ GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », *Narratologies : États des lieux, PROTÉE théories et pratiques sémiotiques*, Vol. 19, no. 1, 1991, pp. 120, p. 12.

² GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 208.

³ GORI Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 67, no. 1, 2003, pp. 100-108, p. 102.

*narrateur en « sait » presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et donc la focalisation sur le héros est pour le narrateur une restriction de champ tout aussi artificielle à la première personne qu'à la troisième. »*¹ D'où l'aspect ambigu des points de vue narratifs si même le narrateur-protagoniste pourrait se détacher de son rôle principal et transmettre des informations qui concernent le personnage qu'il incarne, et que ce dernier ignore probablement (les rêves et les souvenirs).

Afin de mieux comprendre cette variabilité des fonctions au sein d'une même œuvre littéraire. Le cas du roman de Sansal se montre plus complexe puisqu'il comporte une mise en abyme, un roman à l'intérieur d'un roman. Certes, la narration est à la première personne mais la focalisation change en permanence, notamment en la présence de plusieurs parties dans le même roman (lettres, notes de lecture, notes de romans). Commençons par les parties qui représentent les lettres envoyées par Ute à sa fille Hannah, nous remarquons que le lecteur n'a accès qu'aux informations que leur livre le personnage dans une situation donnée, autrement dit, le champ de vision est limité à celui du personnage en question. Prenons ce passage comme exemple, Ute écrit : *« Je n'ai peur de rien mais parfois, certains soirs, j'ai des palpitations. Magda cuisine et me toilette, et gouverne la petite valetaille (elle aussi apeurée... je sais que toutes et tous dorment ici dans les combles et les dépendances mais je ferme les yeux, ils ont trop peur de rentrer chez eux dans leurs fichus quartiers) [...] »*² Ute est en l'occurrence un personnage principal et narratrice de la diégèse. En analysant le passage, nous constatons que les émotions des personnages secondaires sont connues par la narratrice-protagoniste mais la suite entre parenthèses vient expliquer d'où elle tient une telle information (la peur de Magda et les autres). Elle justifie, en quelque sorte, en disant « je sais mais je ferme les yeux » puisqu'elle était au courant que ses employés ne rentrent pas chez eux le soir. Ainsi, nous pouvons considérer la focalisation comme interne puisqu'elle se limite au champ du personnage focalisateur (Ute). Nous pouvons également nous

¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 210-211.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 20.

appuyer sur le passage suivant : « *Je te parlais du 11 octobre. C'est ce jour, après quelques nuits de bla-bla sinueux, que le valeureux Gemeinderat de notre ville a pris la décision d'organiser la fuite plutôt que de préparer la défense.* »¹ On aurait pu considérer ce passage comme une vision omnisciente puisqu'il dépasse le champ d'Ute, autrement dit, elle n'aurait pas pu avoir une telle information confidentielle si elle n'est pas un narrateur-dieu. La suite du passage vient restaurer la focalisation interne puisqu'elle dit : « *La soumission n'a pas été écartée, c'est le Joker. Helmut a pu avoir copie du procès-verbal de la réunion.* »² Le lecteur ne reçoit donc que ce que le personnage lui transmet comme information, et ce dernier n'est au courant d'une telle ou telle information que si la situation le permet.

En revanche, dès que nous passons à la partie suivante qui s'intitule *ROMAN note n° I : Le début de la fin*, le narrateur du roman d'Ute laisse transparaître des indices qui renvoient à son omniscience. D'ailleurs, au moment où il nous narre l'histoire du motard qui est censé transporter la lettre que lui a confié le *Bürgermeister* Jürgen Stein, nous lisons : « *Il lui vint soudain à l'esprit que le village pouvait avoir été visité par l'envahisseur, marqué par son urine, de son suint. Le hameau avait été envoûté, métamorphosé. Il y avait de la magie noire dans l'air, ce cri venait de l'enfer. Sûr qu'on était en zone occupée, une besetztes Gebiet non délimitée.* »³ Sachant que le narrateur n'est pas le personnage narré, il partage avec le lecteur les émotions du motard, ce qu'il a dans l'esprit. Nous avons même le mot « sûr » qui montre la certitude du narrateur vis-à-vis des pensées intérieures du personnage secondaire. En conséquence, il s'agit d'une focalisation zéro puisqu'elle est dépourvue de restrictions et le champ n'est pas limité à celui des personnages. Quelques passages après, la présence d'Ute se remarque dans la même partie puisqu'elle dit : « *Au moment où j'écrivais cette note, le verbatim de la réunion n'était pas sorti, j'ai repris ce que le cousin d'Helmut a pu enregistrer de sa cachette [...]* »⁴

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

Ce qui fait que la focalisation change en permanence, Ute rajoute d'ailleurs vers la fin de sa toute première lettre un *post-scriptum* où elle demande à sa fille de rassembler les fragments du roman étant donné que : « *les chapitres sont éparpillés dans les lettres ou sous formes de notes [...]* »¹ En parlant de ce détail, Genette le mentionne dans son ouvrage en disant que : « *La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref.* »² En d'autres termes, il est possible de trouver un type de focalisation dominant tout comme il serait possible de repérer plusieurs angles de vue éparpillés dans tout le roman, voire une seule page.

Ce va-et-vient entre la vision interne et omnisciente est dû au fait que le roman d'Ute qui s'écrit au moment même de la lecture dégage un côté autofictionnel puisqu'il relate le parcours de la famille des Ebert. Dans la deuxième note du roman qui s'intitule *La vie secrète des Ebert*, un passage nous renvoie directement à l'identité métamorphosée d'Élisabeth Potier, notamment quand elle dit : « *C'était clair, il m'était impossible de m'occuper d'une maison et d'une famille à plein temps, c'est peut-être ce qui a sauvé Hannah, je la connais comme on étouffe une braise sous la cendre, elle a gagné en liberté, et en cadeaux somptueux, et échappé aux mauvaises odeurs du clan Von Ebert [...]* »³ Sachant que le personnage nommé Hannah est en réalité la fille d'Élisabeth qui s'appelle Léa, le roman crée une image labyrinthique pour le lecteur puisqu'il serait difficile de comprendre s'il s'agit du roman de Sansal, d'Ute ou d'Élisabeth. En outre, même l'étiquette d'autofiction ne serait pas valable si le roman d'Ute ne se base pas sur la vie d'Élisabeth mais plutôt sur celle des Ebert, une famille issue de son imagination et dont elle a gardé l'identité après son réveil du coma. C'est cette structure complexe du roman qui fait que la focalisation oscille entre restriction du champ de vision (se limitant au

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 24.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 208.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 77.

personnage principal) à un narrateur-dieu qui fait partie d'un autre roman que celui de Sansal, d'où la mise en abyme précédemment mentionnée.

Et contrairement au roman de Khadra qui comporte l'épisode du rêve bien détaillé de Khalil, un chapitre que nous pouvons qualifier de « révélateur » est intégré au roman de Sansal, ou plutôt, le roman d'Ute. Elle l'a intitulé *On se sait pas tout de sa vie* et a écrit la remarque suivante : « *Chapitre additif (mais où le mettre, je n'arrive pas à situer la séquence dans le temps, il y a eu rupture quelque part)*. »¹ Elle narre ce qu'elle a vu dans son rêve (une sorte de film) au cours d'une sieste, et c'est la manière dont le rêve a été décrit qui a attiré notre attention. Elle écrit : « *Dans le film, je voyais... un train... un bruit assourdissant dans un tunnel... puis des flashes... des images qui explosent [...] j'entends une sirène qui me déchire les tympans... des... des gens qui se penchent sur... horreur, sur moi !* »² Premièrement, nous remarquons que le passage est intégré au reste du chapitre, c'est-à-dire, il n'a pas été écrit en italique comme c'est le cas de celui de Khalil. Egalement, son aspect peu détaillé et l'usage des trois points de suspension maintiennent la focalisation interne de la séquence. En même temps, le rêve révèle des indices qui renvoient à l'accident qui a plongé Élisabeth dans le coma : le train, le bruit du tunnel et les images qui explosent = les coups qu'elle avait reçus de l'un des terroristes dans le métro. La sirène et les gens qui se penchent = l'arrivée de l'ambulance et les infirmiers qui essaient de lui apporter les premiers secours. Ensuite, elle écrit : « *[...] plongeant dans le noir... encore du noir, tout est noir... des odeurs horribles, urticantes... [...] l'effet Doppler... ça me revient... dans un éclair des visages surgissent... deux personnes... ai-je bien entendu ?... elles ont des noms... et un certain âge, Maria et Giuseppe et une autre très agitée... une jeune... Léa...* »³ Ute fait donc un rêve de sa vraie identité : Maria et Giuseppe = Magda et Helmut. Léa = Hannah. Une confusion entre le réel et le rêve qui accentue l'instabilité entre la fiction et l'autofiction de son œuvre, et l'intériorité et l'omniscience de son angle de vue

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 121.

par rapport à la diégèse, surtout qu'elle est à la fois personnage principal et narratrice des deux romans (celui qu'elle rédige et celui qui l'englobe).

D'ailleurs, si nous revenons à la simultanéité de la narration, ou dans le cas du roman de Sansal, le roman d'Ute qui se rédige en parallèle. Cette dernière pose explicitement la question en disant : « *Comment peut-on être mort et écrire qu'on est en train de mourir ?* »¹ Une question qui a également été posée par les deux chercheurs Kaempfer et Zanghi dans leur article en évoquant les récits à la première personne : « *Comment concevoir en effet de vivre et de se raconter « en même temps » ?* »² Un miroitement contradictoire entre les deux questions puisque la première parle d'une personne morte qui s'écrit et la seconde d'une personne vivante qui se raconte. Et même dans la partie consacrée à Léa, elle dit en parlant de sa mère que son histoire : « [...] *s'écrivait et se réalisait en même temps [...]* »³ Ce qui multiplie les voix narratives du roman (d'où la focalisation instable), en partant des deux personnages principaux (Ute et Léa) jusqu'aux narrateurs (narratrices ?) de leur roman commun, ou encore, la petite partie du roman qui a été consacrée à la lettre qu'Helmut avait envoyé à Léa.

Le même va-et-vient entre la focalisation interne et zéro se dégage du roman de Larher, mais contrairement au roman de Sansal, le narrateur-dieu est en quelque sorte dissimulé derrière la narration à la deuxième personne du singulier. Dans les parties numérotées du roman, le narrateur semble converser avec un narrataire virtuel qui serait, en l'occurrence, le protagoniste du récit. Il donne ainsi l'impression de tout savoir sur lui, que ce soit les détails de son passé ou même ses pensées profondes. Prenons comme exemple le passage suivant : « *Tu as peur à chaque récréation, peur dans les couloirs, peur au réfectoire, peur dans le bus. Peur que tu ne montres ni n'exprimes, surtout pas devant tes parents – tu es déjà très orgueilleux.* »⁴ Le lecteur a, à la fois, accès aux sentiments du personnage et pourrait même se reconnaître en tant que tel. Or, comme nous

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 122.

² KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, *op. cit.*, p. 7.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 159.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 17.

l'avions expliqué précédemment, la narration qui se véhicule à travers un « tu » est susceptible d'être interprétée en monologue intérieur du personnage qui ne s'est pas encore manifesté. Ou encore, une manière indirecte pour impliquer le lecteur dans la diégèse et l'obliger à s'imaginer dans la situation narrée. D'ailleurs, nous remarquons que les détails évoqués par le narrateur ne concernent que le personnage virtuel qui se cache derrière le « tu », c'est-à-dire, le champ est limité à ce dernier et les pensées intérieures des autres personnages secondaires demeurent inaccessibles. Il dit : « *Un mec énervé avec un accent caillera, comme on disait alors, t'affirme qu'il va te retrouver et te « couper les couilles* ». *Ta petite amie était son ex, qui l'avait quitté et qu'il voulait récupérer.* »¹ De prime abord, le narrateur donne l'illusion qu'il s'agit d'une vision omnisciente, notamment en la présence de l'adjectif « énervé » et le verbe « vouloir » qui donne accès aux envies du personnage en question. Cependant, tout le passage ne représente qu'une scène vécue par le personnage derrière le « tu » et dont le supposé « narrateur-dieu » en est témoin. D'ailleurs, vers la fin de la deuxième partie du roman, le « tu » se métamorphose en « je ». Il dit : « *À partir de là commence une histoire que je ne voulais pas raconter.* »² De ce fait, la narration qui était dissimulée derrière une focalisation zéro se révèle être en réalité une focalisation interne, se limitant au champ de vision du protagoniste nommé Erwan.

Dans la cinquième partie, le « tu » qui s'adressait au début à un narrataire virtuel, change d'interlocuteur et s'adresse plutôt à un personnage secondaire nommé Iblis. Et la focalisation interne rebascule vers une vision omnisciente puisqu'on assiste à une description de la scène qui s'est déroulée entre les kamikazes de l'attentat. Le narrateur-personnage dit : « *Tu imagines ton nom à jamais dans l'Histoire. Sauf que là, ce ne sont plus les préparatifs, plus les discours enflammés et les rires à l'idée du bon tour que vous mijotiez de jouer à ces chiens d'infidèles. Tu as la bouche sèche et la boule au ventre. Tu as peur.* »³

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 54.

Ce qui donne l'impression au lecteur que le narrateur qui est aussi le personnage principal en sait plus qu'il devait, il fait pourtant partie des victimes des attentats mais livre une version des kamikazes qui fait de lui une sorte de témoin mais dont le champ est illimité. D'ailleurs, à un moment donné, il nous décrit la situation des terroristes dans la voiture en disant : « *Êtes-vous exaltés ? Il faut rester froid. Méthodique. Concentré. Ça pue dans l'habitacle : la sueur surette, et puis vos fringues noires ne sentent pas la lessive. Saala a mauvaise haleine. [...] Saala, on le manipule comme on veut. Tu le trouves idiot. Tu n'es pas loin de le mépriser.* »¹ Une scène similaire est également présente dans le roman de Khadra mais la différence réside dans la manière de narrer les faits. Dans le cas du roman de *Khalil*, c'est le « je » qui prime au lieu du « tu » du roman de Larher. Et si nous revenons au passage précédent, le narrateur est à la fois présent dans la scène et au courant de tout ce qui se passe au fond des personnages. En revanche, quelques passages après, le même narrateur pose la question suivante à Iblis : « *Est-ce qu'on aurait pu être potes, toi et moi ?* »² Ce qui prouve encore une fois que nous avons affaire au même narrateur-personnage qui oscille entre deux focalisations : interne et omnisciente.

Dans les parties intitulées « Vu du dehors », chacune nous livre le point de vue d'un personnage secondaire, multipliant ainsi les voix narratives. Autrement dit, chaque partie comporte un narrateur qui est aussi personnage principal de sa propre version mais garde le statut de personnage secondaire par rapport à l'ensemble du roman qui se base sur le protagoniste Erwan. D'ailleurs, certaines parties paraissent même comme des lettres adressées au protagoniste, notamment ce que nous pouvons lire dans le passage suivant : « **5/05/2016 18 heures 56.** *Erwan. Erwan, putain. Comment veux-tu que j'écrive sur cette nuit-là ? [...]* **5/05/2016 19 heures 01.** *Je ne raconterai pas comment j'ai vécu cette nuit où je te savais là-bas.* »³ Nous remarquons la présence d'un « je » qui s'adresse à un « tu » qui est en l'occurrence Erwan. Chaque partie du *dehors* est une

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 105.

interruption de la diégèse pour intégrer le témoignage d'un tel ou tel personnage. Ce détail en question est même évoqué dans le roman par le protagoniste puisqu'il dit vers la fin de la quatrième partie, toujours en se cachant derrière la narration à la deuxième personne : « *Pour t'extraire de toi, désorienter tes questions, leurrer tes doutes, tu as demandé à d'autres de te donner un texte. Quelques très proches et moins proches. Regards extérieurs. Points de vue autres que le tien.* »¹ Et la manière dont ces textes ont été intégrés au roman nous renvoie à la focalisation interne étant donné que le champ de vision soit limité à chaque narrateur-personnage.

Avant de passer au dernier roman de notre corpus, il est important de mettre la lumière sur un détail qui s'est révélé après notre analyse narratologico-comparative des trois romans (celui de Khadra, Larher et Sansal). Ils partagent un point commun qui est la dominance de la focalisation interne, sachant que les trois œuvres comportent un personnage qui a subi ou fait partie des attentats du 13 novembre 2015 : Khalil qui est l'un des kamikazes, Erwan qui fait partie des survivants des attentats du Bataclan et Élisabeth (Ute) qui a été agressée par l'un des terroristes dans le métro. En d'autres termes, les informations transmises au lecteur sont constamment filtrées par le personnage focalisateur. Cette intériorité de la vision narrative contribue à l'accroissement du côté factuel des récits, surtout du fait que les narrateurs et les personnages soient fusionnés pour n'en faire qu'un. D'ailleurs, en parlant de la focalisation interne, Jouve précise que : « *Ce choix narratif a une série de conséquences : – Il amorce un processus d'identification – Il signale l'importance du personnage – Il contribue à la dissimulation du narrateur.* »² Ce qui correspond aux romans traités puisqu'ils permettent au lecteur de s'identifier par rapport au vécu des personnages – d'où leur importance – Ou encore, l'éloignement du narrateur de la scène comme nous l'avions remarqué dans le roman de Larher.

Passons à présent au dernier roman de notre corpus qui est le seul parmi les quatre à relater le vécu d'un personnage qui, contrairement aux autres

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 50-51.

² JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 221.

protagonistes, n'est ni une victime des attentats ni un terroriste. Il s'agit plutôt d'un personnage qui a subi les dommages collatéraux, c'est-à-dire, les séquelles que les événements tragiques du 13 novembre 2015 ont engendré au fond des parisiens comme lui. Egalement, Il est important de préciser que le roman de Lepage est le seul du corpus à comporter une narration à la troisième personne. Dès la lecture des premières pages, nous constatons que le narrateur a accès aux sentiments/pensées des différents personnages, prenons comme exemple le passage suivant où le narrateur nous parle de l'état intérieur du protagoniste :

« Angoissé à l'idée de ne rien pouvoir dissimuler de sa perte intérieure, il s'était composé la tête d'un type qui attendait quelque chose, ou quelqu'un... La colère avait fait place à une tristesse résignée [...] Au regard des tueries du 13 novembre, bien sûr ce n'était pas la fin du monde, mais son monde à lui venait de s'atomiser « façon puzzle ». »¹

À partir de ce passage, il est possible de repérer quatre états d'âme, à savoir : Angoisse, perte, colère et tristesse. De ce fait, le narrateur livre des informations détaillées sur le personnage principal. Quelques passages plus tard, nous retrouvons d'autres détails mais qui concernent la compagne de Raphaël, en l'occurrence Marion, le narrateur nous livre ce que ressent cette dernière vis-à-vis du protagoniste en disant : *« Quant à Marion, il y avait longtemps qu'elle n'avait plus de temps pour lui et ses conneries, elle n'aimait pas le foot, ne faisait pas la cuisine, et se foutait totalement de ses envies de hachis Parmentier et de sa réussite sociale... »²* Par conséquent, la focalisation est omnisciente puisqu'elle ne se limite pas au champ de vision d'un seul personnage focalisateur, autrement dit: *« [...] où le récit ne semble privilégier aucun « point de vue », et s'introduit tour à tour à volonté dans la pensée de tous les personnages. »³* En revanche, la suite du roman nous donne une tout autre dimension de la focalisation zéro qui frôle l'intériorité. Le champ de vision qui domine le roman est indirectement limité à celui du personnage principal, nous pouvons d'ailleurs relever plusieurs indices qui nous renvoient à cette restriction, notamment le passage suivant où le narrateur pose les questions suivantes : *« Était-il comme cela avant ? Ces*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 17.

³ GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », *Narratologies : États des lieux, PROTÉE théories et pratiques sémiotiques*, Vol. 19, no. 1, 1991, pp. 120, p. 12.

*fractures successives l'avaient-elles rendu plus fragile ? Sa rupture avec Marion allait-elle le libérer ou l'amoinrir ? Il verrait bien avec le temps. »*¹ Cette succession de questions renforce l'idée d'un narrateur qui se limite qu'aux informations transmises par le personnage en question. Il ne s'agit donc plus d'une vision omnisciente ou d'un narrateur-dieu si ce dernier ignore les détails diégétiques et se met au même niveau du protagoniste au cours de sa progression dans la diégèse. D'ailleurs, d'autres indices sont repérables dans tout le roman et qui accentuent la focalisation interne du narrateur, notamment l'incertitude qui se dégage des propos de ce dernier quand il parle des autres personnages secondaires. Il dit : « *Elio semble amusé.* »² Ou encore : « *Elio paraît plus riche, plus rond, plus présent encore [...]* »³ Et en parlant de Leila il dit : « *Leila, quant à elle, semble aussi puissante que le berger [...]* »⁴ Même quand il parle du chien du berger, il dit : « *Pit paraît très excité [...]* »⁵ Nous remarquons à travers ces différents passages que les verbes « sembler » et « paraître » sont omniprésents, donnant l'impression que l'œil du narrateur est jumelé à celui de Raphaël. Autrement dit, le narrateur ne voit que ce qui se présente devant le personnage focalisateur, qui est dans ce cas précis, le protagoniste. Et tout le roman est centré sur ce dernier, en partant du déclic qu'il a eu après les attentats jusqu'à sa métamorphose progressive après avoir rencontré les différents personnages secondaires (Elio, Leila, Moïse et Gwen).

En somme, les quatre romans qui constituent notre corpus d'études comportent tous une focalisation interne puisqu'ils se basent majoritairement sur des personnages-principaux focalisateurs. La différence réside dans la manière dont les focalisations basculent entre intériorité, omniscience et même l'extériorité comme nous l'avons constaté dans le roman de Khadra. Nous pouvons récapituler les focalisations des romans comme suit :

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p. 84.

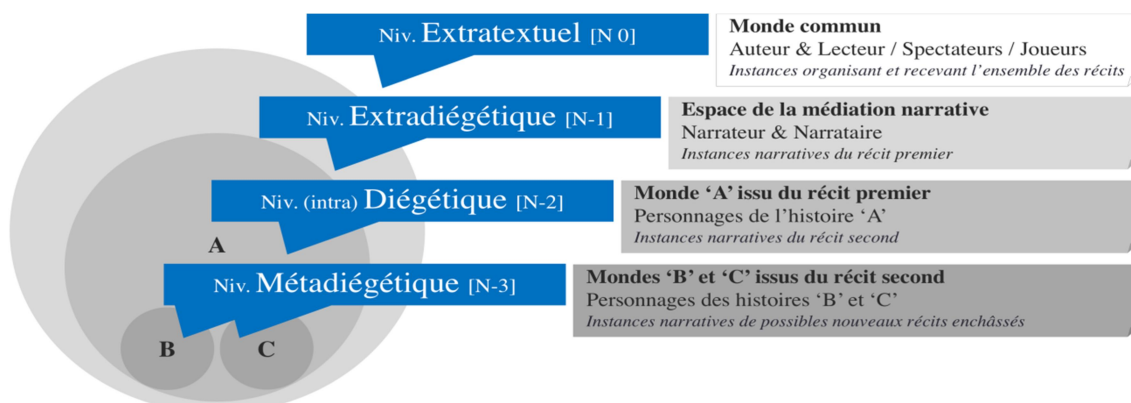
⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

Y.K : interne → externe. **B.S** : interne ↔ omnisciente. **E.L** : omnisciente ↔ interne. **P.L** : omnisciente → interne.

3. Les récits encadrants et les récits enchâssés :

Afin de mieux cerner la structure des œuvres romanesques, il est primordial de se focaliser sur l'analyse des différents niveaux narratifs qu'on pourrait repérer dans chaque roman. Sachant qu'il est possible de trouver plusieurs voix narratives dans une seule œuvre, cela provoquerait l'apparition de plusieurs niveaux en son sein. Autrement dit, le récit principal est susceptible d'englober d'autres récits secondaires, un phénomène que les narratologues, et Genette en particulier, qualifient de « l'emboîtement » ou « l'enchâssement »¹. Par le biais d'une telle analyse et en nous basant sur les éléments qui ont été abordés au cours de notre travail, les résultats obtenus s'additionnent systématiquement pour former une suite logique et révéler les motivations derrière chaque fictionnalisation. Selon l'ordonnancement de Genette, il existe quatre niveaux. Ils ont été schématisés par le professeur Allain comme suit :



Source : ALLAIN Sébastien, « Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression », 2018, p. 2.

Nous constatons que le premier niveau [N-1] que Genette qualifie d'extradiégétique représente le récit encadrant, c'est-à-dire, le grand cercle ou l'univers qui englobe un tout (autres niveaux qui donnent accès à d'autres univers « récits »). Le deuxième niveau [N-2] ou intradiégétique est issu du premier et représente un autre récit enchâssé. Ce même niveau pourrait englober

¹ GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 74.

d'autres récits en son sein, formant ainsi le dernier niveau [N-3] qualifié de métadiégétique.

Dans le roman de Khadra, la narration est faite par le protagoniste lui-même, ce dernier que nous qualifions de narrateur autodiégétique ne bascule qu'entre deux niveaux, à savoir : extradiégétique et intradiégétique. Or, tout le texte est maintenu au même palier, ou en d'autres termes, aucun récit enchâssé n'est repérable. Le tout premier niveau de la narration se remarque à travers la narration homodiégétique, c'est-à-dire, le « je » du narrateur qui se manifeste du début jusqu'à la fin du roman (avant sa mort). Prenons comme exemple le passage suivant quand Khalil nous parle de sa tante : « *Je n'avais jamais été à Paris. Ma tante maternelle y résidait, pourtant. [...] Ma tante avait bien négocié sa vie ; elle habitait un beau quartier donnant sur la Seine et, malgré son veuvage prématuré, elle avait fait de ses deux filles un médecin et une architecte, et de son fils un banquier [...]* »¹ Nous remarquons que la narration homodiégétique, voire autodiégétique, est située au niveau extradiégétique, notamment quand Khalil parle de lui-même en disant qu'il n'avait jamais été à Paris. Ensuite, il évoque l'histoire de sa tante qui se situe à son tour au niveau intradiégétique, une sorte d'histoire secondaire au fond d'une histoire principale (La vie de Khalil et celle de sa tante). De ce fait, le narrateur est à la fois extradiégétique-autodiégétique quand il parle de sa propre vie et extradiégétique-hétérodiégétique quand il parle de la vie de sa tante d'où il est absent. Dans un autre exemple, Khalil évoque des souvenirs avec ses amis en disant : « *Au collège, les choses ne s'améliorèrent guère. Driss et moi passions notre temps à faire les pitres au dernier rang de la classe tandis que Rayan récoltait les félicitations.* »² Contrairement au passage précédent, le narrateur raconte une histoire dont il fait partie. Ce processus de se raconter et raconter le vécu d'autres personnages secondaires fait de lui un narrateur extradiégétique-homodiégétique.

En revanche, puisqu'il ne s'agit que d'un seul et unique narrateur-protagoniste, le roman est dépourvu de récits enchâssés. De ce fait, le niveau

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 66.

métadiégétique est absent dans le récit encadrant. Même si vers la fin du roman, et plus particulièrement, sur les deux dernières pages, un autre narrateur surgit après la mort du protagoniste qui assurait la narration. Un narrateur qui nous décrit la dernière scène du roman d'un point de vue externe faisant de lui un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique. Or, nous ne pouvons pas considérer cette partie comme un récit enchâssé puisqu'il s'agit d'une suite de la même histoire principale, décrivant la manière dont Rayan avait réagi aux tristes nouvelles du décès de son ami Khalil. La présence de Rayan ne peut être au niveau métadiégétique étant donné qu'elle a toujours été une partie intégrante du niveau extradiegétique et intradiégétique du récit principal.

Si nous revenons à Khalil et la manière dont il raconte sa propre histoire dans tout le roman, Jouve nous précise à ce propos que : « *Un narrateur qui raconte sa propre histoire en récit premier (dans le cadre d'une autobiographie, par exemple) s'interdit normalement toute omniscience et invite le lecteur à épouser son regard sur les choses.* »¹ Un détail qui a été précédemment confirmé dans notre analyse des focalisations puisque le roman est constamment narré d'un point de vue interne. En outre, l'absence du niveau métadiégétique ne pourrait pas être anodine, sachant que le niveau en question soit révélateur d'une vision omnisciente, gâchant ainsi l'illusion du réel véhiculée par le roman. Nous pouvons même dire que : « *L'identification du statut du narrateur permet donc, indirectement, de dégager la finalité du récit.* »² Ce qui serait dans le cas du roman de Khadra, l'intention de baigner le lecteur dans l'univers diégétique au point d'épouser le regard du protagoniste et vivre son vécu.

Dans le roman de Larher, la distinction entre les différents niveaux narratifs est plus évidente, même pour un lecteur non averti. Cela est dû au fait que ce dernier soit déjà divisé en plusieurs parties numérotées en chiffres normaux et romains, notamment le cas des chapitres intitulés « Vu du dehors ». Dès la lecture de la première partie, la narration à la deuxième personne du singulier vient brouiller les pistes pour le lecteur, le poussant à chercher le

¹ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

protagoniste entre les lignes, voire se mettre lui-même dans le rôle puisqu'il a un narrateur qui lui adresse, indirectement, la parole par le biais d'un « tu ». De prime abord, cela nous donne l'impression qu'il s'agisse d'un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, ou en d'autres termes, un narrateur qui relate, en récit premier [N-1] une histoire dont il est absent. Or, comme nous l'avions évoqué précédemment au cours de notre analyse, la narration à la deuxième personne pourrait être révélatrice de plusieurs détails, à savoir : le monologue intérieur d'un protagoniste caché, l'intention du narrateur à se détacher de sa propre personne au lieu de l'assumer. Ou encore, pousser le narrataire à s'imaginer dans la diégèse. D'ailleurs, vers la fin de la deuxième partie du roman, un « je » ressurgit quand le narrateur dit : « *À partir de là commence une histoire que je ne voulais pas raconter.* »¹ Ce qui prouve que derrière le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique se cache un narrateur extradiégétique-homodiégétique voire autodiégétique. Pareillement au cas de l'omniscience qui se dégage du début du roman, et qui est en réalité, une vision interne dissimulée puisqu'on a un protagoniste qui raconte son propre vécu.

Certes, comme c'est le cas du roman de Khadra, la présence d'une narration homodiégétique et les événements narrés par le narrateur-protagoniste se positionnent entre le niveau extradiégétique et intradiégétique. Cependant, les chapitres numérotés en chiffres romains susmentionnés viennent rajouter un autre niveau métadiégétique. Chaque chapitre représente un nouveau narrateur qui est à la fois personnage secondaire du récit premier et personnage principal de son propre récit. De ce fait, chaque chapitre est une version différente et un angle de vision différent, créant ainsi à chaque fois un narrateur intradiégétique-homodiégétique qui raconte, en récit second, une histoire où il était présent. Et les histoires qui sont racontées dans ces chapitres sont au niveau métadiégétique. Prenons comme exemple le passage suivant : « *Il est 21 heures 25. Du scooter, nous voyons courir le patron du Petit Cambodge sur le trottoir. Il doit être en retard pour le service.* »² Cette scène du patron qui court sur le trottoir et tous les

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 24.

événements mis en scène dans les chapitres intitulés « Vu du dehors » se placent donc systématiquement au niveau métadiégétique. Ce qui révèle la présence de plusieurs récits emboîtés (écrits par Jérôme Attal, Charlotte Bequin, Frédéric Burel, Manuel Candré, Jeanne Doe, Manon Fargetton, Bertrand Guillot, Paul Larher, Philippe Larher, Eglantine Le Coz, Delphine Nahon, Loulou Robert, Sigolène Vinson et Alice Zeniter)¹ dans le récit encadrant (Erwan Larher). Si nous nous référons aux propos de Jouve, l’emboîtement des récits pourrait affaiblir le côté factuel du récit-cadre et mettre à nu, en quelque sorte, la structure et l’aspect fictionnel de l’œuvre. Cependant, l’intitulé des chapitres n’est pas anodin puisqu’ils sont, en effet, une vue du dehors qui renvoie le lecteur à une bribe de la réalité, une sorte de témoignages dissipés dans la fiction. Nous pouvons d’ailleurs évoquer la présence d’images, ou plus exactement, des captures d’écran du compte Facebook officiel de l’écrivain qui a survécu aux attentats du Bataclan. Prenons comme exemple le chapitre IV qui ne comporte que deux captures, la première est ci-dessous :



Source : LARHER Erwan, *Le livre que je ne voulais pas écrire*, 2017, p. 83.

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 9.

La présence de tels détails infirme la remarque de Jouve et permet de renforcer la factualité du récit. Et comme nous l'avions vu du côté du roman de Khadra, l'intériorité de l'angle de vue est tout aussi dominante dans le roman de Larher au détriment d'une omniscience que nous pouvons qualifier de trompeuse puisqu'elle induit le lecteur en erreur au début. De ce fait, le même contraste est partagé entre les deux romans mais gardent tout de même une différence qui ressemblerait à un effet miroir : le roman de Khadra est une fiction qui renvoie au factuel et celui de Larher est le factuel qui se cache derrière une fiction.

Passons à présent au roman de Sansal qui est relativement différent par rapport aux deux précédents, de par sa structure complexe et son aspect labyrinthique. La lecture de la première partie nous donne l'impression qu'il s'agit d'un passage entre le niveau extradiégétique et intradiégétique, notamment la présence d'un « je » qui relate des événements de sa propre vie. Autrement dit, la narration homodiégétique ou autodiégétique est au niveau extradiégétique et tous les événements qui proviennent de la narratrice extradiégétique-homodiégétique (Ute) sont en intradiégétique. Nous pouvons d'ailleurs le lire dans l'article des deux professeures canadiennes, elles précisent que : « *La narration du récit principal (ou premier) se situe au niveau extradiégétique. L'histoire événementielle à ce premier niveau se positionne à un second palier, appelé intradiégétique.* »¹ Cependant, le roman ne se stabilise pas à un seul palier puisqu'il est divisé en deux grandes parties : celle d'Ute et celle de Léa. Chacune comprend plusieurs parties (lettres, note de lecture, note de roman, etc.) Ce qui fait que le récit enchâssant soit saturé d'autres récits enchâssés en son sein. Nous pouvons donner l'exemple de la deuxième partie (deuxième lettre d'Ute) qui elle-même comporte une autre lettre, ou plutôt, l'extrait du procès-verbal de la réunion du *Gemeinderat*. Une sorte de dialogue entre plusieurs personnages mais qui ne font pas partie de l'histoire principale, c'est-à-dire, le lecteur est confronté à une preuve écrite qu'Ute a rajoutée à sa lettre. Nous lisons : « *J. S. : Bon, chers collègues, assez de ronds de fumée, on doit décider... D'accord ? Je rappelle les*

¹ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, *op. cit.*

options. Un, on négocie un arrangement avec ces gens que personne ne veut nommer et on paie le tribut d'allégeance... Deux, on organise l'évacuation de la ville et on se replie sur des zones sûres [...] »¹ De ce fait, les personnages qui surgissent dans l'extrait font partie du niveau intradiégétique et tout ce qu'ils relatent se positionne au niveau métadiégétique. Sachant aussi que l'extrait occupe quatre pages entières de la lettre d'Ute, cela confirme la présence d'emboîtement de récits.

En outre, dans les lettres envoyées par Ute à sa fille Léa, il s'agit à la fois d'une narratrice extradiegétique-homodiegétique quand elle parle de sa propre vie et narratrice intradiégétique-hétérodiegétique quand elle évoque ce qui se passe dans le *Gemeinderat* où elle n'a jamais été présente. D'ailleurs, même le récit premier est difficile à repérer dans le roman vu que la narration bascule d'un sujet à un autre sans se focaliser sur un seul récit principal. Dans les notes du roman qu'Ute envisage d'écrire avec sa fille, et à première vue, le narrateur est intradiégétique-hétérodiegétique puisqu'il raconte une histoire en récit second d'où il est absent et se maintient en distance par rapport à la diégèse, notamment le passage suivant : « *Il y avait du désespoir dans l'air. L'été n'avait pas manqué de mauvaises nouvelles. Les médias de la région les diffusaient avec de la précipitation dans le débit. Toujours plus court, plus simple, plus speed, c'est le principe des news minutes.* »² Or, dans la même partie nous remarquons des indices qui renvoient à la vie d'Ute comme les personnages Magda et Helmut ou l'apparition du « je » au milieu de la narration. Par conséquent, la narratrice des lettres et la même du roman qu'elle rédige, c'est-à-dire, elle est intradiégétique-homodiegétique voire même extradiegétique-homodiegétique puisqu'elle continue de relater des événements qui correspondent à sa propre vie, et logiquement, qui appartiennent au récit-cadre.

Tout le roman est un ensemble de récits emboîtés d'une manière à le rendre ambigu, il est d'ailleurs écrit dans le prologue que : « *La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 38.

*peut dérouter [...] »*¹ En effet, cela se confirme à travers l'analyse des niveaux narratifs qui ont tendance à dérouter le lecteur. Il est aussi important à préciser que la seconde grande partie du roman est identique à la première, dégageant même un effet miroir. C'est-à-dire, lire la seconde grande partie donne l'illusion qu'il serait possible de remplacer les noms des personnages principaux (Ute « Élisabeth » et Léa « Hannah ») et avoir le même résultat de la première grande partie. D'ailleurs, l'intitulé des deux parties est en soi un indice à prendre en considération puisqu'elles portent les titres suivants : La réalité de la métamorphose / La métamorphose de la réalité. Vient s'ajouter à cela le fait que le roman soit une mise en abyme, un roman à l'intérieur d'un autre roman. En somme, tout comme les deux romans précédents, et en se référant aux propos de Jouve, l'analyse a permis de révéler la finalité du roman de Sansal. Un roman qui est basé sur le côté déroutant de l'écriture dans le but de concrétiser, en quelque sorte, le difficile chemin de la vérité².

Quant au dernier roman de notre corpus, les cadres habituels de la narration romanesque évoqués dans le roman de Sansal se remarquent dans celui de Lepage. Une narration à la troisième personne qui éloigne le narrateur de la diégèse et fait de lui un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. De ce fait, le roman ne comporte pas de récits enchâssés et maintient un seul niveau narratif, un seul palier. Ce qui illustre la manière dont chaque écrivain fictionnalise les événements d'une façon qui pourrait être entièrement différente malgré le fait que les romans qui constituent notre corpus partagent la même trame de fond : les attentats du 13 novembre 2015.

3.1. Deux univers parallèles ? Le procédé de la métalepse :

Toujours dans la continuité de l'analyse du roman de Lepage et bien qu'il soit d'une narration habituelle à la troisième personne, dépourvu de récits enchâssés. Il comporte tout de même un procédé d'écriture qui vient emmêler les fils de la narration, il s'agit de la métalepse qui consiste au fait que : « [...] le

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 14.

*narrateur extradiegétique puisse pénétrer, invisible, dans le monde de la diégèse [...] »*¹ Une sorte de passage entre deux niveaux narratifs, ou plutôt, deux mondes différents qui sont en temps normal limités par une frontière infranchissable dans la narration. Prenons comme exemple le passage suivant du roman de Lepage, le narrateur dit : « *Fin de partie pour couple contemporain, vous ne correspondez plus à la demande, il y a tellement d'autres choix en rayon ! La vérité, il la connaissait, depuis longtemps Marion donnait le change, mais elle était à la recherche d'un nouvel amour, le vrai celui-là !* »² Nous remarquons que le pronom de la narration a basculé de la troisième personne du singulier à la première personne du pluriel. Le narrateur aurait pu maintenir la distance par rapport à la diégèse en disant « ils ne correspondent plus à la demande ». Le « vous » vient renforcer la pénétration du narrateur dans la diégèse, donnant l'impression au lecteur qu'un dialogue se passe entre le narrateur qui devient subitement un personnage et Raphaël et sa compagne.

Dans un autre passage, il dit en parlant des locaux de Pôle emploi : « *Dès l'abord, ces bâtiments vous foutent le cafard, une impression d'avoir été jeté de la fête et pointé du doigt, l'effet est garanti, comme une tache de sauce tomate sur un polo tout blanc.* »³ Pareillement, le « vous » refait surface bien qu'il ne soit pas nécessaire dans la phrase. Autrement dit, si nous supprimons le pronom, la phrase reste correcte et cela donnerait « ces bâtiments foutent le cafard ». La présence d'un tel pronom accentue la participation⁴ du narrateur dans la diégèse. D'ailleurs, la manière dont il décrit l'endroit donne l'illusion qu'il fait partie du décor malgré son statut de narrateur extradiegétique-hétérodiégétique. Ainsi, et selon les propos de Genette : « [...] *le narrateur se fait, comme le dit Fontanier, l'un des acteurs de son récit.* »⁵ Ensuite, il précise que : « *Cette intervention peut prendre des formes très modestes, où la figure ne se donne que pour ce qu'elle*

¹ LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, Vol. 26, no. 2, 2020, pp. 43-51, p. 44.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ GENETTE Gérard, *Figure II*, Seuil, Paris, 1969, p. 216.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

est [...] »¹ En effet, le procédé en question peut avoir des formes plus complexes mais comme dans le cas du roman de Lepage, il s'agit d'une forme modeste qui permet au narrateur de transgresser la : « *frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte.* »² Une frontière qui sépare aussi les différents niveaux narratifs, ou dans le cas du narrateur du roman de Lepage : extradiegétique → diégétique.

Dans le roman de Larher, malgré le fait que nous soyons au courant du protagoniste qui se cache derrière la narration à la deuxième personne du singulier. Nous pouvons dire que tout le roman est basé sur le procédé de la métalepse étant donné que le narrateur, qui est en réalité un narrateur-protagoniste, est constamment situé à un palier de la narration et intervient, par moments, par le biais d'un « je ». De ce fait, ce va-et-vient du narrateur l'oblige à tantôt s'éloigner de la diégèse, tantôt se révéler aux yeux du lecteur. Brisant ainsi la frontière entre deux niveaux narratifs. Au début, le narrateur s'adresse à un narrataire virtuel que nous pouvons qualifier d'intradiegétique puisqu'il fait partie de l'histoire du récit. Le même narrateur se présente ensuite comme un personnage diégétique, notamment quand il dit : « *À partir de là, ce n'est plus ton histoire. Plus seulement ton histoire.* »³ Et juste après, il rajoute : « *À partir de là commence une histoire que je ne voulais pas raconter.* »⁴ Au début de la sixième partie, nous lisons : « *Je pénètre dans la salle.* »⁵ Où le narrateur assume le rôle du protagoniste mais l'abandonne la partie suivante. Nous trouvons même un autre passage vers la fin du roman où le narrateur remplace entièrement le supposé protagoniste dissimulé derrière le « tu ». Il dit : « *Voilà, il est temps de redevenir je.* »⁶ Cette manière de jongler entre les pronoms, ou devons-nous dire, ce jeu métaleptique qui se dégage des œuvres prouve à quel point la fiction et la réalité se chevauchent en permanence. D'ailleurs, malgré l'aspect factuel des romans, chaque écrivain se base sur des procédés qui font que le résultat final

¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 216.

² GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007, p. 245.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 291.

soit un *objet littéraire*¹ au lieu d'un simple constat de la réalité. Dans son article, la professeure Lavocat aborde ce point en disant qu'il est possible de trouver une métalepse : « [...] dans les récits à la première personne, dans ceux à la deuxième personne, et même à chaque fois que l'on dit « je t'aime », au motif que « je est aussi un autre. » »² D'où la possibilité du narrataire d'être immergé dans la diégèse au point de prendre le rôle du protagoniste. Et recourir au procédé de la métalepse vient transgresser la frontière entre la réalité et la fiction.³

Dans le roman de Larher, il est écrit : « *Le réel n'est qu'une vue de l'esprit. Les mots ne le trahissent ni ne le déforment, ils en construisent un autre, une dimension parallèle.* »⁴ La même problématique est soulevée dans le roman de Sansal, notamment quand Ute, abordant les réflexions de Kafka, elle écrit : « *Que voulait-il démontrer par là : que la frontière entre le réel et le virtuel n'existe que parce que nous manquons d'imagination ou au contraire parce que l'imagination est notre façon de voir le réel ?* »⁵ N'oublions pas que le roman en question comporte une mise en abyme qui pourrait également être interprétée en effet métaleptique. Le passage du monde d'Ute au monde du roman qu'elle rédige et où elle maintient son rôle de narratrice-protagoniste, tout cela se traduit en un jeu métaleptique qui brouille les frontières qui séparent les niveaux narratifs ou les différents univers diégétiques. Dans son œuvre qui s'intitule *Discours du récit*, Genette évoque les propos de l'écrivain Borges qui, en parlant des procédés tels que la métalepse, avance que : « *De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.* »⁶ Cela s'applique aussi au narrateur qui vacille entre deux niveaux narratifs ou un personnage qui se déplace entre deux mondes différents. Par conséquent, l'implication du narrataire évoquée précédemment au cours de notre analyse se

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 47.

² LAVOCAT Françoise, *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 45.

⁵ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 19.

⁶ BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957, p. 85.

confirme davantage à travers les différents procédés adoptés dans les romans du corpus étudié.

Chapitre II : Autour du *tempo* romanesque

Dans ce chapitre, nous allons nous focaliser sur l'un des principaux éléments qui font partie de l'analyse narratologique, et plus particulièrement, la méthode genettienne. Il s'agit du temps des récits. En effet, il est important de comprendre : « [...] de quelle façon les événements nous sont présentés. »¹ Autrement dit, la structure chronologique du récit, sachant qu'il existe plusieurs techniques qui permettent aux auteurs, au cours du processus de fictionnalisation, d'agencer leurs œuvres selon les besoins de l'histoire. Déceler ces techniques tout en les comparant entre les quatre romans de notre corpus d'études nous permettrait d'appréhender ce qui fait que chaque production littéraire soit différente, voire unique, bien que l'évènement fictionnalisé qui représente la trame de fond soit le même : les attentats du 13 novembre 2015 à Paris.

1. L'ordonnancement des événements « ordre ou désordre ? » :

Nous savons qu'il est relativement rare de trouver un roman qui relate des événements chronologiquement ordonnés, notamment le cas des romans contemporains qui exploitent de plus en plus de nouvelles techniques d'écriture, transgressant davantage la structure traditionnelle de l'écriture romanesque. D'ailleurs, Jouve estime que le cas des discordances entre la succession logique des événements présentés et l'ordre de leur narration : « [...] est très fréquent dans le roman. »² En effet, cela se remarque à travers les quatre romans de notre corpus. Commençons par le roman de Khadra qui, dès la première partie, se caractérise par un certain désordre que Genette qualifie d'*anachronie*³. La toute première scène du roman nous décrit l'état des quatre kamikazes à l'intérieur de la voiture, afin de se rendre à l'endroit où les attentats allaient avoir lieu. Prenons

¹ VELASCO Sophie, "Le temps du récit cinématographique", *Cahiers de Narratologie*, n°7, 1996, pp. 115-134, p. 1.

² JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 62.

³ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 78.

le passage qui suit comme exemple quand Khalil dit : « *J'essayais de me distraire en contemplant la compagne ; la voix de Lyès revenait sans cesse me rappeler à l'ordre : « Tu veux finir comme Moka ? » Moka était un peu l'idiot de Molenbeek. À soixante ans, il demeurerait le même gamin des faubourgs où les nuits arrivaient trop vite.* »¹ Nous constatons que la narration bascule entre deux scènes qui n'appartiennent pas à la même époque, c'est-à-dire, il y a une absence d'homologie entre l'ordre du récit et celui de l'histoire. Le cas du passage ci-dessus pourrait être considéré comme une analepse, le narrateur-personnage nous raconte l'histoire d'un certain Moka à une époque donnée. Une sorte de rétrospection ou flash-back qui brise l'ordre chronologique de l'histoire, ne laissant pas le lecteur face à une seule scène qui soit présentée d'une manière linéaire.

Afin de mesurer cette anachronie, et en nous référant aux travaux de Genette, nous allons nous baser sur deux positions temporelles : « [...] *que nous désignerons par 2 (maintenant) et 1 (autrefois) [...] »*² Et en segmentant le passage précédent en lettres alphabétiques, nous obtiendrons le résultat suivant (S = Segment ; P = Position) : SA/P2 (« J'essayais de me distraire en contemplant la compagne ») SB/P2 (« la voix de Lyès revenait sans cesse me rappeler à l'ordre ») SC/P1 (« Tu veux finir comme Moka ») SD/P1 (« Moka était un peu l'idiot de Molenbeek ») SE/P1 (« À soixante ans, il demeurerait le même gamin des faubourgs où les nuits arrivaient trop vite ») Ce qui donne la formule suivante : A2-B2-C1-D1-E1. Ce passage entre le *maintenant* et l'*autrefois* se remarque constamment dans le roman étant donné que la narration homodiégétique véhicule les souvenirs du protagoniste qui s'attarde à chaque fois sur un détail de sa vie. D'ailleurs, après le passage qui parle de Moka, Khalil revient sur la voix de Lyès et raconte la manière dont ce dernier l'influçait par ses propos. Il dit : « *À l'époque, l'adolescent Lyès n'avait ni dieu ni prophète. La religion lui était aussi étrangère que ces formules mathématiques qui vous court-*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 12.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 81.

circuitent les neurones sur le cahier. »¹ Et quelques passages après, nous lisons : « *Eh bien, tout ça était fini. Kamis et barbe rougie au henné, Lyès avait trouvé sa voie et occupait le rang d'émir. Preux chef de guerre.* »² Sachant que toute la scène de la voiture est interrompue, ou plutôt, mise en pause. La narration vacille entre passé et présent, et ce, même dans le cas d'un flash-back du protagoniste. Ce dernier revient aussitôt à la scène de la voiture en introduisant cette fois-ci le personnage qui est derrière le volant, en l'occurrence, Ali. Il dit : « *Ali conduisait les yeux fermés. Sans carte ni GPS. Il avait été chauffeur de taxi dans une vie antérieure. [...] Ali n'était pas un ami. J'avais effectué trois « commissions avec lui.* »³ Le va-et-vient entre le moment présent et le passé est omniprésent, et à chaque nouvel élément de la diégèse, le narrateur-protagoniste se met à détailler et revenir sur les pas de son passé. Egalement, et toujours en parlant de l'anachronie, Genette précise que :

« *Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son amplitude.* »⁴

Si nous revenons aux exemples cités ci-dessus, les moments où le narrateur-protagoniste nous raconte des détails de son passé ne durent que quelques minutes, notamment quand Khalil dit « j'essayais de me distraire en contemplant la compagne » ou encore « J'essayais de ne penser à rien ». Ce qui prouve que les flash-backs surgissent d'une manière soudaine au fond de son esprit avant qu'il revienne à la réalité au moment où l'un des personnages secondaires prend la parole, comme le cas suivant du frère qui avance les propos suivants d'un ton sarcastique : « *– Ne te gêne surtout pas, maugréa le frère de devant en arabe, en fusillant du regard Ali le chauffeur. Si tu veux faire du footing ou piquer un petit somme, pas de problème. On a tout notre temps.* »⁵ Les anachronies sont alors d'une portée très courte, donnant au lecteur l'impression de lire les pensées du

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 89.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 18.

protagoniste tout en suivant la progression de la scène initiale (les kamikazes dans la voiture). Quant à l'amplitude, elle n'est pas précisée pour chaque anachronie mais nous pouvons dire qu'elle couvre une bonne période de l'adolescence du protagoniste, autrement dit, plusieurs années.

Vers la deuxième partie du roman, nous remarquons également la présence d'anachronies par anticipation : « *qui consiste à évoquer un évènement à venir.* »¹ Et que Genette qualifie de *prolepse*. Nous pouvons la constater dans le passage qui suit : « *Cet après-midi, il était encore là, drapé dans sa robe d'imam révééré, Lyès sur sa droite et l'autre imam, le vénérable Sadek, sur sa gauche. Dans quelques heures, avait-il décrété, le monde entier sera scotché aux écrans de télé. Les chefs d'État se relayeront sur les tribunes pour s'indigner, mais c'est vous qu'on entendra d'un bout à l'autre de la terre.* »² En effet, cet évènement anticipé se réalisera ultérieurement dans le roman. Nous avons aussi le rêve prémonitoire de Khalil qui voit, indirectement, la mort de sa sœur Zahra. Une mort qui finit par se concrétiser puisqu'elle a été l'une des victimes de l'attentat du métro de Bruxelles. Il dit : « *En bas de l'écran apparut : « Flash. Attentat dans le métro de Bruxelles.* »³ Et le rêve en question n'était que sur la page précédente avant ce passage. En somme, tout le roman est basé sur une succession d'anachronies qui ont une dimension analeptique et proleptique. Brisant toute linéarité du roman et accentuant les effets de la lecture.

Dans le roman de Larher, le désordre chronologique prend une dimension encore plus importante, et ce, dès le début du roman tout comme c'est le cas du roman de Khadra. La lecture de la première partie vient donner une idée sur l'enfance du protagoniste qui se cache toujours derrière la narration à la deuxième personne. Un retour en arrière qui plonge le lecteur dans les souvenirs du personnage principal, notamment quand il dit : « *Tu écoutes du rock. Du rock barbelé de guitares et de colère. Depuis la préadolescence. Même, il te fallait*

¹ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 62.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 196.

une autorisation paternelle avant de te servir de la chaîne radio. »¹ Et tout ce qui s'en suit donnerait une idée générale sur le personnage derrière le « tu ». D'ailleurs, la toute première phrase de la partie représente une anachronie, plus exactement, une analepse rétrospective. Si nous divisons le passage en segments, cela donnerait la formule suivante : A2-B1. Ce qui représente une transition entre le maintenant et l'autrefois. Or, vers la fin de cette partie, nous lisons : « *La violence ? Elle arrive.* » La deuxième partie du passage représente une anticipation des événements qui allaient arriver. Ces derniers seraient, d'après le passage, en relation étroite avec la violence. Cette phrase qui est d'une dimension proleptique donne déjà un avant-goût au lecteur dès le début du roman, le préparant psychologiquement aux suites violentes qu'il risque de lire.

En outre, le désordre chronologique du roman ne se remarque pas seulement par la forte présence d'anachronies. Les événements présentés au lecteur sont généralement précédés d'une date et heure précises, lui permettant à la fois de suivre la progression des événements, en temps et en heure, tout en le maintenant dans le désordre que produisent les différentes anachronies du récit. Commençons par le premier chapitre intitulé *Vu du dehors – I*, il est constitué de plusieurs petits paragraphes qui portent une date ou une heure ou les deux ensemble. Or, ce qui a attiré notre attention, c'est l'inversement chronologique des événements, c'est-à-dire, la fin est mise au début et le début est mis vers la fin : Premier paragraphe (**10 heures le 14 novembre**), deuxième paragraphe (**5 heures**), troisième paragraphe (**3 heures**), quatrième paragraphe (**Minuit**), cinquième paragraphe (**21 heures, le 13 novembre**). Ce qui produit en quelque sorte un effet de compte à rebours au lecteur, frôlant même le procédé *In media res* qui se traduit en « au milieu des choses » et qui consiste à immerger le lecteur dans l'action au tout début et avant même de lui expliquer le pourquoi du comment. Dès que nous passons à la deuxième partie, le désordre se transforme en une progression croissante ordinaire, autrement dit, l'ordre se rétablit : P1 (26 novembre 2008), P2 (30 août 2009), P3 (14 septembre 2015, à 17h18), P4 (14

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 11.

septembre 2015, à 17h21), P5 (13 novembre 2015, à 9h29), P6 (13 novembre 2015, vers 20h15). De ce fait, hormis la dimension analeptique et proleptique qui se dégage en permanence du roman, la présence des dates et heures (tantôt ordonnées, tantôt désordonnées) et l'intégration des chapitres qui renvoient au *dehors* aux parties numérotées du roman, contribuent à la complexification de la structure narrative du récit. D'ailleurs, nous pouvons même dire que : « *Le brouillage de l'ordre temporel contribue à produire une intrigue davantage captivante et complexe.* »¹ Par le biais de l'analyse du temps des récits, et malgré le fait que toute écriture romanesque soit sujette d'anachronies, les moindres petites différences entre les techniques adoptées dans chaque roman nous permettraient de cerner leur finalité. Dans le cas du roman de Larher, n'oublions pas qu'il s'écrit au moment même de sa lecture, c'est-à-dire, nous suivons indirectement le processus de son écriture puisque le roman parle d'un certain écrivain nommé Erwan Larher qui a survécu aux attentats. D'ailleurs, à un moment donné, il dit clairement :

« *Tu as pensé écrire à la troisième personne du singulier, pour mettre de la distance entre les événements et toi, mais tu as trouvé ridicule de dérouler une histoire dont le héros s'appellerait Erwan, et encore plus de te chercher un autre prénom. Tu patauges donc à la première personne du singulier dans ton médiocre objet pas du tout littéraire quand tu décides d'essayer de la passer à la deuxième, comme on ripoline un vieux mur salpêtré.* »²

Ce dernier était à la limite de l'obsession de produire un texte qui serait considéré comme « objet littéraire », une phrase qui revient à chaque fois et qui se répète 16 fois dans le roman. Par conséquent, l'aspect ambigu et complexe qui se dégage de l'œuvre correspond aux intentions du protagoniste qui voulait écrire ce qu'il a vécu, sans pour autant se limiter à un simple témoignage.

En partant toujours de l'idée du roman qui s'écrit au moment de sa lecture, l'œuvre de Sansal se base sur le même principe que celui de Larher. Nous avons même un passage de la lettre d'Ute qui, en parlant de son roman, demande à sa fille : « [...] *publie-le sous ton nom... s'il y a encore des éditeurs, des livres et des survivants pour le lire. Je lui ai donné pour titre Le train d'Erlingen et pour*

¹ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, *op. cit.*

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 290.

sous-titre Lettres à Hannah. »¹ Un passage qui comporte une dimension proleptique puisqu'il se concrétise sous le nom de Boualem Sansal. L'auteur a intitulé son roman *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de dieu*, la présence du « ou » renforce l'idée d'une mise en abyme (ce qui n'est pas le cas du roman de Larher) qui fusionne le roman d'Ute qu'elle partage avec sa fille et le roman de Sansal. Autrement dit, le titre en deux parties donne l'impression que la première partie est celle d'Ute (intouchable) et la seconde partie est la contribution de l'écrivain en question. Egalement, un autre passage vient anticiper la suite de l'œuvre, notamment le passage d'Ute qui dit : « *Tu verras, c'est intéressant, en quelques pages, je raconte ce pauvre monde qui se meurt la bouche ouverte en croyant énoncer des vérités premières qui ne sont que dernières et bonnes à jeter à l'égout.* »² En effet, ce passage donne un avant-goût au lecteur et à Léa (la fille d'Ute) de ce qui va suivre puisque le roman est saturé de références sociohistoriques et sociopolitiques, toujours dissimulées derrière la fiction.

Nous retrouvons d'autres passages qui renvoient à l'anticipation, prenons comme exemple un passage de la 3^{ème} note du roman d'Ute où elle évoque le gang de la Rosa and Co. Ce dernier fait référence au groupe familial Rothschild & Co qui portait le nom de Paris Orléans. Une banque qui appartient à la célèbre famille Rothschild, et dans son roman, Ute fait allusion à cet empire en disant : « [...] *qui n'a jamais eu qu'un rêve dans la vie, être le cauchemar des banquiers mondialistes et de leurs laquais du gouvernement.* »³ Revenons à la prolepse quand elle écrit : « [...] *j'ai un plan pour le gang de la Rosa and Co qui va mettre le feu à la ville et j'ai mis mes domestiques en ordre de bataille.* »⁴ Un évènement qui finit par arriver puisque'on retrouve dans la prochaine lettre qu'elle envoie à sa fille, plusieurs pages plus tard, le passage suivant : « *Hannah mia, il faut que je te dise, le gang de la Rosa and Co est passé à l'action.* »⁵ Une

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 24.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

anticipation qui ne vient pas seulement rendre l'histoire plus intrigante mais elle contribue également à accentuer le côté ambigu et labyrinthique du roman. Car malgré la façon dont le roman est divisé en parties qui portent chacune un titre précis, les détails entre les lettres, les notes de roman, les notes de lecture sont en interaction permanente. En outre, nous remarquons l'omniprésence des anachronies par rétrospection, n'oublions pas qu'Ute est en réalité Élisabeth qui a sombré dans un coma après avoir survécu à une attaque terroriste. Elle se réveille donc sous une autre identité et toute sa partie n'est que le résultat de ses hallucinations. Elle évoque en permanence des événements historiques du passé pour expliquer la métamorphose de l'humanité. Prenons ce passage comme exemple quand elle dit : « *Pour Erlingen, c'est sûr, le début de la fin a commencé le 11 octobre. Sans doute en est-il de même pour beaucoup de villes dans le pays, il y a eu un jour où tout a basculé pour elles.* »¹ Ce passage segmenté donnerait le résultat suivant : SA/P2 (« Pour Erlingen, c'est sûr »), SB/P1 (« le début de la fin a commencé le 11 octobre »), SC/P2 (« Sans doute en est-il pour beaucoup de villes dans le pays »), SD/P1 (« il y a eu un jour où tout a basculé pour elles »). La formule qui en résulte est : A2-B1-C2-D1. Genette qualifie ce résultat comme un *parfait zigzag*² entre le présent et le passé, ou devons-nous dire, entre le *maintenant* et *l'autrefois*, ce qui correspond à la structure globale du roman et l'esprit brouillé du personnage. Par ailleurs, nous retrouvons les mêmes caractéristiques de la première partie d'Ute (Élisabeth) dans la partie consacrée à Léa (Hannah), d'où l'effet miroir évoqué précédemment.

Quant au roman de Lepage, il n'en fait pas l'exception puisqu'il comprend également des anachronies bien qu'il soit majoritairement structuré d'une manière que nous pouvons qualifier de classique, comparé aux autres romans de notre corpus. Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, en narrant l'histoire de Raphaël, se pose des questions en permanence en ce qui concerne le futur du personnage. Une technique qui attise la curiosité du lecteur qui se met,

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 26.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 81.

systématiquement, à se poser les mêmes questions. Nous avons le cas quand il dit : « *Etait-il comme cela avant ? Ces fractures successives l'avaient-elles rendu plus fragile ? Sa rupture avec Marion allait-elle le libérer ou l'amoinrir ? Il verrait bien avec le temps. Dans l'immédiat, il expérimentait l'art de l'absence et du camouflage.* »¹ Le passage est d'une dimension proleptique puisqu'il anticipe, indirectement, la suite des événements et prépare le lecteur à la métamorphose progressive du protagoniste qui, en effet, finit par se libérer de son mal-être intérieur et se retrouver de sa perte après une longue aventure loin de sa zone de confort, d'où l'absence et le camouflage. Le roman comporte également des *zigzags* entre le passé et le présent puisqu'il s'agit d'un personnage qui essaye de surmonter les séquelles de son vécu et la perte de sa mère quand il était encore enfant. De ce fait, le narrateur nous expose régulièrement des flash-backs pour nous expliquer les raisons qui ont poussé le protagoniste vers la perte. Le passage suivant illustre ce va-et-vient entre les deux temps :

« (A) *Il y a quelques semaines à peine, il n'aurait pas pu quitter ainsi la compagnie des autres, probablement par peur de disparaître. (B) Il tapote le feu pour relancer l'armada des bluettes et suit leurs trajectoires des yeux en leur souhaitant d'aller le plus loin possible. (c) Rien ne dit qu'avant la fin de cette soirée, il ne se laissera pas aspirer lui aussi vers les hauteurs. (D) Curieusement, ce qui se passe autour de la table l'a ramené à cette (E) proposition de travail. Entre l'apparence des choses et leur réalité... Comme cette conversation entre potes, intéressante et utile, mais qui masque difficilement un affrontement des ego qui n'a que faire du fond. (f) Peut-il en être autrement ? Un jour peut-être, mais cela risque d'être aussi long que la progression des étincelles vers les étoiles...* »²

En analysant la segmentation de ce passage, nous remarquons que le narrateur saute entre les différentes anachronies. Commençons par extraire la formule selon le va-et-vient entre le passé et le présent (et le futur) : A1-B2-c-D2-E1-f. Sachant que les deux lettres en minuscule représentent des phrases d'une dimension proleptique, nous constatons que la narration bascule d'une analepse (A1) au moment présent du récit (B2). Ensuite, une prolepse vient interrompre le cours de la narration (c). Juste après, la même formule se répète mais d'une manière inversée, c'est-à-dire, le lecteur suit la scène au présent (D2) puis il replonge dans les souvenirs du personnage (E1). Vers la fin, une autre phrase

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 202.

proleptique pour questionner encore une fois le destin du protagoniste. Ainsi, le roman s'éloigne de la linéarité narrative pour rendre le récit plus captivant bien qu'il ne soit centré que sur l'état chaotique d'un protagoniste. Et malgré l'exploitation minimale des attentats du 13 novembre 2015 dans la diégèse, c'est-à-dire, ils représentent l'élément déclencheur du début de la perte du personnage principal sans pour autant se focaliser sur l'événement en question par la suite. Les techniques adoptées permettent d'attirer l'attention du lecteur et le maintenir intrigué de ce qui pourrait être le sort de Raphaël.

Outre l'aspect désordonné des romans de notre corpus, la présence des anachronies sert à atteindre une finalité bien précise qui renforce les effets produits au moment de la lecture. Même si les quatre romans partagent la même trame de fond, chacun dégage plusieurs points de divergence qui font que la lecture soit toujours intéressante au lieu d'être redondante. D'ailleurs, en parlant des anachronies, nous pouvons conclure que : « *Tout part d'une histoire fragmentée, discontinuée et composite où l'ombre d'un passé refoulé influe sur le présent et semble vouloir régenter le futur du narrateur par la multiplication des séquences mémorielles généralement analeptiques.* »¹ D'où leur omniprésence dans n'importe quelle écriture romanesque contemporaine.

2. L'analyse des mouvements narratifs :

Certes, pour un lecteur non averti, la lecture d'un roman semblerait fluide et cohérente. Cependant, si nous nous focalisons sur la manière dont les parties d'un récit sont agencées, nous remarquerons que la narration subit des variations en ce qui concerne la vitesse de transmission des informations au narrataire. Afin de mesurer cette dernière, Genette établit un rapport entre le temps du récit (TR) et le temps de l'histoire (TH). À partir de cela, il introduit :

« [...] quatre « mouvements canoniques » ou « formes fondamentales » de la vitesse narrative : la scène – le temps de l'histoire est égal à celui du récit –, le sommaire – le temps de l'histoire est supérieure à celui du récit –, la pause – le

¹ ODOMÉ ANGONE Ferdulis Zita, « Anachronies, oubli et délire de théâtralisation », *Carnets*, Deuxième série, n°10, 2017, pp. 1-12, p. 1.

temps de l'histoire est inexistant pour un temps du récit donné – et l'ellipse – le temps du récit est inexistant pour un temps de l'histoire donné. »¹

Nous essayerons donc de repérer ces différentes vitesses narratives dans les quatre romans de notre corpus dans le but de mieux comprendre le rythme qui a été adopté par chaque narrateur et l'effet qu'il procure au moment de la lecture.

Commençons par le mouvement de *la scène*, il a d'ailleurs été qualifié de la sorte car il contribue à l'immersion totale du lecteur dans la scène, c'est-à-dire, le moment de la lecture coïncide avec le moment des événements puisqu'on a le temps de l'histoire et du récit en parfaite synchronie (TR = TH). Rappelons que notre analyse se base sur une approche narratologico-comparative, et cette comparaison nous a permis de remarquer un détail d'une importance considérable. Sachant que la dominance des dialogues dans le roman est l'indice majeur qui renvoie au mouvement en question, surtout que le dialogue offre réellement une scène au lecteur qui pourrait partager ce moment présent de la narration. Nous remarquons que parmi les quatre romans analysés, deux seulement présentent une forte concentration de dialogues en leur sein, à savoir : le roman de Khadra et celui de Lepage. Si nous nous référons aux travaux de Genette, le calcul des pages² fait partie de sa méthode pour mesurer la vitesse d'un récit, ou plus exactement, la durée de l'histoire par rapport à la longueur du texte. Ainsi, afin de montrer la différence entre les romans en termes de concentration de dialogues, le calcul du nombre de pages où ces derniers y figurent nous aiderait à rendre notre comparaison plus pertinente. Les résultats obtenus sont les suivants :

- Roman de Lepage [251 pages] : Les dialogues sont présents sur 164 pages, ce qui donne un pourcentage de 65%.
- Roman de Khadra [260 pages] : Les dialogues sont présents sur 178 pages, ce qui donne un pourcentage de 68%.
- Roman de Larher [315 pages] : Les dialogues sont présents sur 44 pages, ce qui donne un pourcentage de 14%.
- Roman de Sansal [248 pages] : Les dialogues sont présents sur 17 pages, ce qui donne un pourcentage de 7%.

¹ LE BRUN Xavier, « La vitesse narrative du temps vécu », *ATALA Cultures et sciences humaines*, n°17, 2014, pp. 351-363, p. 352.

² GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 123.

De prime abord, et en partant des statistiques ci-dessus, nous remarquons que le roman de Khadra et celui de Lepage sont majoritairement composés de dialogues entre les différents personnages, contrairement au roman de Larher ou celui de Sansal où il est relativement rare d'en trouver. De ce fait, il serait possible de dire que les deux premiers romans se basent sur le mouvement de *la scène* pour donner la sensation au lecteur de vivre les événements au même moment que les personnages mis en scène. Une sorte d'effet d'instantanéité qui renforce l'immersion du narrataire dans la diégèse. Or, ce qui a attiré notre attention, c'est l'autre technique adoptée par les deux autres romans, un point commun qui vient remplacer, en quelque sorte, l'effet des dialogues. Il s'agit de la technique du roman qui s'écrit au moment même de sa lecture. D'un côté, nous avons le cas du roman de Sansal qui est une mise en abyme, racontant à la fois l'histoire d'Ute (Élisabeth « la vraie identité ») qui, à son tour, fait partie de : « [...] *deux histoires, l'une ancienne, l'autre actuelle qui s'écrivait et se réalisait en même temps [...]* »¹ Et le roman de Sansal englobe le roman qu'Ute écrit avec sa fille Hannah (Léa). De l'autre côté, le roman de Larher qui relate l'histoire d'un écrivain qui rédige, sous les yeux du lecteur, sa propre histoire. Il dit : « *Alors le livre, ce livre commence à s'écrire. Sans toi. Depuis, tu cours après. Pour le dompter. L'apprivoiser. Et sans cesse il se dérobe. Il se dérobe parce que l'acte d'écrire a précédé la décision d'écrire.* »² Poussant même l'écriture à une autre dimension du moment que le protagoniste voit son histoire s'écrire, alors qu'en réalité, c'est lui qui l'écrit. Par conséquent, le lecteur aura le même effet d'instantanéité produit par les dialogues.

Le mouvement du *sommaire* (TR < TH) est également repérable dans les quatre romans. Or, comme nous l'avons constaté au cours de notre analyse de *la scène*, c'est le degré de son usage qui fait toute la différence. Le *sommaire* consiste à résumer une partie considérable de la diégèse en quelques mots, ce qui provoque une certaine accélération des événements, et logiquement, tout ce qui est mis sous l'ombre est, d'un point de vue narratif, relativement moins important

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 159.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 43.

que ce qui est longuement détaillé dans le récit. Par exemple, dans le cas du roman de Khadra, et par le biais de la narration homodiégétique voire autodiégétique de Khalil, tout est détaillé pour que le lecteur soit informé de tous les événements qui mènent au décès du protagoniste. Notre analyse a d'ailleurs démontré qu'il existe une intention d'impliquer le narrataire dans la diégèse, afin qu'il puisse se mettre dans la peau du personnage en question. Cependant, un passage a particulièrement attiré notre attention, notamment quand le protagoniste perd sa sœur suite à l'attentat du métro de Bruxelles. Certes, il s'agit d'un événement tragique pour le personnage mais ce dernier ne manifeste aucune prise de conscience. D'ailleurs, son émir avait l'intention de l'exempter de sa mission suicidaire, croyant que la perte de sa sœur allait le déstabiliser mais Khalil lui répond : « *Détrompe-toi, émir. Avant, j'avais une raison pour mourir. Maintenant, j'en ai deux.* »¹ Ce qui prouve son indifférence par rapport à une telle perte. Ce qui nous intéresse le plus, c'est le passage du narrateur-personnage qui résume en quelques mots la période du pseudo-deuil en disant : « *Le lendemain, et les trois jours qui suivirent, dès mon réveil, je pris un taxi pour courir rejoindre Zahra au cimetière. Je restai pendant des heures auprès d'elle, à méditer et à prier dans le froid et sous la pluie.* »² Venant d'un narrateur qui s'attarde généralement sur tous les détails de l'histoire, ce passage en *sommaire* illustre la valeur que lui accorde le protagoniste. N'oublions pas que : « *L'étude des variations de la vitesse au sein d'un récit permet de constater l'importance relative accordée aux différents événements de l'histoire.* »³ De ce fait, le choix des mouvements narratifs ne permet pas seulement de rythmer le roman mais contribue également à la transmission du *non-dit* qu'il dissimule.

Nous retrouvons la même scène dans le roman de Lepage, en l'occurrence, le décès de Lucas, l'ami de Raphaël. Si nous comparons les deux mouvements narratifs, l'histoire de Raphaël et narré par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Il résume certes la mort de Lucas en une phrase en disant :

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 217.

³ GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, *op. cit.*

« *Lucas est mort au lever du jour...* »¹ Ce qui représente, à priori, un *sommaire*. Or, puisqu'il s'agit d'un roman qui se focalise sur la progression et la métamorphose du protagoniste, le décès de Lucas est annoncé brièvement sans donner de détails mais la réaction de Raphaël est longuement décrite après la triste nouvelle. D'où l'effet différent qui pourrait être produit par un seul mouvement narratif. Le roman comporte d'autres passages qui renvoient à ce dernier mais c'est toujours pour accélérer la narration quand il s'agit d'une partie plus ou moins inintéressante par rapport à la vie du personnage-principal. Prenons comme exemple le passage suivant :

« *Il a fallu trois semaines pour qu'il écluse ses congés et touche enfin son chèque. Trois semaines de dérives, à ne savoir que faire de ce temps gazeux qui prenait toute la place et paradoxalement demeurait insaisissable. Depuis des années, il ne connaissait de temps libre que sous la forme de quelques plages chapardées entre les obligations de son agenda.* »²

Nous remarquons que le narrateur nous résume une longue période de la vie du protagoniste en quelques mots. Cette accélération de la narration n'est pas anodine puisqu'elle reflète le cumul ressenti par le personnage, au point du burnout. D'ailleurs, quelques passages après, le narrateur dit : « *Un matin, il s'est levé tôt, a jeté toutes ses affaires en vrac dans sa vieille caisse et il a quitté Paris et cette vie fanée.* »³ Ce qui prouve encore une fois que les variations de la vitesse narrative servent au bon déroulement de la diégèse et sont choisies selon les besoins de chaque récit. Et dans le cas du roman de Lepage, certaines parties de l'histoire sont sacrifiées pour ne garder l'attention du lecteur que sur l'essentiel du personnage-principal.

Pareillement, la narration dans le roman de Larher est accélérée en permanence, notamment par la présence des dates et le saut d'une partie à une autre. Ou encore, l'aspect fragmenté de la diégèse au point de ne plus pouvoir repérer l'évènement principal du roman. Egalement, les phrases très courtes et brèves (que nous analyserons davantage dans la partie suivante de notre travail) qui donnent l'impression que tout se passe en une fraction de seconde. Tous ces

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 213.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 53.

détails justifient la présence du *sommaire*. Nous avons l'exemple du passage suivant : « *Après les évènements, tu restes cloîtré des semaines dans ta géhenne, qui deviennent des mois.* »¹ Le narrateur nous résume toujours les situations rendant le temps de l'histoire supérieur par rapport au temps du récit. Nous retrouvons presque le même exemple vers le début de la dixième partie où il dit : « *Pendant des semaines, des mois, tu t'es retrouvé face à elle dans une situation de désespoir aigu [...]* »² Nous avons même le cas du narrateur qui tente de se mettre à la place des terroristes, il dit tout en gardant un rythme hâtif : « *Vous êtes exaltés. Vous allez passer à l'action. Enfin. Après des mois d'entraînement, de dangereuses traversées de frontières, des semaines à vous planquer. Après des vies de rats [...]* »³ Toute cette accélération dans la narration correspond à l'évènement majeur de la diégèse, l'intrigue qui fait tout basculer : les attentats. D'ailleurs, la manière dont tout a commencé est présentée sans préliminaires, le narrateur-personnage dit : « *À 21h40, ou 42, ou 47, ils ne sont pas fichus de se mettre d'accord, bruits de pétards, les musiciens se figent puis quittent la scène en courant, des cris, du mouvement, ce ne sont pas des pétards, « Couchez-vous ! Couchez-vous ! » Je me jette au sol.* »⁴ En lisant ce passage, nous remarquons que tout est arrivé très vite, le narrateur maintient alors cette rapidité pour que le lecteur soit dans la même atmosphère vécue par le protagoniste. Il rajoute même juste après : « *Là commence le roman – à moins qu'il n'ait commencé sans me prévenir.* »⁵ Ce qui fait référence, encore une fois, à la vitesse des évènements au point de dépasser le narrateur lui-même, l'obligeant à accélérer la narration pour rattraper le roman.

En dernier lieu, le roman de Sansal se caractérise également par une narration accélérée puisqu'il comporte plusieurs faits, personnages et références historiques racontées par Ute et sa fille. Elles sautent d'une histoire à une autre, notamment par la présence des notes de lecture qui enrichissent le roman à

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

l'intérieur du roman. Nous pouvons prendre l'exemple tiré de l'une des notes de lecture, en l'occurrence, celle de Léa. Elle évoque l'histoire du philosophe Henry David Thoreau qui a d'ailleurs fait partie du carnet de notes de sa mère, et en résumant son parcours, elle écrit : « *Et pour attester du bien-fondé de son idée cardinale qui lui faisait dire que la simplicité est l'essence de la vraie vie, il a vécu en ermite deux années, deux mois et deux jours durant, seul dans la forêt [...]* »¹ Nous remarquons que la narration est tellement riche en informations divers et variées qu'il serait absurde de tout détailler. Nous avons un autre exemple tiré de la lettre que Beppe avait envoyé à Léa, il évoque l'histoire de l'agresseur de sa mère qui était en réalité son élève à une époque, il écrit : « *Elle l'avait eu comme élève quelques années auparavant, il lui avait donné du fil à retordre, le gamin était difficile. À seize ans, son avenir était tracé. L'année d'après, il a été renvoyé du lycée [...]* »² Nous constatons que tout est narré d'une manière brève, histoire de donner des bribes de l'histoire au lecteur sans l'imbiber de détails. D'ailleurs, comme nous l'avions mentionné précédemment, le roman ne permet pas de suivre un événement bien précis, c'est-à-dire, il serait difficile de repérer une seule intrigue principale. Nous pouvons même considérer la métamorphose d'Élisabeth au tout début du roman (après avoir été victime collatérale de l'attentat du 13 novembre 2015 à Paris) comme élément déclencheur, et toute la suite n'est que le résultat d'un tel incident (les hallucinations d'Ute et l'enquête menée par sa fille qui tente de déchiffrer la nouvelle identité de sa mère, et trouver l'identité du coupable). Cela nous rappelle le roman de Lepage où les attentats représentent le déclic qui pousse Raphaël à la perdition et toute l'œuvre est centrée sur sa transformation. Quant au roman de Sansal, il se présente comme une multitude de références qui renvoient le lecteur à la vraie vie et provoque sa réflexion sur plusieurs sujets. Le mouvement du *sommaire* vient donc servir ce besoin du récit.

Les deux autres mouvements qui restent, à savoir : la *pause* (TR = n, TH = 0) et l'*ellipse* (TR = 0, TH = n) sont présents dans les quatre romans. Le premier

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 202-203.

² *Ibid.*, p. 223.

consiste à l'interruption de l'histoire par un commentaire du narrateur ou une description détaillée d'une telle ou telle chose. Autrement dit, le récit continue mais l'évolution de l'histoire est en pause. Nous pouvons prendre un exemple différent de chaque roman : **Y.K** : Le narrateur-protagoniste qui se perd dans la description de son rêve : « *Dans mon rêve, j'errais au milieu d'une clairière obscure. Les arbres alentour étaient dénudés. Leurs branches rappelaient des griffures. L'endroit était lugubre. Une brume cendrée s'accrochait aux buissons.* »¹ **E.L** : Le commentaire du narrateur-protagoniste qui s'attarde sur l'origine des biscottes : « *La première biscotte. C'est délicieux, une biscotte. Tu en avais oublié le goût. Trop sous-estimée, la biscotte. [...] ces barres ? De l'italien biscotto, « cuit deux fois » le latin médiéval biscottum est attesté dès 1218 à Modène selon le Dictionnaire historique de la langue française.* »² **P.L** : Le commentaire du narrateur à propos de l'hypocrisie humaine : « *On pleurait les morts de Paris, après avoir copieusement ignoré les autres, innombrables, morts en tous points semblables, mais qui n'avaient visiblement pas le même statut. Les attentats d'ailleurs ne déclenchaient pas les mêmes indignations, trop loin, trop exotiques, trop quotidiens ?* »³ **B.S** : La succession de questions rhétoriques d'Ute à propos de la relation entre l'homme et Dieu : « *Crois-tu ma chère enfant qu'on puisse réfuter cela ? Crois-tu qu'un Dieu serve à cela, recevoir nos prières, entendre nos jérémiades, endurer nos crises de foi ? Qui a besoin de ça ? Ce ne sont que postillons, grommellements fatigants, sûrement très nauséabonds pour un nez divin.* »⁴ Ces pauses permettent de rendre la narration romanesque plus intéressante, ne se limitant pas seulement à l'histoire, le narrateur se laisse emporter, par moments, par une description détaillée qui enjoliverait le récit ou un commentaire qui provoquerait la réflexion du narrataire.

La même chose se remarque du côté du mouvement de *l'ellipse*, un mouvement qui se remarque constamment dans les œuvres romanesques

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 80.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 189-190.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

⁴ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 106.

puisqu'il permet, en quelque sorte, de filtrer les informations transmises au lecteur en écartant quelques bribes de l'histoire ou des parties relativement longues, que le narrateur jugerait d'inintéressantes voire ennuyeuses. Les quatre romans comportent des ellipses, notamment par la présence de phrases suivantes : Quelques mois après l'Épreuve¹ / Trois jours après vint un premier soulagement² / Quelques semaines plus tard³. Ou encore, des situations où le narrateur-protagoniste perd carrément le fil en disant : « *Quand je revins à moi, la nuit était tombée. J'ignorais où je me trouvais, comment j'avais échoué dans ce petit jardin public aux arbres dénudés.* »⁴ Ou dans un autre passage quand il dit : « *Lorsque je revins à moi, je me surpris sur le quai, au milieu d'une mêlée fiévreuse qui m'emportait vers d'autres couloirs. Je n'arrivais pas à trouver la sortie.* »⁵ De ce fait, l'ellipse se présente sous deux formes différentes, Genette nous explique que : « *De point de vue temporel, l'analyse des ellipses se ramène à la considération du temps d'histoire éliminé, et la première question est ici de savoir si cette durée est indiquée (ellipses déterminées) ou non (ellipses indéterminées).* »⁶ Les trois phrases ci-dessus représentent donc des ellipses explicites et les passages tirés du roman de Khadra sont des ellipses implicites. Ce qui rend la tâche de repérer ce mouvement plus complexe.

Nous avons un autre exemple du roman de Larher quand le narrateur-personnage secondaire dit : « *Pourtant, au mois de janvier suivant, j'embrasse Erwan dans une cuisine et nous rentrons ensemble chez moi. Nous sommes ivres et hilares. Je me souviens plus du déroulement exact de la nuit.* »⁷ De prime abord, l'ellipse à l'air d'être explicite par la présence de la phrase « au moins de janvier suivant », une partie de l'histoire est éliminée mais d'une manière involontaire (ivresse). Cependant, Genette propose un exemple similaire en disant : « *Bien que ce fût simplement un dimanche d'automne...* » Elle est

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 250.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 188.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 14.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁶ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 139.

⁷ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 225.

*apparemment déterminée grâce à cette indication de date, mais de façon fort imprécise, et qui deviendra ensuite plutôt confuse [...] »*¹ Il l'a considéré alors comme une ellipse implicite, ce qui serait pareil pour l'exemple tiré du roman de Larher puisqu'on n'a pas une date précise. Et l'ivresse du personnage vient renforcer l'élosion du fragment de l'histoire. D'ailleurs, nous pouvons même considérer tout le début du roman de Sansal comme une ellipse puisque le narrataire n'est pas au courant de l'incident qui a tout provoqué. Si nous écartons le prologue, l'histoire commence directement par la lettre d'Ute qui est la nouvelle identité d'Élisabeth et ce n'est que vers la moitié du roman que les indices qui renvoient à l'attentat commencent, indirectement, à surgir.

3. Les occurrences événementielles (Récit/Histoire) :

Considéré comme l'un des aspects primordiaux de la temporalité narrative², la *fréquence* des événements diégétiques dans le récit est un élément essentiel sur lequel se basent les narratologues étant donné que : « [...] un événement n'est pas seulement capable de se produire ; il peut aussi se reproduire ou se répéter. »³ Selon Genette, il existe trois types de récit, à savoir : **Récit singulatif** : Raconter une fois ce qui s'est passé une fois (1R/1H) ou raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois (*n*R/*n*H). **Récit répétitif** : Raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois (*n*R/1H). **Récit itératif** : Raconter une fois ce qui s'est passé *n* fois (1R/*n*H).

Dans le cas des quatre romans de notre corpus, nous constatons le même résultat obtenu lors de notre analyse du mouvement de la *scène*, c'est-à-dire, deux romans sont du même type et les deux autres se démarquent chacun à sa manière. Le roman de Khadra et celui de Lepage sont du type le plus courant, ou devrions-nous dire, le plus classique. Racontant une fois ce qui s'est passé une fois (1R/1H), ils représentent des récits singulatifs qui maintiennent la concentration du lecteur sur l'événement principal : la radicalisation de Khalil et

¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 141.

² *Ibid.*, p. 145.

³ VELASCO Sophie, *op. cit.*, p. 11.

la métamorphose de Raphaël. Il ne s'agit pas d'un hasard si les deux œuvres se focalisent sur le personnage-principal, nous pouvons même dire que les résultats de notre analyse coïncident avec les besoins de chaque fictionnalisation.

En revanche, le roman de Larher et celui de Sansal s'éloignent de la structure classique ou « normale » du récit. Commençons par le premier qui est, comme nous l'avions précédemment expliqué, divisé en plusieurs parties numérotées et plusieurs chapitres qui s'intitulent *Vu du dehors*. Ces derniers introduisent à chaque fois des narrateurs différents (des personnages secondaires qui représentent l'entourage du personnage principal) qui donnent leurs propres versions des faits (le protagoniste qui survit à l'attentat du Bataclan). Il s'agit donc d'un seul évènement qui est raconté plusieurs fois dans le roman, un récit que Genette qualifie de *répétitif* : « [...] étant donné le nombre de personnages et chacun donne sa version d'un seul fait, un seul évènement qui est commun à toutes les parties du roman, en l'occurrence, les attentats de Paris « Bataclan ». »¹ En appliquant sa formule pseudo-mathématique au roman de Larher, nous obtenons ce qui suit : (14R/1H). Le chiffre 14 correspond à chaque chapitre du *Vu de dehors*, et logiquement, chaque personnage (Jérôme Attal, Charlotte Becquin, Frédéric Burel, Manuel Candré, Jeanne Doe, Manon Fargetton, Bertrand Guillot, Paul Larher, Philippe Larher, Églantine Le Coz, Delphine Nahon, Loulou Robert, Sigolène Vinson et Alice Zeniter²). En parlant du mode répétitif et en se référant aux travaux de Genette, Jouve précise que : « L'intérêt du procédé est de proposer plusieurs points de vue sur un même évènement. »³ En effet, cela correspond au roman de Larher puisqu'il englobe des textes qui sont, à la limite, des témoignages mais sans vraiment l'être une fois intégrés à l'univers fictif du roman.

Quant au roman de Sansal, sa structure labyrinthique se manifeste également dans sa *fréquence* évènementielle. Sachant qu'il se base sur l'histoire

¹ BOUMDOUHA Ilias, « La fictionnalisation des attentats de Paris (13 novembre 2015) dans *Au nom de quoi* d'Amélie Antoine », *Dirassat Moasira*, Vol. 6, no. 2, 2022, pp. 707-716, p. 714.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 9.

³ JOUVE Vincent, *op. cit.*, p. 60.

d'une victime collatérale (Élisabeth « Ute ») de l'attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris, la première grande partie consacrée à cette dernière intitulée *La réalité de la métamorphose* n'évoque en aucun cas les circonstances qui ont causé la transformation de la narratrice-protagoniste. En effet, elle se réveille du coma sous une autre identité (Ute) et toute la partie n'est, en quelque sorte, que le fruit de son imagination ou plutôt ses hallucinations. Dans la deuxième grande partie consacrée à sa fille Léa (Hannah) intitulée *La métamorphose de la réalité*, nous retournons à la normale puisqu'on bascule d'un monde imaginaire – où une ville nommée Erlingen se fait attaquer par un envahisseur inconnu – à un autre monde plus réel entre France et Angleterre. Ainsi, les deux parties se miroitent au point de brouiller les pistes pour le lecteur qui aurait du mal à différencier la réalité de la fiction. Certes, Léa revenait régulièrement sur les propos de sa mère, essayant désespérément de les déchiffrer. Or, chaque partie représente une version différente de l'évènement principal, nous pouvons même envisager l'existence d'un seul évènement mais dans un état de métamorphose. Autrement dit, Ute se perd dans ses hallucinations mais son subconscient laisse transparaître des indices qui renvoient à l'incident en question et au vrai pays où elle réside (Seine-Saint-Denis, France). Léa quant à elle, essaye à la fois de déchiffrer les lettres de sa mère et retrouver le coupable.

Deux cas de figure seraient possibles, si nous nous référons au roman de Sansal comme un tout, un seul et unique roman, il serait considéré comme un récit *répétitif* puisqu'il comporte un seul évènement qui se métamorphose entre les deux grandes parties. La formule prendrait la forme suivante : 2R/1H (raconter deux fois ce qui s'est passé une fois). Le second cas est envisageable si nous séparons les deux grandes parties du roman, c'est-à-dire, nous analysons chaque partie à part. Dans ce cas précis, chacune représente un récit singulatif, à savoir : Léa raconte une fois ce qui s'est passé une fois dans la réalité (1R/1H) et Ute raconte une fois ce qui s'est passé une fois selon sa nouvelle identité imaginaire (1R/1H). Certes la combinaison des deux donnerait la formule du mode *singulatif* (nR/nH) mais dans le cas du roman en question, l'évènement

principal ne se produit qu'une seule fois. À fortiori, nous pouvons considérer le roman comme une forme inhabituelle du récit *répétitif*.

En somme, l'analyse de la *fréquence* nous a permis de repérer les éléments sur lesquels l'accent est mis dans les différents récits. Si les deux premiers romans sont de type *singulatif* et sont centrés sur les actions des protagonistes (Khalil et Raphaël), celui de Larher est centré sur les points de vue sur l'action, ce qui renvoie à l'importance qui leur a été accordée. D'ailleurs, le narrateur dit à un moment donné : « *À partir de là, ce n'est plus seulement ton histoire. C'est aussi la nôtre.* »¹ Le pronom possessif « la nôtre » implique tout le monde dans l'histoire (narrateur-protagoniste « Erwan », narrataire « nous » et tous les personnages de la diégèse), accentuant l'impact et les séquelles que l'évènement avait engendré (attentat), d'où l'aspect *répétitif* qui vient servir ce besoin. Quant au roman de Sansal, son aspect labyrinthique brouille toutes les pistes, même celle de la *fréquence*. De ce fait, il n'est centré ni sur les personnages ni sur les actions. Il s'agit plutôt d'une centration sur le magma de questionnements, de références socio-historiques et socio-politiques qui plongent le lecteur dans une réflexion permanente. Et la *fréquence* imprécise et confuse correspondrait à la finalité de l'œuvre.

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 29.

CONCLUSION

Bien que les auteurs des quatre romans de notre corpus n'appartiennent pas à la même sphère socioculturelle (deux algériens et deux français), l'approche narratologique, et plus précisément, le modèle genettien nous a démontré l'existence d'une structure de base et plusieurs autres techniques d'écriture qui assurent le bon déroulement des différents récits. En partant de l'analyse du discours, du mode et des niveaux narratifs jusqu'au développement de l'ordre des événements, des mouvements narratifs et des fréquences événementielles. Tout cela nous a donné accès aux mécanismes et structures internes qui ont rendu possible chaque fictionnalisation, et ce, malgré le fait que les quatre romans se basent sur un même événement : les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Certes, plusieurs points de convergence ont pu être décelés après la confrontation des résultats obtenus, notamment l'usage commun d'un ou plusieurs procédés narratifs qui donne l'illusion de lire des romans qui appartiennent à un seul écrivain. En revanche, le degré et la manière dont ces procédés ont été exploités dans chaque fictionnalisation prouve l'importance et la pertinence des choix qui ont été faits par les différents auteurs afin de donner à chaque production littéraire une tout autre dimension, à la fois nouvelle et intéressante d'un point de vue littéraire. C'est la révélation de cette correspondance entre les procédés narratifs employés et la finalité des œuvres qui donnent à notre approche narratologico-comparative toute son importance.

Cette partie a également prouvé que l'appartenance à une sphère socioculturelle différente ne signifie pas forcément une divergence totale. Les résultats ont parfois démontré un effet d'entrelacement entre les quatre romans, notamment quand nous avons calculé le pourcentage des dialogues présents dans les différents textes pour analyser le mouvement narratif de *la scène* : le roman de Lepage (auteur français) et celui de Khadra (auteur algérien) ont presque le même pourcentage (65% et 68%). Les deux romans qui restent sont assez proches aussi (14% et 7%).

Deuxième partie :
*Les procédés scripturaux d'une
fictionnalisation*
« Par quoi ? »

INTRODUCTION

Toujours dans une perspective d'appréhension du processus de fictionnalisation, et après avoir cerné le « Comment ? » de cette écriture qui maintient le lecteur tout près du factuel bien qu'il soit constamment plongé dans le fictionnel. Le tout, par le biais de l'analyse narratologique qui a balisé notre partie précédente. À présent, il est temps de s'interroger sur le « Par quoi ? » et repérer les outils qui permettent à une telle ou telle fictionnalisation d'avoir une certaine unicité. Autrement dit, il est primordial pour nous de consacrer toute une partie aux différents procédés scripturaux adoptés par chaque écrivain. D'ailleurs, rappelons que : « *Le caractère de l'écrivain se communique aussi à ses écrits : ses pensées en sont imbues, son expression en est teinte ; et l'énergie ou la faiblesse, la hardiesse ou la timidité, la lenteur ou la véhémence du Style, dépendent plus des qualités de l'âme que des facultés de l'esprit.* »¹ D'où l'importance de déceler les traits qui caractérisent chaque style d'écriture. Ce dernier nous guiderait vers l'identité unique de chaque œuvre et nous faciliterait le passage à notre dernière partie qui sera consacrée aux enjeux d'une telle écriture. Toujours en parlant du style, la professeure et écrivaine Anne Herschberg Pierrot nous renvoie aux propos du théoricien Henri Meschonnic qui insiste sur le fait que c'est l'œuvre qui impose et fait le style. Elle précise également que :

« À l'inverse, le style est aussi la marque d'individuation de l'œuvre. Au XVIII^e siècle, le « style » pour les écrivains a même été un argument fondant leur revendication du droit d'auteur, et on remarque une coïncidence entre le geste de garder systématiquement ses brouillons et de chérir le travail de l'œuvre et l'expression d'une attention à la singularité du style. »²

Partant de cela, nous tenterons d'apporter des réponses à la question suivante : Par quels moyens la fictionnalisation d'un même événement se produit-elle par des auteurs qui n'appartiennent pas à la même sphère socioculturelle ? Une approche stylistique des quatre romans de notre corpus

¹ CARON Philippe, CANSIGNO Yvonne, « Qu'est-ce qu'une approche stylistique peut nous permettre ? », *Synergies Mexique*, n°2, 2012, pp. 85-98, p. 87.

² HERSCHBERG PIERROT Anne, « Approches génétiques du style », In : *Stylistiques ?* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010. <https://doi.org/10.4000/books.pur.40050>.

nous permettrait d'y voir plus clair. En partant de la forme pour atteindre le fond, nous essayerons dans la présente partie de mettre à nu les choix des maints procédés utilisés dans les différentes œuvres, ces derniers seront une sorte de clé qui rendrait le fond plus accessible. Ce va-et-vient entre fond et forme est ce qui intéresse les styliciens puisque : « *L'étude du style est celle d'une dynamique interne à l'œuvre, qui travaille la langue dans la mouvance de l'œuvre.* »¹ C'est donc la structure même de l'œuvre, dans sa globalité, qui reflète le style de l'auteur et lui permet de se démarquer même s'il fictionnalise un fragment de l'Histoire qui a déjà été l'objet de plusieurs travaux de fiction antérieurs, comme c'est le cas des attentats du 13 novembre 2015 à Paris.

¹ HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*

Chapitre I : Autour des éléments formels qui structurent les romans

Premièrement, nous commençons par évoquer les propos de Herschberg Pierrot qui – en commentant le titre du colloque international qui a été organisé par l’association internationale de stylistique avec le soutien des équipes Ses, Textes, Histoire – nous donne son avis sur l’approche stylistique, elle dit : « *Je me réjouis tout d’abord de découvrir le pluriel de stylistiques dans le titre du colloque : « stylistiques en question ». J’aime ce pluriel et l’idée qu’il y ait la place pour plusieurs points de vue.* »¹ Ensuite, elle rajoute : « *Car, au risque de peiner certains, je ne crois pas, pour ma part, à la stylistique comme science, discipline des sciences du langage, mais plutôt à des approches stylistiques qui impliquent, certes, le recours à des savoir linguistiques et rhétoriques, mais requièrent d’autres compétences encyclopédiques [...]* »² Il ne s’agit donc pas d’une application rigide, ou devons-nous dire, mathématique. Se pencher sur la stylistique d’un texte littéraire renvoie à tout ce qui pourrait révéler une certaine unicité qui démarquerait l’œuvre d’une autre. Dans le cas de notre étude qui compare quatre romans dont la trame de fond en est un point commun (les attentats du 13 novembre 2015 à Paris), nous nous intéresserons à tous les détails qui pourraient renforcer la pertinence de l’analyse et des résultats qui en découlent. En ce sens, il est primordial de mettre l’accent sur l’importance des différents éléments paratextuels qui gravitent autour d’une œuvre donnée. D’ailleurs, si nous revenons à l’étymologie du mot, le préfixe grec « para » signifie « à côté de ». À ce propos, il faut préciser que :

« *Le paratexte n’est pas uniquement le titre du livre, mais nous parlons maintenant d’éléments paratextuels aussi importants et essentiels que ce dernier, et qui donnent de l’ouverture au texte. Ils s’identifient à une fenêtre ouverte qui permet au lecteur d’avancer et de découvrir peu à peu l’écriture implicite de l’auteur. [...] L’étude approfondie de ces éléments est nécessaire et facilitera la décodification du texte.* »³

¹ HERSCHBERG PIERROT Anne, *op. cit.*

² *Idem.*

³ HAMMOUCHE-BEY OMAR Rachida, « Le paratexte comme élément révélateur », *Journal Of Translation ans Languages*, Vol. 11, no. 2, 2012, pp. 103-109, p. 103.

Sachant que toute production littéraire se base sur les choix de l'auteur, et ce, en partant du paratexte jusqu'aux profondeurs du texte en lui-même. Pour que notre analyse stylistique soit complète, tous les détails qui forment les romans et qui sont susceptibles d'apporter des réponses doivent être mis en avant, étudiés et interprétés. Et comme il a été mentionné dans le passage ci-dessus, l'écriture implicite de l'auteur doit être décodifiée pour nous permettre d'appréhender le processus de fictionnalisation qui représente le noyau central de notre travail. Dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Genette insiste sur ce point en évoquant les éléments paratextuels : « [...] dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. »¹ D'où l'importance qu'il faut leur accorder dans le cas de toute analyse qui viserait le non-dit d'un texte et son style. En parlant de l'acte de lecture, le chercheur Karl Canvat nous rappelle que : « *La lecture d'un texte, on le sait aujourd'hui (U. Eco, 1985 ; M. Otten, 1987 ; V. Jouve, 1993), est une activité qui consiste à prélever sélectivement des éléments micro ou macrostructurels, à les transformer en indices signifiants et à établir une (ou des) hypothèse(s) de sens.* »² Et ce n'est qu'à travers le style de chaque roman que nous parviendrons à déceler les indices qui guideront notre lecture vers les messages implicitement transportés. Canvat rajoute en parlant des hypothèses formulées en disant que : « *Si elle(s) stabilise(nt) provisoirement le sens construit, cette/ces hypothèse(s) permet(tent) également au lecteur d'anticiper sur le sens à venir et de relancer le processus de prélèvement d'indices textuels.* »³ Ce qui renforce davantage la pertinence des résultats que pourrait nous révéler l'analyse stylistique du corpus de notre étude.

1. Plus qu'une simple première de couverture ?

Bien qu'elle ait l'air futile, la première de couverture fait partie des éléments qui pourraient révéler maints indices du contenu d'un tel ou tel roman.

¹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 9.

² CANVAT Karl, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », *fabula* [En ligne], mis en ligne le 14 mai 2007, consulté le 8 novembre 2023. URL :

https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture

³ *Idem.*

Dans son article, le professeur et écrivain Charles Grivel nous livre son avis à ce propos en disant que :

« La couverture d'un livre est cet objet rapporté, adjacent, accessoire, artificiel, apparemment futile, en tout cas secondaire, auquel nous avons été pourtant quelques-uns – Gérard Genette, Anne-Marie Thiesse, Daniel Couégnas, Philippe Hamon, Marc Lits, moi-même – à attacher de l'importance : un livre est « couvert », ce qui veut dire que sa matière se dérobe et aussi se camoufle, quoiqu'elle se manifeste. Tout le paradoxe est là. »¹

Grivel insiste sur le fait que la matière d'un livre se cache mais se manifeste en même temps à travers sa couverture. De ce fait, notre analyse stylistique se focalisera sur ce point précis étant donné que : *« Le « style » de la couverture fixe l'attention sur une collection et fidélise le public. »²* Certes, il s'agit d'un paratexte éditorial mais son importance d'un point de vue connotatif nous oblige à lui consacrer notre attention.

Commençons par le roman de Khadra qui affiche une coccinelle accrochée sur un fil de fer barbelé couvert de sang qui coule. Le tout, au milieu d'un décor verdâtre qui est beaucoup plus sombre en bas et lumineux vers le haut (angle droit de la couverture), d'où jaillit une source de lumière. Nous pouvons voir la coccinelle bien orientée vers cette dernière au point de refléter la lumière de ses ailes. Si nous revenons à la symbolique de ces éléments, il existe une sorte de *Symbolique coccinelle* propre à l'insecte en question. Son cycle de vie, ou devrions-nous dire, sa métamorphose d'une simple larve à une forme adulte nous renvoie à l'image du protagoniste Khalil qui a subi une radicalisation totale, le transformant en un terroriste qui n'a peur de rien. D'ailleurs, à un moment donné, le narrateur-personnage le dit clairement : *« Un parasite, voilà ce que j'étais avant, une larve qui, toute honte bue, vivait aux crochets d'un père radin et d'une mère misérable. »³* Nous remarquons que l'adverbe « avant » est écrit en italique, ce qui pourrait être un indice ou une forme d'insistance sur le passage entre l'avant et l'après, ou en d'autres termes, sur la métamorphose du protagoniste. Et l'usage du mot « larve » qui coïncide avec l'illustration sur la

¹ GRIVEL Charles, « De la couverture illustrée du roman populaire », *Belphégor*, 16-1 | 2018, pp. 1-16. p. 1. DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.1270>

² *Ibid.*, p. 4.

³ KHADRA Yasmina, *Khalil*, Casbah Editions, Alger, 2018, p. 235.

couverture ne peut pas être anodin puisque selon Grivel : « *Cet objet « futile », on le voit déjà, n'est pas un objet simple. La couverture, ensemble composite, bien qu'elle fasse usage du titre de l'ouvrage et aussi du nom de l'auteur, présente ceux-ci sous un éclairage soigneusement calculé [...]* »¹ L'écrivain parle d'un contenu soigneusement calculé, renforçant la correspondance entre les éléments précédemment analysés.

Nous pouvons également parler de la couleur rouge de la coccinelle, un rouge sombre et ténébreux qui est selon le dictionnaire *Rêves-signes-symboles* : « *Sous son aspect négatif, le rouge signale le danger, la mort violente, la guerre, la haine, la colère (devenir rouge de colère), l'amour passionnel, la tentation qui nous fait dévier du chemin juste, ainsi que la honte.* »² Ce qui nous renvoie encore une fois au passage précédent où le protagoniste dit « toute honte bue », et même à la haine et colère qui le hantaient, envers toute sa famille et la société entière. Sachant que les barbelés représentent la guerre, la présence d'un fil de fer barbelé avec du sang dessus nous renvoie à la guerre que mènent les frères kamikazes, notamment quand Lyès dit à Khalil : « *On est en guerre, je te rappelle.* »³ D'ailleurs, le lecteur peut sentir le danger de la situation dans laquelle le roman le plonge en permanence. Quant à la tentation qui fait dévier du chemin juste, nous retrouvons un passage du roman qui l'évoque, quand le protagoniste nous décrit la manière dont il a été influencé par les frères, il dit : « *La curiosité est la mère nourricière des tentations, et les tentations sont traîtresses. Après tout, que risque-t-on à écouter un imam ? C'est mieux que de s'écouter parler. [...]* Le temps de te rendre compte de ce qu'il t'arrive, et déjà tu es quelqu'un d'autre [...] »⁴ Nous avons aussi le passage de Khalil quand il parle du fait de se sacrifier en tuant des innocents dans le but d'accéder au paradis, il dit : « *Mourir lors d'un accrochage pour la cause est un privilège, mais se sacrifier en kamikaze est l'acte de foi le plus prestigieux ; il vaut, à lui seul,*

¹ GRIVEL Charles, *op. cit.*, p. 4.

² L.KAYA Francis, *Dictionnaire rêves-signes-symboles : Le code source*, Univers/Cité Mikaël, Canada, 2015, p. 647.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

*milles batailles. J'étais destiné au Firdaous, où seuls les prophètes et les saints sont admis. »*¹ Sachant que le mot « Firdaous » est écrit en italique et représente le degré le plus élevé du paradis dans l'islam, le protagoniste ne pense qu'à sa propre personne tout en étant aveuglé par les convictions faussées qui lui ont été inculquées. Toujours en ce qui concerne la symbolique de la couleur rouge, le dictionnaire précise que : « *Ce n'est pas non plus un hasard que le rouge et le noir sont combinés pour représenter des aspects diaboliques ou démoniaques d'une personne qui est prête à tout pour satisfaire ses besoins et envies égoïstes.* »² D'où le bas sombre et noirâtre de la couverture, concordant avec l'état d'esprit du personnage-narrateur du roman de Khadra. La source de lumière précédemment mentionnée pourrait représenter sa perdition et son esprit dubitatif vis-à-vis des *frères* et sa situation en général, comme une lumière qui allait le guider vers le droit chemin. Or, sa fin fût violente après l'attentat-suicide qu'il avait commis vers la fin du roman.

Le roman de Larher, et pareillement à celui de Khadra, est doté d'une première de couverture qui affiche une paire de Santiags taille basse, renvoyant également au protagoniste qui a plusieurs fois insisté sur le fait qu'il les portait, notamment quand il dit : « *Tu te vois allongé sur ton brancard, pantalon en guenilles ouvert de chaque côté de bas en haut des jambes, en santiags taille basse avec les chaussettes qui dépassent [...]* »³ Ou encore, étant blessé à l'hôpital, il s'inquiète pour ses santiags au lieu de s'inquiéter pour sa propre vie, il dit : « *Joyeux, tu ne l'es soudain plus lorsque tu penses à tes santiags. Passe encore que les dépouilles de ton caleçon et de ton jean préférés aient sans douter été jetées dans l'urgence et la confusion du 13 au soir. Mais tes santiags !* »⁴ Il est important de préciser que les santiags sur la couverture sont d'une couleur bleue, si nous nous référons à la symbolique de cette dernière, le dictionnaire nous informe que : « *Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 59.

² L.KAYA Francis, *op. cit.*, p. 647.

³ LARHER Erwan, *Le livre que je ne voulais pas écrire*, Quidam éditeur, Hauts-de-Seine, 2017, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

*prend en lui. Il est chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire. »*¹

Ce qui coïncide avec le roman de Larher, sachant que ce dernier fait partie des survivants des attentats terroristes du 13 novembre 2015 à Paris. Un autre détail a attiré notre attention, il s'agit de l'intitulé du roman qui est écrit avec les lacets des santiags. N'oublions pas que Larher plonge son lecteur dans l'évènement tragique du 13 novembre, le poussant à s'identifier au protagoniste par le biais d'une narration à la deuxième personne du singulier. Le narrateur-personnage tutoie le lecteur virtuel pour le rapprocher davantage de la scène et lui donner l'impression qu'on raconte son propre vécu. Nous pouvons même qualifier un tel détail comme une sorte de substitution de l'expression « Se mettre dans les souliers de l'autre ».

Sur la première de couverture du roman de Lepage, le même phénomène se remarque, en l'occurrence, la présence d'un élément qui renvoie au protagoniste, notamment le paysage champêtre et l'homme qui nage dans un torrent. La même scène se répète plusieurs fois dans le roman, en parlant de Raphaël, le narrateur dit à un moment donné : « *Il se lève brutalement, dévale le sentier comme un dément et se jette, tel qu'il est, tout habillé, dans le torrent. Il hurle, l'eau glacée provoque une réaction si violente qu'il en ressort presque aussitôt. Il revient vers la grange, la tête entre les mains, l'effet est radical ; au moins ça l'aura calmé.* »² Même si le roman est d'une narration à la troisième personne, contrairement au roman de Khadra et celui de Larher, le lecteur arrive tout de même à suivre la progression ou la métamorphose du personnage principal qui, après les attentats du 13 novembre, quitte Paris et abandonne son ancienne vie pour se laisser guider par le calme et paix de la campagne. Ce point de convergence du style de la première de couverture entre ces trois auteurs nous permet de comprendre la manière dont chacun présente sa fictionnalisation au lectorat.

¹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1990, p. 129.

² LEPAGE Patrice, *La métamorphose de Raphaël*, Paris, Eyrolles, 2017, p. 33.

Le roman de Sansal, quant à lui, adopte une couverture sobre et neutre, qui ne laisse transparaître aucun indice. Selon la professeure de littérature et d'histoire du graphisme Clémence Imbert : « *Ces couvertures françaises, même si elles ont l'air simples, dépouillées, et par conséquent très peu vendeuses, correspondent pourtant à une stratégie : mettre en avant le nom de l'auteur et le titre que l'on fait briller en majesté.* »¹ De ce fait, la centration n'est pas faite sur l'immersion du lecteur dans le roman dès l'instant où il voit la première de couverture. D'ailleurs, c'est le seul roman des quatre qui comporte un prologue qui donne une idée globale sur l'œuvre et prévient le lecteur de son aspect labyrinthique, l'introduisant comme une sorte de *quête de vérité*. Cette dernière nécessite, pour l'atteindre, un travail de réflexion. Il est écrit : « *La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre. Dans la vie, rien ne nous est donné gratuitement. La lecture, si elle s'accompagne d'une véritable méditation, est un acte initiatique.* »² Ce qui explique le style mystérieux de la couverture qui a été adopté pour servir le contenu du roman.

2. Le décryptage des détails péritextuels du corpus

Selon Genette, il existe deux types de paratexte : le péritexte et l'épitéxte. Ce qui nous intéresse dans le cas de notre étude, c'est l'ensemble des indices péritextuels qui accompagnent les textes de notre corpus. Or, cet acte d'accompagnement prête à confusion du moment que le texte et le paratexte s'entremêlent en permanence aux yeux du lecteur. Le professeur Franc Schuerewegen le précise bien dans son ouvrage en disant que : « *Texte et paratexte. Une frange indécise les sépare. On ne saurait mieux dire. Cela aurait pu être un texte, or il se trouve que j'ai sous les yeux un paratexte. Mais si on me demande d'expliquer la différence entre les deux régimes, j'hésite, je lutte avec*

¹ MAGNAVAL Alexis, « Pourquoi les couvertures de roman sont-elles si sobres en France ? », *France Culture* [En ligne], mis en ligne le 21 avril 2023, consulté le 9 novembre 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/pourquoi-les-couvertures-de-roman-sont-elles-si-sobres-en-france-5808523>

² SANSAL Boualem, *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, Paris, Gallimard, 2018, p. 14.

l'indécision. »¹ Ce qui accroît l'importance de tels détails d'un point de vue stylistique. À ce propos, Genette insiste également en disant : « *Le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte.* »² De ce fait, si le paratexte pourrait être le texte et en fait partie, il révélerait le style d'un tel ou tel travail de fictionnalisation.

2.1. Notes de bas de page : style d'écriture d'une fictionnalisation

Le roman de Larher se démarque par rapport aux trois autres par la présence de plusieurs notes de bas de page, donnant l'impression au lecteur de lire un ouvrage scientifique (article, thèse, etc.). En plus des images (capture d'écran du réseau social Facebook) qui ont été intégrées au roman, il comporte plus exactement seize notes de bas de page. Cependant, ce qui a particulièrement attiré notre attention, c'est leur aspect diégétique qui éloigne le côté scientifique d'une note de bas de page ordinaire. Prenons comme exemple la première note qui a été rattachée à la phrase « *Arrête ! rugit Papa Ours¹.* »³ Au lieu de l'expliquer, la note vient s'incruster dans la *diégèse* en prenant la même forme que la narration en elle-même, en l'occurrence, la présence de la deuxième personne du singulier. Il est écrit : « *Le rugissement n'est pas le cri de l'ours, qui gronde ou grommelle. Tu perds ta comparaison plantigrade au bénéfice du réalisme historique, même si tu trouves dommage que l'ours, ce bel animal, n'ait pas son propre cri alors que la belette belote, que la huppe pupule et que ce con de pingouin jabote.* »⁴ Un côté satirique, voire comique se dégage de la note en question, s'éloignant de toute clarification scientifique ou de l'aspect didactique qu'une note de bas de page ordinaire devrait avoir. Selon Genette : « *Les notes fictionnelles, sous le couvert d'une simulation plus ou moins satirique de paratexte, contribuent à la fiction du texte [...]* »⁵ Ou encore, l'écrivaine Lise Gauvin qui aborde cet aspect ambigu des notes en disant que : « *Textes ou*

¹ SCHUEREWEGEN Franc, « Qu'est-ce qu'une note ? Introduction en dix points », In *Des notes et des textes: études sur l'annotation*, Série : C.R.I.N, Brill, Leiden, 2020, pp. 1-20, p. 5. DOI : 10.1163/9789004437845_002

² GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 12.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 314.

*paratextes ? Frontière, marge, zone indécidable de l'entre-deux-langues, parole auctoriale qui vient en quelque sorte doubler celle du narrateur, la paraphraser, la contredire, tel est le statut ambigu de la note. »*¹ D'ailleurs, en parlant du fait de contredire, nous trouvons une note qui vient carrément se moquer de l'écrivain, ou plutôt, c'est le narrateur-personnage-auteur lui-même qui se moque de sa propre écriture en posant une question rhétorique en forme de note de bas de page : « *Tu n'aurais vraiment pas pu trouver mieux ?* »² En outre, nous remarquons la présence de notes qui renvoient à des références réelles telles que des sites, des articles de presse, etc. Prenons la note suivant comme exemple : « *14 Juillet, Actes Sud, 2016, page 83.* »³ Ou encore, la présence des abréviations comme *Ibid*⁴. Et tout comme la narration qui se métamorphose d'un « tu » à un « je », les notes de bas de page la suivent puisqu'on retrouve une note qui dit : « *Que quelqu'un vienne m'affirmer les yeux dans les yeux que je n'ai pas prononcé ce trait d'esprit.* »⁵ Pour insister davantage sur le côté comique de l'intégration de ces notes, cette dernière a été rattachée à la phrase suivante : « *Moins qu'à mon cul*^l. »⁶ Réponse du narrateur-personnage au chef des opérations à l'hôpital qui lui demande s'il tient à son jean avant de le déchirer. L'utilisation d'une note de bas de page pour converser, en quelque sorte, avec le lecteur renforce l'idée d'un narrateur-personnage-auteur dissimulé derrière la fiction.

Rappelons que Larher fait partie des survivants des attentats du 13 novembre à Paris et dans le but de donner un caractère littéraire à son œuvre, il l'éloigne intentionnellement de l'étiquette d'un simple témoignage. Le professeur Anthony Grafton le souligne clairement en disant que : « *Les notes de bas de page ne varient pas seulement par leur style, mais aussi par leurs conditions de*

¹ GAUVIN Lise, « 1. Le statut de la note : didascalie ou diégèse (Beauchemin, Gauvin, Ducharme) », In *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, sous la direction de Gauvin Lise. Karthala, 2007, pp. 17-36. p. 35.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

production. »¹ Et en donnant l'exemple d'un historien, il précise les deux fonctions des notes en disant que : « *D'une part, elles persuadent : elles convainquent le lecteur que l'historien a accumulé une quantité suffisante de travail, suffisante pour mentir dans les limites tolérées du champ [...]* »² Ce qui correspond au travail de fictionnalisation qui a été fait sur les événements du 13 novembre 2015 que l'auteur a vécus. À travers un style d'écriture qui oscille entre fictionnel et factuel, il maintient le lecteur dans la conviction et l'exactitude des informations véhiculées, tout en lui permettant de plonger dans les profondeurs de la fiction. Ensuite, le professeur rajoute, toujours en parlant des notes de bas de page : « *D'une part, elles indiquent les sources principales que l'historien a réellement utilisées.* »³ En effet, et après vérification, le roman en question comporte des notes qui renvoient le lecteur aux vraies sources que l'auteur a consultées. Selon Gauvin :

*« La note infrapaginale dans le roman renvoie aux frontières poreuses entre le réel et la fiction, comme entre les diverses instances d'énonciation et les registres de langue. Elle constitue une « fiction linguistique », soit un langage qui permet à l'écrivain d'échapper à l'illusion de transparence produite par les effets de réel et de postuler que les signes de l'identité et de la différence sont d'abord affaire d'invention et de construction. »*⁴

Ce qui coïncide avec le passage qui est écrit sur la quatrième de couverture du roman où l'auteur dit : « *Je suis romancier. J'invente des histoires. Des intrigues. Des personnages. Et, je l'espère, une langue. Pour dire et questionner le monde, l'humain. Il m'est arrivé une mésaventure, qui est une tuile pour le romancier qui partage mon cerveau [...]* »⁵ Insistant ainsi sur l'échappatoire qu'il a prise pour produire une œuvre qui renvoie à un fragment de l'Histoire tout en maintenant sa littérature.

¹ GRAFTON Anthony, *Les origines tragiques de l'érudition : Une histoire de la note en bas de page*, traduit de l'anglais (américain) par Pierre-Antoine Fabre, Col. La librairie du XX^e siècle, Seuil, Paris, 1998, p. 16.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ GAUVIN Lise, *op. cit.*, p. 35-36.

⁵ LARHER Erwan, *op. cit.*, quatrième de couverture.

2.2. Analyse des phrases épigraphiques

Il s'agit des fameuses citations qu'on retrouve au tout début d'un roman ou d'un chapitre et qui ne retiennent pas forcément l'attention du lecteur non averti. Les épigraphes ont pourtant attiré l'attention de plusieurs théoriciens dont Genette qui leur a accordé une attention particulière dans son ouvrage *Seuils*. Il précise que : « [...] épigraphier est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. »¹ Dans le cas du corpus de notre étude, plusieurs détails ont attiré notre attention, mais avant de les aborder, il est important de préciser que les quatre romans comportent des épigraphes. Commençons par le roman de Khadra et celui de Larher, une sorte de coïncidence se remarque entre les deux épigraphes des romans en question. Dans le premier, nous lisons la citation suivante : « *Pour accéder à la postérité, nul besoin d'être un héros ou un génie – il suffit de planter un arbre.* »² Il s'agit d'une référence à la religion musulmane dont le prophète Mohamed (sws) a dit : « *Toutes les fois qu'un musulman plante un arbre et qu'un être humain, une bête ou un oiseau en mangent, il se voit inscrire autant d'aumônes jusqu'au jour de la Résurrection* »³ Or, ce qui nous intéresse, c'est l'épigraphe du premier chapitre qui est également une référence religieuse, mais cette fois-ci, il s'agit d'un verset biblique. Il est écrit : « *Je relèverai tes pans jusque sur ton visage, afin qu'on voie ta honte. Jérémie, 13, 26* »⁴ Ce qui renvoie au protagoniste du roman qui a toujours été dévoré par la honte, donnant une idée au lecteur du contenu du roman et l'aspect religieux qui y règne. Le titre du chapitre, quant à lui, nous renvoie certes au livre sacré de l'islam mais nous permet de faire le lien entre les deux romans susmentionnés. Le chapitre s'intitule *Les oiseaux d'Ababil*, ces derniers ont été mentionnés dans le Coran comme des sauveurs de la Mecque de l'armée du roi himyarite nommé Abraha. Les oiseaux jetèrent des pierres sur eux et les éléphants qu'ils avaient ramenés pour anéantir la Mecque. Dans le roman, le protagoniste dit à un moment donné : « *Car, aujourd'hui, les oiseaux d'Ababil,*

¹ GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 145.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 7.

³ Muslim, *riyad as-salihin*, n°135

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 9.

*c'est nous. Nous volons plus haut que leurs drones, frappons plus loin que leurs fusées, surveillons plus effacement que leurs satellites. »*¹ Croyant qu'il était l'arme de Dieu et qu'il avait pour mission de se sacrifier afin de gagner une place au paradis. Si nous passons au roman de Larher, l'épigraphe au tout début du roman nous donne l'impression qu'il s'agisse d'une réponse au roman de Khadra puisqu'il est écrit : « *Tu as plus de courage que tous les oiseaux réunis. »*² Une phrase qui s'adresse indirectement au protagoniste et qui prépare le lecteur à une narration à la deuxième personne du singulier. Sachant que le choix des épigraphes revient aux auteurs, et dans le cas des deux romans traités, deux auteurs qui ne font pas partie de la même sphère socioculturelle (un algérien et un français), cette sorte de complémentarité entre leurs œuvres prouve la pertinence de notre approche stylistico-comparative.

Egalement, la seconde épigraphe du roman de Khadra vient répondre, en quelque sorte, aux kamikazes par le biais d'un verset coranique : « *Et lorsqu'on les exhorte de ne pas semer le chaos sur terre, ils rétorquent qu'ils sont les redresseurs de torts, alors que ce sont eux les fauteurs. Coran, sourate al-Baqara, II, 11-12 »*³ Le passage d'un verset biblique à un verset coranique tout en maintenant la même idée rend service à la fictionnalisation (les convictions religieuses faussées « radicalisation ») et met en évidence le style d'écriture insinuatif de l'auteur. D'ailleurs, même l'intitulé du second chapitre *Concerto en do mineur pour un kamikaze* nous renvoie au vécu du protagoniste. Le mot « concerto » nous vient d'une forme musicale qui se divise en trois mouvements : vif, lent et rapide. Ce qui concorde avec les événements du roman puisqu'on est directement plongé dans le vif du récit dès le tout début, notamment les scènes qui décrivent comment Khalil tente d'accomplir sa mission suicidaire mais finit par échouer à cause de sa ceinture explosive défectueuse. Ensuite, une phase de perdition et de doute envahit la partie centrale du roman. Et ce n'est que vers la fin où tout bascule rapidement et nous assistons à la mort du personnage-

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 39.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 7.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 131.

narrateur. Quant à l'expression « do mineur », dans le domaine musicale : « *Par opposition avec le mode majeur, le caractère du mode mineur est plus triste et profond. Sa couleur est plus sombre.* »¹ Correspondant encore une fois à la vie et la fin sombres de Khalil.

Les épigraphes du roman de Sansal et celui de Lepage sont moins immersives, elles provoquent plutôt la réflexion et attisent la curiosité du lecteur. Respectivement, le premier comporte une phrase épigraphique qui s'adresse carrément au lecteur puisqu'il est écrit : « *Prends des jumelles et regarde autour de toi, jusqu'au mur d'enceinte, et pose-toi la question : suis-je libre ? Et agis en conséquence.* »² Adoptant le même style du roman de Larher avec un « tu » qui diminue la distance entre le narrateur et son narrataire. L'épigraphe du second roman invite également le lecteur à une profonde réflexion, il est écrit : « *Nous avançons tous, à notre façon. Bien souvent en deçà de notre mesure, mais nous avançons ! Ceux qui hésitent, s'arrêtent, ou parfois font demi-tour, éclairent nos gouffres intérieurs et appellent en cela notre compassion attentive.* »³ Rappelons que le protagoniste du roman luttait en permanence pour ne pas faire partie du mouvement qui condamne les actes terroristes sans prendre la peine de comprendre, le narrateur nous dit à un moment donné : « *Il objectait que, ne pas tenter de comprendre collectivement ce qui produisait une telle barbarie, c'était se résoudre au retour inexorable de la fureur.* »⁴ Ou encore, quand il dit : « *Ce qui relevait de l'histoire personnelle des tueurs, de leur histoire sociale [...]* »⁵ Poussant le lecteur à tout remettre en question en ce qui concerne le terrorisme en général et l'obligeant à tenter de comprendre afin de trouver une solution collective. Tout cela nous donne une idée sur le style différent de chaque écrivain et la manière dont chacun a fictionnalisé les événements tragiques du 13 novembre 2015, leur donnant à chaque fois une tout autre dimension.

¹ WEIDEMANN Catherine, « Le mode majeur et le mode mineur », Editions Psalmos, Suisse, 2013, pp. 1-30, p. 7. URL : <https://www.psalterion.info/>

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 11.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

3. Les textes sous un angle topographique : dispositions et interprétations

Si nous nous référons à la définition de l'adjectif « topographique », le dictionnaire nous informe qu'il s'agit de tout ce : « *Qui est relatif à la représentation de la forme et du relief d'un terrain sur un plan.* »¹ En l'occurrence, cela concerne le domaine de la géographie, mais si nous transposons cette même définition dans le domaine littéraire, le roman pourrait être considéré comme un terrain où le chantier de l'écrivain prend forme. Sachant que rien n'est anodin lorsqu'il s'agit d'une production littéraire, tous les détails nous renvoient à un aspect stylistique qui a été adopté pour produire un tel ou tel effet sur le lecteur. D'ailleurs, il faut rappeler et insister sur le fait que :

« *La composition d'un texte littéraire ne repose pas seulement sur son contenu, certes les thématiques qu'il englobe représentent, en quelque sorte, son identité mais la façon dont les idées sont exprimées et exposées compte tout autant puisqu'elle permet au lecteur de communiquer avec les éléments qui le constituent avant même de le lire. Il est important de préciser que chaque œuvre possède des caractéristiques qui forment son aspect unique et démarqué par rapport aux autres productions littéraires existantes, que ce soit la segmentation des événements, des chapitres ou même des paragraphes. Tout cela rentre dans le rendu stylistique de l'œuvre.* »²

Partant de cela, et suivant les propos de la professeure Buffard-Moret qui évoque ce point en disant que : « *L'étude stylistique d'un texte commence par l'observation de sa structure d'ensemble. Son articulation apparaît-elle d'emblée dans sa disposition à l'intérieur de la page ?* »³ En effet, chaque texte est structuré différemment par rapport aux autres, et comme nous avons précédemment analysé les éléments paratextuels des quatre romans, il est temps de se focaliser sur leur disposition.

¹ Linternaute. (s. d.). Topographique. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 21 novembre 2023 sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/topographique/>

² BOUMDOUHA Ilias, « La fictionnalisation des attentats terroristes du 13 novembre 2015 (Paris) : approche stylistique de Vous n'aurez pas ma haine d'Antoine Leiris ». *Akofena*, Vol. 1, no. 9, 2023, pp. 13-24, p. 15. DOI: 10.48734/AKOFENA.N009V1.02.2023

³ BUFFARD-MORET Brigitte, *Le langage de la littérature : introduction à la stylistique*, Armand Colin, Malakoff, 2001, p. 11.

3.1. Les paragraphes : une entité significative

Toujours dans son ouvrage qui s'intitule *Le langage de la littérature. Introduction à la stylistique*, Buffard-Moret nous informe que : « Dans un texte en prose, en particulier dans le texte romanesque, il faut s'interroger sur le rôle des paragraphes, qui d'abord sont là pour faciliter la lecture, mais ont aussi une fonction sémantique en définissant une unité de sens. »¹ Une thèse de doctorat a même été soutenue en 2020 par la docteure Patricia Claude Tardif, spécialiste en esthétique, sciences et technologies des arts. Elle s'intitule *Narra : un art visuel cognitif, au rythme de la longueur des paragraphes des textes littéraires* et dont le résumé évoque l'importance de l'aspect visuel des paragraphes, ce dernier pourrait être révélateur, voire considéré comme outil de découverte.

Dans le roman de Khadra, nous remarquons un certain aspect condensé des paragraphes, ces derniers peuvent être très longs par moments et ne permettent pas au lecteur d'interrompre la lecture. Cette disposition pourrait être interprétée comme une manière indirecte qui maintient l'immersion du narrataire dans la diégèse, lui permettant de se mettre dans la peau du protagoniste et suivre son vécu, en partant du moment où il allait se suicider jusqu'à sa perdition dans le doute de ses propres convictions. D'ailleurs, les espaces qui peuvent être repérés au cours de la lecture ont l'air, de prime abord, d'être insignifiants pour un lecteur lambda. Or, il est primordial d'insister sur le fait que : « *Le blanc peut se présenter comme (est toujours?) un support graphique du code herméneutique, tel que le définit Roland Barthes dans S/Z. Le blanc est un signifiant d'énigme, de retard, de question. Il met l'histoire en arrêt et suspend le lecteur aux lèvres de l'auteur.* »² De ce fait, l'intention de mettre l'histoire en arrêt n'est pas présente dans le roman, et sachant que toute la narration est faite à la première personne du singulier, cela pourrait refléter l'esprit tourmenté du personnage-narrateur qui n'arrive pas à avoir des moments de silence, exprimant en permanence ce qu'il ressent comme une manière de se remettre en question.

¹ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 11.

² SANDRAS Michel, « Le blanc, l'alinéa », In: *Communications*, Le texte : de la théorie à la recherche, n°19, 1972, pp. 105-114, p. 109. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1972.1285>

Afin de renforcer notre idée, nous pouvons avancer comme preuve l'omniprésence des questions rhétoriques, et ce, en dehors des dialogues entre les personnages. Ce qui veut dire que Khalil se posait énormément de questions sans pour autant y avoir des réponses. Prenons comme exemple le passage suivant quand il dit : « *Que fichait ce téléphone dans mon gilet et pourquoi, contrairement au poussoir, était-il branché directement à la charge ? Ce n'était pas ce qui avait été prévu. C'était à moi d'actionner le détonateur, à moi seul. Que fichait donc ce maudit téléphone dans ma ceinture de kamikaze ? Avait-on cherché à me faire exploser à distance ?...* »¹ De ce fait, le style et la manière dont les paragraphes ont été rapprochés et l'absence flagrante des blancs nous renvoient à l'intention de l'auteur d'immerger le lecteur et le pousser à s'identifier par rapport au protagoniste, à sentir son angoisse et vivre sa perte. Selon le professeur Sandras :

« Une page écrite peut être vue comme un essaimage de « blancs ». Le blanc peut préciser le contour, définir des bordures : c'est la marge. Il sépare les lettres et trace la frontière des mots. Il encadre des sections du discours qui s'appellent chapitres, titres, chants, strophes, paragraphes, alinéas. Tous ces blancs diffèrent par l'étendue, la forme, la fonction, et aussi la quantité et la qualité d'invention qu'ils peuvent supporter. Leur économie est réglée par une plus ou moins grande liberté combinatoire. »²

Il emploie le mot « essaimage » pour insister sur le fait qu'il s'agisse d'un processus de création qui ressemble à une ruche d'abeilles. Il évoque l'importance des blancs lorsqu'il s'agit d'un texte littéraire et rappelle que tous les éléments qui gravitent autour des mots sont des sections du discours, d'où l'importance de les analyser dans le cas d'une approche stylistique. D'ailleurs, vers la fin, il parle d'une grande liberté combinatoire qui pourrait être révélatrice du style même d'un tel ou tel écrivain. Il rajoute : « *C'est que le site du blanc – qui, par ailleurs, est facteur important de reconnaissance d'un texte – est toujours fondateur d'une certaine lisibilité.* »³ Donnant ainsi accès aux profondeurs des textes grâce aux différentes interprétations qui pourraient être formulées par la présente analyse.

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 50.

² SANDRAS Michel, *op. cit.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 105.

Du côté du roman de Lepage, le même aspect condensé se remarque, mais cette fois-ci, un autre détail vient renforcer l'idée de vouloir maintenir la continuité des événements et minimiser les interruptions. Il s'agit de la délimitation des chapitres qui a été plus ou moins négligée, c'est-à-dire, aucun intitulé n'est repérable, donnant l'impression au lecteur de lire l'ensemble du roman en un seul bloc. Encore une fois, cela pourrait être intentionnel de la part de l'auteur qui aimerait – par le biais de son style d'écriture et la disposition de son texte – transporter le narrataire dans un monde parallèle, lui permettant de comprendre les réflexions du protagoniste au cours de sa perdition et sa quête de sens, le tout, après avoir subi le déclic des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Également, nous remarquons l'emploi des astérisques (3 en forme de triangle isocèle), et ce, à chaque fois qu'une période de temps du récit est omise, notamment les moments où le protagoniste s'endorme et se réveille après quelques heures. Il s'agit en l'occurrence d'une sorte d'ellipse dans la narration qui prévient le lecteur d'une petite interruption sans pour autant le pousser à se perdre dans la chronologie du récit. En outre, comparé au roman de Khadra, le texte de Lepage comporte, majoritairement, des paragraphes plus ou moins courts, car contrairement au roman de Khadra, la narration est faite à la troisième personne. De ce fait, l'effet produit sur le lecteur n'est pas le même entre les deux romans, les auteurs respectifs ont chacun adapté leurs choix selon les besoins de leurs œuvres. L'un vise l'immersion du narrataire au fond de la diégèse, au point de s'identifier au « je » narrateur. L'autre vise la poursuite et la compréhension de la perdition du protagoniste qui se laisse guider par les différents personnages secondaires qu'il rencontre. En parlant de l'importance de l'analyse des paragraphes et ce qu'elle pourrait révéler, le linguiste Jean-Michel Adam nous dit que : « *Le peu d'intérêt des linguistes pour le paragraphe est d'autant plus étonnant qu'il s'agit d'un poste d'observation idéal des liages interphrastiques et du passage de la phrase au texte.* »¹ Ensuite, il rajoute que :

¹ ACHARD-BAYLE Guy et PESEK Ondřej, « Modèles d'organisation thématique des paragraphes et entre les paragraphes, à l'épreuve de la Rectorique de Cicéron », In *Discours*, n°26, 2020, pp. 1-33. p. 5. DOI : <https://doi.org/10.4000/discours.10794>

« les paragraphes demeurent une échelle insuffisamment étudiée. »¹ D'où l'importance qu'on leur accorde dans notre travail.

Dans le roman de Sansal, nous passons à un tout autre style d'écriture puisqu'il comporte plusieurs caractéristiques, tantôt des paragraphes très longs, tantôt des paragraphes très courts qui pourraient se limiter à une seule phrase. Tout comme le roman de Lepage, des astérisques viennent séparer quelques paragraphes mais sans pour autant marquer une ellipse dans la narration. Sachant que tout le roman représente une correspondance par lettres entre une mère (Élisabeth « Ute ») et sa fille (Léa « Hannah ») et l'envie des deux personnages d'en faire un roman à deux, le lecteur assiste à une sorte de patchwork, lisant le roman en même temps que sa production. D'ailleurs, plusieurs lettres sont intégrées dans le roman et sont marquées par le changement de police et le caractère italique des paragraphes. Pareillement au roman de Khadra, il est divisé en deux grandes parties qui sont, en quelque sorte, miroitées puisqu'elles s'intitulent *La réalité de la métamorphose* et *La métamorphose de la réalité*, l'une appartenant à la mère (métamorphosée en Ute) et l'autre à la fille. La disposition du texte correspond à son aspect labyrinthique que l'auteur ne cache pas au lecteur, il est même clairement mentionné dans le prologue que : « *Les deux histoires additionnées sont une quête de vérité à travers les continents et les époques [...] La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre.* »² Ou encore, même les passages épigraphiques sur les pages qui séparent les deux parties, nous lisons : « *Toi qui entres dans ce livre, abandonne tout espoir de distinguer la fantasmagorie de la réalité.* »³ Rappelons qu'Élisabeth (Ute) est une victime collatérale de l'attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris, le lecteur se retrouve coincé ou perdu entre le factuel et le fictionnel, ne pouvant pas distinguer l'un de l'autre. En

¹ ACHARD-BAYLE Guy et PESEK Ondřej, *op. cit.*, p. 5.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 14 & 141.

outre, même la transition entre les paragraphes est constamment déroutante puisque le roman est totalement fragmenté. Il est important de signaler que :

« Les interruptions dans le discours, entre les paragraphes ou même entre les séquences de l'œuvre sont donc, en réalité, le résultat de l'application d'un procédé esthétique géré et régulé par l'auteur afin d'atteindre l'effet qu'il aimerait dégager de ses écrits, selon la thématique et la vision qu'il partage à travers son récit. »¹

L'intention de l'auteur n'est pas de maintenir l'attention du lecteur, bien au contraire, il vise à le perturber par un labyrinthe d'informations entassées dans tout le roman, et c'est à lui de se retrouver dans les réflexions profondes qui y résident. Cette même intention est clairement mentionnée dans le roman, notamment dans le passage qui suit : *« La lecture, si elle s'accompagne d'une véritable méditation, est un acte initiatique. »*² Et en gardant toujours un œil comparatif, nous remarquons que même le roman de Larher présente un style atypique qui s'éloigne également des cadres habituels de la narration romanesque. D'ailleurs, il comporte 31 parties numérotées et 15 chapitres qui s'intitulent « Vu du dehors », une sorte de va-et-vient entre le fictionnel et le factuel. Il comporte même des captures d'écran du réseau social Facebook, plus précisément, le compte officiel de l'auteur lui-même. Rappelons que ce dernier fait partie des survivants des attentats du 13 novembre 2015 à Paris, la manière dont il a structuré son roman reflète son intention de fictionnaliser les faits au lieu de les plaquer comme de simples témoignages. Les paragraphes du roman sont majoritairement longs mais nous retrouvons tout de même quelques passages qui ne passent pas inaperçus, prenons comme exemple la phrase suivante : *« Tu es calme. Tu vas mourir. »*³ Elle a été carrément écrite sur une page vierge, tout en bas. Selon Buffard-Moret : *« Le paragraphe court segmente le propos. Réduit à une seule phrase, elle-même limitée à une seule proposition simple, voire minimale, il peut aboutir à dramatiser ou solenniser les propos. »*⁴ Dans le cas de notre passage, il s'agit d'une façon de dramatiser, de transmettre le calme absurde du protagoniste au lecteur malgré le danger qui l'entoure, en

¹ BOUMDOUHA Ilias, *op. cit.*, p. 18.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 14.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 88.

⁴ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 12.

plus de la narration à la deuxième personne qui le pousse à s'identifier par rapport à la diégèse. Tous ces éléments prouvent la manière dont l'écrivain manie les différents procédés afin de provoquer un tel ou tel effet.

Nous avons un autre exemple d'une phrase qui a été isolée du reste des paragraphes, il est écrit : « *Voilà, il est temps de redevenir je.* »¹ Le passage du « tu » au « je » est mis en évidence aux yeux du lecteur pour qu'il puisse regagner sa place de narrataire et laisser le narrateur reprendre son rôle de narrateur-personnage. Ou encore, quand ce dernier, de nulle part, surgit en plein milieu de la narration à la deuxième personne, il dit : « *Faire le mort je pense aussitôt putain la douleur il sait que je ne suis pas mort il est au-dessus de moi il va m'achever une balle dans la tête voilà c'est fini ça aura été court trop court pourvu que ça ne fasse pas mal que ça aille vite.* »² Ce passage est écrit sur une page vierge du roman, reflétant l'aspect brutal et soudain du moment en question. Nous remarquons même l'absence des virgules pour représenter, indirectement, la panique au fond du protagoniste qui n'arrive même pas à reprendre son souffle. Permettant ainsi au lecteur de ressentir le même effet et vivre chaque événement narré en temps réel. Selon le professeur Daniel Bessonnat : « *Toute narration dit en somme qu'elle ne dit pas tout et "se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides"* »³ Ce qui accroît l'importance de la disposition des éléments du texte d'un point de vue sémantique et stylistique.

3.2. Etude des constituants syntaxiques : la forme au service du fond

3.2.1. Les différentes constructions phrastiques des textes

Après l'analyse des paragraphes comme blocs ou entités à part entière, nous passons à présent à leurs architectures internes. Le tout premier détail qui nous intéresse est la manière dont les phrases ont été structurées dans les quatre

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 291.

² *Ibid.*, p. 90.

³ BESSONNAT Daniel, « Le découpage en paragraphes et ses fonctions », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, L'organisation des textes, n°57, 1988, pp. 81-105. p. 97. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1988.1475>

romans de notre corpus. Selon la professeure Vanessa Obry, et dans son article qui s'intitule *La phrase comme trait de style. L'exemple du roman en vers au XIII^e siècle*, Elle avance que : « *La critique lie souvent l'étude de la construction syntaxique à la réflexion sur le style auctorial.* »¹ En effet, chaque écriture véhicule des traits spécifiques correspondant au style même de l'auteur. D'ailleurs, si notre travail vise à dégager les différents procédés scripturaux de chaque fictionnalisation, il est important de rappeler que dans le cas d'une analyse stylistique : « *Le mot « procédé » est à prendre dans son sens large de « fait observable » à quelque niveau du texte qu'il se présente : procédés de progression textuelle, procédés énonciatifs, lexicaux, grammaticaux et rhétoriques.* »² En partant de cela, un détail à particulièrement attiré notre attention après la lecture du roman de Larher, il s'agit de l'omniprésence de phrases très courtes, se limitant parfois à quelques mots, voire un seul. Prenons l'exemple du passage suivant : « *Un autre cri. Guerre. Mort. En réchapper. Tendus vers la survie. Tu n'es que survie. Rapetisser. Disparaître. Couard ? Une détonation, vraiment pas loin. Un cri. Une détonation. Ça claque. C'est sec. Iblis se rapproche. Exécute.* »³ Une sorte d'idées éparpillées qui provoquent une perturbation de la lecture, mais en même temps, maintiennent l'attention du lecteur par le biais d'une narration à la deuxième personne du singulier. Ce style d'écriture qui : « *[...] pourrait être qualifié de « mitraillette » puisqu'il plonge le lecteur dans l'angoisse permanente et l'affolement des propos qui se succèdent.* »⁴ Nous renvoie au roman qui s'intitule *Vous n'aurez pas ma haine* dont l'auteur Antoine Leiris a perdu son épouse suite aux attentats du Bataclan. Les deux romans partagent ce point commun qui concrétise *le souffle restreint*⁵ du narrateur-personnage, permettant l'immersion totale du lecteur dans l'atmosphère diégétique. Or, l'un adopte une narration à la première personne du

¹ OBRY Vanessa, « La phrase comme trait de style. L'exemple du roman en vers au xiii^e siècle », *Perspectives médiévales* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 17 octobre 2022, consulté le 21 décembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.42988>

² CALAS Frédéric, *Leçons de stylistique : cours et exercices corrigés*, 4^{ème} édition, Armand Colin, Malakoff, 2021, p. 12.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 86.

⁴ BOUMDOUHA Ilias, *op. cit.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

singulier, et l'autre, à la deuxième personne. Les deux choix nous conduisent vers la même idée : pousser le narrataire à l'identification, voire l'appropriation du « je » ou le « tu » de la narration. D'autres détails sont importants à évoquer, notamment la présence des noms des auteurs dans les deux romans, c'est-à-dire, chaque protagoniste porte le nom même de son auteur : Antoine L. et Erwan Larher. Sachant que ce dernier fait également partie des survivants des attentats du Bataclan (présent au même endroit que l'épouse d'Antoine Leiris), la concordance entre les traits stylistiques de leurs écritures – que nous pouvons qualifier de pseudo-autofictionnelles – n'est pas anodine puisqu'ils ont la même intention première, qui est la production d'une œuvre littéraire qui serait à la fois une référence au factuel mais qui maintient sa littérarité en plongeant le lecteur dans un univers fictif, ou devons-nous dire, fictionnalisé. Cela prouve que le choix des procédés ne reflète pas seulement le style de l'écrivain, il s'agit plutôt d'un travail de réflexion qui lui permet de produire des effets qui accompagneront le processus de lecture (peur, angoisse, panique, etc.) Le tout, selon l'évènement et les enjeux derrière sa fictionnalisation, d'où la relation étroite entre le fond et la forme dans un texte littéraire. D'ailleurs, selon Calas :

« L'étude de style ne devra jamais séparer le fond de la forme. Il est important de comprendre que l'analyse est amenée à dévoiler ce qui est fondamentalement lié. Le texte est un tissu, comme le rappelle son origine latine, qui vient du verbe texere, signifiant « tisser ». Chaque élément concourt à la signification de l'ensemble. Il faut mettre en relation les procédés relevés les uns avec les autres, pour faire apparaître les enchaînements que le texte unit en profondeur. »¹

La courtesse des phrases ne se remarque pas dans les trois autres romans du corpus, bien que le roman de Khadra soit étroitement lié à celui de Larher par sa façon de pousser le lecteur à s'imaginer à la place du protagoniste, vivre sa métamorphose (radicalisation) et partager ses réflexions et doutes en permanence. Le point de divergence que nous pouvons tirer de cette comparaison réside dans la conjugaison des verbes, ou en d'autres termes, le temps de la narration employé dans les deux romans. En effet, le roman de Larher, ou plus particulièrement, les parties numérotées qui narrent le vécu du protagoniste à la

¹ CALAS Frédéric, *op. cit.*, p. 12-13.

deuxième personne du singulier (non pas les chapitres intitulés « Vu du dehors ») sont d'une narration au présent de l'indicatif. Sachant que les deux romans relatent des faits qui se sont réellement déroulés dans le passé, et pour que : « [...] *ce présent potentiel s'inscrive dans un texte au passé, il suffira que l'auteur se donne la parole en tant que tel et que, par voie de conséquence, il la donne au lecteur.* »¹ Dans ce passage, Rousset parle de l'auteur au cours du processus d'écriture. Or, il s'agit plutôt du narrateur lorsqu'on parle de l'univers diégétique. Par le biais d'une narration à la deuxième personne et d'un présent de l'indicatif, le roman de Larher adopte un style atypique comparé au roman de Khadra qui est certes d'une narration à la première personne mais d'un temps de narration à l'imparfait et au passé simple (en dehors des dialogues). En parlant du pronom « tu » de la narration, la professeure Lucile Magnin précise que : « *C'est à travers la lecture en effet que cette adresse à la deuxième personne prend tout son sens et s'actualise, comme si ce pronom était un tunnel permettant au lecteur de rejoindre l'univers fictif.* »² Le roman de Khadra ne se focalise donc pas sur la spontanéité et l'instantanéité des événements au moment de la narration bien qu'il vise à partager le vécu de Khalil avec le narrataire, autrement dit, l'histoire et la narration ne sont pas synchronisées, contrairement au roman de Larher. Ce qui nous renvoie encore une fois aux choix différents des auteurs et la finalité de chaque fictionnalisation.

Comme nous l'avions précédemment évoqué dans la première partie de notre travail, le roman de Khadra et celui de Lepage sont majoritairement composés de dialogues entre les différents personnages (68 et 65%). De ce fait, nous pouvons qualifier leurs constructions phrastiques comme « ordinaire », produisant un style romanesque typique et linéaire qui se focalise sur la diégèse et non pas les effets que peuvent provoquer l'omission ou l'utilisation excessive d'un tel ou tel élément syntaxique. D'un côté, le lecteur est confronté à un texte à

¹ ROUSSET Jean, « Comment insérer le présent dans le récit : l'exemple de Marivaux », In: *Littérature*, n°5, 1972, pp. 3-10, p. 3. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1938>

² MAGNIN Lucile, « Le « tu » inattendu. La métalepse de deuxième personne dans *El Paraíso* en la otra esquina de Mario Vargas Llosa et *La Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges. », In : *Cahiers de Narratologie*, 42 | 2022, pp. 1-13, p. 8. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13979>

la première personne mais d'une conjugaison à l'imparfait et au passé simple, ce qui lui donne l'impression de lire une histoire qui s'est déjà déroulée mais s'approprie le « je » et s'imagine à la place du protagoniste grâce à l'aspect condensé et ininterrompu de la narration. D'un autre côté, le roman de Lepage qui se présente à la troisième personne (cadres habituels de la narration romanesque) et qui permet de suivre la progression du personnage principal sans se heurter à des manipulations des paragraphes, des phrases ou même de la ponctuation. Contrairement au roman de Larher et celui de Sansal, ces derniers ne comportent qu'un petit pourcentage de dialogues (14 et 7%). Cela laisse aux auteurs un terrain propice pour jouer avec les constituants syntaxiques et animer l'expérience de lecture. D'ailleurs, la courtesse des phrases se remarque aussi du côté de Sansal mais d'un tout autre style. Nous remarquons une utilisation que nous pouvons même qualifier d'abusives des trois points de suspension. Prenons comme exemple le passage suivant qui illustre les flashbacks d'Ute du jour de son agression par les terroristes : « *Dans le film, je voyais... un train... un bruit assourdissant dans un tunnel... puis des flashes... des images qui explosent, tourbillonnent dans un scintillement intense... un kaléidoscope... j'entends une sirène qui me déchire les tympans... des... des gens qui se penchent sur... horreur, sur moi !...* »¹ Ces phrases courtes séparées par les trois points de suspension prennent parfois toute une page au point d'attirer l'attention du lecteur. Dans son ouvrage qui s'intitule *La stylistique*, Molinié commente cette construction phrastique en disant : « *Mais comme la « phrase » est totalement répartie en unités séparées par des pauses, marquées par les points de suspension, elle produit un effet général à la fois de segmentation et de reprise indéfinie.* »² Le même phénomène se répète dans la deuxième partie consacrée à la fille d'Ute, en l'occurrence Léa (Hannah), en essayant de répéter ce que le médecin lui a dit à propos de l'état de santé de sa mère, elle écrit : « *... coma profond... soins intensifs... pas visible... les examens se poursuivent... certains prennent du temps... sous-équipé... budgets rabotés jusqu'à l'os... traumatisme*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 120.

² MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, 2ème édition « Quadrige ». PUF, Paris, 2014, p. 98.

*sévère avec fracture linéaire... formation quasi établie d'un hématome épidural... ventilation artificielle... »*¹ À ce propos, le professeur Calas nous informe que : « *Le nouveau roman utilise souvent les points de suspension pour marquer divers cas d'interruptions, d'attentes, d'hésitations dans le rendu du dialogue ou dans l'émergence de pensées ou de monologues intérieurs.* »² Ce qui correspond avec les passages du roman, mais contrairement au roman de Larher, même un lecteur non averti pourrait interpréter cette présence excessive des points de suspension puisqu'il a déjà été prévenu au tout début du roman que la trame de fond de la diégèse c'est la métamorphose d'Élisabeth (victime collatérale des attentats du 13 novembre 2015). Nous avons un autre passage qui illustre une certaine facilité dans la narration, notamment quand Léa nous livre le discours du docteur, elle écrit : « *"Oui, si ça dure et s'il y a radicalisation pour utiliser un mot à la mode (rire idiot)... le changement de personnalité est définitif, une personnalité efface l'autre... il serait utile de consulter un psy, mais avec eux... hein (rire idiot)." Et avec lui, hein ! (haussement d'épaules).* »³ Premièrement, le mot « radicalisation » s'est incrusté dans le roman comme un clin d'œil au protagoniste du roman de Khadra, rapprochant davantage les différentes fictionnalisations. Toujours en la présence des trois points de suspension, nous remarquons l'insertion de parenthèses pour donner une image plus claire du personnage qui parle. Tout cela nous renvoie à l'idée que le roman de Sansal ne se focalise pas sur les effets qui peuvent être produits par les éléments qui le constituent, la centration est plutôt faite sur les réflexions profondes et complexes en son sein, sur le discours en lui-même et non ce qui l'entoure.

Dans son ouvrage qui s'intitule *La stylistique*, la linguiste et écrivaine Joëlle Garde Tamine nous rappelle que : « *Le style, ce n'est pas seulement la caractérisation linguistique et grammaticale des unités inférieures à la proposition, mais aussi une organisation d'ensemble de tout le texte, et en*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 186.

² CALAS Frédéric, *op. cit.*, p. 41.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 195.

définitive même, un style de pensée. »¹ Ensuite, elle rajoute : « Le choix, conscient ou non, d'une façon de parler engage le contenu même de ce que l'on dira. Le style informe le fond, c'est-à-dire lui donne une forme. »² En effet, notre analyse stylistico-comparative nous permet d'appréhender la manière dont chaque fictionnalisation reflète le style de son écrivain. Malgré les points de convergences, chacun manie le texte à sa manière selon les besoins du récit.

3.2.1.1. La variation du rythme et ses effets

Evidemment, notre approche est beaucoup plus quantitative puisqu'on va se focaliser sur les récurrences, ou devons-nous dire, sur l'aspect majoritaire d'un fait remarquable, d'un rythme bien précis. Sachant qu'il est possible pour un écrivain de varier les rythmes pour chaque phrase, la lecture des quatre romans nous permet tout de même de repérer quelques nuances.

Commençons par le roman de Lepage où nous remarquons la dominance du rythme croissant, ce dernier se caractérise par une cadence majeure. Calas nous l'explique comme suit :

« Si le nombre de segments ou des syntagmes qui composent la phrase se développe en suivant des volumes croissants, ou si l'apodose est plus importante que la protase, se met en place une **cadence majeure**. Dans le cas inverse, lorsque les volumes des segments ou des propositions décroissent, c'est la **cadence mineure**. »³

Afin de mieux comprendre les propos ci-dessus, le passage suivant du roman nous servira d'exemple :

« Au fond, il n'ignorait rien de ce manège, il feignait seulement d'y être indifférent et se contentait de cultiver un humour décalé... Mais, à l'instant, tout cela s'additionnait au reste pour donner un tableau désastreux. Il était au supplice, tétanisé entre une envie de chialer et celle d'insulter tout le monde. »⁴

À travers ce passage, nous remarquons la manière dont les groupes de mots croissent dans chaque phrase, illustrant des apodoses plus importantes que les

¹ GARDE TAMINE Joëlle, *La stylistique*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Malakoff, 2010, p. 24.

² *Ibid.*, p. 24.

³ CALAS Frédéric, *op. cit.*, p. 96.

⁴ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 16.

protases. Certes, il arrive que la cadence soit mineure mais le rythme des phrases rend service à la structure même de l'œuvre, c'est-à-dire, la narration à la troisième personne est mise en avant par un rythme qui se développe en *crescendo*. Permettant ainsi au lecteur de retrouver le cadre habituel d'une narration faite par un narrateur extradiégétique, ce dernier adapte sa façon de relater les faits à l'évolution même du protagoniste, étant donné que cette dernière se fait progressivement en croisant à chaque fois un nouveau personnage secondaire. Il est important de préciser que la majorité des paragraphes du roman en question débutent par une phrase courte, notamment le recours aux indicateurs temporels tels que : « Pendant une heure »¹, « Quelques mois auparavant »², « Le lendemain »³, etc. Comme nous pouvons l'apercevoir dans le passage suivant qui décrit le début de l'errance du protagoniste après avoir tout laissé derrière lui, une sorte de déclic. Le narrateur dit : « *Un matin, il s'est levé tôt, a jeté toutes ses affaires en vrac dans sa vieille caisse et il a quitté Paris et vie fanée.* »⁴ Pareillement au passage précédent, la cadence est toujours majeure, débutant par un petit groupe de mots qui s'allonge jusqu'à l'apodose.

Dans le roman de Khadra, les phrases sont, en grande partie, à la fois longues mais courtes, c'est-à-dire, le texte est majoritairement composé de phrases simples. Ceci dit, nous ne parlons pas de la même courtesse qui a été remarquée dans le roman de Larher, réduisant les phrases à des mots isolés. Prenons un passage du roman de Khadra afin de concrétiser nos propos, notamment quand le narrateur-personnage dit : « *Un rayon de soleil me réveilla. | J'avais mal à la nuque à cause de l'accoudoir contre lequel reposait ma tête. | La lumière du jour inondait le salon. | Il devait être aux alentours de midi. | Rayan était parti au boulot.* »⁵ Comme nous pouvons le constater, les phrases sont uniquement séparées de points, et ce passage n'est pas le seul qui comporte une telle structure. Certes, il arrive que parfois le rythme phrastique

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 87.

change mais c'est toujours le binaire qui domine, c'est-à-dire, la phrase ne nécessite qu'une seule virgule pour séparer les deux propositions. Analysons le passage qui suit :

« Il était déjà dans le bus. | Je pensais qu'il allait à Paris en touriste. | C'est en lui donnant l'accolade que j'ai senti la ceinture autour de sa taille. | Il est devenu tout rouge quand il a constaté que j'avais compris. | J'ai été obligé de monter avec lui dans le bus pour tenter de le raisonner. | Mais ce n'était plus le Driss que nous connaissons. | Il ne voulait rien entendre. || **Je l'ai supplié, et même menacé d'alerter le chauffeur et les passagers. Il m'a ri au nez. [...] Il n'aurait pas hésité à faire sauter le bus, et moi avec. Il n'était pas dans son état normal, je t'assure.** »¹

Nous retrouvons les phrases simples en permanence, cela nous prive d'ailleurs de mesurer le rythme qui a été adopté dans le roman. Vers la fin du passage (en gras), la cadence oscille entre majeure et mineure. Ces détails nous donnent l'impression que l'auteur cherche à rendre la narration semblable à une vraie discussion dans la vraie vie, nous savons que la langue parlée n'est pas rythmée si nous la comparons à la langue écrite qui est généralement soignée. Dans le cas d'une écriture romanesque, elle devrait l'être encore plus mais dans le cas du roman de Khadra, le style vise plutôt l'authenticité des discours. Plonger le lecteur dans le tas, que ce soit au cours des dialogues ou quand le protagoniste prend la parole et exprime ses doutes et ses pensées les plus profondes.

Un autre passage à particulièrement attiré notre attention, ce dernier illustre en quelque sorte la manière dont le rythme s'adapte par rapport à la situation diégétique. Khalil dit : « *Après avoir mis un peu d'ordre dans mon esprit, je sectionnai les fils électriques qui reliaient le portable à la charge, retirai précautionneusement l'allumeur en faisait attention à ne pas me chauffer entre mes doigts car il risquait de me péter dans la main.* »² Si nous comptons les mots dans chaque groupe, cela donne le résultat suivant : 10 – 12 – 24. Certes, il s'agit d'une cadence majeure mais la longueur flagrante de l'apodose ne passe pas inaperçue puisqu'elle retient le souffle du lecteur au cours de la lecture. Autrement dit : « [...] la cadence de la phrase joue d'effets

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 78-79.

² *Ibid.*, p. 50.

*d'allongements [...] »*¹ Sachant que la scène décrit le protagoniste en pleine tentative de désamorçage d'une ceinture explosive, le rythme vient dégager le même effet ressenti par Khalil qui retient son souffle et manipule la ceinture tout doucement pour ne pas la déclencher, d'où le rallongement du rythme et l'absence de virgules dans l'apodose. Tout cela nous prouve l'importance des moindres choix que peuvent faire les auteurs afin de produire des œuvres littéraires d'une dimension propre au style d'écriture de chacun.

Dans le roman de Sansal, et comme nous l'avions précisé un peu plus haut, l'usage des trois points de suspension est récurrent et cela n'est pas anodin. Rappelons que le roman représente une correspondance entre une mère et sa fille, autrement dit, des lettres envoyées et l'ensemble fait qu'une œuvre soit produite. Le rythme des phrases rend service au fond du roman puisqu'il permet d'exprimer les émotions de chaque personnage qui rédige une telle ou telle lettre. Prenons le passage suivant comme exemple, Ute écrit : « *Ça ressemblerait à quoi, mein Gott... c'est le train de la mort cette histoire... on a fait mieux comme sauvetage... Si Noé voyait ça... Bon, j'arrête le cinéma.* »² La cadence est tantôt mineure, tantôt majeure. Selon l'expression même du personnage qui s'exprime, reproduisant en quelque sorte le ton de l'énoncé. Dans un autre passage venant de la fille, elle écrit en parlant de sa mère après l'attaque qu'elle a subie : « *Mon Dieu, mon Dieu... elle est méconnaissable, la tête bandée, le visage tuméfié... le bassin pris dans un plâtre très inconfortable... est-elle vraiment... vivante?... mon Dieu, mon Dieu, maman chérie... qu'es-tu venue faire à Paris?... ce n'est pas ton de ton âge de jouer les Wonder Woman...* »³ Encore une fois, le même cadence changeante se remarque à travers les propos de Léa qui exprime sa panique, inquiétude et surtout son état de choc devant l'atrocité de la scène. En revanche, puisqu'on assiste à une sorte de patchwork tout le long du roman puisqu'il s'écrit au moment même de sa lecture, la cadence dans certaines parties

¹ CALAS Frédéric, *op. cit.*, p. 96.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 188.

se métamorphose pour redevenir ordinaire, d'une narration romanesque habituelle. Nous avons l'exemple du passage suivant :

« *C'est là, au fond du trou, que la merveilleuse nouvelle est arrivée : la capitale du Land envoyait un train et une solide escorte pour évacuer les habitants d'Erlingen, et ceux de Mörlingen qui arriveraient par leurs propres moyens à rejoindre la gare d'Erlingen. On fit la fête, on but du schnaps, de la bière et tout ce qui tombait sous la main.* »¹

Outre cette cadence majeure qui rythme le passage ci-dessus, nous remarquons que le roman est dominé par une sorte d'arythmie qui empêche la moindre stabilité de la lecture. En effet, cela pourrait représenter les deux personnages principaux du roman puisqu'elles sont, toutes les deux, en état de choc. D'un côté, nous avons Élisabeth qui a sombré dans le coma et s'est réveillée avec une tout autre identité, ce qui nous renvoie à une personnalité instable et brouillée, d'où les épisodes de flashbacks qui surgissent de nulle part dans la diégèse. De l'autre côté, le cas de Léa qui est à la fois énervée et bouleversée par ce qui s'est passée à sa mère et tente d'élucider ses hallucinations. Il est donc possible de dire que l'œuvre est rythmée par le mal-être des deux personnages-narratrices.

À l'instar du roman de Sansal, celui de Larher dégage le même effet à travers l'instabilité de ses rythmes phrastiques. Il est important de rappeler que le texte est dominé par les phrases courtes, se réduisant parfois à des mots. Le passage qui suit vient du narrateur-personnage qui, toujours par le biais d'une narration à la deuxième personne du singulier, décrit son trajet en ambulance après avoir survécu aux attentats du 13 novembre à Paris (Bataclan) :

« [*C'est long*], ça tape, ça cogne, [*c'est long*], pas une seconde de répit, et la sirène qui déchire tout, [*c'est long*], tu visualises les voitures qui s'écartent, se rangent sur le côté, les conducteurs doivent s'imaginer que c'est lié aux

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 45.

évènements, [c'est long], tu te demandes où on peut aller pour que ce trajet prenne autant de temps. »¹

Si nous analysons la progression du rythme, la phrase « c'est long » marque à chaque fois le changement de la longueur des phrases (accroissement). Au début, le rythme est ternaire, et au fur et à mesure, la cadence devient de plus en plus majeure, tout en subissant une interruption quand la phrase « c'est long » surgit. Cela donne un effet à la fois de prolongement mais aussi une sorte d'obéissance à la phrase insistante « c'est long » qui se répète à chaque fois. En d'autres termes, c'est la narration qui gère la cadence et non l'inverse, nous renvoyant ainsi à l'idée que les rythmes phrastiques rendent service à la réaction et l'expression authentique du personnage-narrateur caché derrière le « tu ».

Ou encore, dans un autre passage où le narrateur-personnage essaye de faire le mort pour ne pas attirer l'attention des terroristes qui viennent rafaler le théâtre du Bataclan, il dit :

« Pour survivre. Comme Sigolène. Je suis un caillou. Je suis Sigolène. Je suis un caillou. Je suis Sigolène. »²

Comme nous pouvons le constater, le rythme se stabilise tout d'un coup, donnant l'impression au lecteur qu'il suit la situation diégétique, en l'occurrence, la stabilité du personnage qui tente de faire le mort en s'imaginant d'être un caillou inerte. Dans un autre passage, le rythme s'accorde encore une fois à la situation dans laquelle se trouve le narrateur-personnage, notamment quand il dit :

« Faire le mort je pense aussitôt putain la douleur il sait que je ne suis pas mort il est au-dessus de moi il va m'achever une balle dans la tête voilà c'est fini ça aura été court trop court pourvu que ça ne fasse pas mal que ça aille vite. »³

L'absence totale de ponctuation et l'aspect ininterrompu de la phrase représentent la panique du personnage au point de ne plus être capable de s'arrêter et

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 161-162.

² *Ibid.*, p. 92.

³ *Ibid.*, p. 90.

reprendre son souffle. Egalement, sa longueur vient plonger le lecteur dans cette sorte d'urgence, renvoyant implicitement au temps qui s'arrête d'un coup et les secondes qui s'allongent et prennent une éternité. Tout bien considéré, ces petits détails et nuances entre le choix des rythmes illustrent la manière dont les écrivains manient la cadence phrastique afin de refléter leur style d'écriture, ce dernier leur permet de donner une nouvelle dimension à un événement qui a déjà été l'objet de travaux de fictionnalisation antérieurs.

3.2.2. L'aspect des formes verbales : au-delà de la désinence

Afin de mieux comprendre le choix des auteurs concernant le temps employé dans la narration, il est important de se focaliser sur l'aspect des verbes et l'action qui en découle. Sachant que les quatre romans du corpus sont majoritairement dominés par les phrases verbales, connaître le temps de conjugaison ne suffit pas pour cerner l'intention de l'auteur derrière son emploi. Il faut savoir que l'interprétation des énoncés dépend du procès (action) et son déroulement dans la diégèse, même si le passé est employé, l'action peut être *en train* de se dérouler dans le temps de l'histoire. D'ailleurs :

« Indépendamment de toutes considérations chronologiques, tout processus implique en lui-même du temps, une durée plus ou moins longue pour se développer et se réaliser. Le passé simple dans il dansa présente globalement le procès passé, alors que dans il se mit à danser, l'élément se mettre à saisit le procès passé à son début. »¹

Comme nous l'avons précisé un peu plus haut, le roman de Khadra – en dehors des dialogues – est d'une narration à l'imparfait et passé simple. À priori, cela donne l'impression au lecteur de lire un récit qui s'est déjà déroulé, perdant ainsi l'instantanéité des événements par rapport au temps diégétique. Or, nous remarquons que l'enchaînement des procès et la fusion entre les temps (imparfait, passé simple et présent des dialogues) rendent le style d'écriture plus intéressant dans le cas d'une narration à la première personne qui immerge le narrataire dans le vécu du protagoniste. Prenons le passage suivant comme exemple : « *Il était environ 11 heures du soir. Je m'apprétais à me mettre au lit, après une rude*

¹ NIKLAS-SALMINEN Aïno, « Chapitre 3. Les temps et les aspects du verbe », *Le verbe*, sous la direction de Niklas-Salminen Aïno, Armand Colin, Malakoff, 2012, pp. 93-145. p. 97.

journée. *J'avais livré et monté deux armoires à glace, une commode et un lit superposé qui m'avait donné du fil à retordre.* »¹ Si nous divisons le passage en deux parties, la première comporte les verbes à l'imparfait (forme simple). Sachant que : « *Quand le procès est perçu de l'intérieur sans que soient prises en considération ses limites comme dans l'imparfait de l'indicatif, on parle d'aspect sécant.* »² C'est-à-dire, le procès est coupé en deux fragments, ne permettant pas au lecteur de connaître le début ou la fin du procès d'une façon précise. Cela accentue l'aspect inaccompli du récit et permet de maintenir, à la fois, les événements diégétiques *en cours d'accomplissement*³ mais aussi l'immersion du narrataire au milieu des procès. Également, nous remarquons la présence du verbe « s'apprêter » qui est d'un aspect perfectif, ou en d'autres termes, le procès du verbe se prolonge dans le temps, permettant au lecteur de suivre et vivre le moment malgré la conjugaison à l'imparfait qui domine le roman. Quant à la seconde partie du passage, les verbes sont d'une forme composée : « *avais livré* », « *avais monté* » et « *avait donné* ». Selon la professeure Niklas-Salminen : « *Les formes composées présentent un procès parvenu à son terme final, totalement achevé.* »⁴ Ce qui correspond à la situation du passage puisque Khalil avait réellement fini son travail et allait se mettre au lit. Ce qui donne le schéma suivant :

Aspect inaccompli (forme simple des verbes) ↔ Aspect sécant (imparfait) → Aspect perfectif (s'apprêter) → Infinitif (se mettre) → Aspect accompli (forme composée des verbes)

Nous avons un autre passage du personnage-narrateur quand il parle du personnage Ramdane, il dit : « *Ramdane m'avait mis la pression pour arriver à la vraie question qui le tarabustait : connaître les raisons de ma convocation chez le cheikh. Ce fumier avait le diable en tête. Je dus me retenir pour ne pas lui sauter à la gorge après la frayeur qu'il venait de me faire subir.* »⁵ Contrairement au passage précédent, nous remarquons une utilisation plus

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 169.

² BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ NIKLAS-SALMINEN Aïno, *op. cit.*, p. 100.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 173.

importante d'énallages temporelles. La narration passe de l'imparfait, à l'infinitif jusqu'au passé simple. Selon Buffard-Moret : « *Nous avons vu que dans un récit au passé, une énallage temporelle pouvait substituer, à des fins de dramatisation, un présent à un passé simple. Une énallage du mode peut produire le même effet avec l'introduction de l'infinitif de narration [...]* »¹ En effet, une sorte de dramatisation se dégage du passage par le biais de cette fusion entre les temps et les modes :

Aspect accompli (avait mis) → Infinitif (arriver) → Aspect inaccompli (tarabustait) ↔ Aspect sécant (imparfait) → Infinitif (connaître) → Aspect inaccompli (avait) ↔ Aspect sécant (imparfait) → Aspect global (passé simple "dus") → Infinitif (se retenir, sauter) → Aspect inaccompli (venait) ↔ Aspect sécant (imparfait) → Infinitif (faire, subir)

Tout cela illustre la manière dont les phrases et les verbes qu'elles comportent prennent une forme complexe afin de s'adapter à la narration à la première personne pour ne pas limiter la fictionnalisation des attentats du 13 novembre à Paris à une simple histoire qui s'est déroulée dans le passé. L'omniprésence de la figure d'énallage rend service au fond du récit puisqu'elle donne une toute autre dimension à la fiction dont la trame de fond est un fragment de l'Histoire. D'ailleurs, en parlant de la figure de style en question, la professeure Catherine Détrie évoque les propos de Fontanier en disant que : « *L'énallage « s'écarte du langage ordinaire » en procédant à l'« échange d'un temps, d'un nombre, ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne. »*² Et en parlant de l'échange d'une personne, cette même figure est présente dans le roman de Larher puisqu'on assiste à une métamorphose du « tu » narrateur à un « je » et vice versa, notamment quand le narrateur-personnage dit : « *À partir de là, ce n'est plus ton histoire. Plus seulement ton histoire. [...] À partir de là commence une histoire que je ne voulais pas raconter. »*³ En outre, le roman en question est majoritairement d'une narration au présent de l'indicatif : « [...] un présent de narration qui berce la lecture et

¹ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 81.

² DÉTRIE Catherine, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, Vol. 160, no. 4, 2008, pp. 89-104, p. 89.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 30.

dégage une certaine immédiateté des événements. »¹ Et quasiment tous les verbes sont à la fois d'un aspect inaccompli et sécant, accentuant l'intention de l'auteur à plonger le lecteur dans l'univers diégétique, au point de le confondre avec le personnage-principal (par le biais du « tu » qui le maintient impliqué). En outre, même les chapitres qui s'intitulent *Vu du dehors* sont majoritairement d'un aspect sécant puisqu'on remarque un passage du présent à l'imparfait, où le lecteur est transporté vers l'univers d'un autre personnage secondaire qui livre sa version des faits. D'ailleurs : « *L'imparfait replonge dans l'évènement comme si le narrateur le revivait de l'intérieur, l'action est développée dans toute sa longueur.* »² Ce qui correspond à la structure du roman en question, donnant à chaque chapitre une nouvelle voix narrative (un nouveau personnage) qui narre, ou devons-nous dire, qui apporte un témoignage autre que son précédent.

En revanche, ce qui a particulièrement attiré notre attention, c'est le caractère linéaire de l'aspect des procès dans le roman de Larher, notamment dans le passage suivant : « *Tu as eu des copains casse-cou, tu étais prudent. Pour ne pas dire pleutre. Tu as fait un peu de skate-board, tu craignais toujours de tomber, tu as abandonné. Quand d'autres grimpaient en haut des arbres [...]* »³ L'analyse de ce passage donnerait le résultat suivant :

Aspect accompli ① → Aspect sécant ② → Infinitif ① → Aspect accompli ① → Aspect sécant ② → Infinitif ① → Aspect accompli ① → Aspect sécant ②

Nous remarquons une certaine succession rythmique ([1-2]-0-[1-2]-0-[1-2]) qui donne à l'écriture une touche de poésie. Ce même effet est quasi repérable dans les parties où on assiste à l'énallage temporelle de l'imparfait/plus-que-parfait au présent de l'indicatif. Prenons ce passage comme exemple :

« **Ⓐ** *Ta petite amie était son ex, qui l'avait quitté et qu'il voulait récupérer. Elle t'avait dit qu'il était un peu chef de bande, un peu dealer, beaucoup dangereux.* **Ⓑ** *Tu passes une demi-heure en ligne avec lui. À la fin de la*

¹ BOUMDOUHA Ilias, *op. cit.*, p. 18.

² HALBA Eve-Marie, *Petit manuel de stylistique*. De Boeck Duculot, Bruxelles, 2008, p. 46.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 18.

conversation, il pleure. Plus question d'attenter à tes parties génitales. Tu lui proposes même de boire un verre ensemble. Tu es soulagé qu'il refuse. »¹

Nous allons le diviser en deux parties, la première est à l'imparfait/plus-que-parfait (A) et la seconde est au présent de l'indicatif (B) :

1- IMPARFAIT/PLUS-QUE-PARFAIT : Aspect inaccompli/sécant ① →

Aspect accompli ② → Aspect inaccompli/sécant ① → Infinitif ③ →

Aspect accompli ② → Aspect inaccompli/sécant ①

2- PRÉSENT : Aspect inaccompli ① → Aspect inaccompli ① → Infinitif ③

→ Aspect inaccompli ① → Aspect inaccompli ① → Aspect inaccompli ①

Les résultats obtenus confirment le recours de l'auteur à des aspects rythmés contrairement aux passages du roman de Khadra que nous avons analysés un peu plus haut. La première partie qui comporte les verbes conjugués à l'imparfait et plus-que-parfait, l'enchaînement des aspects selon les chiffres : 1-[2-1-0-2-1] nous renvoie à l'idée d'une omniprésence de parataxe, c'est-à-dire, l'absence de subordination². Cela permet à l'auteur de manier ses phrases sans se soucier des prépositions et conjonctions, une figure de style qui contribue à l'effet esthétique du texte et le côté que nous pouvons qualifier d'harmonieux des différents aspects des procès (verbes). Quant à la seconde partie où le présent de l'indicatif prime, le même phénomène se reproduit et se remarque à travers le résultat obtenu : [1-1-0-1-1]-1. Ce qui prouve la manière réfléchie dont chaque écrivain adopte une telle ou telle figure de style afin de donner une touche d'unicité à son style d'écriture.

Nous passons à présent au roman de Lepage qui, contrairement aux autres romans du corpus, est d'une narration que nous pouvons qualifier de traditionnelle, c'est-à-dire, le lecteur lit les propos d'un narrateur qui relate le vécu ou la progression d'un protagoniste, en l'occurrence, Raphaël. Certes, la narration passe par des moments où le narrateur – par le biais d'une conjugaison au passé – nous raconte l'enfance du personnage ou la vie qu'il menait avant le déclic qu'il a eu suite aux attentats du 13 novembre à Paris, qu'il décide de

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 19.

² BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 66.

quitter d'un coup de tête. Or, le présent de narration est également omniprésent pour permettre au lecteur de se situer dans la scène diégétique. Ce qui a attiré notre attention, c'est le caractère linéaire d'une tout autre dimension qui se remarque de l'aspect des procès, contrairement au roman de Larher qui plutôt d'un aspect rythmé. Prenons ce passage comme exemple quand le narrateur dit :

« Des brebis pâturent paisiblement de ce côté-ci du plateau, elles se regroupent brutalement lorsqu'elles aperçoivent le chien, qui les ignore, alors qu'elles s'éparpillent à nouveau. Les agneaux mâchonnent des brins d'herbe en trotinant dans le sillage de leurs mères. Pit paraît très excité, il fait des allers-retours frénétiques en direction de la bergerie. »¹

L'analyse de l'aspect des formes verbales (simples) nous donne le résultat suivant :

Aspect inaccompli → Aspect inaccompli → Aspect inaccompli → Aspect inaccompli → Aspect inaccompli → Aspect inaccompli → Aspect inaccompli → Aspect inaccompli

Sachant que : « Les formes simples du verbe présentent un procès en cours d'accomplissement, donc inaccompli (mangeant, dormir, je travaille...) »² Ce style d'écriture dégage un effet thérapeutique, voire hypnotique puisqu'il maintient l'attention du lecteur à travers sa stabilité et linéarité. L'absence d'énallages temporelles dans un même paragraphe limite les perturbations de la lecture. En effet, la monotonie est l'effet que peuvent produire les paragraphes du roman en question, transportant ainsi le narrataire vers un autre monde où les personnages soulèvent plusieurs problématiques sociétaux. Afin de renforcer nos propos, nous allons nous baser sur un autre passage, parmi tant d'autres, du roman : « Moïse affiche un sourire radieux, la soirée s'écoule doucement... Les pieds bien au chaud sous le ventre de Pit, Raphaël se retire peu à peu de la conversation, il grignote quelques noix et jette les coquilles dans le feu. Il repense à l'entremêlement de ses relations passées, puis il s'apaise... »³ L'aspect des procès est toujours stable, exactement comme le passage précédent, donnant le résultat qui suit :

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 93.

² BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 69.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 167.

Aspect inaccompli (affiche) → *Aspect inaccompli* (s'écoule) → *Aspect inaccompli* (se retire) → *Aspect inaccompli* (grignote) → *Aspect inaccompli* (jette) → *Aspect inaccompli* (repense) → *Aspect inaccompli* (s'apaise)

Quant au roman de Sansal, la focalisation sur l'aspect des procès n'apporte rien à l'analyse, bien au contraire, elle risque de la dérouter puisque la structure même du roman est labyrinthique au point de déstabiliser, intentionnellement, le narrataire au cours de la lecture. Le style de l'écrivain comporte tous les aspects étant donné que le prologue donne au tout début une idée globale du contenu qui va suivre. Sachant que toute l'œuvre est une mise en abyme, un roman en cours de production (celui d'Ute "Elisabeth" et sa fille Hannah "Léa") à l'intérieur d'un roman (de Sansal). Le lecteur est déjà mis dans le bain puisqu'il sait, avant même de s'approfondir dans la diégèse, qu'il s'agit d'une correspondance par lettres entre une mère et sa fille. De ce fait, même si l'aspect inaccompli/sécant domine le récit, le lecteur est bouleversé par un chapitre qui s'intitule *Un livre qui reste à écrire. Une promesse doit être tenue, fût-ce à moitié*, remettant en question tout l'entremêlement des deux histoires et le patchwork qui y règne. Nous avons le passage suivant qui vient de Léa, elle dit :

« Avant longtemps, j'ai découvert que notre histoire n'était pas racontable en la forme d'un roman, j'avais présumé de mes forces littéraires. L'histoire est multiple, elle se déroule sur plusieurs plans, plusieurs pays, plusieurs strates historiques, impliquant des personnes n'ayant pas de lien entre elles, et à cela s'ajoute le fantastique, tout se métamorphose sous nos yeux, un moment après l'autre. »¹

L'aspect des procès ne révèle aucun indice et ne permet pas de formuler une interprétation, contribuant à l'aspect labyrinthique de l'œuvre, ou en d'autres termes, la forme rend service au fond et les choix de l'auteur sont compatibles avec les enjeux de sa fictionnalisation. D'ailleurs, en parlant de la structure complexe des textes et les liages en leur sein, Molinié explique que : « *C'est la solidité de ces liages, leur densité, leur massivité et leur abondance qui imposent à la lecture la reconnaissance, l'identification de la structuration textuelle.* »² Or, il rajoute que : « *Une telle cohésion structurelle, n'est pas forcément équivalente*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 242.

² MOLINIÉ Georges, *op. cit.*, p. 52.

de l'impression de cohérence que peut ou non produire le texte. »¹ C'est-à-dire, la densité des liages pourrait rendre la tâche plus difficile au lecteur, ce dernier se retrouvera perdu dans une diégèse fragmentée (patchwork des lettres entre la mère et la fille) malgré l'aspect dense du texte. Nous pouvons même nous référer aux propos de Molinié qui dit que la cohérence thématique-narrative peut, dans certains cas, rester sibylline².

Chapitre II : Les romanciers et l'art d'écrire : les figures de style

Avant même d'évoquer la moindre définition, le fait que le mot « style » soit attribué aux figures nous donne d'ores et déjà une idée sur l'importance de les analyser dans le cadre d'une approche stylistique. En effet, chaque écrivain se démarque d'un autre grâce à une certaine unicité qui se dégage de son style d'écriture, et c'est à travers les différents choix des figures et la manière dont il les intègre à l'œuvre que nous parviendrons à cerner l'écriture de chaque auteur des quatre romans de notre corpus. Selon le dictionnaire Le Robert : « *Une figure de style est une tournure, une façon de mettre les mots ensemble, pour exprimer son idée avec plus de force. Elle permet de mettre en valeur un élément du discours, de lui donner de l'originalité et du dynamisme.* »³ Ou encore, la définition suivante que donne Bergez à la notion de figure : « *Tournure remarquable exprimant intentionnellement une idée ou un sentiment grâce aux divers moyens phonétiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques ou logiques, dont dispose la langue.* »⁴ Sachant que notre travail se base sur une approche comparative, notre tâche consiste à dégager les différents *stylèmes* qui peuvent être repérés dans les différents textes. En d'autres termes, les utilisations récurrentes d'une telle ou telle figure de style seront mises en avant afin de donner plus de pertinence aux résultats de notre analyse stylistico-comparative.

¹ MOLINIÉ Georges, *op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 52.

³ Le Robert. (s. d.). Qu'est-ce qu'une figure de style ?. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 29 décembre 2023 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/guide/qu-est-ce-qu-une-figure-de-style>

⁴ BERGEZ Daniel, GÉRAUD Violaine et ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, 2ème édition, Armand Colin, Malakoff, 2010, p. 136.

1. Analyse des textes sur le plan microstructural

Il est important de savoir que les figures dites microstructurales sont : « [...] *attachées à des éléments formels précis dont elles dépendent.* »¹ C'est-à-dire, selon Molinié, elles sont facilement repérables si on les compare aux figures macrostructurales que nous aborderont ultérieurement. Ainsi, nous commençons notre analyse par tout ce qui est superficielle (évident) jusqu'aux profondeurs des textes (implicite).

Commençons par le roman de Larher qui comporte un stylème qui ne passerait pas inaperçu aux yeux du lecteur, ce dernier se répète en permanence du début jusqu'à la fin de l'œuvre. Observons le passage qui suit quand le narrateur-personnage s'adresse à l'un des terroristes qui appelle Iblis (la traduction du mot « diable » en arabe). Il dit :

« **Tu tires** sur ton mal-être et ta jalousie. **Tu tires** sur tes envies inassouvies et ta frustration, **tu tires** comme John Rambo ou Al Pacino, **tu tires** sans savoir, sans morale. **Tu tires** parce qu'on ne t'a jamais tiré dessus – sinon, Iblis, je te jure que tu aurais ouvert la porte de ta voiture et que tu te serais barré. **Tu tires** parce que tu es là et qu'il le faut bien maintenant. **Tu tires** sur ton ennemi et la soumission de tes parents, sur Mathieu Valbuena, Barak Obama, Shimon Peres, Didier Deschamps et Charlie. **Tu tires** sur ton destin talé, sur l'injustice, sur les mécréants, sur ceux qui font du mal à ceux que tu crois tes frères. **Tu tires** rageur, les dents serrées. Ou en riant. **Tu tires** dès qu'un portable sonne, dès qu'une tête dépasse [...] »²

La répétition de « Tu tires » en début de chaque phrase représente une anaphore rhétorique, cette figure de style consiste à « [...] *la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots en têtes de phrases [...]* »³ Ce qui donne la structure suivante : (A__ / A__) Or, ce qui est important de connaître, c'est la fonction de cette figure qui sert à : « [...] *convaincre par l'esthétique et l'efficacité de la répétition [...]* »⁴ En effet, elle fait partie des procédés d'insistance qui tendent à convaincre le narrataire ou le narrateur lui-même qui tente de s'auto-convaincre. D'ailleurs, à travers le passage qui suit, le narrateur en état de panique tente à la fois de

¹ MOLINIÉ Georges, *op. cit.*, p. 130.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 80.

³ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 137.

⁴ MAYAFFRE Damon, « L'anaphore rhétorique », *Pratiques*, 165-166, 2015, pp. 1-15, p. 1. DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.2418>

s'auto-convaincre de sa propre situation, et en même temps, convaincre le narrataire qui est personnage virtuel à la diégèse par le biais de la narration à la deuxième personne du singulier. Il dit :

« **Tu as compris que** : tu n'étais pas près de sortir. **Tu as compris que** : si la balle a trop salement fracturé la hanche, ce sera quarante-cinq jours d'immobilisation complète. **Tu as compris que** : tu n'allais pas rendre à ton employeur le rewriting promis pour lundi. **Tu as compris que** : tu es en marge du monde désormais. »¹

Nous retrouvons cette même figure dans les chapitres intitulés *Vu du dehors* où chaque personnage principal prend le rôle du narrateur de sa propre version des faits, une sorte de témoignage fictionnalisé. Nous lisons : « *Rentrée à la maison sans boxe. Pas envie de donner des coups. Pas envie d'en recevoir. Pas envie de raconter encore. Pas envie d'être plainte.* »² Si nous analysons ce passage qui comporte, certes, une anaphore rhétorique. Ce qui a attiré notre attention c'est la manière dont les prépositions « de » s'organisent dans les phrases, rappelant la structure d'une rime croisée [A, B, A, B], ce qui donne une touche de poésie à la narration (de, d', de, d'). Cette élision que nous pouvons qualifier de réfléchie fait partie de l'esthétique même de l'œuvre qui est le produit d'une fictionnalisation de faits réels (les attentats). Dans le même chapitre, et par le biais de la répétition, la narratrice-personnage nommée Jeanne exprime sa colère et son regret en disant :

« *Après la boxe, Jules, après la boxe !*
« *Après la boxe, Jules, après la boxe* »
« *Après la boxe, Jules, après la boxe* »
« *Après la boxe, Jules, après la boxe* »
« *Après la boxe, Jules, après la boxe* » »³

Le surnom « Jules » renvoie à Erwan (le narrateur-personnage principal du roman), ce dernier lui demande juste avant qu'elle sorte de la maison : « *Jeaaanne ! On n'a pas baisé !* »⁴ Exprimant son regret d'avoir reporté ce moment intime après la boxe, Jeanne répète plusieurs fois ses propres mots qu'elle a prononcés avant de sortir. Puis, elle dit : « *On aurait dû faire l'amour*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 241.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ *Idem.*

*avant la boxe, putain de bordel de merde... »*¹ Rappelons que tout cela représente sa version des faits après avoir su qu'Erwan est à l'intérieur du théâtre du Bataclan au moment des fusillades.

Ce que nous jugeons important à signaler, c'est le style plus ou moins identique entre l'écriture de Larher et celle de Leiris (auteur du roman qui s'intitule *Vous n'aurez pas ma haine*) que nous avons expliquée précédemment au cours de notre analyse. Sachant que les deux œuvres viennent de deux auteurs qui ont subi, de près et de loin (respectivement), les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Et sachant également que les deux voulaient éviter l'étiquetage d'un simple témoignage, ces points en commun nous renvoient à l'idée de l'existence de procédés bien précis qui permettent une telle ou telle dimension fictionnelle.

En parlant toujours des procédés d'insistance, la figure de parallélisme en fait partie et est également repérable plusieurs fois dans le roman, notamment quand le narrateur commence à assumer son rôle de personnage et s'intègre petit à petit à la diégèse, il dit :

*« À partir de là, ce n'est plus ton histoire. Plus seulement ton histoire.
À partir de là, ce n'est plus seulement ton histoire, c'est aussi la nôtre.
À partir de là, guerre, chaos, gros titres racoleurs et alarmistes [...]
À partir de là, récupération politique, mentons volontaires, regards noirs [...] »*²

Cette redondance se poursuit jusqu'à la fin de la page, partant d'un parallélisme – qui est une sorte de symétrie entre la construction de deux phrases ou plus – et se transformant après en anaphore rhétorique. Ou encore, dans un autre passage, nous lisons :

*« Tu ne sens rien mais [pas question] de renoncer.
Tu ne sens rien mais (tu recommences).
Tu ne sens rien mais (tu persévères).
Tu ne sens rien mais [pas question] que gagne ce rien, cette dysesthésie [...] »*³

L'organisation des phases et leur structure en vers nous renvoient encore une fois aux rimes, mais dans ce cas-ci, il s'agit d'une rime embrassée [ABBA]. Cette

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 243.

² *Ibid.*, p. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 271.

fusion entre l'anaphore rhétorique, le parallélisme et la structure des rimes prouve l'intention d'une poétisation de la part de l'auteur qui aimerait maintenir la littérarité de son œuvre au lieu de la réduire à un simple témoignage de son vécu (Il fait partie des survivants des attentats qui ont eu lieu au théâtre du Bataclan). En outre, d'autres figures d'insistance ont été adoptées dans le roman telles que l'épiphore qui est l'inverse de l'anaphore, c'est-à-dire, la répétition d'un mot ou d'un groupe de mots vers la fin d'une phrase. Prenons ce passage comme exemple : « *Tu veux **savoir**, tu dois **savoir**.* »¹ Nous retrouvons dans un autre passage une anadiplose qui est : « *la reprise d'un élément situé en fin de phrase au début de la phrase suivante. C'est une figure d'enchaînement qui à la fois insiste sur la progression logique de la pensée et souligne l'élément charnière.* »² Fusionnée à une autre figure que Molinié qualifie de figure dérivative, et qu'il définit comme suit : « *Base de mots identiques, dérivation lexicale différente.* »³ Comme c'est le cas du passage suivant : « ***Les lâches. Les lâches** à l'épreuve de notre **lâcheté**.* »⁴ Ce qui donne une organisation (__A/A__) qui vient accentuer l'insistance sur l'adjectif « lâches » et la figure dérivative renforce à la fois la progression de la pensée et donne à la phrase une certaine harmonie. Dans un autre passage, nous repérons une autre figure de répétition, il s'agit en l'occurrence d'une antépiphore qui consiste à clôturer un paragraphe en l'encerclant⁵, c'est-à-dire, son début et sa fin sont d'un groupe de mots identiques. Ce qui donne la structure suivante : (A__A) Prenons le passage suivant comme exemple : « ***Tu as peur.** Comment pourrait-il en être autrement avec une ceinture explosive autour de la taille ? [...] Sur le papier, c'était cool. Devant le Bataclan Café, lesté d'un kilo et demi de tri-péroxyde de triacétone, plus des boulons, des clous, des piles, **tu as peur.*** »⁶ L'aspect répétitif persiste tout au long du roman, donnant l'impression que le style d'écriture de l'auteur se

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 25.

² BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 138.

³ MOLINIÉ Georges, *op. cit.*, p. 131.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 73.

⁵ PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « Quand les syntagmes se font paradigmes : la cohésion rythmique de la répétition », *Signata* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 30 décembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.1397>

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 53.

résume à un magma de stylèmes d'insistance. Passons à un autre passage où nous remarquons la présence de la figure de la sympleque, cette dernière se définit comme suit : « [...] à la fois un groupe au début et un autre à la fin, à plusieurs fois comme encadrement identique et répétitif des différents ensembles (strophes, paragraphes) d'un discours [...] »¹ Ce qui donne la structure suivant : (A__B/A__B/A__B). Observons les passages suivants du roman qui se succèdent quand le narrateur-personnage décrit le moment où le théâtre du Bataclan est pris d'assaut. Il dit :

« **Bruits de pétards** se demander ce qui se... est-ce dans le show ou...
« couchez-vous ! couchez-vous ! » (Qui sont les héros qui hurlent cet impératif
sous le feu ?) **tu te jettes au sol.**

Bruits de pétards tu tournes la tête à gauche étincelles bouts de plâtre qui tombent
est-ce dans le show ou... « couchez-vous ! couchez-vous ! » **tu te jettes au sol.**

Bruits de pétards tu captes sur la scène un des musiciens interdit exposé deux
autres se carapotent ce n'est pas dans le show « couchez-vous ! couchez-vous ! »
tu te jettes au sol. »²

Outre l'absence de ponctuation qui renvoie au souffle restreint du personnage et la présence des points de suspension qui fragmentent les énoncés et reflètent la panique et l'angoisse du personnage. La figure de style de la sympleque – qui est une fusion entre l'anaphore et l'épiphore, et dans le cas du passage ci-dessus, même la figure d'épanalepse y est : « couchez-vous ! couchez-vous ! » – vient rajouter une touche dramatique à la scène diégétique, produisant une sorte de spirale, ou devons-nous dire, un cauchemar interminable qui s'écarte de tout cadre spatio-temporel. D'ailleurs, dans quelques lignes après le passage en question, nous lisons les propos du narrateur-personnage qui dit : « *Dedans, le temps abdique. Le réel se distord en surréal. Extérieur dissout, l'enclave devient tout, le moment l'univers, rien d'autre, nul ailleurs car aucune échappatoire. L'hyper horreur est une faille spatio-temporelle.* »³ Ou encore, quand il dit : « *Suspension du temps (oui, il peut s'arrêter).* »⁴ Ce qui prouve une certaine concordance entre les propos du narrateur et le style d'écriture qui domine le

¹ MOLINIÉ Georges, *op. cit.*, p. 131.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 77-78.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

roman. Revenons à la figure de l'épanalepse qui est la répétition successive d'un groupe de mots dans la même phrase (A, A__) et qui est omniprésente puisque le texte est envahi de répétitions, nous pouvons prendre le passage suivant comme exemple : « *Erwan, un roman ! Erwan, un roman !* »¹ Egalement, plusieurs épiphores (__A, __A) peuvent être repérées dans le roman, notamment le passage qui suit : « *La balle **ne vient pas**. La fin **ne vient pas**.* »² Ce qui facilite la production des rimes et donne une certaine harmonie à l'œuvre, son esthétique. Cette dernière se caractérise, comme nous l'avions déjà mentionné auparavant, par une sorte de poétisation des faits. L'intention de rimer les phrases se remarque en permanence et les exemples sont nombreux, notamment dans le passage suivant : « *Adrénaline. Sueur qui dégouline dans son cou. Allégresse. Exaltation. Omnipotence. Vengeance.* »³ Ou encore, dans un autre passage, nous lisons : « *Tu n'es rien. Alors tu tires. Pour devenir.* »⁴ Le passage est à la fois rimé mais pourrait être considéré comme une figure de style, en l'occurrence, une allitération. Cette dernière consiste à des récurrences de sons consonantiques⁵, et dans le cas du passage précédent, la figure n'a pas une fonction d'harmonie imitative, c'est-à-dire, la répétition du son de la consomme « r » n'est pas pour imiter ou renvoyer à un quelconque son de la vie quotidienne. Sachant que le roman comporte déjà des onomatopées comme nous pouvons le constater dans le ce passage : « *BAM ! BAM ! Bouge pas ! BAM ! BAM ! Ta gueule ! BAM ! BAM ! (Ai-je quelque chose à expirer ?) BAM ! BAM ! BAM !* »⁶ Et d'autres comme « *tac* »⁷, « *chtouf* »⁸, « *biiiiip* »⁹, « *clac* »¹⁰, etc. De ce fait, la fonction de l'allitération est beaucoup plus poétique.

Une autre figure de style a particulièrement attiré notre attention puisqu'elle est utilisée d'une manière que nous pouvons qualifier d'excessive,

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁵ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 107.

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 80.

⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

voire hyperbolique. Il s'agit de l'accumulation qui prend parfois toute une page et saccade la structure de la phrase par la succession assez longue de plusieurs noms, adjectifs ou verbes. Le passage qui suit en est l'exemple :

« Myriam, Maïlis, Anne-Sophie, Habib, Bertrand, Isabelle, Brigitte, Jérôme, Delphine, Micheline, Christophe, Abdel, Laurence, Sophie, Noémia, Carine, Whitney, Gilles, Babeth, Laurine, Cynthia, Magalie, Marie, Sophie, Karine, Salma, Sylvie, Johann, Hélène, Valérie, Francesco, Geneviève, que ramènent-ils chez eux après une journée auprès de souffrants, d'éclopés, de perfusés, d'intubés, de cacochymes, de métastasés, de condamnés, d'immobilisés, de catarrheux, de migraineux, de pneumoniques, d'ulcéreux ? Vous croyez qu'ils ôtent leur blouse, leurs sabots et que les sordidités de la journée restent au vestiaire ? Ils rassurent, sourient, réconfortent, soignent, pansent, bichonnent, torchent, nourrissent, écoutent ; ils se font insulter par certains patients [...] »¹

Sachant que tout le roman se caractérise par la courtesse de ses phrases et la présence de parataxes et asyndètes, l'accumulation vient rajouter une couche plus épaisse à l'aspect fragmenté du texte, en plus de la répétition omniprésente, le style d'écriture correspond à l'atmosphère diégétique. Renvoyant ainsi à l'esprit brouillé, éparpillé et traumatisé du narrateur-personnage, à l'urgence de la situation diégétique qui ne permet pas de formuler des phrases longues, coordonnées et juxtaposées. En effet, notre analyse nous permet de prouver l'efficacité des procédés et l'importance des choix qu'un auteur pourrait faire afin de donner une tout autre dimension à sa fictionnalisation d'un fragment de l'Histoire.

Dans le roman de Khadra, les stylèmes d'insistance sont inexistants, c'est-à-dire, il est possible de repérer quelques figures de répétition isolées mais cela reste relativement rare. Or, ce qui a attiré notre attention, c'est l'apparition soudaine d'une répétition signalée en *italique* vers la fin de l'œuvre. Cette dernière coïncide avec la métamorphose du « je » de la narration en un « tu », ce qui nous renvoie au roman de Larher et la manière dont il passe entre les pronoms narratifs. Commençons par évoquer les passages où cette répétition se remarque, notamment quand Khalil parle de son ami Rayan dont il est constamment jaloux, il dit : « *Il ne pouvait pas comprendre, Rayan. Il n'avait pas*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 194.

*besoin de ces choses-là, lui. Sa mère les compensait toutes. »*¹ Quelques passages après, la narration bascule vers la deuxième personne du singulier, donnant à la fois l'impression que le narrateur s'adresse au narrataire, mais aussi, il le plonge dans un monologue intérieur. Il dit : « *Et puis, vlan ! Ces choses-là arrivent. Tu ne sais pas comment elles te tombent dessus ni quand ça a commencé [...]* »² Juste après, la même phrase se répète, toujours en italique, il poursuit : « *Tu crois conjurer tes vieux démons dans les bagarres, mais ces choses-là demeurent, deviennent des organes parmi les organes de ton corps, des toxines noyant tes neurones.* »³ Le narrateur-personnage insiste sur ces « choses-là » qui sont les intentions terroristes au fond de lui, la manifestation de toute la colère qui le consume de l'intérieur. Après cet épisode de la narration à la deuxième personne, une figure semblable à celle qu'on a repérée dans le roman de Larher se remarque, il s'agit en l'occurrence d'une sorte de parallélisme anaphorique. Observons le passage qui suit :

*« Ce n'est pas juste... L'ange censé veiller sur moi m'avait poignardé dans le dos. Où avais-je failli pour être puni de la sorte ? [...] Ce n'est pas juste... Avais-je besoin d'un chagrin supplémentaire pour m'inciter à mourir ? J'étais parti à Paris, le cœur léger comme un moineau dans les airs [...] Ce n'est pas juste... Je croyais que mon dévouement absolu me dispensait de certaines épreuves, que j'étais au-dessus du lot puisque j'acceptais volontiers de me sacrifier pour le bien de mes survivants [...] »*⁴

Contrairement au roman de Larher dont les figures viennent rajouter une touche de poésie à l'écriture, la figure qui se dégage du passage ci-dessus insiste plutôt sur la peine et le mal-être du personnage qui est hanté par le doute et les déceptions. D'ailleurs, le fait que les groupes de mots répétés soient en italique prouve l'insistance de l'auteur sur l'idée renforcée derrière cette récurrence. Si son intention était de rajouter une touche poétique à l'écriture, il aurait laissé les groupes répétés se fondre dans la masse au lieu de les signaler au lecteur. D'ailleurs, dès que la figure de style en question est interrompue, le groupe de mots perd son caractère *italique*, notamment vers la fin du passage quand il dit : « Ce n'était pas juste, non, je ne méritais pas que le sort me fasse une telle

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 226.

² *Ibid.*, p. 227.

³ *Ibid.*, p. 227.

⁴ *Ibid.*, p. 233.

injure. »¹ Ce qui pourrait être considéré comme une polyptote puisqu'on a toujours le même groupe de mots et c'est la conjugaison du verbe qui a changé.

Pareillement, dans le roman de Lepage, les figures de style d'insistance se remarquent, mais contrairement au roman de Khadra, c'est beaucoup plus vers le début de l'œuvre. Sachant que les deux textes permettent au lecteur de suivre la progression d'un protagoniste, le personnage de Khalil atteint le summum de sa perte et son mal-être que vers la fin du roman. Raphaël quant à lui, et après les attentats du 13 novembre 2015 à Paris, il subit un déclic au tout début. De ce fait, le début du roman en question représente l'apogée du mal-être du personnage, ce dernier quitte son ancienne vie et s'engage dans une aventure, ou une sorte de quête de soi, qui lui permettra de retrouver la paix intérieure. Commençons par relever quelques passages qui consolideraient nos propos, notamment quand le narrateur décrit l'état de perte, confusion et tristesse du protagoniste. Il dit :

*« Raphaël était dévoré par la tristesse, mais sa compassion englobait aussi ceux qui étaient invisibles. **Il pleurait** les victimes, **il pleurait** l'humanité en chacun, anéantie dans l'horreur, **il pleurait** la dureté de la condition humaine. [...] Il se pleurait dessus, apitoyé par son propre désarroi, incapable de se ranger sagement du côté des « victimes » ou des « résistants » »²*

À travers ce passage, la figure de l'anaphore vient mettre l'accent sur le verbe « pleurer » pour insister sur l'état critique du personnage principal, ce qui nous renvoie à la même fonction des figures qui ont été adoptées dans le roman de Khadra. Le même passage se répète quelques pages après, quand le narrateur décrit encore une fois le protagoniste en disant :

*« Raphaël pleure, le front appuyé sur ses mains posées sur son bâton. Entre deux hoquets, il s'entend **demande pardon** ! Mais à qui et pourquoi ? La réponse s'impose, intérieure, **il demande pardon** à cette force qui émane de tout ce qui l'entoure, comme une inaltérable source bienveillante. **Il demande pardon** pour sa faiblesse, pour le mal qu'il se fait à n'être pas celui qu'il pourrait être. Il implore son propre **pardon** comme on aspire à la délivrance [...] »³*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 233.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 34-45.

Ces récurrences anaphoriques surgissent à chaque fois que le narrateur évoque une situation critique qui concerne le héros de son récit. D'ailleurs, même quand il parle de sa compagne nommée Marion qu'il a fini par quitter, nous lisons : « **Marion** sur un divan, une jupe à gros boutons bleus, un chemisier blanc cintré [...] **Marion** enjouée et volubile dans les dîners, les soirées chez les copains. **Marion** souriante à l'extérieur et qui faisait la gueule dès qu'elle passait le seuil de leur intimité. **Marion** avec un autre dont il ignore tout... »¹ L'anaphore rhétorique est omniprésente quand il s'agit d'insister sur l'angoisse et le mal-être de Raphaël. Dans un autre passage, le phénomène se répète quand le narrateur parle de la galère du protagoniste et insiste sur sa durée. Il dit : « Il a fallu **trois semaines** pour qu'il écluse ses congés et touche enfin son chèque. **Trois semaines** de dérives, à ne savoir que faire de ce temps gazeux qui prenait toute la place [...] **Trois semaines** et trois cuites redoutables ; la dernière avait été la pire. »² Outre les figures anaphoriques, d'autres figures peuvent être repérées mais toujours quand ça concerne l'état du protagoniste. Nous pouvons prendre le passage suivant comme exemple quand le narrateur le décrit en disant : « Raphaël contrôle sa respiration. « **C'est fini, c'est fini, ne pleure plus.** » Il prend le temps, se redresse et s'appuie contre le dossier du fauteuil. »³ Il s'agit en l'occurrence d'une épanalepse qui vient amplifier les émotions exprimées par Raphaël, tentant désespérément de retenir ses larmes malgré tout le mal qu'il endure. Même quand il retrouve un moment de répit, une figure d'insistance vient renforcer l'idée du passage en question, comme nous pouvons le constater dans ce qui suit : « **Telle sera cette nuit, enveloppante et profonde, bienveillante et sans noirceur morbide. Lui se tiendra là, sans peur, dans ce corps éreinté laissant place au silence intérieur... Telle sera sa nuit.** »⁴ Sachant que Raphaël avait constamment du mal à trouver le sommeil à cause de ce qu'il subissait comme pression, la figure de l'antépiphore qui se dégage du passage précédent

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 52-53.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

vient mettre l'accent sur la nuit paisible qu'il allait, pour une fois, passer ce jour-là.

Ce qui est important à signaler, c'est cet effet de miroitement entre les œuvres de Khadra et Lepage. Les répétitions et les figures d'insistance ont été employées, majoritairement, au moment où les personnages principaux étaient au plus mal. Respectivement, c'est vers la fin dans l'un et au tout début dans l'autre. Egalement, et contrairement au roman de Larher, les figures ne cachent pas une intention de poétisation de l'œuvre mais agissent comme des outils qui mettent l'accent sur les groupes de mots répétés. Certes, même le roman de Larher plonge le lecteur dans les situations diégétiques où règnent l'angoisse, la peur et la panique en permanence. Or, la structure même des figures adoptées reflète une certaine touche de poésie, cette dernière correspond d'ailleurs à l'intention de l'auteur qui voulait éloigner son œuvre de l'étiquette d'un simple témoignage, ce qui la priverait de toute sa littérarité.

Quant au roman de Sansal, les figures d'insistance sont quasi inexistantes puisqu'il se caractérise par un style d'écriture que nous pouvons qualifier d'entassé. Le lecteur se trouve confronté en permanence à une succession d'informations interminables qui se suivent et s'entremêlent, le déroutant à chaque fois qu'il essaye de se focaliser sur la chronologie diégétique. D'ailleurs, en lisant le roman, le lecteur tombe souvent sur des énumérations, voire des accumulations qui accentuent cet effet d'entassement qui se dégage de l'œuvre. Prenons quelques passages comme exemples, notamment dans la première partie consacrée au personnage d'Ute, nous lisons : « *Ce qui les rend nerveuses c'est de se savoir clouées au sol, elles ont leurs saisons, leurs rites immuables, leurs rendez-vous planétaires, Megève, Le Touquet, Courchevel, Saint-Moritz, La Rivera, Gstaad, Kitzbühel, les Seychelles, Marrakech...* »¹ Ou encore, dans un autre passage, l'accumulation est plus longue :

« *Ceux qui aujourd'hui menacent le monde et l'étranglent par derrière sont du genre sournois, aussi terrifiants que les envahisseurs qui se sont jetés sur l'Amérique et sur ses peuples, pueblos, navajos, blackfoot, sioux, comanches,*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 34.

cheyennes, cherokees, iroquois, algonquins, hurons, apaches, mohicans, crows, shawnees, pawnees, séminoles, et cent autres tribus [...] »¹

Quelques pages après, l'accumulation se remarque encore dans le passage qui suit : « *Puis on s'en prit au grand Averroès et au non moins gigantesque Moïse Maimonide, qu'on traita d'hérétiques et de sataniques, puis à Simon de Tournai, Pierre des Vignes, Nicolas Machiavel, Bernardino Ochino, Gerolamo Cardan, Giordano Bruno, Cesare Vanini, Thomas Hobbes, Baruch Spinoza [...] »² Ce qui accroît le côté labyrinthique du style et perturbe la lecture avec l'entassement de plusieurs informations, nom de villes, de personnages, etc. Même dans la partie consacrée à Hannah (Léa), l'accumulation se remarque dans plusieurs passages, notamment dans le passage suivant : « *Ah, que sont les grands dieux d'antan devenus : Râ, Aton, Gaia, Zeus, Jupiter, Baal, Tanit, Quetzalcóatl, Mithra, Ahriman, Shiva, Odin, Houbel... ? »³ Ou encore : « [...] de Londres et Bruges à Riga et Novgorod, en passant par Stockholm, Kiel, Hambourg, Bremen, Dantzig, Lübeck, Köln, Uelzen, Mulhouse, etc. »⁴ Sachant que l'une des fonctions de cette figure de style, c'est de donner : « [...] un effet de richesse quantitative par l'abondance des données empilées et emmagasinées. »⁵ Cela correspond au style d'écriture qui caractérise l'œuvre de Sansal, rappelons que l'auteur en question prévient son lecteur dès le prologue que : « *La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter [...] »⁶ Tout cela prouve encore une fois la manière dont les écrivains adoptent une telle ou telle figure selon les enjeux (qui seront mis en avant dans la dernière partie) et les besoins de leurs productions littéraires.***

Revenons à présent au roman de Khadra et celui de Larher où un autre stylème se remarque en permanence. Comme nous l'avions précédemment précisé, le roman de Larher se caractérise par des phrases très courtes, se limitant parfois à des mots isolés. Quant au roman de Khadra, les phrases simples

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ AIT BEN HAMOU Lynda, « Cours de Méthodologie du Travail Universitaire », Université Akli Mohand Oulhadj, Bouira, pp. 1-9, p. 8.

⁶ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 14.

dominant, majoritairement, tout le texte. De ce fait, deux figures de style sont omniprésentes dans de tels cas, à savoir : la parataxe (juxtaposition) et l'asyndète (absence de conjonctions). Or, ce qui est important pour nous, c'est la manière dont elles ont été adaptées au fond des récits. Prenons un exemple de chaque côté pour y voir plus clair :

« Ma sœur n'était pas chez elle. Je me ruai sur le débarras. Ma ceinture d'explosifs n'était pas à l'endroit où je l'avais cachée. Une peur panique s'empara de moi. Je ne voyais plus clair, n'entendais que mon cœur canonner dans ma poitrine. Yezza aurait-elle porté le gilet au commissariat ? Non, non, non, elle ne me ferait pas ça. Il était à peine 1530. J'étais dans les temps. »¹

Nous remarquons que le passage ci-dessus du roman de Khadra est dépourvu de subordination et de coordination, il s'agit donc d'une parataxe asyndétique. Selon Buffard-Moret : « L'usage de la parataxe est très fréquent au XVIII^e siècle, associé à l'absence de coordination, appelée **asyndète** : cette écriture a reçu le nom de « **style coupé** ». L'absence de liens précisant le rapport entre les différentes propositions, donne l'impression d'un refus d'interprétation de la part du locuteur [...] »² Sachant que la narration est faite à la première personne avec une conjugaison à l'imparfait et passé simple, le style asyndétique donne une certaine immédiateté aux actes diégétiques, permettant ainsi au narrataire d'imaginer et vivre la situation de panique dans laquelle le protagoniste est plongé, et ce, en l'absence du présent de la narration. Il faut savoir que ce style renforce : « [...] également le caractère dramatique d'une scène [...] »³ Correspondant encore une fois à l'atmosphère du récit et prouvant le choix réfléchi des différentes figures de style adoptées. Si nous passons au roman de Larher, l'effet dégagé par ce style d'écriture fragmenté est plus intense, notamment quand le narrateur-personnage décrit la scène des fusillades dont il a survécu : « La phrase se forme. Elle commence à t'investir, en boucle. Tu te focalises dessus. Litanie. Mantra. « Je suis Sigolène, je suis un caillou. » Peu à peu, sensation physique qu'un cocon t'entoure. Je suis Sigolène, je suis un caillou. Tirs, cris, bruits de chocs, de chutes, de fuites, L'enfer ? Je suis Sigolène,

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 124.

² BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 100.

³ ROBRIEUX Jean-Jacques. « Chapitre 2. Les principales figures du discours », *Rhétorique et argumentation*, sous la direction de Robrieux Jean-Jacques, Armand Colin, 2021, pp. 49-168, p. 147.

je suis un caillou. »¹ Si nous essayons d'analyser ce passage, nous pouvons qualifier sa structure de « chaotique » puisqu'elle rompt la fluidité de la lecture et plonge le narrataire dans le chaos total. Sachant que tout le roman est narré par le biais de phrases très courtes, juxtaposées sans la moindre liaison, cela accentue les effets de la figure car : « *Si le procédé est nettement caractérisé, on l'appelle hyperparataxe.* »² Outre sa contribution à l'aspect dramatique de la situation diégétique, elle sert notamment : « [...] à exprimer la succession rapide des mouvements ou des actes. »³ Le roman de Larher permet, en effet, l'immersion du narrataire au moment même des attentats qui ont eu lieu au théâtre du Bataclan, à travers une narration qui oscille entre première et deuxième personne du singulier, la rapidité de l'instant se ressent à travers le style coupé de l'écriture, un style « mitraillette » par le biais duquel et : « *À travers une rafale de mots et de phrases courtes qui se suivent continuellement et d'une manière hâtive, l'auteur plonge le lecteur dans l'atrocité du moment en question et le baigne dans la terreur que provoquent les kalachnikovs.* »⁴

En poursuivant notre analyse stylistico-comparative, et contrairement au roman de Khadra et celui de Larher, l'œuvre de Sansal dégage l'effet inverse. Certes, nous avons précédemment mentionné qu'elle comporte la figure de style de l'accumulation. Or, cette dernière est parfois associée à une autre figure, il s'agit en l'occurrence de la polysyndète. Elle est considérée comme : « [...] un type particulier de construction de la coordination, qui peut s'interpréter comme une figure relevant d'un choix de valorisation de l'énonciation. »⁵ Et contrairement à l'asyndète, elle : « [...] multiplie les mots de liaison, connecteurs et conjonctions [...] »⁶ Prenons comme exemple le passage suivant qui illustre la fusion entre l'accumulation et le style polysyndétique :

« Peu dans nos régions tempérées connaissent ce penseur américain du XIX^e siècle et eux qui en ont entendu parler ignorent combien à travers le monde il

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 94.

² ROBRIEUX Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 146.

³ *Idem.*

⁴ BOUMDOUHA Ilias, *op. cit.*, p. 23.

⁵ BORDAS Éric, « La polysyndète, fait de style « philosophique » dans « Louis Lambert » ? », *L'Année balzacienne*, Vol. 7, no. 1, 2006, pp. 67-81. p. 69.

⁶ *Idem.*

a influencé de philosophes, d'économistes, de sociologues, de politiciens, de naturalistes, d'écrivains, et de grands et insaisissables esprits qui mettaient le souci de l'humanité et de la planète avant l'intérêt de leurs rois et de leurs dieux. »¹

Le recours à la conjonction de coordination « et » est récurrent dans tout le roman, faisant de la figure en question un stylème qui contribue à l'effet entassé qui se dégage de l'œuvre. Observons le passage qui suit : « *Agapia doit rester Agapia, envers et contre tout, la ville de l'amour et de la paix, la ville sans crime et sans criminels, sans juge et, par-delà la justice, le havre des immortels. Et ainsi la vérité et le mensonge, comme l'œuf et la poule, sont inséparables dans l'éternité.* »² Outre l'antithèse entre vérité et mensonge et l'aspect anaphorique de « la ville », le style d'écriture polysyndétique se remarque par une omniprésence de la conjonction « et ». Afin de prouver l'existence de ce stylème dans le roman de Sansal, nous devons intégrer d'autres passages à notre analyse puisqu'ils sont nombreux, notamment ce qui suit : « [...] ils devront ensuite partir de Kohlindorf et demain de Berlin, et après-demain de New York et dans six mois de la terre et après du système solaire. »³ Ou encore : « *Il n'y a plus que ça sur ce caillou, des négriers et des forçats, et des pauvres retraités livrés à traite des voyagistes et des tour-operators.* »⁴ Nous pouvons même citer une autre phrase dont la coordination ne passe pas inaperçue : « [...] ont dit l'avoir vu, touché, lu et compris et davantage [...] »⁵ La phrase « et compris et davantage » nous renvoie encore une fois à un style d'écriture polysyndétique qui, contrairement aux autres romans de notre corpus, se base sur la multiplication des mots de liaison. Or, et à l'instar de l'asyndète :

« La polysyndète découvre une dramatisation de l'énonciation, de la parole rectrice, certes individualisable (parole du narrateur personnalisé), mais qui est d'abord une énonciation de la pensée, d'où son extension à des structures de phrases qui ne sont pas strictement polysyndétiques mais avec lesquelles elle partage cette matérialisation rythmée d'un discours constituant. »⁶

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 202.

² *Ibid.*, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 116.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁶ BORDAS Éric, *op. cit.*, p. 81.

Correspondant, en effet, à l'aspect polysyndétique qui se dégage de l'œuvre de Sansal, et ce, même dans le cas de certaines phrases qui s'écartent plus ou moins de la structure de la figure en question. Et malgré l'adoption de deux figures que nous pouvons qualifier de contradictoires (parataxe/asyndète et polysyndète), les auteurs arrivent à produire cet effet dramatique dans leurs textes en façonnant la figure de style qui soit adéquate aux besoins de chaque fictionnalisation.

Dans le roman de Lepage, et outre la dominance des dialogues entre les personnages, nous remarquons que les phrases comportent généralement des conjonctions de coordination et subordination. Rappelons qu'il s'agit du seul roman parmi les quatre à adopter une structure habituelle de l'écriture romanesque, et ce, à travers une narration à la troisième personne qui dissocie le narrateur du protagoniste. Prenons comme exemple le passage suivant quand le narrateur dit : « *Lorsqu'il s'apprête à revenir vers l'entrée, il découvre sur la droite un apprentis de petite taille, il abrite un grand lavabo et une cabine de douche protégée des regards par des panneaux en bois.* »¹ La phrase débute par une conjonction de subordination « lorsque » et la suite comporte une conjonction de coordination « et », ce qui donne aux phrases du roman un aspect ordinaire, voire banal. Cependant, ce qui a attiré notre attention, c'est la présence d'une figure de style qui est l'énallage. Cette dernière qui, selon Fontanier : « *s'écarte du langage ordinaire* »² brisant ainsi la monotonie de l'écriture romanesque traditionnelle qui prime dans le roman. Afin de mieux l'expliquer, commençons par analyser le passage suivant :

« Combien faudrait-il encore de catastrophes pour que l'on puisse à nouveau se voir, se reconnaître, se saluer respectueusement, laisser paraître notre humanité et notre évidente proximité ? [...] Pourquoi fallait-il cette extrême violence et le désarroi qui l'accompagnait pour qu'on lâche enfin prise ? [...] Raphaël luttait pour ne pas se diluer, se retrouver lui aussi perché sur cet horizon lointain, étranger à lui-même. »³

Nous remarquons un passage de l'indéfini, ou plutôt, de la non-personne à la troisième personne du singulier (Ce qui nous rappelle le roman de Larher). Le

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 57.

² DÉTRIE Catherine, *op. cit.*, p. 89.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 14.

pronom « on » surgit plusieurs fois, notamment sous la forme de questions oratoires. Dans un autre passage, le narrateur parle de Raphaël et la relation qu'il entretient avec Marion mais toujours par le biais d'un « on » indéfini, il dit : « *Un conflit qui rassurait, on souffrait un peu, on s'énervait un peu, on faisait un peu l'amour ; mais l'autre était là avec sa petite musique, on entretenait le feu, chacun y mettait du sien...* »¹ Sachant qu'il était possible d'employer le pronom « ils » pour désigner les deux personnages, le « on » vient impliquer, en quelque sorte, à la fois le narrateur et son narrataire dans la diégèse. L'énallage qui est une figure de substitution et qui est aussi une forme d'ellipse, sa fonction consiste à produire un effet inhabituel de la narration, attirant davantage l'attention du lecteur et le poussant à participer aux réflexions émises par le narrateur. D'ailleurs, la présence des questions oratoires (qui seront analysées ultérieurement) n'est pas anodine puisqu'elle contribue au côté interrogatif de l'œuvre face au lecteur.

Revenons une dernière fois au roman de Larher où une autre figure se remarque en permanence, il s'agit de la parenthèse qui est omniprésente dans toute l'œuvre. Cette dernière pourrait être considérée comme un stylème de par sa forte présence et la façon dont elle contribue à l'unicité du style d'écriture. En effet, grâce à l'utilisation régulière de la parenthèse romanesque : « *Le style acquiert alors une certaine oralité parce que ce procédé donne l'illusion d'une réflexion en train de se faire, ou d'un récit malhabilement organisé.* »² Rappelons que le roman de Larher relate l'histoire d'un romancier fictionnalisé nommé Erwan qui rédige son propre vécu en même temps que la narration, c'est-à-dire, le narrataire assiste à la rédaction du roman tout en le lisant. Ce roman est qualifié de *Projet B* et le protagoniste-romancier en parle régulièrement au fur et à mesure de sa rédaction, notamment dans le passage suivant quand il dit :

« Juin 2016. Tu as cacographié quelques dizaines de pages. Toujours pas de fil conducteur, tu trouves ton travail minable, ton éditeur te demande quand tu

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 17-18.

² BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 142.

penses avoir terminé, tu dis que ça ira vite, avant la rentrée, tu ne veux pas que ça traîne, tu avais commencé à écrire un autre roman mais ce satané Projet B. »¹

Le narrateur-protagoniste insiste à chaque fois sur le fait qu'il n'avait pas envie de le rédiger, il dit même à un moment donné : « *Tu as refusé de témoigner. Tu décrètes que tu n'écriras rien sur le Bataclan – du moins pas tout de suite, pas dans la frénésie, pas dans l'immédiateté, pas sans prendre de recul.* »² Le fait qu'on insiste sur lui pour qu'il rédige le roman l'oblige à céder à l'immédiateté, il le dit d'ailleurs en parlant de son roman qu'il se dérobe : « [...] *parce que l'acte d'écrire a précédé la décision d'écrire.* »³ Ou encore, quand il dit : « *Fin juillet, entravé, tu suffoques de mots inertes sans colonne vertébrale, de phrases déboussolées, qui s'agglutinent littéralement sans queue ni tête.* »⁴ Ce qui coïncide avec les propos de Buffard-Moret quand elle parle du recours aux parenthèses et ce style d'écriture qui donne l'impression que la réflexion du récit est en temps réel, contribuant ainsi à son aspect malhabile. Observons le passage qui suit :

« Tu optes pour la taille basse, juste au-dessus de la cheville (contrairement à Jean-Mi, ayatollah de la botte montante). La santiag doit avoir un talon biseauté, assez court afin de rebiquer à la pointe (tu fais ôter du talon par un cordonnier une ou deux des lamelles de cuir qui le composent). Elle n'a jamais quitté ta garde-pompes. [...] On t'a raillé à certaines époques (« Des santiags ? Trop ringard ! »), tu as pu te féliciter à d'autres d'être un fourrier de la hype, avant de redevenir has-been deux ans plus tard – de l'inconvénient d'être constant. [...] Outre la particularité de leur talon, ces boots sont pointues (on entend parfois « à gueule de requin ») et sobrement noires, sans chichis (les mexicains, rois de la santiag, ont une étonnante propension à surcharger leurs bottes, jusqu'au kitsch parfois). »⁵

Cette utilisation de parenthèses que nous pouvons qualifier d'hyperbolique accentue la spontanéité et l'instantanéité qui se dégagent de l'œuvre. D'ailleurs, à un moment donné, même le narrateur-personnage dit : « *Là commence le roman – à moins qu'il n'ait commencé sans me prévenir.* »⁶ Ou encore : « *Alors le livre, ce livre commence à s'écrire. Sans toi. Depuis, tu cours après. Pour le dompter.*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 48-49.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

L'apprivoiser. Et sans cesse il se dérobe. »¹ Ce qui nous renvoie à l'idée précédente d'un récit qui est organisé d'une manière malhabile puisque le narrateur-personnage, ou devons-nous dire, le romancier dit que son roman se dérobe sans cesse, perdant tout contrôle de sa rédaction. Il se met ainsi au même niveau que son narrataire qu'il tente, par la même occasion, d'impliquer dans la diégèse par le biais de sa narration à la deuxième personne du singulier. Selon Aragon, la parenthèse est : « [...] à la fois émotion, protestation et exutoire ; lieu d'une réaction affective, intellectuelle et esthétique. »² D'où son importance d'un point de vue stylistique. Et si nous revenons aux propos de Buffard-Moret quand elle parle de l'oralité qui peut être acquise en la présence des parenthèses romanesques, d'autres figures viennent confirmer cette idée, à savoir : l'aphérèse qui consiste à omettre le début d'un mot comme la *tiag*³ au lieu de *Santiago*, le *bus*⁴ au lieu d'*autobus*, etc. Également, l'apocope est repérable dans le roman, et elle consiste à omettre la fin d'un mot, notamment le fait d'écrire *prof*⁵ au lieu de *professeur*. Toutes ses figures nous renvoient à un registre de langue familier, ce dernier accentue cet aspect de l'oralité qui se dégage de l'œuvre.

1.2. Détournement du sens littéral ou écriture non tropique ?

Quand on parle d'écriture romanesque, et dans le cadre d'une analyse stylistique, il est primordial de se focaliser sur les différents procédés de langage qui permettent aux écrivains de manier les mots, et ce, en modifiant leur sens par le biais d'une sorte d'analogie. Cette dernière consiste à un rapprochement de deux éléments dont la similitude pourrait renforcer l'image véhiculée par une telle ou telle phrase. Les changements dits analogiques pourraient être implicites (métaphore) ou explicites (comparaison). Rappelons qu'au cours de notre analyse stylistico-comparative, nous nous focalisons que sur les figures récurrentes qui reflètent le style même de chaque auteur. En effet, il est possible de repérer quasiment toutes les figures dans les quatre romans, et ce, au moins une fois pour

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 43.

² DUFOUR Philippe, « Le paysage parenthèse », *Poétique*, Vol. 150, no. 2, 2007, pp. 131-147, p. 131.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 217.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

chacune. Or, ce qui est important à analyser, c'est l'utilisation répétitive d'une telle ou telle figure, représentant ainsi un *stylème*.

Dans le roman de Khadra, nous remarquons une omniprésence de comparaisons, renvoyant à un style non tropique qui se caractérise par un rapprochement des termes au lieu de leur faire subir un transfert de sens¹. Prenons comme exemple le passage où Khalil décrit sa mère en disant : « *Elle était telle que je l'avais connue quand j'avais trois ans, la même masse d'infortune et de soumission, programmée **comme une machine**, les mains rongées par les lessives, gueulant après sa progéniture et s'écrasant **comme une bouse de vache** devant son époux.* »² Juste après, il évoque ce que son père disant de ses enfants : « *Ils moisiront **comme les herbes folles**, pitoyables et inutiles* »³ Certes, il est possible de repérer des métaphores *in absentia* comme nous pouvons le constater dans le premier passage où Khalil qualifie sa mère de « masse de soumission » mais la comparaison reste tout de même plus ou moins dominante d'un point de vue quantitatif. Nous avons d'autres passages où la comparaison se remarque : « *Les supporters se trémoussaient sur leurs sièges lorsqu'ils n'étaient pas carrément debout, le nez collé à l'écran, la chope de bière au bout du bras **tel un trophée**. Leur chahut se répandait aux alentours **comme un vent de folie**.* »⁴ Ou encore : « *Il était toujours propre, bien coiffé, bien habillé, poli **comme un galet**. Pendant que Driss et moi étions en train de nous gondoler **comme des baleines** au milieu de la bande à Moka [...]* »⁵ Le fait de privilégier les comparaisons aux métaphores, ou en d'autres termes, le choix d'un aspect direct au lieu de recourir à un style que nous pouvons qualifier de *wordy*, la focalisation est maintenue sur la progression du narrateur-protagoniste sans qu'il y ait des modifications du sens littéral qui pourraient éloigner l'attention du narrataire de l'atmosphère diégétique. D'ailleurs, si nous nous référons aux résultats précédemment obtenus de notre analyse, il existe une

¹ BUFFARD-MORET Brigitte, *op. cit.*, p. 144.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 20.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 65-66.

intention permanente d'impliquer le lecteur dans la diégèse, et ce, pour qu'il puisse s'imaginer à la place du protagoniste et comprendre sa métamorphose.

Le même phénomène se remarque dans le roman de Larher où la courtesse des phrases se poursuit du début jusqu'à la fin. Le recours aux phrases simples réduit la présence de métaphores puisqu'elles ne peuvent pas se former à partir de plusieurs phrases juxtaposées. Nous tenons à préciser, encore une fois, qu'il est possible de repérer quelques métaphores, notamment quand le narrateur-personnage décrit son lit d'hôpital comme une sorte de navire, il dit : « *Te voilà capitaine d'un vaisseau immobile de soixante-dix centimètres de large, inclinable, avec barrières latérales modulables et une perche à perfusions côté gauche. Tu ne peux pas quitter le navire, la mer est infestée de requins. Il faut rester allongé, un morne océan de temps à traverser.* »¹ Il s'agit en l'occurrence d'une métaphore filée mais cela reste minime par rapport au volume de l'œuvre. Cette dernière qui se caractérise d'ailleurs par un aspect d'oralité et une immédiateté des faits qui obligent le romancier-protagoniste à verser des mots sans réfléchir, sans prendre la peine d'enjoliver le contenu compte tenu de l'atrocité de sa trame de fond (la terreur des attentats). D'ailleurs, en parlant de l'écrivain Pierre Herbart, le professeur Éric Bordas évoque ce style d'écriture que nous qualifierons de simpliste, dépourvu de métaphores et où le sens littéral est mis en avant. Il écrit :

« *Pierre Herbart s'inscrit dans cette nouvelle tradition stylistique française, qui entend bien faire de ses affirmations de simplicité une redéfinition de la littérature. Le style, ce n'est plus le passé simple, c'est le présent ; le style, ce n'est plus la métaphore, c'est l'absence de métaphore ; le style, ce n'est plus la période, c'est la proposition indépendante ; le style, ce n'est plus l'articulation logique, c'est l'asyndète, etc., etc.* »²

Ce qui correspond au style d'écriture de Larher puisqu'on retrouve dans son roman un narrateur-romancier qui dit tout en se cachant derrière le « tu » de la narration : « *Tu es programmé au présent. Fait pour l'immédiat.* »³ Dont les phrases juxtaposées persistent jusqu'à la fin de l'œuvre, contribuant à un style

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 188.

² BORDAS Éric. « Les phrases « simples » de Pierre Herbart », *Roman 20-50*, Vol. 3, no. 4, 2006, pp. 59-71, p. 60.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 49.

asyndétique dépourvu de métaphores. Tout cela accentue l'immersion du narrataire dans la diégèse, à un degré de réalisme qui dépasse celui de Khadra. Et en parlant de ce détail, Bordas écrit : « *En somme, la littérature, ce n'est plus le discours, poisseux, c'est le récit. Les faits, et, dans les faits, la vérité morale de l'être-au-monde, en une épreuve de sincérité.* »¹ Sachant que le roman de Larher est une sorte d'autofiction non assumée, le choix de chaque auteur nous aide à comprendre les finalités et les enjeux de chaque fictionnalisation. Nous avons deux textes (celui de Khadra et Larher) qui immergent le lecteur dans la *diégèse* et le pousse à s'identifier aux protagonistes mais à des degrés différents. L'un narre son vécu romancé d'un survivant des attentats, l'autre se base sur un protagoniste-terroriste pour donner, à la fois, une autre dimension au fragment fictionnalisé de l'Histoire et un autre angle de vue (celui d'un terroriste au lieu d'une victime).

En revanche, le roman de Lepage vient rétablir le cadre habituel de l'écriture romanesque. Sachant qu'il comporte un personnage principal et un narrateur extradiégétique, la narration à la troisième personne nous replonge dans un discours globalement métaphorisé, et ce, dès la première page du roman. Prenons comme exemple le passage suivant : « *Les premiers signes étaient apparus au lendemain des attentats du Bataclan. Dans ces temps vitrifiés où les écrans gobaient la vie avec voracité, une hébétude obscène s'était imposée à la banalité diffuse du quotidien. Raphaël s'en pouvait plus des images sanglantes, mais il y revenait sans cesse [...]* »² Avant d'analyser le passage, rappelons la définition de la métaphore qui est une figure : « [...] dont le principe est d'associer un terme à un autre appartenant à un champ lexical différent, afin non seulement de décrire une chose, mais aussi de lui donner une valeur de compréhension ou d'expérience plus forte et riche que si l'on tenait à une description sommaire ou si l'on procédait par simple comparaison. »³ Dans le

¹ BORDAS Éric, *op. cit.*, p. 60.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 11.

³ BIOY Antoine, CÉLESTIN-LHOPITEAU Isabelle, et WOOD Chantal, « 12. Qu'est-ce qu'une métaphore ? », *Hypnose. En 50 notions*, sous la direction de Bioy Antoine, Célestin-Lhopiteau Isabelle, Wood Chantal. Dunod, 2016, pp. 69-72. p. 69.

roman de Lepage, et en dehors des dialogues entre les différents personnages, la description est omniprésente puisqu'elle permet au narrateur de transmettre à son lecteur une image détaillée de la scène diégétique. Si nous revenons au passage précédent, nous remarquons l'association de plusieurs termes qui n'appartiennent pas au même champ lexical, notamment la phrase « temps vitrifiés » qui est une métaphore *in absentia* qui associe l'abstrait (temps) au concret (vitre). Et en parlant de vitres, la métaphore renvoie à l'ère des médias où tout se passe à travers les écrans de télévisions et smartphones. Souvent associée à la métaphore, la personnification est également présente dans le passage quand le narrateur utilise le verbe « gober » en parlant des écrans. D'ailleurs, l'adjectif « voracité » confirme l'image d'un écran sous la forme d'un être humain qui avale tout avec avidité, sans prendre le temps de mâcher. Et là aussi, le mot « vie » est chosifié en quelque sorte, passant de l'abstrait au concret, comme une nourriture qui peut être gobée. Également, le nom « hébétude » renvoie à l'état d'une personne mais dans le passage, le narrateur emploie le verbe « s'imposer » comme s'il s'agit d'un personnage. Enfin, nous avons la phrase « images sanglantes » qui est une métaphore *in absentia* qui concrétise les images diffusées telle une chose palpable et inerte tachée de sang ou un être animé ensanglanté. Quelques phrases après, nous retrouvons le passage qui suit :

« À chaque nouvel arrivant, les volutes de fumée des clopes en terrasse venaient se mêler aux brassées d'états d'âme du tumulte intérieur. Il aimait cet endroit, un vrai bar à bobos, plein de mondes refaits à neuf et trop rapidement abandonnés. Une petite usine à utopies grandiloquentes, un peu gourmande en énergie et trop donneuse de leçons, mais qui produisait des ondes apaisantes par ces temps sombres et tempétueux. »¹

Comme nous pouvons le constater, le style d'écriture est saturé de métaphores différentes qui se succèdent. L'association du nom « brassée » qui renvoie à ce que les bras peuvent porter et les « états d'âme » qui sont des sentiments abstraits, et ces « états d'âme » sont également associés au « tumulte intérieur ». Tout cela illustre la succession de plusieurs métaphores (abstrait/concret) et personnifications. Ces dernières se remarquent quand le narrateur associe l'état d'âme au tumulte mais aussi quand il dit « bar à bobos » pour dire implicitement

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 11.

que le bar est la destination favorite des personnes qui souffrent d'un mal-être. Ensuite, il chosifie les gens en disant qu'ils sont « refaits à neuf » comme une paire de chaussures usées ou une voiture en panne. Vers la fin du passage, une métaphore filée surgit quand le narrateur nous livre l'image d'un bar sous la forme d'une usine à utopies. En somme, nous pouvons qualifier le style d'écriture du roman de Lepage de métaphorique puisqu'il se base sur un détournement permanent du sens littéral, et contrairement aux romans de Khadra et Larher, il ne vise pas l'immersion du narrataire dans la diégèse, il lui permet plutôt de suivre la progression de Raphaël et sa métamorphose après les attentats. Et c'est par le biais de la perte du protagoniste que le lecteur tente de comprendre – sans pour autant s'en identifier – ses réflexions qui tournent majoritairement autour des fléaux sociaux.

Et en parlant des fléaux sociaux, le roman de Sansal vient apporter une toute autre dimension à l'écriture romanesque qui est, en l'occurrence, d'un style tropique qui le différencie des autres œuvres du corpus. Sachant que tout le roman est basé sur la métamorphose d'Élisabeth après avoir sombré dans un état comateux suite à son agression par les terroristes des attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Elle se réveille sous une autre identité (Ute) et les lettres qu'elle rédige à sa fille correspondent à toutes ses hallucinations, qui sont d'ailleurs un mélange de fiction et de réalité. Elle évoque en permanence un train (le train d'Erlingen) qui est censé venir sauver la population d'un envahisseur inconnu (les terroristes), tout en insistant à chaque fois sur le nombre limité des places qui sont insuffisantes pour tout le monde, et l'attente interminable de ce fameux train qui est presque considéré comme un fantôme.

En partant de tout cela, tout le roman de Sansal pourrait être considéré comme une sorte de métaphore filée à caractère allégorique puisque : « *La métaphore filée est synonyme d'allégorisme.* »¹ Cette dernière se dégage du train d'Erlingen qui représente implicitement, selon notre interprétation, le sort des classes sociales défavorisées, notamment les marginalisés (les étrangers) et les

¹ ROBRIEUX Jean-Jacques, *op. cit.*, p. 64.

plus démunis. Le nombre limité des places renvoie à l'aspect sélectif de la société qui n'hésite pas à sacrifier certains pour en sauver d'autres. Il pourrait également représenter le temps qui passe ou l'idée qu'il serait trop tard pour remédier au problème exposé derrière cette métaphore. En outre, le caractère allégorique se remarque dans plusieurs passages du roman, associant l'attente du train à la soumission des dirigeants et les promesses non tenues du gouvernement vis-à-vis des nombreux attentats qui touchent le pays. Le peuple est ainsi livré à lui-même face aux attaques terroristes, multipliant le nombre de victimes et les dommages collatéraux qui en résultent. Le train fantôme pourrait être la fictionnalisation allégorique de cette aide tant attendue par l'état qui ne bouge pas le doigt pour mettre un terme aux massacres. (Tous ces détails seront développés dans la troisième et dernière partie de notre travail)

Ainsi, l'analyse stylistico-comparative a permis de mettre en exergue ce qui caractérise le style de chaque production littéraire, prouvant la manière dont l'écrivain façonne les outils qui sont à sa disposition pour permettre au produit final d'être en adéquation avec les finalités d'une œuvre donnée. Certes, la figure de style de la métaphore est la même mais le degré et la façon dont elle est adoptée diffère d'un roman à un autre.

2. Repérage des figures de pensée : l'interprétation du macrocontexte

Comme nous l'avions précédemment précisé, les figures dites macrostructurales dépendent de l'énoncé et son contexte. Dans le cas de notre corpus, une figure a particulièrement attiré notre attention puisqu'elle est présente, à des degrés différents, dans les quatre romans, il s'agit en l'occurrence de la figure que Molinié qualifie d'allocution, comprenant l'exclamation et l'interrogation oratoires¹.

¹ MOLINIÉ Georges. « Chapitre IV. Présentation des figures et figures macrostructurales », *Éléments de stylistique française*, sous la direction de Molinié Georges, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 81-95, p. 85.

Commençons par le roman de Larher qui est envahi par les interrogations oratoires, ces dernières occupent, par endroits, des pages entières, notamment dans le passage suivant où l'un des personnages-narrateurs des chapitres intitulés *Vu du dehors* dit :

« Mais n'est-ce pas égoïste et cruel de t'obliger à te replonger dans ces moments assurément horribles que tu n'as peut être pas envie d'évoquer ? N'est-ce pas de la curiosité déplacée, du voyeurisme ? Est-ce tabou de parler de la mort, de la douleur, de la peur, de l'impuissance ? D'ailleurs as-tu eu peur pendant ces longs moments passés au sol dans la salle du Bataclan ? Peur de quoi ? Peur pour qui ? As-tu un seul instant pensé à la mort ? La tienne ? Celle des gens autour de toi ? Pense-t-on aux autres dans de tels moments ? Est-ce que des liens se créent avec les partenaires de mésaventure ? Est-ce qu'on se regarde ? Se parle ? Est-ce qu'on sent la douleur ? Est-ce qu'elle prend le dessus sur tout le reste ? »¹

Cette utilisation hyperbolique de questions sans réponses se poursuit jusqu'à la fin de la page et dans toute l'œuvre, mais ce qui est important à signaler, c'est l'énallage qui se remarque vers la fin du passage. Soudainement, le « tu » se transforme en un « on », un prénom indéfini qui contribue à l'implication de tout le monde dans la diégèse. Il faut rappeler que le « tu » peut avoir plusieurs fonctions, notamment le monologue intérieur mais aussi la mise en évidence de l'aspect interlocutif du discours, c'est-à-dire, entre personnages ou d'un personnage à un narrataire virtuel. D'ailleurs, le narrateur-personnage du passage ci-dessus dit juste après : « *C'est marrant comme mes questions sont passées de « tu » à « on »... À croire que ce sont réellement des sujets difficiles à aborder directement. On... Tu... Je ne sais comment poursuivre.* »² Toutes ces questions posées accentuent l'intention d'impliquer le lecteur puisqu'il se reconnaîtra indirectement en retrouvant, plus ou moins, les mêmes questions qu'il aurait aimé poser en lisant le roman. Dans un autre passage, les questions rhétoriques ressurgissent mais d'une manière anaphorique. Blessé, le narrateur-protagoniste dit : « ***Est-ce que je rebanderai un jour ?*** Tu n'oses pas encore demander mais tu sais où tu as été touché. Tu ne sens plus trop tes fesses ni ton périnée ; ni, plus inquiétant, ton sexe et tes testicules. ***Est-ce que je rebanderai un jour ?*** Question essentielle, primordiale, qui déjà commence à te hanter – et ce n'est qu'un

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 40.

début. »¹ Si nous revenons au contexte des énoncés, le personnage en question fait partie des survivants des attentats du 13 novembre 2015 à Paris (Bataclan). Or, la seule chose qui l'inquiète c'est son problème d'anérection, ce qui relève de l'absurde ou une sorte d'ironie dans son sens élargi. Nous pouvons même hypothétiser la substitution du verbe « rebondir » par « rebander » afin de rajouter des effets qui éloigneraient l'œuvre de l'étiquette du dramatique puisque le narrateur-romancier le mentionne à un moment donné en disant : « *Il te serait facile de verser dans la tragédie, de laisser les mots s'enfler de larmes. Tu ne le feras pas.* »² Il évoque même l'aspect ironique de la situation en disant :

« À quelques centimètres près... On est toujours à quelques centimètres près, **n'est-ce pas ?** Ou secondes, c'est pareil. Appelez cela **l'ironie du sort** si ça vous arrange. Lachésis et ses sœurs se marrent. Elles ont de l'humour, jugez plutôt : notre homme a été touché aux fesses alors que quelques jours plus tôt, son éditeur et lui ont choisi pour titre de son prochain roman *Marguerite n'aime pas ses fesses.* »³

Et si nous revenons à notre hypothèse du verbe « rebander » qui pourrait être ironiquement employé à la place de « rebondir », le narrateur-romancier la confirme implicitement puisqu'il dit à un moment donné en parlant de son roman qu'il qualifie de *Projet B* : « *Projet de te reconstruire, projet de recouvrer une intégrité physique, projet de rebander dur, Projet B.* »⁴ Ce qui explique ce côté ironique qui domine le roman, frôlant même par moments l'humour noir. Tout cela permet de produire un ascenseur émotif au fond du lecteur puisqu'il est confronté à un texte qui décrit à la fois la terreur et l'atrocité de l'évènement en question, mais aussi, le conforte grâce aux passages ironiques/humoristiques. D'ailleurs, il faut savoir que : « *L'ironie et l'humour sont deux concepts traditionnellement distingués et opposés par la rhétorique, mais invariablement réunis, amalgamés et méjugés par la critique.* »⁵ Parmi les détails qui renvoient à ce méjugement, c'est le fait de condamner l'humour à l'innocence alors que : « *On oublie trop souvent qu'il comporte aussi une part essentielle de gravité,*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ FILLIÈRE Carole, LAGET Laurie-Anne, « Introduction » In : *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne : xixe-xxe siècles* [en ligne]. Madrid : Casa de Velázquez, 2011 (généré le 19 janvier 2024). DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cvz.16502>.

*mise en exergue par les humoristes eux-mêmes, qui font de l'humour un antidote ou un révélateur des angoisses existentielles. »*¹ Ce qui correspond au roman de Larher et au choix des différents stylèmes.

Le même stylème se remarque du côté du roman de Lepage où les questions rhétoriques interrogent le lecteur en permanence. Prenons comme exemple le passage suivant où le narrateur extradiégétique s'exprime en employant un « on » indéfini en disant : « *On pleurait les morts de Paris, après avoir copieusement ignoré les autres, innombrables, morts en tous points semblables, mais qui s'avaient visiblement pas le même statut. Les attentats d'ailleurs ne déclenchaient pas les mêmes indignations, trop loin, trop exotiques, trop quotidiens ?* »² Le passage dégage une certaine ironie, frôlant le sarcasme puisque le narrateur se moque, en se cachant derrière l'interrogation oratoire, de ce qui se passe dans le monde et l'hypocrisie qui y règne. N'oublions pas que l'ironie : « [...] désigne la simulation de l'ignorance [...] »³ Et en posant la question, le narrateur joue le rôle d'un ignare qui, pourtant, connaît la réalité. Or, contrairement au roman de Larher, il ne s'agit pas d'une tentative de distraction du narrataire car certes : « *L'ironie fait partie de la grande famille du comique, comme son frère l'humour, mais elle a aussi de nombreuses relations avec celle du sérieux.* »⁴ Sachant que l'œuvre aborde un sujet sensible qui pourrait, de nos jours, provoquer une polémique. Le recours aux questions ironiques n'est pas anodin étant donné que : « *La relation entre auteur et le lecteur est par conséquent motivée par l'ironie, qui pose le problème de la communication littéraire en même temps que celui du rapport de l'œuvre à la réalité.* »⁵ Et c'est ce rapport de l'œuvre à la réalité qui fait l'importance du processus de fictionnalisation d'un événement qui a marqué le monde, permettant ainsi le va-et-vient entre le fictionnel et le factuel. En outre, d'autres interrogations

¹ FILLIÈRE Carole, LAGET Laurie-Anne, *op. cit.*

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

³ FILLIÈRE Carole, « Introduction : Les ironies », In : *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín* [en ligne]. Madrid : Casa de Velázquez, 2011 (généré le 20 janvier 2024). URL : <http://books.openedition.org/cvz/654>

⁴ FILLIÈRE Carole, *op. cit.*

⁵ *Idem.*

rhétoriques se remarquent, notamment quand le narrateur s'interroge sur l'état d'esprit des kamikazes : « *Humains, ces fous furieux l'étaient tout autant que lui, et c'était bien là le problème : comment pouvait-on sombrer dans un tel état de folle destructrice ? Et comment faire tenir ensemble, dans son cerveau, un irrépressible besoin d'espérer et la conscience des potentialités d'abjection de l'être humain ?* »¹ Par le biais d'un personnage qui tente de comprendre collectivement ce qui provoque la barbarie des attentats, le narrateur pousse son narrataire à participer à cette réflexion, notamment en employant le « on », et en soulevant plusieurs problèmes sociaux.

Nous avons précédemment mis en évidence la manière dont le roman de Lepage maintient l'attention du lecteur vis-à-vis de la métamorphose du protagoniste, sans pour autant le pousser à l'immersion dans la diégèse, contrairement au roman de Khadra et celui de Larher. De ce fait, plusieurs questions oratoires viennent renfoncer cette idée, nous pouvons prendre plusieurs exemples du narrateur qui pose, à chaque fois, des questions qui concernent son personnage principal : « [...] *qu'était-il en train de devenir ?* »², « *À qui allait-il bien pouvoir parler de tout ça ?* »³ Ou encore : « *D'où lui est venue cette histoire d'omelette ? Comment a-t-il pu être assez con pour dire une chose pareille ?* »⁴ Afin de prouver l'aspect quantitatif de ces interrogations, nous pouvons même intégrer d'autres passages à l'analyse puisqu'ils sont omniprésents : « *Que va-t-il trouver au-delà de la grange ?* »⁵ Ou encore, une succession de questions : « *Était-il comme cela avant ? Ces fractures successives l'ont-elles rendu plus fragile ? Sa rupture avec Marion va-t-elle le libérer ou l'amoindrir ?* »⁶, etc. Toutes ces questions rhétoriques permettent, dans le cas du roman de Lepage, de rajouter un effet de suspense et maintenir l'attention du lecteur qui suit la progression de Raphaël dans sa perdition et quête de sens, et ce, tout en essayant

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12-13.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

d'y trouver des réponses en imaginant la suite des différents événements diégétiques.

D'ailleurs, ces interrogations rhétoriques : « [...] ne sont pas des demandes d'information ou de confirmation, mais des interrogations purement « formelles », dont le rôle est soit de mimer le contact avec le public, soit de renchérir sur l'effet affectif produit sur l'auditeur (ou le lecteur) dans la trame du récit même ou bien dans le discours des personnages. »¹ Et en parlant de l'effet affectif produit sur le lecteur, les interrogations rhétoriques envahissent également l'œuvre de Khadra, cette dernière étant narrée à la première personne du singulier par un narrateur-protagoniste, l'omniprésence des questions oratoires interpelle le narrataire puisque, selon Charaudeau : « [...] le locuteur-émetteur étant la source de son propre savoir [...] n'a pas de raison d'ignorer ce qu'il fait ou ce qu'il pense » (Charaudeau 1992 : 136), et d'autant moins, ajouterions-nous, lorsque c'est le narrateur. »² Or, dans le cas de Khalil, les questions le taraudent en permanence, notamment dans le passage suivant quand il parle de sa famille : « Allais-je leur manquer ? À ma jumelle, sans doute. À ma mère, **peut-être**. Pas à Yezza. Pas à mon père. [...] À quoi servaient-ils, eux ? Qu'avaient-ils fait de leur vie ? »³ Outre son détachement familial, le passage reflète le sentiment d'incertitude du protagoniste, comme un manque d'affection qu'il essaye de combler en se confortant à travers son monologue intérieur. Dans un autre passage, il parle des deux kamikazes qui étaient avec lui dans la même voiture, ignorant complètement leur identité, il dit : « L'autre passager, qui jusque-là n'avait manifesté aucune réaction, continuait de nous ignorer. Qui était-il ? D'où sortait-il ? [...] Mon regard passait de l'un à l'autre. J'étais sidéré par leur opacité. [...] Qui les autorisait à nous prendre de haut ? Leur détermination ? J'étais déterminé, moi aussi. »⁴ Les interrogations rhétoriques renvoient davantage à l'état de perdition du personnage, mais aussi, à sa manière

¹ VELINOVA Malinka, « Interrogation rhétorique et énonciation en français médiéval », *Cahiers de praxématique*, 56 | 2011, pp. 13-34, p. 14. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.1567>

² *Ibid.*, p. 18.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

désespérée de s'auto-convaincre, notamment quand il dit « J'étais déterminé, moi aussi. » Et juste après, il rajoute : « *Plus que jamais, malgré les mauvaises questions qui me traversaient l'esprit par moments.* »¹ Ou encore, à un moment donné, il dit : « *Je me levai et quittai le square. Pour aller où ? Je ne savais ni où je me trouvais ni quoi faire.* »² Ce qui confirme la fonction de toutes ces interrogations vis-à-vis de tout ce qui entoure le narrateur-personnage, en l'occurrence, mettre l'accent sur son côté perdu et dubitatif. D'ailleurs, tantôt il essaye de s'auto-convaincre et se conforter en disant : « *Que risquais-je, moi, un mort sursitaire ? Qu'on me jette derrière les barreaux ? Les prisons regorgeaient de mes frères.* »³ Tantôt, il doute de ces mêmes kamikazes qu'il qualifie de *frères*, notamment dans le passage où il parle de sa ceinture explosive défectueuse :

« *Que fichait ce téléphone dans mon gilet et pourquoi, contrairement au poussoir, était-il branché directement à la charge ? Ce n'était pas ce qui avait été prévu. C'était à moi d'actionner le détonateur, à moi seul. Que faisait donc ce maudit téléphone dans ma ceinture de kamikaze ? Avait-on cherché à me faire exploser à distance ? ...* »⁴

Sachant que l'une des fonctions des trois points de suspension c'est le reflet du doute, les nombreuses interrogations immergent le narrataire au fond du personnage, et ce, afin qu'il puisse comprendre la manière dont il a été manipulé par les terroristes. En effet, c'est cette redondance et omniprésence des questionnements qui accentuent le sentiment d'incertitude qui se dégage de Khalil. D'ailleurs, la même question ressurgit un peu plus loin dans la diégèse quand il dit : « *C'était à moi de décider du moment de ma mort. Pourquoi avait-on cherché à me fumer à distance ?* »⁵ Tout cela prouve la manière dont chaque écrivain adopte et adapte un stylème selon les besoins du processus de fictionnalisation.

Dans le roman de Sansal, le stylème des interrogations rhétoriques domine toute l'œuvre mais sous une forme plus complexe. Rappelons que la diégèse est

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 40-41.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

formée par une correspondance par lettres entre une mère et sa fille, ce qui éloigne les questions posées dans la première partie consacrée au personnage d'Ute (Élisabeth) de leur aspect rhétorique puisqu'elles sont destinées à sa fille, qui de son côté, devrait y apporter des réponses. Nous avons donc des interrogations qui pourraient être rhétoriques au narrataire mais réelles entre les deux personnages-principaux qui dialoguent, indirectement, en échangeant des lettres. Prenons quelques passages de la première partie, notamment quand Ute évoque les travaux de Kafka :

« Que voulait-il démontrer par là : que la frontière entre le réel et le virtuel n'existe que parce que nous manquons d'imagination ou au contraire parce que l'imagination est notre façon de voir le réel ? Mais alors où se situe la mort, dans le virtuel ou dans le réel ? Et qu'est-ce que le réel vu du virtuel et qu'est-ce que le virtuel vu du réel ? Sacré Kafka, chez lui tout était kafkaïen, ce garçon n'avait pas un gramme de logique dans sa tête de juif tchéco-allemand. »¹

Outre les maintes interrogations, le passage renvoie à l'aspect déroutant du style d'écriture dont le lecteur a été prévenu dès le prologue du roman. L'intertextualité se remarque dans un autre passage dans l'une des notes de lecture de la narratrice-personnage où elle évoque l'écrivain Virgil Gheorghiu en disant :

« Gheorghiu semble avoir été tracassé par une étrange question, celle-ci : Le crime a-t-il une histoire ? Autrement dit, un crime peut-il se produire là où il n'y en a jamais eu auparavant ? Un arbre pousserait-il subitement sur une planète où l'arbre est inconnu ? Si cela advenait, serait-il de la génération spontanée ? L'affaire relèverait alors de quel tribunal, celui des hommes, celui de la biologie ? »²

Tout en faisant référence, inconsciemment vu son état métamorphosé, au problème des attentats qui touchent le pays, la narratrice enchaîne les questions sans y apporter des réponses, renforçant ainsi le côté entassé de l'œuvre par le nombre d'informations qui se succèdent et contribuant à son aspect labyrinthique. D'ailleurs, l'un des chapitres de son roman s'intitule « *Le cycle des questions et des métamorphoses a-t-il une fin ?* » où elle continue de harceler l'esprit du narrataire de questionnements interminables comme nous pouvons lire dans le passage qui suit : « *Sommes-nous le même au terme de la traversée,*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 123-124.

*avons-nous encore une fois subi une métamorphose ? Laquelle ? Quand ? Que faire, rire, pleurer, courir, cacher sa honte dans un coin sombre ? Et quand je dis nous, je parle de qui, de moi seule ou de l'humanité entière ? »*¹ Sachant que le pronom « nous » est écrit en italique, la narratrice force le lecteur à s'impliquer dans la réflexion tout en le perturbant d'interrogations rhétoriques dont il doit trouver des réponses au même moment que sa fille Léa (Hannah).

Si nous passons à la partie consacrée à la fille, elle remet le lecteur dans la réalité après l'avoir plongé dans une spirale d'éléments fictifs qui frôlent les hallucinations. En revanche, les questions oratoires persistent mais sont ancrées dans la vraie vie, notamment quand Léa évoque les attentats en disant :

*« Après le silence mortel qui abasourdit autant qu'une bombe, il faut bien se remettre à parler et si possible nommer les choses : attentats, vendettas, représailles, guerre éclair, guerre mondiale, banditisme et légendes urbaines, plan de diversion et de déstabilisation, conquête par l'usure, dessein divin ? De quoi s'agit-il au juste et que nous veut-on à la fin ? »*²

Des interrogations qui donnent l'impression qu'il s'agit d'une conversation entre la narratrice-personnage et son narrataire puisqu'elle soulève des problèmes d'actualité qui touchent les sociétés jusqu'à ce jour. Et afin de prouver cette utilisation que nous qualifierons d'hyperbolique des questions rhétoriques, il est important d'intégrer un passage qui, à la fois, renvoie à l'esprit brouillé de Léa qui essaye désespérément de comprendre les hallucinations de sa mère, mais aussi, à la manière dont le système contribue au style labyrinthique de l'œuvre. Observons le passage suivant :

« Je n'ai pas osé en parler avec Maria et Beppe, ils sont tous les jours avec elle, plusieurs heures, la confusion doit être plus marquée, ils ne sont pas comme moi dans la théorie mais dans la réalité. Laquelle ? Quand ils parlent de l'envahisseur, s'agit-il pour eux de cet être mythique qui fait le siège du monde dans la fantasmagorie d'Ute Von Ebert, ou les Serviteurs universels, cette entité fantôme qui un jour émergerait de l'évolution actuelle du 9.3, ou des islamistes, eux bien réels, qui, barbe au vent, couteau entre les dents, battent la campagne jour et nuit ? Qu'est Erlingen pour eux, une blague, une réalité allemande, une théorie inventée par Mme Potier ou Frau Von Ebert ? La voient-ils comme ils voyaient leur bucolique banlieue avant... euh... la fin du monde ou la fin de l'Histoire, ou tout bêtement lorsque s'envolèrent les dernières illusions ? Et le train, et l'opération d'évacuation des habitants d'Erlingen, et la trahison du

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 135.

² *Ibid.*, p. 180.

Gemeinderat, qu'en pensaient-ils quand Frau Von Evert en parlait devant eux avec passion et colère ? Songeaient-ils à l'exode d'une partie de la population de la Cité, celle qui était rétive au nouvel ordre religieux ? Leur esprit s'est-il divisé en deux, comme chez maman qui pensant l'un et l'autre monde de manière quantique, passant de l'un à l'autre sans hiatus ? »¹

Comme nous pouvons le constater, le style d'écriture est basé sur l'entassement de questions oratoires intrigantes et interminables, prouvant encore une fois l'importance des choix de l'auteur lorsqu'il s'agit d'adopter un tel ou tel procédé qui correspondrait, à la fois, à l'atmosphère diégétique mais aussi à la finalité de cette fictionnalisation d'un fragment de l'Histoire (attentats du 13 novembre à Paris). Dans le cas du roman de Sansal, il s'agit d'une sorte de quête de vérité qui exigerait au narrataire un travail de réflexion permanent s'il espère en tirer quelque chose. Rappelons que, selon Molinié : « *À des degrés divers, selon ses caractéristiques propres, chaque figure ainsi définie engage le projet esthétique de l'œuvre comme évènement global.* »² D'où l'importance de notre analyse stylistico-comparative qui a permis de dégager les stylèmes des quatre romans de notre corpus.

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 195-196.

² WAHL Philippe, « Éthologie de la figure : style et postures », In : *Stylistiques ?* [En ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 21 janvier 2024). DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40077>.

CONCLUSION

Si Molinié insiste sur le fait que « *L'appréhension du style est toujours aussi ambiguë que nécessaire.* »¹ C'est parce qu'elle donne accès aux procédés scripturaux qui ont permis aux auteurs de produire des œuvres littéraires dont la dimension fictive se renouvelle en permanence. En partant de l'analyse des différents éléments paratextuels, des paragraphes, des phrases, des verbes et tout ce qui constitue les différents textes jusqu'aux figures de style sur le plan microstructural et macrostructural. Les résultats obtenus concordent avec ceux de la première partie de notre travail, en l'occurrence, l'existence de plusieurs points de convergence et divergence qui renvoient, encore une fois, à la manière dont chaque écrivain intègre un tel ou tel procédé afin de le modeler selon les besoins de son processus de fictionnalisation. En effet, même si les quatre romans de notre corpus partagent la même trame de fond (les attentats du 13 novembre à Paris), l'analyse stylistico-comparative a permis de mettre en exergue la variation du degré qui se remarque de chaque procédé commun. D'ailleurs, nous pouvons évoquer les quelques *stylèmes* identiques, ou devons-nous dire, les figures récurrentes qui ont été décelés dans les quatre textes mais dont l'utilisation diffère selon la finalité de chaque œuvre, notamment les interrogations rhétoriques omniprésentes. Rappelons que si la stylistique : « [...] interroge le lien entre figure et « fait de style », c'est pour cerner la singularité du texte ou, mieux, approcher « l'œuvre en tant qu'espace de singularisation » (Jenny, 1993 : 121) »² De ce fait, même si l'analyse a révélé la dominance du style non tropique des romans de Khadra et Larher, et le style métaphorique des romans de Lepage et Sansal, c'est le degré et la façon dont les procédés sont façonnés qui font la singularité de chaque texte. Également, et pareillement aux résultats de l'analyse narratologique, le même effet d'entrelacement se remarque parfois entre les œuvres malgré l'appartenance des auteurs à des sphères socioculturelles différentes, infirmant davantage l'idée d'une divergence totale.

¹ MOLINIÉ Georges., « Style et littérarité », In: *Littératures classiques*, n°28, automne 1996. Le style au XVIIe siècle. pp. 69-74, p. 69. DOI : <https://doi.org/10.3406/licla.1996.2519>

² WAHL Philippe, *op. cit.*

Troisième partie :
Autour d'une écriture et ses enjeux
« Pourquoi ? »

INTRODUCTION

Après avoir répondu au « Comment ? » et au « Par quoi ? » de cette écriture qui renvoie le lecteur à un fragment de l'Histoire, et ce, en recourant respectivement à l'approche narratologique et stylistique. Il est temps de passer au « Pourquoi ? » afin de cerner ses enjeux. Il faut savoir que l'écriture a toujours été une arme que les auteurs utilisent pour défendre une cause ou exprimer un point de vue bien précis, bien que cela se fasse d'une manière implicite, en usant de plusieurs personnages fictifs et laissant chaque œuvre littéraire se charger de cette transmission des idéologies. Tout écrivain est engagé d'une manière ou d'une autre puisqu'il serait réducteur de qualifier l'écriture comme un acte anodin. Or, c'est le lectorat qui donne un certain aspect d'immortalité à une quelconque production littéraire lui permettant de subsister malgré les années et toutes les frontières. D'ailleurs, les propos du philosophe Roland Barthes nous précise que :

« L'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. [...] L'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage. »¹

De ce fait, nous ne pouvons pas écarter l'écriture de la société, et en évoquant cette dernière, l'Histoire est comprise étant donné que c'est la société qui la crée. Donc, si l'écrivain vise à fictionnaliser un fragment ou un événement en particulier de l'Histoire, il est inconsciemment guidé par sa propre société. Barthes nous explique ce point en disant que : *« Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. Mais cette transformation ne peut s'accomplir qu'aux yeux de la société. C'est la société qui impose le Roman, [...] »².*

¹ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, p. 10.

² *Ibid.*, p 24.

Dans cette troisième partie de notre travail, nous essayerons de comprendre les enjeux de cette écriture ayant comme point de départ un évènement qui s'est réellement produit, puis fictionnalisé par l'auteur afin de lui donner une toute autre dimension fictive. Le tout en s'appuyant sur l'approche sociocritique qui nous permettrait de cerner ce rapport qui lie l'écrivain à la société de référence¹.

Le terme « enjeu » est défini dans le dictionnaire Larousse en ligne comme suit : « *Ce que l'on risque dans un jeu, en particulier une somme d'argent, et qui revient au gagnant.* »², à ne pas confondre avec le mot « objectif » qui est le résultat que l'on veut atteindre, l'enjeu est toute une constitution d'éléments qui justifient les objectifs. L'enjeu en littérature, c'est l'ensemble d'idées qu'on peut trouver dans un texte donné, les différents points de vue, l'idéologie transportée implicitement derrière le roman. Cela nous aiderait à comprendre la raison qui pousse les auteurs à recourir aux événements du monde réel avant de produire une œuvre littéraire. Sachant qu'il est tout à fait possible d'imaginer un monde fictif dans sa globalité. Avoir un point de départ qui se base sur un fragment de l'Histoire est le détail qui a retenu notre attention.

Alors, quels sont les enjeux d'un évènement fictionnalisé dans une production littéraire ? C'est ce que nous allons essayer de traiter dans cette dernière partie de notre travail.

¹ DUCHET Claude, « Une écriture de la socialité », in: *poétique*, n° 16, Paris, Seuil, 1973, p. 446-454.

² Larousse. (s. d.). Enjeu. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 1 mars 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enjeu/29621>

Chapitre I : Entre socialité, historicité et société de référence

Avant d'entamer l'analyse sociocritique, il est important de préciser que le roman de Yasmina Khadra se divise en seize parties. Sachant que rien n'est anodin quand il s'agit d'une production littéraire, les moindres indices nous seront utiles au cours de notre étude. De ce fait, nous nous sommes intéressé à la symbolique des chiffres, en l'occurrence, celle du nombre seize. Selon le *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Elaboré par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, et en se basant sur les propos du philosophe Jacob Boëhme, le nombre en question serait la désignation de « l'abîme » : « *Jacob Boëhme désigne par se nombre l'abîme, opposé au Nirvana.* »¹. Ce qui nous donne d'ores et déjà une idée sur le contenu du roman.

Le livre que je ne voulais pas écrire d'Erwan Larher est divisé en 31 parties et 15 chapitres intitulés « Vu du dehors ». Si nous observons les deux chiffres, nous pourrions constater qu'il pourrait s'agir d'une structure anagrammatique qui rappellerait la date des attentats de Paris, c'est-à-dire, l'inversement du chiffre 31 nous donne le chiffre 13, et le 15 représente la date de 2015. Il existe aussi une autre hypothèse concernant le chiffre 31, ce dernier resurgit dans le roman sous la forme d'un prix qui n'est autre que celui de la place achetée par le protagoniste : « *Tu avais payé 31,20 €. Sans hésiter.* »² Cela pourrait cacher un message implicite pour dire que le roman raconte le prix qui a été payé jusqu'au moindre centime. D'ailleurs, si nous prenons en considération un autre chiffre du montant, en l'occurrence, le 312, il coïncide avec le chiffre que portait la chambre du protagoniste dans l'hôtel vers la fin du roman : « *Tu vis. Chambre 312.* »³

La métamorphose de Raphaël de Patrice Lepage est un roman qui n'a pas été clairement divisé en parties ou chapitres numérotés. Ce qui pourrait être

¹ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1990, p. 857.

² LARHER Erwan, *Le livre que je ne voulais pas écrire*, Quidam éditeur, Hauts-de-Seine, 2017, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 314.

intentionnel afin de rendre la lecture plus fluide tout le long du roman et éviter d'interrompre l'imagination et la concentration du lecteur. Le tout pour qu'il puisse être transporté dans le monde imaginaire qui y réside.

Quant au roman de Boualem Sansal, sa structure est plus complexe, voire labyrinthique puisqu'il est divisé en deux parties dont les intitulés nous poussent à croire qu'il s'agit d'un effet de miroitement. La première partie est intitulée *La réalité de la métamorphose* et la seconde *La métamorphose de la réalité*. Chaque partie comporte plusieurs notes qui sont parfois des notes de lecture, ou encore, des notes qui proviennent d'un roman dont chacune porte un titre. Tout cela nous donne déjà une idée sur le contenu du roman et la difficulté de son appréhension. Il est d'ailleurs écrit que : « *La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre.* »¹

Chaque écrivain tente de plonger le lecteur dans un tel ou tel univers. Yasmina Khadra nous met dans la peau des responsables du massacre, ou comme il l'a bien dit : « *pour que mon personnage soit en contact immédiat avec le lecteur.* »² Boualem Sansal, par le biais de deux histoires additionnées, nous baigne dans un monde labyrinthique, ou devons-nous dire, une sorte de mise en abyme pleine de sens et de messages cachés. Il est écrit dans le prologue que : « *Ce roman raconte les derniers jours de la vie d'Élisabeth Potier, professeure d'histoire-géographie à la retraite, habitant la Seine-Saint-Denis, victime collatérale de l'attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris.* »³ Patrice Lepage nous relate l'histoire d'un personnage qui se condamne à une errance soudaine déclenchée par les attentats, il est écrit sur la quatrième de couverture : « *Raphaël est un jeune cadre parisien insouciant... jusqu'aux attentats du 13 novembre. Brutalement, tout lui paraît futile et vain. En plein*

¹ SANSAL Boualem, *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, Paris, Gallimard, 2018, p. 14.

² La Grande Librairie (2018, 13 sept), « *Khalil* », lorsque Yasmina Khadra se glisse dans la tête d'un terroriste [Vidéo], Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=RmDXkje-s5U>

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 13.

séminaire professionnel, il décide de tout plaquer... » Quant à Erwan Larher, il écrit plutôt sur la quatrième de couverture de son roman :

« Je suis romancier, j'invente des histoires. Des intrigues. Des personnages. Et, je l'espère, une langue. Pour dire et questionner le monde, l'humain. Il m'est arrivé une mésaventure, qui est une tuile pour le romancier qui partage mon cerveau : je me suis retrouvé un soir de novembre au mauvais endroit au mauvais moment ; donc lui aussi. »

D'où l'importance d'analyser la société du roman et la mettre en confrontation avec celle de référence. Une sorte de va-et-vient entre le réel et la fiction. Pour cela, l'approche sociocritique nous sera utile sachant que : *« faire de la sociocritique peut se faire en convoquant la simple analyse de texte, la thématique, la narratologie, la rhétorique, la poétique, l'analyse de discours, la linguistique textuelle, etc. »*¹ Donc, il s'agit d'une étude de tous les éléments du texte en partant des mots jusqu'aux personnages (Il se peut que parfois un seul personnage surnuméraire pourrait être révélateur d'un message ou d'une idéologie implicitement intégrés dans le texte.) D'ailleurs, comme définition de l'approche en question, Duchet stipule que : *« S'il fallait une définition de la sociocritique, elle serait militante, irait dans le sens d'une sémiologie critique de l'idéologie, d'un déchiffrement du non-dit, des censures, des "messages" »*²

1. Mal-être et fracture sociale :

Dans *Khalil* de Yasmina Khadra, la scène décrite au début reflète déjà un certain paradoxe, en l'occurrence le narrateur-personnage qui nous parle de deux frères³ – sachant que ce mot est écrit en italique dans tout le roman – juste après le mot en question, vient la phrase suivante : *« que je ne connaissais pas »*⁴ Cela pourrait être la marque d'une rupture sociale refoulée par le personnage qui s'identifie à des individus qu'il ne connaît même pas. D'ailleurs, le principe de la sociocritique selon Duchet, c'est de chercher au-delà des mots et savoir lire entre

¹ POPOVIC Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nos 151-152, 15 décembre 2011, p. 7-38.

² DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, No. 1, LITTÉRATURE, IDÉOLOGIES, SOCIÉTÉ (FEVRIER 1971), 5-14, p. 14. URL: <http://www.jstor.org/stable/41704962>

³ KHADRA Yasmina, *Khalil*, Casbah Editions, Alger, 2018, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

les lignes ce qui est non-dit : « *la sociocritique interroge l'implicite, les présumés, le non-dit ou l'impensé, les silences* »¹. L'utilisation du mot « frère » est de plus en plus fréquente dans les pays francophones, notamment entre les jeunes adolescents et les individus qui traînent dans les rues. Or, sa signification traditionnelle a changé et on ne l'utilise plus pour faire seulement référence au lien de parenté. À ce propos, la linguiste Aurore Vincenti précise que : « *ce lexique a débuté dans les quartiers populaires mais touche maintenant toutes les strates de la société.* »² Et l'effet de son utilisation n'est pas à sous-estimer puisqu'il pourrait créer des liens très forts entre les individus d'un groupe au sein d'une société : « *Engendrant ainsi une véritable communion entre toutes les couches sociales où les liens du cœur sont plus forts que ceux du sang.* »³ Cela se confirme du côté du personnage Khalil puisqu'il dit à un moment donné en parlant des frères : « *J'avais développé une très forte addiction à leur compagnie ; j'étais une partie intégrante d'eux, indissociable de leur organisme.* »⁴ À cela s'ajoute le fait qu'il n'avait pas vraiment le soutien de sa famille, notamment sa sœur aînée Yezza qui ne voulait plus le voir chez elle, elle dit : « *On n'a même plus le droit de rester tranquille chez soi. Il faut toujours qu'un imprévu vienne y mettre du sien.* »⁵ Et l'imprévu « *c'était moi* »⁶ dit Khalil, donc il sait qu'il n'est pas le bienvenu et il a fait en sorte de trouver des frères de la rue, ces derniers sont devenus des frères d'armes. Après avoir su qu'il faisait partie des kamikazes, sa sœur Yezza lui répète : « *Fiche le camp de chez nous, Khalil. Dégage. Personne, ici, ne veut te voir.* »⁷ Le côté familial n'a jamais été dissocié d'une quelconque société. D'ailleurs, le professeur Étienne Akamatsu se

¹ DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

² EGLANTINE, « Pourquoi les jeunes, filles comme garçons, s'appellent tous "frère" entre eux ? », Le Tribunal Du Net, Publié le 19 Juin 2019 à 13:30, Disponible sur : <https://www.letribunaldunet.fr/societe/pourquoi-jeunes-sappellent-frere-entre-eux.html>

³ *Idem.*

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 207.

pose la question dans son livre qui s'intitule *La famille. La mondialisation*, évoquant le fait de considérer la famille comme le noyau de toute société.¹

Toujours en parlant de refoulement, vers la treizième partie du roman, nous assistons à une scène qui décrit le rêve de Khalil en plein tsunami, ce dernier le surprend brutalement alors qu'il était tranquillement avec ses sœur au bord de la plage. Tout le passage est écrit en italique et son intégration au roman est tout sauf anodine, surtout si nous prenons en considération tout l'intérêt que portent les chercheurs à ce sujet depuis des siècles, notamment les travaux de Freud qui est le fondateur de la psychanalyse. La scène est décrite comme suit : « *Soudain, Yezza dévale une dune en hurlant : "Tsunami, tsunami" ! Je me retourne.* »² La panique et l'angoisse de la situation reflète l'inconscient du personnage puisque le fait de rêver : « *Des vagues de tailles considérables (tsunami, raz-de-marée) [...] Elles désignent le réveil d'un grand nombre de mémoires en lien avec des actions distorsionnées, accumulés sur plusieurs vies, et se rapportant à de profonds bouleversements émotionnels sur les plans personnel et collectif.* »³ Ensuite, la description des vagues vient renforcer l'idée que nous venons d'émettre, il dit : « *Une gigantesque montagne d'eau rougeâtre déferle vers la plage, escortée par une nuée de rapaces noirs...* »⁴ Déjà, la couleur « rougeâtre » fait référence au sang puisqu'il dit juste après : « *Mes mains sont en sang.* »⁵ Et la couleur noire des rapaces pour évoquer le mauvais présage. L'adjectif « gigantesque » revoie à la souffrance refoulée par le personnage puisque : « *L'état de l'eau correspond à votre état intérieur.* »⁶ Plus tard, le personnage se rend compte que son rêve était prémonitoire et que sa sœur est morte dans les attentats du métro de Bruxelles.

¹ AKAMATSU Étienne. « IV. La famille est-elle le noyau de toute société ? », Étienne Akamatsu éd., *La famille. La mondialisation*. Presses Universitaires de France, 2015, pp. 75-95. p. 75.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 194.

³ L.KAYA Francis, *Dictionnaire rêves-signes-symboles : Le code source*, Univers/Cité Mikaël, Canada, 2015, p. 824.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 194.

⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁶ KURTH Hanns, *Dictionnaire des rêves de A à Z*, France loisirs, Paris, 1977, p. 152.

Etrangement, même dans *Le livre que je ne voulais pas écrire* d'Erwan Larher, le protagoniste se sent détaché d'une société qu'il qualifie d'absurde car bien qu'il soit l'une des victimes ou plutôt des rescapés des attentats de Paris, il ne voyait pas que cela nécessiterait toute l'attention qu'il avait reçu des médias et de la société en général. Il dit d'un air sarcastique en parlant de sa propre personne : « *Pas une victime comme les autres, dans un monde qui s'y entend pourtant à les engendrer en s'arrosant de pesticides, se goinfrant d'additifs, se saupoudrant de particules fines, harcelant ses femmes et ses salariés avant de les faire crever sur la route ou se pendre* »¹ Juste après il insiste encore une fois en disant : « *pas une victime comme les autres, non, un survivant des attentats les plus meurtriers perpétrés en France depuis soixante-dix ans.* »² Ainsi, la société le considère comme un héros alors qu'il ne l'est pas. Bien au contraire, il condamne toute la marginalisation que subissent les individus au sein de la société, tout comme c'était le cas de Khalil. Le narrateur-personnage dit à son propos : « *Tu n'as jamais eu l'impression d'être à ta place ; jamais eu la certitude d'en avoir une.* »³ Ou encore, il insiste en disant : « *Toi, tu n'es parti qu'une fois en vacances, à douze ans, au bled, où les jeunes de ton âge t'ont laissé à l'écart pendant un mois, même tes cousins. Pas à ta place. Nulle part à ta place.* »⁴ D'où la sensation du détachement de toute la société, que ce soit celle de son enfance ou celle où il vivait. Le même cas se produit du côté du personnage principal du roman de Patrice Lepage, notamment quand le narrateur se penche sur son côté solitaire, à un moment donné et au cours d'un dialogue entre lui et un personnage secondaire, en l'occurrence, Elio, il dit : « *– De mon côté, j'ai plutôt le sentiment de me débattre dans un monde virtuel. – C'est peut-être l'impression qu'on a lorsque l'on n'est pas à sa place.* »⁵ Il finit par se l'avouer vers la moitié du roman d'une manière plus claire et assumée, il dit : « *Le monde avait brutalement changé, et dans ce nouvel univers, plus vaste, plus*

¹ LARHER Erwan, *Le livre que je ne voulais pas écrire*, Quidam éditeur, Hauts-de-Seine, 2017, p. 44.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ LEPAGE Patrice, *La métamorphose de Raphaël*, Paris, Eyrolles, 2017, p. 73.

hostile, je n'avais pas de place précise, j'étais devenu insignifiant... »¹ D'où son mal-être et son détachement de la société et de tout ce qui l'entoure. Ou plus encore, lorsqu'il évoque sa mise à l'écart par rapport à son groupe d'amis qui l'ont, d'après lui, laissé tomber après avoir su que c'est lui la source du problème, il dit : « Eux, ils ont continué sans moi. Un clan est un clan, on ne peut être que dedans ou dehors ; si un membre pose problème, on essaie de le raisonner, ensuite, quoi qu'il arrive on préserve le groupe. »² Ce qui nous rappelle le cas de Khalil qu'on essayait de raisonner en permanence surtout sa sœur jumelle Zahra qui insistait pour qu'il se réconcilie avec son père, nous pouvons prendre le passage suivant comme exemple lorsqu'elle le supplie au point de le menacer, elle dit : « Si tu tiens à moi, Khalil, si tu veux me revoir encore, rentre t'excuser auprès de ton père. Je veux que tu lui baisses la tête, que tu te mettes à genoux devant lui et que tu lui demandes pardon même si tu estimes que tu n'as rien à te reprocher. Sinon, ne cherche même pas à me joindre au téléphone. »³ Revenons au roman de Larher, et dans un autre passage, il évoque la solitude en employant le pronom « nous », ce qui pourrait être un détail qui prouve qu'Erwan se reconnaît, implicitement, par rapport à ce que ressentait le héros du roman de Yasmina Khadra, il dit : « L'obscurité n'y est pour rien, c'est la solitude qui nous délite ; fait glisser, tire-bouchonner, s'emmêler dans les tuyaux draps et couvertures ; rend plus aigu l'inconfort du lit petit et étroit où le sommeil ne se sent pas bienvenu. »⁴ En parlant de sommeil, Khalil dit à un moment donné : « Je retournais dans mon lit pour tâcher de dormir mais comment fermer l'œil lorsque, en fixant le plafond, c'était encore moi que je voyais suspendu dans le vide ? »⁵ Pareillement, le protagoniste du roman d'Erwan Larher se reconnaît par rapport à des gens qu'il ne connaît même pas, notamment quand il dit : « On peut trouver sur Internet une certaine photo prise depuis la scène juste avant le concert. Je l'ai téléchargée et la regarde de

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 111.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 182.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 88.

temps à autre pour saluer ces amis que je ne connais pas. »¹ Des propos paradoxaux qui coïncident avec ceux de Khalil que nous avons cités précédemment, notamment quand il évoque les personnes qu'il ne connaît pas tout en les qualifiant de « frères ». Contrairement à Khalil qui avait du mal à assumer tout ce qui le pousse à faire partie d'une bande de terroriste et assassiner des personnes gratuitement, le narrateur-personnage du roman de Larher prend les devants en abordant le mal-être et tout ce qui pousse le kamikaze à commettre toutes les atrocités, il justifie en quelque sorte les actes barbares de Khalil en disant : « *Tu tires sur ton mal-être et ta jalousie. Tu tires sur tes envies inassouvies et ta frustration [...] Tu tires parce qu'on t'a jamais tiré dessus – sinon, Iblis, je te jure que tu aurais ouvert la porte de la voiture et que tu serais barré. [...] Tu tires sur ton ennemi et la soumission de tes parents [...]* »² Tous les éléments évoqués dans ce passage ont été, effectivement, mis en avant dans le roman de Yasmina Khadra et que nous allons traiter ultérieurement au cours de notre analyse : Jalousie, frustration, l'incertitude, soumission des parents, etc. Nous pouvons renforcer notre idée en rajoutant la suite du passage ci-dessus, notamment quand il dit : « *Tu tires sur ton destin talé, sur l'injustice, sur les mécréants, sur ceux qui font du mal à ceux que tu crois tes frères.* »³ L'emploi de l'adjectif « mécréants » est le détail qui a attiré notre attention, surtout quand nous remarquons que le même qualificatif a été employé par les frères de Khalil, prenons comme exemple le passage suivant : « *Nous allons prouver à ces mécréants, une fois de plus, que nous sommes capables de frapper n'importe qui, n'importe où.* »⁴ Nous avons même le protagoniste du roman de Lepage qui est parisien et qui se traite de la sorte donnant l'illusion qu'il existe une certaine communication entre les différents personnages bien qu'ils ne fassent pas partie du même roman, il dit : « *Je suis un mécréant qui ne cesse d'invoquer un dieu auquel il ne croit pas.* »⁵ Ou plus encore, le personnage du roman de Sansal qui porte le nom de Léa, elle raconte le malheur qui lui est arrivé le jour où elle et ses

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 33.

⁵ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 131.

copines ont décidé de se rendre chez Fatima dans un quartier difficile de Paris, elle dit : *« les sidis m'ont ordonné de ne plus revenir sinon ils m'égorgeraient avec une scie à bois, et aux filles de la Cité ils ont promis le grand châtimement s'ils les reprenaient à introduire des infidèles dans la Cité interdite. En attendant, ils les ont marquées d'un M qui voulait dire Mécréante. »*¹ Ce qui renforce le lien qu'entretiennent les différents romans de notre corpus d'études.

Vers la vingt-et-unième partie du roman d'Erwan Larher, une autre scène vient accentuer le détachement du protagoniste par rapport à la société. Il exprime la manière dont il a été mal jugé à cause de sa réaction plus ou moins froide vis-à-vis des événements qu'il a vécus. Il dit : *« Bien obligé : on te laisse sans répit entendre que tu es un monstre de ne pas te réveiller en hurlant toutes les nuits. Toi, tu te sens normal mais tu cherches des explications puisqu'il semblerait que tu ne le sois pas. (Lou ravi ?) »*² Selon le dictionnaire de l'académie française, la définition de ce qui est écrit entre parenthèses est la suivante : *« Le ravi de la crèche ou, simplement, le ravi et, en provençal, Lou ravi, nom donné au santon des crèches provençales qui figure un personnage naïf en admiration devant l'Enfant Jésus. »*³ Or, il s'agit d'un personnage qui représente plus ou moins la naïveté qui frôle la stupidité, donc le côté péjoratif est en vigueur. Le personnage se sent indirectement insulté, considéré comme une bête de foire et à l'écart des gens qui l'entourent. D'ailleurs, l'emploi du pronom indéfini « on » illustre une volonté de généralisation, c'est-à-dire, il aurait pu être plus précis en pointant du doigt le corps médical puisqu'il était hospitalisé. Quelques lignes après, nous assistons à une scène de dialogue entre lui et un personnage secondaire qui n'a pas été déterminé, ce qui nous renvoie encore une fois vers la généralité des propos qu'avance le protagoniste, comme pour dire qu'il s'agit d'un discours qu'il reçoit de tout le monde : *« – Ce que tu as vécu n'est pas normal. – Je n'ai rien vu. Seulement entendu. Pour autant*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 234.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 211.

³ L'Académie française. (9^e édition). Ravi. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté le 5 avril 2022 sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R0641>

*qu'un caillou puisse entendre. – Mais c'est traumatisant, quand même, non ? »*¹ La réponse du narrateur-personnage vient accentuer le côté absurde de la situation, notamment du fait que tout le monde soit inquiet de sa santé mentale mais le personnage en question s'inquiète plutôt pour sa libido, il dit : « *Ce qui me traumatise, c'est que tu ne sais pas si tu rebanderas un jour.* »² Il rajoute : « *Le sujet sur lequel personne ne s'avance, c'est l'érectilité de ton avenir. Si tu dois faire des cauchemars, ils seront plutôt liés à ta dévirilisation.* »³ Ou encore : « *Ne plus jamais bander ? Plutôt mourir !* »⁴ Il est important de préciser que la sexualité est en quelque sorte une obsession pour le personnage puisqu'il insiste sur ce détail dans tout le roman. Il le dit clairement : « *Tu rentres chez toi obsédé plus que jamais par le devenir de tes érections – courtes et souffreteuses.* »⁵ Cette redondance pourrait être le signe d'un manque de confiance en soi au point d'être incapable de s'affirmer au sein de la société si le pronostic de l'anérection se confirme. Nous pouvons transposer ces propos sur Khalil qui ressent également le besoin de s'affirmer et sortir de l'ombre, notamment quand il dit en parlant des frères : « *J'étais sur le chemin, objet perdu, ils m'ont ramassé et m'ont gardé puisque personne ne m'avait réclamé. Qu'avais-je été avant ? Une feuille volante ballottée par les vents contraires. Sur cette page blanche, ils avaient promis d'écrire une épopée dont je serais le héros.* »⁶ La volonté et l'envie obsédante de devenir un « héros » se remarque aussi du côté d'Erwan puisqu'il dit, en parlant du moment même des attentats : « *Au milieu du chaos, des HURLEMENTS, du sang et de la panique, tu as manqué la plus belle occasion de ta vie de devenir un héros. Ton égo va s'en douter en concevoir une amertume éternelle.* »⁷ À un moment donné, il s'auto-complimente même en affirmant : « *Tu as une âme de héros. Qui s'explique peut-être par ton signe Zodiacal.* »⁸ De ce fait, avoir l'impression de l'être, ou plutôt, l'intention de l'être est

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 212.

² *Ibid.*, p. 212.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁶ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 235.

⁷ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 113.

omniprésente. Un certain égocentrisme se dégage donc des deux personnages des deux romans traités.

La marginalisation dans le roman d'Erwan Larher est un détail qui se dégage aussi du protagoniste, notamment quand il évoque son statut d'écrivain négligé et mis sous l'ombre. Il l'exprime clairement quand il parle de son projet de rénovation d'un monument qui n'a pas été pris en considération par la mairie. Il dit d'un air sarcastique : « *Tu rentres chez toi et le maire du village te croise dans la rue un matin, te serre longuement la main en prenant de tes nouvelles.* »¹ Insistant encore une fois sur l'absurdité de son héroïsme au sein d'une société où il n'existait pas auparavant. Ce changement soudain suite à sa survie aux attentats est mis en avant par le narrateur-personnage pour dénoncer cette facette de la société. Il rajoute en parlant du maire : « *Un romancier qui réhabilite un bâtiment du XV^e siècle, il s'en moque ; un rescapé du Bataclan citoyen de sa commune, voilà par contre qui le fait bicher.* »² Comme une manière indirecte de dire qu'il est nécessaire de subir un mal ou le faire subir aux autres pour que la société les remarque enfin. D'ailleurs il dit même quelques lignes après : « *Tu es exotique et non plus pitoyable.* »³ L'emploi de l'adjectif « pitoyable » démontre le mal être d'Erwan lorsqu'il s'agit de son intégration à la société. Il s'auto-dénigre volontairement dès qu'il parle de sa vie d'avant l'évènement qui a tout chamboulé. Tous ces détails éclairent davantage la socialité du roman qui n'est pas explicitement exposée mais qui se dégage progressivement par le biais de plusieurs indices imprégnés dans le texte. Selon Duchet : « *La socialité n'est pas un donné mais un produit, l'effet d'une lecture active du social, de l'ensemble des paramètres du social.* »⁴ Et grâce au produit tiré de cette lecture, le rapport au monde serait plus évident pour le lecteur qui, au fur et à mesure, se

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 264.

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 265.

⁴ HERSCHBERG Pierrot Anne, DUCHET Claude, NEEFS Jacques, *Sociocritique et génétique*. Entretien. In: Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 6, 1994. Enjeux critiques. pp. 117-127. p. 118.

projettera vers un dehors du texte. Ce rapport est d'ailleurs l'un des principaux moteurs de la sociocritique.¹

Dans *La métamorphose de Raphaël* de Patrice Lepage, on parle plutôt d'un malaise vis-à-vis de la réaction de la société après les attentats. Le narrateur essaye de nous faire comprendre que le protagoniste est en désaccord avec tout ce qui se dit autour de lui, notamment quand il dit : « *Très vite, Raphaël se laissa gagner par un sentiment de malaise et de frustration. Les discours prenaient le pas sur le réel ; les faux débats et les envolées patriotiques vibrantes d'indignation le mettaient de plus en plus mal à l'aise.* »² Il s'agit donc d'une rupture qui a été provoquée par l'évènement tragique en question, pouvant même se traduire en réaction post-traumatique. Tout comme le personnage d'Erwan qui évoquait l'absurdité de la société par sa réaction extravagante, le rendant plus ou moins une victime pas comme les autres au point d'être un héros. Raphaël l'explique clairement en insistant sur le côté hypocrite de toute la société qui tend à dramatiser l'évènement que quand il concerne sa propre communauté, négligeant ainsi le caractère humain et la compassion qui est censée être éprouvée en dépit des différentes nationalités, origines, races, etc. Il dit : « *On pleurait les morts de Paris, après avoir copieusement ignoré les autres, innombrables, morts en tous points semblables, mais qui n'avaient visiblement pas le même statut. Les attentats d'ailleurs ne déclenchaient pas les mêmes indignations, trop loin, trop exotique, trop quotidiens ?* »³ Juste après, il rajoute : « *Parce que c'était Paris, on mettait en péril le destin de l'humanité ; ailleurs, ce n'était probablement pas l'humanité... !* »⁴ Donc, nous remarquons que la réaction des deux personnages est presque similaire, nous pouvons même envisager un rapport de complémentarité entre les deux discours qui nous viennent pourtant de deux romans différents. Et c'est par le biais de ce genre de détails que nous pourrions dégager et comprendre les idéologies qu'ils transportent. D'ailleurs, quand on parle de littérature et la manière dont elle

¹ KIM In-Kyoung, « La sociocritique », disponible sur le site : <https://fr.sociocritique.com/sociocritique>

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

englobe et reflète le social, ce dernier engendre systématiquement la production des idéologies. Etant donné que « *L'idéologie abonde dans les discours sociaux [...]* »¹ mais surtout « *[...] elle occupe une place de choix dans l'analyse sociocritique.* »² Toute production littéraire serait, en réalité, un magma d'idéologies qui y circulent et se contredisent puisque le roman se nourrit, en effet, des idéologies d'une quelconque société. Nous pouvons citer les travaux du professeur Angenot qui sont basés sur le l'analyse du discours social, et c'est par le biais de ce dernier qu'il serait possible d'extraire les différentes idéologies présentes dans le texte. : « *Par conséquent, les discours sociaux montrent l'opinion dominante de la société du roman et représente de différentes modes de penser, des pratiques sociaux, des idéologies et des visions du monde.* »³ Ainsi, les discours sociaux reflètent ceux de la société de référence qui est imprégnée des différentes idéologies. Et si nous revenons à la socialité de l'œuvre, et particulièrement, les propos de Duchet précédemment cités, il explique le rapport étroit entre ces deux éléments de la sociocritique en précisant que : « *l'idéologie est une dimension de la socialité, née de la division du travail, liée aux structures de pouvoir, qu'elle est condition mais aussi produit de tout discours.* »⁴

Revenons à Raphaël, son mal-être est également mis en avant par le narrateur qui nous décrit à chaque fois son état intérieur, prenons comme exemple le passage suivant qui parle du personnage au moment de son errance montagnarde : « *Le vent lumineux lui fouette le visage, Raphaël s'avance au centre du petit plateau, il écarte les bras et fait un tour sur lui-même, la beauté du lieu est saisissante. La peur, la tension accumulée, la rage qui l'animait, tout cède à cette puissance. Raphaël pleure, le front appuyé sur ses mains posées sur*

¹ SAKOUM Bonzallé Hervé, *Analyse sociocritique de Relato de un naufrago et de Notica de un secuestro de Gabriel Garcia Marquez*, thèse unique en cotutelle : Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Cocody (Cote d'Ivoire) et Docteur de l'Université de Limoges (France), Abidjan, 18 avril 2009, p. 337.

² *Ibid.*, p. 337.

³ SALIMIKOUCHI Ebrahim, ASHRAFI Sousan, « De la société du texte à la société du référent. Lecture duchetienne de Peur et Tremblement de Gholamhossein Sâédi », *EELF*, Vol. 5, no. 67-82, p. 71.

⁴ DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 5.

*son bâton. »*¹ La redondance de cette scène fait que ce trait ou cette facette du protagoniste soit clairement mise en valeur par rapport au contenu du roman. Le lecteur n'échappera pas à remarquer toute cette souffrance éprouvée par le personnage. Dans un autre passage, le narrateur dit en parlant de Raphaël qui s'est disputé avec l'un de ses amis au cours d'une soirée bien arrosée : « *Il rentre à pied et se sent désespérément seul, entre la rage et une envie de chialer comme un gamin. Ses pas résonnant sur les pavés, il a l'impression qu'on n'entend que lui. Il s'en veut de s'être donné en spectacle et de la violence excessive de ses propos. [...] Il a vraiment failli perdre le contrôle [...]* »² Visiblement, la solitude, la colère intérieure et la violence sont des éléments présents du côté des différents protagonistes. La phrase « Il a failli perdre le contrôle » nous rappelle la métamorphose soudaine de Khalil qui, contrairement à Raphaël, a entièrement perdu le contrôle. De ce fait, les romans qui constituent notre corpus entretiennent une relation qui, à première vue, paraît difficile à cerner vu la différence dans la fictionnalisation de chacun mais tout cela reste intéressant dans le cadre de notre étude. Cette dernière nous permettrait de maintenir le côté comparatif tout en essayant de comprendre les enjeux derrière chaque fictionnalisation.

La peur qui se dégage de Raphaël est étroitement liée à sa situation au sein de la société puisqu'il a, à la limite, développé une sorte de phobie de l'échec social. D'ailleurs, le professeur et spécialiste de concurrence Erwan Le Noan, et en insistant sur l'état chaotique de la France, il dit : « [...] *notre pays produit de l'échec social à la pelle.* »³ Nous pouvons prendre le passage qui suit comme exemple puisqu'il décrit clairement l'angoisse du personnage vis-à-vis de son avenir et la peur de tomber dans l'échec total, le narrateur nous dit à son propos : « *La peur est là, tapie aux abords de sa conscience, peu à peu, elle se laisse observer... C'est une peur du lendemain, de ce qui peut advenir de lui, l'angoisse*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 45.

³ LE NOAN Erwan, « Combattre efficacement l'échec social », Les Echos, publié le 30 janvier 2015, mis à jour le 6 août 2019, disponible sur : <https://www.lesechos.fr/2015/01/combattre-efficacement-lechec-social-1105516>

*d'une sortie de route qui le plongerait dans la précarité et la solitude. »*¹ La dernière phrase nous rappelle le sort de Khalil qui représente le résultat de l'idée qui angoisse Raphaël. Pour insister encore plus sur son état de panique, il rajoute : « *Il se met à calculer mentalement l'argent qu'il a en réserve. Puis il va chercher un cahier et fait des comptes précis, il estime ses besoins réels, les impôts à payer, le petit prêt qui lui reste à rembourser.* »² Et vers la fin, il termine son discours en disant d'un air sarcastique : « *[...] quel pays formidable !* »³ Ce qui révèle une vraie fracture sociale et un mal-être qui en découle. Ce dernier détail trouve écho dans le roman de Boualem Sansal, notamment la seconde partie qui s'intitule *La métamorphose de la réalité*. Sachant que toute l'œuvre est basée sur l'histoire d'une certaine Élisabeth, victime des attentats du 13 novembre et qui se réveille du coma sous une autre identité germanique. Sa fille s'appelle Léa, une fille moitié britannique moitié française. Dans une lettre qu'elle a écrite à sa mère, ses propos et sa situation est presque similaire à celle de Raphaël et même celle d'Erwan et Khalil, elle se sentait étrangère dans son propre pays à cause des préjugés de la société qui la considère, à la limite, comme une immigrée. Elle décrit la discrimination qu'elle a vécue lors de son passage à la banque pour récupérer son argent : « *Je n'ai pas compris, je suis née ici quand même, je ne suis pas un envahisseur, c'est mon quartier, ma banlieue, notre poste, nos amis, nos voisins, mon argent honnêtement économisé, je n'ose dire mon pays. Mon accent british les a peut être perturbés [...]* »⁴ De ce fait, la même image du personnage qui se sent à l'écart de la société se répète dans ce roman, exactement comme c'est le cas des autres protagonistes. Nous pouvons même envisager une similitude entre Léa et Khalil puisqu'ils sont nés en France tout en ayant des origines d'un autre pays. Si nous analysons le passage, nous remarquons la présence du terme « accent » et la phrase « je ne suis pas un envahisseur ». Donc, tout comme Khalil, la société considère Léa comme un danger et le fait que son accent pose problème prouve

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 144.

une certaine discrimination, voire du racisme vis-à-vis des étrangers et même des personnes qui sont nées dans le pays. D'ailleurs, elle dit juste après : « *On m'a dit de ne plus revenir, tu te rends compte ? Pas besoin de me le répéter, j'ai pris mon solde de tout compte et j'ai secoué la poussière de mes baskets. [...] adieu la Saine-Saint-Denis, le cher 9.3 où je suis née ! Étrangère pour étrangère, autant l'être à l'étranger.* »¹ Le point d'exclamation après la phrase « où je suis née » reflète toute l'absurdité de la situation, autrement dit, le personnage se sent exilé dans son propre pays juste parce qu'elle a d'autres origines. Elle décide donc de s'exiler au sens propre du terme, notamment quand elle dit « Étrangère pour étrangère, autant l'être à l'étranger. ».

La marginalisation du personnage de Léa ne s'arrête pas là, nous retrouvons d'autres passages qui la relie davantage aux autres protagonistes des romans de notre corpus. Tout comme Khalil qui se sentait comme une chose, un objet sans la moindre valeur dans la société, Erwan que personne ne calculait qu'après avoir survécu aux attentats, Raphaël qui se sentait en perpétuel danger dans sa propre société et la critique en permanence. Les propos qui viennent de la fille d'Élisabeth ne sont pas différents des leurs, elle exprime sa déception vis-à-vis de la France en disant : « *J'avais moi-même, cinq années plus tôt, à vingt-deux ans, après deux longues années de galère dans le désert, quitté la France, ce pauvre royaume malade de sa grandeur passée qui me refusait un emploi même peu rémunéré, gardienne de quelque chose, hôtesse à mi-temps, colleuse d'affiches.* »² Ce qui nous renvoie à la phobie de Raphaël qui avait peur de perdre son travail et se retrouver dans la solitude et la pauvreté, prenons ce passage par exemple : « *Je n'ai plus de boulot et ce n'est pas Pôle emploi qui va m'en trouver.* »³ Ou encore, les propos de Khalil qui avait l'impression d'être un esclave entre les mains de son employeur chez lequel il travaillait en noir, il dit : « *J'étais redevenu le lambda d'autrefois qui attendait la nuit pour se coucher et le matin pour se remettre à attendre la nuit. Le Turc m'exploitait à*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 144.

² *Ibid.*, p. 152.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 196.

fond. J'étais son factotum. »¹ Et même Erwan qui était un écrivain dans la précarité, et cela, il l'exprime clairement : « *Tu as publié quatre romans, dont les ventes cumulées t'ont en six ans rapporté à peine six mois de SMIC.* »² Tout cela prouve l'étroitesse entre les différents romans. À présent, nous revenons à Léa qui continue ses plaintes de la société en disant : « *Avec une licence ès lettres, je n'étais rien, j'étais un boulet pour la société, une honte, je devais demander pardon et me cacher. Pôle emploi m'a dit de ne plus revenir, comme à son tour la poste me l'a signifié hier.* »³ Nous constatons les mêmes propos qui se remarquent des autres protagonistes, notamment la phrase « je n'étais rien, j'étais un boulet pour la société, une honte » qui représente le même cas de Khalil qui se sentait chosifié, Erwan qui se sentait inexistant avant les attentats et Raphaël qui évoque « Pôle emploi » en insinuant qu'il sert à rien. Léa rajoute : « *Radiée pour mauvaise identité et l'autre fois pour profil honteux.* »⁴ Donc, la fracture sociale se reflète du personnage tout en ayant les mêmes raisons des autres protagonistes. Et rappelons encore une fois les propos de Khalil qui a trouvé ce qu'il cherchait auprès des frères de l'association et Raphaël qui s'est exilé dans son propre pays et où il a trouvé son bonheur, le cas de Léa est identique puisqu'elle décrit son exil en disant : « *Un bras de mer plus loin, j'ai tout retrouvé, la force de reprendre mes études, la foi en l'avenir, le goût de l'amour et de la fête, et sais-tu, par-dessus tout, je me suis sentie utile et importante.* »⁵ En lisant la dernière phrase, nous remarquons qu'il s'agit d'un détail qui se répète en permanence dans tous les romans de notre corpus, une sorte d'envie, voire une quête, d'être important et utile dans la société, autrement dit, quitter la sphère des marginalisés. C'est ce que cherchaient tous les personnages évoqués précédemment.

Revenons au roman de Lepage et pareillement au roman de Yasmina Khadra, nous retrouvons un passage écrit en italique qui décrit le rêve de Raphaël

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 118.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 32.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 152.

et ce qui est intéressant à signaler, c'est le fait que les deux rêves soient reliés à l'eau, les deux sont des cauchemars et impliquent la perte de personnages qui sont chers aux yeux des protagonistes. Dans le cas de Khalil, c'était un tsunami qui emporte sa sœur jumelle Zahra qui est la personne qu'il chérit le plus. De son côté, le rêve de Raphaël est décrit comme suit : « *Une femme égyptienne se tient debout sur une barque solaire, qu'elle conduit à l'aide d'une longue perche. Un enfant assis à l'arrière la regarde d'un air confiant. La femme ressemble à Leila, Raphaël lui fait signe de la main et suit la course de l'embarcation en courant le long de la berge.* »¹ Donc, nous avons la présence de Leila qui est un personnage secondaire d'une importance considérable pour le héros du roman, nous pouvons même dire qu'il s'intéresse à elle au point d'être jaloux d'Elio le berger, notamment quand le narrateur nous dit : « *Il la regarde partir et se dit qu'il aimerait bien être à la place du berger...* »² Revenons à la description du rêve qui se poursuit en évoquant, cette fois-ci, une chute d'eau au lieu d'un tsunami, il dit : « *Elle sourit, puis son visage devient grave, elle approche d'une zone tumultueuse qui barre l'horizon. C'est une immense chute d'eau, Raphaël hurle pour le prévenir du danger, mais elle semble résignée et bascule alors dans un chaos assourdissant. Il s'écroule sur la berge, anéanti et inconsolable.* »³ Les points de convergence se remarquent de plus en plus entre les deux passages des romans, notons par exemple la présence de l'adjectif « immense » contre « gigantesque » de Khalil, et Leila se fait emporter exactement comme c'était le cas de Zahra. Selon le dictionnaire des symboles et d'après l'historienne Brion-Guerry : « *Par une sorte de vision intérieure, au-delà de l'apparence naturelle de la cascade, observe Mme Liliane Brion-Guerry, on retrouve sa signification symbolique d'emblème du mouvement continu, d'emblème du monde où les éléments changent sans cesse, tandis que la forme reste inchangée.* »⁴ Ce qui coïncide avec le monde de Raphaël qui est en mouvement permanent, que ce soit dans l'univers qui l'entoure ou dans les profondeurs de son âme, d'où le mal qui

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 115.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (1990), *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1990, p. 176.

le ronge. Sachant que Khalil a perdu sa sœur Zahra suite aux attentats du métro et son rêve en était prémonitoire, le cas de Raphaël est identique puisqu'il concerne aussi la perte d'un être cher à lui, en l'occurrence sa propre mère, le narrateur nous livre la signification du rêve en disant : « *C'est sa mère ! Raphaël comprend brutalement. L'enfant à l'arrière de la barque est confiant parce que c'est sa mère qui est devant ; il n'imagine pas une seconde qu'il puisse leur arriver quoi que ce soit. Lui sur la berge sait très bien ce qui va arriver : l'enfant insouciant va perdre sa mère et basculer avec elle dans le chaos.* »¹

2. Entourage et fréquentations :

Dans le roman de Yasmina Khadra, Le protagoniste était entouré de ses amis plus que les membres de sa famille. De ce fait, il était davantage influencé par son entourage. Si nous prenons comme exemple sa discussion avec son ami Lyès qui lui dit : « *Qu'as-tu fait de ta chienne de vie ? Que dalle. Derrière toi, il n'y a que du vent. À cinq ans, tu traînais dans les rues. Dix ans après, tu crapahutes encore sur place.* »² Khalil prenait les conseils de son ami comme si cela venait de son propre père. D'ailleurs, il a même dit en parlant de Lyès : « *[...] et quand il lui arrivait de hausser le ton, je m'abreuvais sans modération à la source de ses lèvres. Il m'avait éveillé aux indicibles beautés intérieures et avait fait de moi un être éclairé.* »³ Il compare même la voix de son ami à celle d'un muezzin quand il dit : « *Cette voix ! On aurait dit l'appel du muezzin.* »⁴ Voir le qualifier de « *mon émir* »⁵ Ce qui prouve son attachement extravagant et l'importance qu'il lui accorde, sans oublier le lien avec la religion qui est omniprésent même quand la situation est hors contexte. Or, ce qui est important à signaler, c'est le changement radical de l'ami en question, puisqu'il était un bagarreur et source de problèmes jusqu'à devenir « *Kamis et barbe rougie au henné, Lyès avait trouvé sa voie et occupait le rang d'émir* »⁶ Sachant que tous

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 118-119.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

les personnages du roman font partie de la même société, nous pouvons considérer celle-ci comme toxique puisqu'elle a conduit le narrateur-personnage, sous l'emprise du désespoir, à se métamorphoser en un terroriste. Il était même convaincu qu'il a fait le bon choix : « *Ce que je laissais derrière moi ne comptait pas. Le meilleur de moi-même était au bout de cette route qui filait droit, aussi euphorique qu'un tapis volant.* »¹ Tout cela nous donne l'image d'une société qui néglige et rejette la jeunesse perdue dans l'incertitude et les abandonne à leur triste sort, nous retrouvons un passage qui renforce cette image que Khalil décrit : « [...] *une altercation qui dégénère, une réflexion raciste, un sentiment d'impuissance devant une injustice – personne ne sait exactement à partir de quel moment et sous quelle forme le rejet de toute une société germe en toi.* »² Le tout en faisant référence aux actes terroristes. Dans le passage précédemment cité, la phrase « *chienne de vie* » est d'ailleurs écrite en italique en guise d'insistance, et surtout, pour que l'œil du lecteur se focalise dessus. Le passage qui parle de racisme trouve écho dans le roman de Larher puisqu'il parle, à un moment donné, de tout ce qui a pu engendrer toute cette haine au fond d'une personne au point de provoquer un massacre, il dit : « [...] *tu es un vengeur, tu dessoudes le physio qui t'a refoulé, le flic un chouïa raciste qui t'a serré une fois avec une petite savonnette, le mec que t'as entendu un jour à Toulon raconter avec son accent de merde à son copain de pastaga que le pluriel d'un Arabe au portail, c'est des melons au porto.* »³ D'où la réflexion raciste et l'injustice évoquées par Khalil. Tout cela fait que les deux romans soient étroitement liés bien qu'ils nous proviennent de deux auteurs différents : un algérien (Yasmina Khadra) et un français (Erwan Larher).

Vers la cinquième partie du roman d'Erwan Larher, nous assistons à une scène qui nous renvoie encore une fois vers le personnage du roman de Yasmina Khadra. Le personnage d'Erwan s'adresse à Khalil qu'il qualifie de « Iblis » en lui disant : « *Tu as peur. Comment pourrait-il en être autrement avec une*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 227.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 81.

*ceinture explosive autour de la taille ? Ils vous ont laissé espérer que vous alliez vous en sortir, vos commanditaires ? »*¹ Donc, le personnage fait allusion à l'influence qu'ils ont subi, comme une évidence pour lui. D'où les mauvaises fréquentations de Khalil qui avait des commanditaires tel que l'émir et le Cheikh. Quelques lignes après, nous retrouvons un autre passage qui consolide le lien entre les deux romans, comme une sorte de discussion entre les deux textes, notamment quand il dit : « *Tu étais fier d'avoir été choisi pour cette mission. Tu serais porteur d'effroi et de sidération [...] Au pire ou au mieux, tu seras un martyr.* »² Ces propos s'avèrent les mêmes du côté du protagoniste du roman de Yasmina Khadra puisqu'il insiste, en abordant les dires de l'imam, sur le fait que : « *L'imam Sadek attestait que, de tous les martyrs, les kamikazes étaient ceux que le Seigneur bénissait le plus.* »³ Puis, il rajoute : « *Mourir lors d'un accrochage pour la cause est un privilège, mais se sacrifier en kamikaze est l'acte de foi le plus prestigieux ; il vaut, à lui seul, mille batailles. J'étais destiné au Firdaous, où seuls les prophètes et les saints sont admis.* »⁴ Egale­ment, en sachant que les attentats qui ont eu lieu au Stade de France ont été causés, en réalité, par trois terroristes. Les deux romans narrent pourtant la mésaventure de quatre assaillants. Dans le roman de Yasmina Khadra, il dit : « *Nous étions quatre kamikazes ; notre mission consistait à transformer la fête au Stade de France en un deuil planétaire. Serrés dans la voiture qui nous transportait à vive allure sur l'autoroute [...]* »⁵ Et dans celui de Larher, nous lisons : « *Vous êtes quatre dans la voiture.* »⁶ N'oublions pas qu'il s'agit de deux romans de deux auteurs différents qui ne font pas partie de la même sphère culturelle. La fictionnalisation pourrait donc présenter des points de convergences. D'où l'importance de confronter les textes même dans le cas d'une analyse sociocritique.

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 54.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 55.

Pour Angenot : « *tout s'analyse comme signe, langage et discours est idéologique.* »¹ D'où l'importance de s'attarder sur les moindres détails présents dans le texte, même les plus minimes, pourraient être révélateurs d'un message caché, et par la suite, dégager la socialité du texte. Etant donné que « *la littérature est l'expression de la société.* »² La socialité pour Duchet est, en l'occurrence, les traces qui « *[...] dans le texte ouvrent à un en-dehors du texte, sur un ailleurs du texte, sur un domaine de références avec lequel le texte travaille.* »³ Le fait de critiquer la société d'un roman, celle-ci ne vient pas du néant mais il s'agit surtout d'une société de production ou devons-nous dire de « référence » car n'oublions pas que : « *C'est la société qui impose le Roman, [...]* »⁴. De ce fait, quand on aborde le sujet de la jeunesse délaissée par la société, la sociocritique intervient comme « *une tentative pour expliquer la production, la structure et le fonctionnement du texte littéraire par le contexte politico-social.* »⁵ C'est ce qui pousse les chercheurs à garder l'écart entre la fiction et le monde réel bien étroit. D'ailleurs, dans *Le train d'Erlingen* de Boualen Sansal, le sujet des jeunes est également mis en avant au tout début du roman, notamment au cours d'un dialogue entre Ute Von Ebert et son aide nommé Helmut : « *Et les jeunes ?* »⁶ dit-elle, il répond : « *Ah c'est compliqué, madame, ils ne se comprennent qu'entre eux, et seulement quand ils délirent, ils semblent se dire que l'ennemi devient un ami si on partage ses idées, ils croient aussi que le véritable ennemi c'est nous, le soi-disant ennemi est un ami qui nous veut du bien.* »⁷ Quand le personnage dit que le véritable ennemi c'est eux, il fait référence aux personnes qui détiennent le pouvoir, surtout qu'Ute Von Ebert était cheffe de la puissante dynastie Von Ebert. Si nous écartons le côté fictif des

¹ ANGENOT Marc, « L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, No 189, Janvier-Mars 1983, Lille, 1989, p. 19.

² BERGEZ, D, Barberis, P, De Biasi, P-M, Marini, M, Vallency, G. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, 1990, p. 125.

³ LYON-CAEN Boris, « Claude Duchet, un activisme critique », *Acta fabula*, Vol. 12, no. 9, Essais critiques, Novembre-Décembre 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6640.php>, page consultée le 02 août 2023. DOI : 10.58282/acta.6640

⁴ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953, p. 10.

⁵ GARDES-TAMINES Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Malakoff, 2002, p. 198.

⁶ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

passages, il s'agit en l'occurrence d'une référence aux jeunes des banlieues qui sont toujours une proie facile lorsqu'une influence extérieure se présente à eux. Le personnage rajoute : « *Ils désirent communiquer, échanger, apprendre de l'autre et se disent prêts à traverser les lignes pour courir fraterniser avec l'autre.* »¹ Ce qui nous renvoie directement à Khalil qui considérait les membres de sa communauté comme des frères. La réponse d'Ute est particulièrement intéressante puisqu'elle propose, sarcastiquement, des solutions qui pourraient être appliquées dans la vraie vie. Elle dit : « *Que faire, leur expliquer, les retenir, écrire à l'ennemi pour les renvoyer gentiment ou condamner leurs parents au bannissement pour endoctrinement dangereux de leur engeance ?* »² Une manière indirecte pour dire que les parents ont une part de responsabilité dans tout le processus de radicalisation que subissent les jeunes qui ont fait partie d'une quelconque organisation terroriste. Rappelons que le protagoniste de Yasmina Khadra avait des parents totalement absents de sa vie au point de se sentir isolé de tout le monde et livré à lui-même, il s'est donc laissé faire.

Vers la fin de la quatorzième partie, Khalil se rend compte de toute l'influence qu'il subissait de son entourage et ses amis au point de se sentir harcelé, il dit : « *Puis un soir, un voisin, un copain ou quelqu'un que tu connais à peine se met à vanter les prêches de l'imam du coin. Tu l'écoutes pour ne pas le froisser car tu n'en as rien à cirer de la bonne parole. Mais le frère revient à la charge chaque fois qu'il te croise sur son chemin.* »³ Tout le passage illustre la pression que ressentait le personnage de son entourage, il rajoute : « *Il finit par te convaincre de le suivre dans l'impasse où officie l'imam. En vérité, il ne t'a pas convaincu. Tu le suis pour qu'il arrête de te harceler. C'est ce qu'il m'était arrivé. Lyès me harcelait.* »⁴ Donc au fond de lui, il sait qu'il a été embobiné par les discours qu'il recevait en permanence. Ses deux amis lui disaient : « *Il faut que tu écoutes ça, Khalil. Dis-lui, Driss, dis-lui ce qu'il rate.* » Et Driss : « *Lyès a raison, il faut absolument que tu assistes aux rencontres avec notre imam. Ça a*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 21.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 228.

⁴ *Ibid.*, p. 228.

changé ma vie. » « Allez, viens, Khalil. Ça ne t'engage à rien. Ça ne sera pas long. »¹ Or, sachant que Khalil est quelqu'un de désespéré, son ami Driss profite de sa situation en lui disant : « Qu'est-ce que tu as à perdre ? Ton boulot ? Tu n'en as pas. Ton temps ? Il ne compte pas pour toi. S'il te plait, fais-moi plaisir. »² En parlant du lien social de l'amitié, la sociologue Claire Bidart explique que : « La force de conviction d'un ami ne réside pas entièrement dans la portée de ses arguments, mais bien sûr également dans la place que nous lui octroyons dans notre vie, qui a à voir avec une confiance particulière, un certain crédit que nous lui accordons. »³ Ce qui représente le cas de Khalil face à ses amis qui l'ont trainé dans un engrenage infernal.

Dans *La métamorphose de Raphaël*, l'entourage du protagoniste est également mis en avant, surtout ses collègues de travail qu'il n'arrivait plus à supporter et qu'il considérait même comme « débiles », le narrateur nous dit : « Il faisait partie d'une clique de débiles, une bande de pseudo-winners qui traquaient fébrilement de bonnes raisons d'espérer. »⁴ Ce qui accentuait son envie de tout plaquer. Il dit même à un moment donné : « Il était au supplice, tétanisé entre une envie de chialer et celle d'insulter tout le monde. Cet ensemble absurde qui constituait sa vie tenait seulement debout parce qu'il voulait y croire, et là, d'un coup, il n'avait plus aucune raison d'y croire. »⁵ De ce fait, la mauvaise influence de l'entourage a fait que le protagoniste se sente dans l'obligation de lâcher prise et céder à l'envie de tout abandonner. Si nous le comparons à Khalil, le déclic qui a tout chamboulé dans leur vie est bilatéralement présent. Au cours d'un dialogue entre lui et Leila qui est l'un des personnages secondaires du roman, le narrateur décrit le moment et comment Raphaël se confie à elle, il dit : « Puis il se confie à elle, longuement, il raconte comment les attentats l'ont marqué... »⁶ D'où le fameux déclic. Egalement, il se

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 229.

³ BIDART Claire. « 12. Amis, confidents, influences », *L'amitié, un lien social*. sous la direction de Bidart Claire. La Découverte, 1997, pp. 265-286. p. 265.

⁴ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

sentait toujours à l'écart par rapport à ses amis, au point d'une présence qui se réduirait à un corps sans âme, le narrateur insiste sur ce point plusieurs fois dans le roman, notamment quand il nous décrit la scène du protagoniste qui tente désespérément de converser avec les personnes qui l'entourent mais en vain, il dit : « *Raphaël et un peu à la ramasse, en retard sur les conversations, envisageant une réponse alors que les autres ont déjà changé de sujet.* »¹ Quelques lignes après il rajoute : « *Comme d'habitude, Raphaël se sentira tout à la fois conquis et mal à l'aise.* »² Le narrateur évoque même un phénomène qui se produisait au personnage en question, il s'agit d'une sorte de détachement de sa propre personne et avoir l'illusion de ne plus faire partie du monde qui l'entoure, il dit : « *Plus la soirée avance, et plus Raphaël a le sentiment étrange de se dédoubler. Il est là sans y être.* »³ Si nous le comparons au personnage-narrateur du roman de Yasmina Khadra, nous ne pouvons pas considérer qu'il s'agit d'une mauvaise influence de son entourage, mis à part l'environnement toxique de son travail. Mais il s'agit plutôt d'une cassure totale avec tout le monde auquel il fait partie, nous pouvons même la qualifier de phobie sociale ou plutôt une anxiété sociale qui le prive de s'intégrer correctement à sa communauté. D'ailleurs, tout cela nous renvoie aux symptômes d'un stress post-traumatique qui se développent : « *après un évènement extrêmement traumatisant et se manifestent par sa reviviscence régulière, accompagnée de manifestations physiques liées à l'émotion extrême ressentie. Ils altèrent de façon significative la vie personnelle, sociale et/ou professionnelle.* »⁴ L'article en question nous éclaire aussi sur l'un des symptômes les plus récurrents, notamment l'évitement des pensées⁵, c'est-à-dire, le fait d'éviter tout ce qui pourrait guider la discussion à l'évènement qui a tout provoqué. Prenons l'exemple du passage suivant qui le prouve : « *Le dessert au salon, Raphaël aide*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ INSERM, « Troubles du stress post-traumatique », publié le 23 novembre 2020, disponible sur : <https://www.inserm.fr/dossier/troubles-stress-post-traumatique/#:~:text=Les%20troubles%20du%20stress%20post,vie%20personnelle%2C%20sociale%20et%20professionnelle.>

⁵ *Idem.*

à débarrasser la table, les conversations de boulot se tarissent ; on ne va pas tarder à parler politique. »¹ Ce qui fait, systématiquement, référence aux attentats. Dans un autre passage, le protagoniste tente de décrire ce qui s'est passé après l'évènement en question et ses propos confirment notre analyse précédente puisqu'il n'éprouve pas une haine envers son entourage, il s'agit plutôt d'une rupture soudaine et incomprise par le personnage, il montre d'ailleurs son étonnement vers la fin quand il dit : « *D'un coup, je ne voyais plus mon quotidien de la même manière ; tout me paraissait vain. Même mes potes, ceux avec qui je vivais en meute, du jour au lendemain, je ne leur ai plus trouvé la même tête. C'était comme si je ne les avais jamais regardés avant ; c'était dingue !* »² Nous remarquons l'utilisation des expressions comme « d'un coup » ou encore « du jour au lendemain » pour marquer cet état de changement brusque et inattendu.

3. L'image de la pauvreté :

Dans *Khalil* de Yasmina Khadra, la situation précaire du personnage principal est mise en avant, notamment la pauvreté et l'avenir incertain de toute sa famille. Il se comparait à sa tante qui d'après lui « [...] avait bien négocié sa vie ; elle habitait un beau quartier donnant sur la Seine et, malgré son veuvage prématuré, elle avait fait de ses deux filles un médecin et une architecte, et de son fils un banquier [...] »³ Le passage qui va suivre illustre la différence entre les deux classes sociales au point de créer une sorte de jalousie au fond du personnage « [...] alors que ma jumelle Zahra, à peine mariée, avait été répudiée sans ménagement au bout de quelques mois, et que Yezza, ma grande sœur, trimait dans un atelier clandestin à soixante-dix kilomètres du bercail [...] »⁴ Et en parlant de lui-même, il dit : « [...] tandis que moi, le garçon, le mâle, celui qui se devait de faire la fierté de son père, je n'avais même pas été fichu de tenir deux années de suite au lycée. »⁵ À un moment donné, en parlant

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 111.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

de son ami Rayan, le protagoniste dit clairement : « Rayan ne manquait de rien. La première fois que j'avais pédalé sur une bicyclette, c'était sur la sienne ; la première fois que j'avais manipulé les manettes d'une console de jeux vidéo, c'était dans sa chambre. J'avoue que je le jalousais un peu. »¹ Ou encore, quand il dit : « L'existence est ainsi faite ; il y a des gens aisés et des gens lésés. »² Tout cela nous donne une idée sur le vécu des personnages et c'est ce genre de passages qui pourrait nous aider à nous mettre dans la peau de chaque personnage et pénétrer les profondeurs du roman. D'ailleurs, lors de la journée d'études internationale du 18 juillet 2018 à l'université Félix Houphouët Boigny, l'acte des deux chercheurs Adama Samaké et Bidy Cyprien Bodo nous résume la pensée Duchetienne vis-à-vis de la société de l'écriture romanesque. Ils expliquent que :

« L'œuvre romanesque présente comment est organisée et structurée la vie sociale. Elle s'ouvre au lecteur en lui donnant toutes les informations sur cette société fictive. Ainsi, le lecteur détenant les clés de cette société a alors la possibilité d'entrer dans son intimité. En effet, le lecteur prend contact avec la société du roman en découvrant l'atmosphère qui y règne. Ensuite, il se familiarise aux personnages si bien qu'il finit par s'intéresser à leur statut social ; à savoir leur classe sociale, leur niveau vie, la nature de leur relation. Le texte romanesque touche ainsi du doigt les phénomènes sociaux qui agitent la société du roman. En somme, pour Claude Duchet, l'imaginaire social n'est rien d'autre que le social inscrit dans l'œuvre, la société du roman appelée encore sociotexte, socialité ou société textuelle. »³

Selon Alexandre Laumonier, fondateur de la maison d'édition belge *Zones sensibles* spécialisée dans les sciences humaines, la pauvreté représente un facteur responsable de la déviation de la jeunesse, il écrit :

« Un reportage de la télévision flamande, qui a refait surface dans les réseaux sociaux depuis les attentats de Paris, donnait il y a quelques années la parole à des travailleurs sociaux qui, déjà, s'inquiètent du manque d'attention des politiques envers la jeunesse pauvre d'origine étrangère, qui y voyait un terrain favorable à une certaine forme de radicalisation religieuse. »⁴

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 226

³ SAMAKE Adama, BODO Bidy Cyprien, *L'imaginaire social: Itinéraire sémantique, formes, actualité*, Actes de la journée d'études internationale du 18 juillet 2018 à l'université Félix Houphouët Boigny, Saint-Denis, Editions Connaissances et Savoirs, 2019, p. 38.

⁴ LAUMONIER Alexandre, « Habiter Molenbeek », *Les Temps Modernes*, Vol. 689, no. 3, 2016, pp. 7-19, p. 14. <https://doi.org/10.3917/ltn.689.0007>

Ce qui coïncide avec les faits du roman et reflète la marginalisation ressentie par le protagoniste, l'éloignant ainsi de la société dans laquelle il a vécu toute sa vie. Il est important d'évoquer *le contexte politico-social*¹ et le confronter au roman étant donné l'importance que lui a accordé l'approche sociocritique dans sa stratégie d'expliquer la structure des textes littéraires. D'ailleurs, ce point fait partie des marques de la socialité tant recherchées par les sociocriticiens lors d'une analyse d'un quelconque texte littéraire. Le professeur Stéphane Vachon nous explique que la sociocritique tente de : « [...] *faire apparaître, écrit Stéphane Vachon, et les suivre pour les interroger, les marques de la socialité, les traces d'un inconscient ou les indices d'un impensé politique* [...] »² Toujours dans l'intention de confronter les différents textes de notre corpus, l'effet négatif de la pauvreté est aussi mentionné dans le roman de Sansal, notamment vers la fin du roman, dans la dernière note de lecture de Léa, elle fait la comparaison entre le soldat et le pauvre en disant :

« *Il en va chez le soldat comme chez le pauvre. Quand la misère s'installe durablement et que s'amenuise l'espoir jusqu'à disparaître, se produit chez l'un et chez l'autre cette métamorphose qui leur fait se complaire dans leur déchéance et attendre la fin avec une vraie belle sérénité. « Affreux, sales et méchants », et fiers de l'être.* »³

Un passage qui reflète l'état de Khalil qui a toujours été pauvre et plein de désespoir, le conduisant vers une fin qu'il attendait avec impatience en réalisant : « *le destin sublime qu'il croit être le sien par la volonté de son Dieu.* »⁴. Une sorte de complémentarité se dégage des différents romans, d'où l'importance de notre analyse à la fois sociocritique et comparative.

Dans *La métamorphose de Raphaël*, les classes sociales sont évoquées mais d'une tout autre manière, le protagoniste du roman se lance dans une réflexion qui concerne les gens aisés qui, d'après lui, sont souvent la source des préjugés au sein d'une société puisqu'ils se victimisent en permanence et se

¹ GARDES-TAMINES Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Malakoff, 2002, p. 198.

² VACHON Stéphane, « Perspectives en génétique balzacienne », dans Kazuhiro Matsuzawa (dir.), *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Nagoya, Nagoya University, 2009, pp. 35-45, p. 41.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*, p. 238.

cherchent toujours des excuses pour le moindre problème. Le tout en incriminant les moins privilégiés avant même de chercher à comprendre la raison qui les a poussés à faire un tel ou tel acte, peu importe sa gravité. À un moment donné, Raphaël dit : « *C'est étrange, on dirait que plus nous sommes riches et bien portants, plus nous avons besoin de désigner des coupables, dès que quelque chose nous pose problème.* »¹ Dans le même dialogue entre le protagoniste et le personnage secondaire nommé Elio, tout en parlant des agriculteurs, il blâme la société d'avoir exploité cette main d'œuvre démunie en faveur des plus aisés, il dit : « *[...] coincés entre les exigences d'une industrie agroalimentaire qui les presse, des consommateurs repus, craintifs et exigeants, et des gouvernements soucieux de la paix sociale [...] Ils vont devoir faire mieux et probablement en étant payés beaucoup moins !* »² Tout ce passage coïncide avec l'état des immigrés qui viennent chercher du travail dans un pays qui les rejette mais les exploite tout de même tout en leur donnant des miettes. Une idée qui est clairement exprimée par Elio qui dit : « *Ils étaient enthousiastes parce qu'on leur donnait l'occasion de sortir enfin de leur statut de culs-terreux et de participer comme les autres à la mondialisation de la société.* »³ La phrase « comme les autres » prouve une certaine marginalisation subie par une catégorie bien précise, tout comme c'était le cas, précédemment expliqué, du protagoniste du roman de Yasmina Khadra. Nous avons également l'adjectif péjoratif « culs-terreux » pour désigner les paysans, ce qui nous rappelle ce que disait Lyès à Khalil, notamment le qualifier de « bougnoule » au lieu d'un simple citoyen qui se respecte. D'ailleurs, tout comme Khalil, Elio se plaint de sa situation précaire en s'interrogeant : « *Comment veux-tu entreprendre de tels changements si, en plus, on te renvoie directement ou indirectement une image de merde ?* »⁴ Donc, il se sent dénigré et rejeté par toute la société, en plus d'être pauvre, il se sent obligé de supporter la pression des préjugés qui le condamnent, malgré lui, à une réputation infâme. Une autre scène a attiré notre attention au cours de notre

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 77.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

lecture analytique, elle nous vient du protagoniste qui, après son retour de la compagne vers les rues prestigieuses de Paris, il est confronté à cette réalité et l'écart important qui sépare les deux mondes, il ne cache pas son étonnement puisque le narrateur nous décrit son état en disant : « *Raphaël est à nouveau interpellé par l'écart vertigineux entre ce monde-là et d'autres, pourtant si proches, celui des travailleurs pauvres, des sans-emploi, des sans-logis, des migrants...* »¹ Ce qui confirme la situation de Khalil que nous avons exposée précédemment.

Dans *Le train d'Erlingen* de Boualem Sansal, le premier élément du titre constitue une sorte de métaphore qui reflète les classes sociales au sein d'une société. Dans la première partie du roman, nous lisons la version d'Ute Von Ebert qui est en réalité, l'esprit métamorphosé d'Élisabeth Potier, victime collatérale des attentats du 13 novembre qui a sombré dans un coma puis s'est réveillée sous une autre personnalité. Elle évoque en permanence un train qui est censé être un moyen d'évacuation pour sauver toute la population d'Erlingen d'un envahisseur inconnu. C'est dans la seconde partie du roman qui nous vient de sa fille Léa (Hannah) que nous retrouvons une hypothèse émise par cette dernière à ce sujet, elle explique la situation en parlant du fameux train :

« *L'exemple est théorique, Ute, sa dynastie, Erlingen et les menaces qui pèsent sur sa population sont nées à l'intérieur du coma de maman, mais théorique ne veut pas dire dénué de sens et de réalité, l'exemple renvoie à une problématique générale bien réelle : la condition de cette portion congrue de la population d'une ville, d'un pays, du monde, qui de toute éternité est vouée au sacrifice.* »²

Sachant que le train ne pourrait jamais suffire pour tous les habitants, soit douze mille personnes environ³. Ce train serait donc une représentation implicite des marginalisés et les pauvres de la société qui sont sacrifiés pour sauver les plus privilégiés. La fille d'Élisabeth l'interprète ainsi en disant : « *La vie choisit les locataires de ce monde résiduel parmi les pauvres et les malchanceux, cela est clair, mais comment sait-elle qui l'est et qui ne l'est pas ?* »⁴ Elle se pose des

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 178.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 211.

³ *Ibid.*, p. 209.

⁴ *Ibid.*, p. 211.

questions oratoires puisqu'elle donne une réponse juste après, insistant encore une fois sur les pauvres en disant : « [...] comment sur les douze mille habitants d'Erlingen tiendra-t-elle son compte pour qu'à la fin restent en rade, Gros-Jean comme devant, les pauvres et les malchanceux de la ville ? L'ordre intime du monde est ainsi, le plus lourd va par le fond, et le pauvre rejoint naturellement le réprouvé et le malchanceux dans le trou. »¹ La dernière phrase du passage nous rappelle les propos de Khalil quand il disait : « L'existence est ainsi faite ; il y a des gens aisés et des gens lésés. »² Ce dernier faisait partie de la classe démunie de la société et le vivait très mal, se sentant même complètement mis à l'écart, ou en d'autres termes, un « bon à rien ». Léa achève sa réflexion en disant : « C'est cette fatalité qui m'a chassée de la France et exilée au Royaume-Uni. »³ Exactement comme Khalil qui a quitté Molenbeek pour Paris mais s'est retrouvé dans le même pétrin.

4. Harcèlement et enfance difficile :

Dans *Khalil* de Yasmina Khadra, nous retrouvons l'image du petit garçon battu et victime d'intimidation à l'école : « pendant la récréation, j'ai été pris à part par Bruno Lesten, une terreur de douze ans qui régnait sans partage sur les CM2, raclant au passage le fond de nos poches et ratatinant la poire qui ne lui revenait pas. »⁴ Déjà, le fait qu'il se souvienne du prénom de celui qui le terrorisait étant même, cela prouve l'énorme impact qu'il avait sur lui et la séquelle qu'il a gardée. D'ailleurs, il a insisté en disant : « [...] moi qui me démenais pour l'éviter tellement j'avais peur de lui. »⁵ Ou encore, son voisin Serge qui était un cauchemar pour lui, il dit à son propos : « À la tête d'une bande armée de gourdins et de chaînes de vélo, il venait souvent torpiller nos matchs de foot sur des terrains improvisés, nous volant au passage notre ballon et nos affaires laissées sur la touche. Parfois, il nous pourchassait jusque devant la porte de nos

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 211.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 226.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 212.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

immeubles. »¹ La professeure Justine Quintin a fait des recherches sur les tueurs en série/de masse et dans son article qui s'intitule *Les tueurs en série et les meurtriers de masse : la fascination pour les auteurs d'homicide multiple*, elle prouve grâce à une enquête menée auprès des adolescents qui sont fascinés par le crime que le harcèlement à l'école fait partie des raisons qui poussent l'enfant à avoir envie de tuer, elle écrit : « *En effet, cet adolescent de 16 ans a commencé à se renseigner sur les tueurs en série à 12 ans en raison du harcèlement scolaire dont il était victime.* »² Cela s'applique également au harcèlement subi dans la rue. Même si à première vue, aborder le côté psychologique relève de la sociologie mais il est important de rappeler que : « *Sans doute la sociologie de la littérature et la sociocritique peuvent-elles donner l'impression à première vue qu'elles s'intéressent parfois à des objets identiques mais, au-delà de ces chevauchements apparents, se donnent à voir des précautions radicalement opposées.* »³ Il est primordial de ne pas négliger ces détails au cours de notre étude puisqu'on se base sur le croisement entre la fiction et un événement qui s'est réellement produit. Cela nous aiderait à comprendre le psychique du protagoniste qui fait partie des terroristes des attentats du 13 novembre 2015 dans le roman.

Le même personnage évoqué par Khalil dans le premier passage est de nouveau d'actualité dans la dixième partie du roman, il annonce : « *Bruno Lesten, rebaptisé Zakaria, était au volant. L'ancienne bête noire des CM2, qui me terrorisait à l'école, était devenu quelqu'un d'autre.* »⁴ Comme un passé noir qui rattrape le protagoniste et lui rappelle tout ce qu'il avait subi bien que son ancien bourreau ait devenu un frère, la terreur qu'il engendrait en lui demeure la même.

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 203.

² Quintin, Justine. *Les tueurs en série et les meurtriers de masse : la fascination pour les auteurs d'homicide multiple*. Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, 2016. Prom. : Janssen, Christophe, p. 68. <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:7676>

³ CROS Edmond, « Sociologie de la littérature », dans Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (dir.), *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989, p. 149.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 160.

Dans *Le livre que je ne voulais pas écrire* d'Erwan Larher, l'enfance difficile est également mise en avant, notamment quand il dit : « *Est-il fortuit que David Imbert te découvre amateur de punk au moment où tu es confronté pour la première fois, sans y avoir été préparé à la violence du monde ?* »¹ Ce qui fait que le personnage s'est trouvé baigné dans la violence depuis l'enfance, tout comme c'était le cas de Khalil. Il rajoute : « *Il y a des bandes, des groupes, des tensions latentes qui explosent en bagarres soudaines et rapides – il faut éviter les pions, et le surgé n'est pas commode.* »² Le milieu scolaire est donc tourmenté et regorge de troubles au point de rendre le personnage paranoïaque vis-à-vis de tout ce qui l'entoure, il le montre clairement quand il dit : « *Cette violence te traverse, gamin mal dégrossi pas encore entré en adolescence. Tu as peur à chaque récréation, peur dans les couloirs, peur au réfectoire, peur dans le bus. Peur que tu montres ni n'exprimes, surtout pas devant tes parents – tu es déjà très orgueilleux.* »³ Or, contrairement à Khalil qui a laissé la violence l'embarquer et l'adopter en le transformant en un terroriste, l'inverse s'est produit pour le personnage du roman de Larher puisqu'il dit : « *Est-ce l'idyllisme de tes années d'enfance qui t'a instillé cette répulsion pour toute forme de violence ? [...] Par miracle ou parce que tu ne les cherchais pas. Tu as séparé des excités, pacifié des situations, apaisé les tensions, pas le profil à jeter de l'huile sur le feu.* »⁴ La phrase « Par miracle » est comme une sorte d'insinuation pour dire que l'enfance baignée dans la violence entraîne des séquelles dans la majorité des cas, sauf quelques exceptions. Tout cela prouve qu'un même vécu pourrait engendrer du positif au fond d'un personnage et c'est cette différence qui fait l'importance de ce croisement entre les différentes fictionnalisations d'un même évènement.

Dans *La métamorphose de Raphaël*, l'enfance difficile du protagoniste ne se résume pas seulement aux violences dans le milieu scolaire. Il était même harcelé par les enseignants qui le méprisaient à la moindre occasion, le narrateur

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

nous éclaire ce détail en évoquant ses souvenirs qu'il essaye tant de raviver : « *Il avait revisité le temps de l'école, l'incompréhension et le quiproquo permanent avec des enseignants aux sentences péremptoires : « Peut-être intelligent, mais très feignant ! » On le laissait toujours passer dans la classe supérieure, mais en le gratifiant de commentaires acerbes.* »¹ En plus de tout cela, il subissait la violence en dehors de l'école, au point d'être qualifié d'*enfant terrorisé*² par le narrateur. Ce détail de l'enfant harcelé, nous le retrouvons du côté d'Erwan et Khalil aussi, d'où l'importance de mettre en confrontation les différents romans qui constituent notre corpus d'étude. Prenons le passage ci-dessous comme exemple de ce que subissait Raphaël :

« *Il s'était aussi rappelé ces frayeurs du quotidien, lorsque dans la rue il essayait de vivre comme les autres gamins. Quand une situation devenait conflictuelle, il ne lui servait à rien d'invoquer la perte de sa mère pour tenter de se protéger ; confusément, certains considéraient son « état » comme une infirmité ou une faiblesse et le lui faisaient déjà payer.* »³

Or, sa réaction à toute cette violence est beaucoup plus similaire à celle de Khalil et contraire à celle d'Erwan, c'est-à-dire, il a développé une agressivité et une violence au fond de lui qui finit par resurgir lorsqu'il devient adulte. C'est exactement ce qui s'est passé avec Khalil sauf que ce dernier a poussé sa violence aux extrêmes au point du terrorisme et le massacre de masse. Prenons le passage suivant comme preuve : « *Il avait fini par trouver une astuce efficace, au moindre conflit, il mobilisait une charge aggressive aussi démesurée que l'était sa peur. Elle s'était enracinée là, cette agressivité, surgie plus tard dans sa vie d'adulte, si souvent de façon incompréhensible et parfois préjudiciable pour lui-même...* »⁴ Ce passage provient du roman de Lepage et pourtant il donne l'illusion qu'il s'agit du roman de Yasmina Khadra. Tout cela pour dire que la situation de Raphaël est étroitement liée à celle de Khalil, c'est juste que chaque personnage ait extériorisé sa colère refoulée pendant des années à sa manière.

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 122.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

Si nous revenons au passage précédemment cité, qui évoque la perte de la mère de Raphaël, c'est un événement de sa vie qui l'a traumatisé alors qu'il n'était qu'un môme de 10 ans, le narrateur insiste sur ce point et nous décrit la douleur que ressentait le personnage à cause de cet événement tragique, il dit :

« Il avait 10 ans et se réveillait toutes les nuits pour guetter le retour de sa mère. [...] Mais à chaque fois, il se réveillait là, seul, courbatu et grelottant. Au début de cet anéantissement cotonneux, une fois la lumière éteinte, dans le noir secret de sa chambre, il tentait désespérément de ramener le visage de sa mère ; inexorablement elle s'effaçait, chaque jour un peu plus. Il en restait dévasté et coupable, peut-être ne l'avait-il pas aimée suffisamment... »¹

Le narrateur plonge le lecteur dans les souvenirs du personnage en donnant les petits détails qui peignent une enfance détruite au point de l'arrêt total, Raphaël n'existait plus à partir de ce moment précis, il dit d'ailleurs que : *« Au bout d'un certain temps, quelqu'un avait dû éteindre la lumière ! Tout s'était effacé, peu à peu, Raphaël ne se souvenait de rien, ni comment il se rendait à l'école, ni qui faisait à manger et quoi [...] »²* Tout cela renforce le croisement entre les différents romans et les personnages partagent plus ou moins un même vécu traumatisant, et par la même occasion, ils ont tous été confronté à l'évènement des attentats de Paris. Sachant que l'enfance est la phase la plus importante dans la vie d'une personne, les séquelles qu'elle engendre perdurent malgré les années qui passent, nous l'avons constaté du côté du personnage-narrateur du roman de Yasmina Khadra. D'ailleurs, une phrase a particulièrement attiré notre attention dans le roman de Lepage puisque le narrateur explicite clairement l'idée que nous venons d'émettre en s'interrogeant : *« À l'instant, le prix payé pour avoir eu cette enfance-là lui paraît tellement démesuré. Pourra-t-il jamais se libérer d'une telle blessure ? »³* En somme, les séquelles d'une enfance difficile ont été intentionnellement mises sous les projecteurs par l'auteur.

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 119-120.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 121.

5. La ville/société au cœur des critiques :

À un moment donné, le narrateur-personnage du roman de Yasmina Khadra évoque le déménagement de sa famille et la raison qui les a poussés à le faire est le point qui a particulièrement attiré notre attention, il dit : « *Lorsque ma famille avait emménagé rue Herkoliers à Koekelberg pour éloigner mes sœurs des barbus de Molenbeek qui traitaient les filles sans foulard de putains en menaçant de les défigurer à l'acide.* »¹ Ce passage nous plonge encore une fois dans l'univers qui entourait le narrateur-personnage et sa façon de raconter les faits nous donne l'impression qu'il avait envie de dire « Les islamistes de Molenbeek ». Un passage que nous retrouvons même dans le roman de Sansal puisqu'il est écrit : « *Que des femmes, des cibles de choix pour les barbus...* »² Il faut savoir que la ville de Molenbeek est réellement mal réputée. D'ailleurs, dans la revue *Les Temps Modernes*, l'anthropologue Laumonier qui y habitait pendant des années a consacré tout un article qu'il a intitulé *Habiter Molenbeek* et dans lequel il a bien explicité :

« *Molenbeek-Saint-Jean est désormais tristement célèbre dans le monde entier. Certains n'auront malheureusement pas été étonnés d'apprendre qu'une partie des terroristes ayant semé la mort à Paris habitaient ma commune. La liste des Molenbeekoïses impliqués dans des affaires terroristes internationales est hélas désormais trop longue.* »³

Dans un autre article, il évoque également le port du foulard en précisant que : « *Un certain nombre de femmes et de jeunes filles qui travaillent dans les boulangeries et épiceries, qui ne portaient qu'un simple voile il y a quelques années, arborent désormais le hijab.* »⁴ D'où la correspondance avec les propos de Khalil. C'est là qu'intervient la sociocritique puisqu'elle s'intéresse aux indices qui renvoient vers un extérieur, la présence d'un monde autre que celui du roman mais qui lui est familier. Duchet précise à ce propos que : « *La société du roman ou société textuelle, ou sociotexte, ou encore socialité est l'univers*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 18.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 183.

³ LAUMONIER Alexandre, *op. cit.*, p. 7.

⁴ LAUMONIER Alexandre, « Molenbeek-Saint-Jean n'est pas un ghetto », *Le Monde*, Publié le 23 novembre 2015 à 17h50 - Mis à jour le 27 novembre 2015 à 16h35. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/11/23/molenbeek-saint-jean-n-est-pas-un-ghetto_4815791_3232.html

*social présent dans le texte. Pour arriver à présenter cet univers, l'écrivain procède à des choix. Il se réfère à des éléments du réel ou de la réalité. Cet univers référentiel est la société de référence. »*¹ Laumonier a même évoqué la situation financière des habitants de la ville en question en disant que : *« Molenbeek est une commune minée par la pauvreté, où plus d'un habitant sur deux tente de survivre, surtout parmi la population la plus jeune, sous-éduquée, proie facile pour les barbus prosélytes qui sillonnent les rues. »*² Ce qui fait de Khalil une proie facile pour les barbus que ses parents voulaient éviter pour la sécurité de sa sœur. D'ailleurs, le protagoniste exprime clairement sa haine et sa déception vis-à-vis de cette ville en disant : *« Cette ville m'avait toujours menti. Cela faisait longtemps que je ne prenais plus ses promesses pour argent comptant. »*³ Ce va-et-vient entre la fiction et le monde réel nous permet de mieux comprendre le roman et mener à bien notre analyse sociocritique.

Dans le roman d'Erwan Larher, le personnage-narrateur évoque la colère des jeunes des banlieues par le biais d'un questionnement, il dit : *« D'où viennent-elles, ces émotions ? D'une faillite de la raison ? De notre échec collectif à maintenir l'effort de civilisation ? Moi aussi je suis en colère. Une colère policée, civilisée. Une colère bourgeoise ? Une colère qui prend la forme de romans, mais tout le monde s'en fiche de cette colère-là. »*⁴ Toutes ses questions font que le personnage se reconnaît en quelque sorte par rapport aux actes des terroristes, comme pour dire que le problème est plus profond qu'il en a l'air. Notamment quand il évoque l'échec collectif à maintenir les civilisations en parfaite cohabitation. Nous retrouvons la même question dans le roman de Patrice Lepage puisque le narrateur s'interroge également des raisons qui pourraient être la cause de l'éclatement, il dit en parlant de Raphaël qui tente tant bien que mal à comprendre : *« Humains, ces fous furieux l'étaient tout autant que lui, et c'était bien là le problème : comment pouvait-on sombrer dans un tel état*

¹ SAMAKE Adama (dir.), *La Sociocritique: enjeux théorique et idéologique*, Saint-Denis, Editions Publibook, 2013, p. 33.

² LAUMONIER Alexandre, *op. cit.*, p. 9.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 177.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 101.

*de folie destructrice ? Et comment faire tenir ensemble, dans son cerveau, un irrépressible besoin d'espérer et la conscience des potentialités d'abjection de l'être humain ? »*¹ La réponse indirecte à ce passage, nous la retrouvons dans le roman de Sansal, notamment quand Léa nous livre la vision de sa mère qui a été une victime collatérale des attentats, elle dit : « *Pour elle, les envahisseurs seraient des humains comme nous, un peu dégénérés au départ, métamorphosés par une overdose de foi, chose épizootique qui peut arriver au plus malin, mais plus naturellement aux idiots qui marinent dans la promiscuité incestueuse et s'enferment dans des rites aliénants.* »² Tout cela remet en question les fondations de toute la société puisqu'elle engendre une colère collective et à chacun d'extérioriser le mal au fond de lui à sa guise, nous avons l'exemple de la victime (Erwan) et le terroriste (Khalil). D'ailleurs, Erwan tente par la suite de raisonner ce dernier en lui disant : « *Comment faire vaciller les diviseurs, les affameurs, les spéculateurs ? C'est à eux qu'il faut t'attaquer, Iblis. A ceux qui nous montent les uns contre les autres. Attaque-toi à l'ignorance et à ceux qui nous maintiennent dedans.* »³ Puis, il rajoute : « *Sinon, pour les décideurs de chaque camp, ceux qui alimentent dans nos villes la fabrique des monstres, tu n'es qu'un risque à prendre, une marge d'erreur, un dommage collatéral. Un pion qui ôte la vie à d'autres pions pendant que rois et reines de chaque côté de l'échiquier dorment en sécurité à l'abri de leurs tours.* »⁴ L'emploi du pronom « nous » et le déterminant possessif « nos » prouve que le personnage-narrateur se met dans le même panier que celui d'Iblis qui est implicitement le personnage de Khalil. Une façon indirecte de dire que tout le monde est au même pied d'égalité et qu'ils ont tous été manipulés. D'ailleurs, dans le troisième chapitre qui s'intitule « Vu du dehors » le personnage-narrateur secondaire dit en parlant du protagoniste : « *[...] et colère à nouveau contre Erwan parce que je suis certain que, quand il va sortir de cet enfer, il ne va même pas leur en vouloir [...]* Je suis certain qu'il ne va même pas leur en vouloir ! »⁵ Ce qui confirme l'analyse faite ci-dessus des

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 12.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 229.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

indices présents dans le discours du personnage d'Erwan. Vers la vingt-huitième partie, nous retrouvons les mêmes propos mais de la part de la cousine du protagoniste qui lui demande encore une fois s'il en veut aux terroristes, sa réponse est toujours la même puisqu'il répond : « *Non. Tu en veux à Julia, qui t'a trahi autrefois ; tu en veux à François Hollande, qui a menti à ses élections ; tu en veux à la société, à l'organisation du monde, à l'oppression économique, à la misère intellectuelle [...]* Tu n'en veux à personne pour cette balle dévirilisante. »¹ Juste après, il insiste encore une fois sur l'échec sociétal qu'il accuse constamment au lieu des terroristes, il dit : « *Tu ne sais pas qui sont tes assaillants. Tu ne connais pas leurs noms. Ils n'existent pas. Parce que si ça n'avait pas été eux, ç'aurait été d'autres. Et d'autres viendront, même l'incarnation de notre échec à vivre ensemble [...]* »² Toujours en employant l'adjectif possessif « notre » quand il parle de l'échec, ce qui signifie qu'il incrimine tout le monde : Khalil, lui et tous les membres de la société. La même question est soulevée dans le roman de Sansal, toujours en parlant de la manipulation que subissent les enfants et les jeunes des banlieues où règne la violence, vers la fin du roman nous lisons :

« *Qui sont ces gens, sont-ils des humains ? Je parle de ceux qui endoctrinent des enfants, les prophètes, les prédicateurs, les maîtres à penser, les parents, les grand frères, les cousins, les Etats. Tout commence là, l'endoctrinement, la soupe névrotique versée à grosse louche dans les têtes de piafs des Cités interdites.* »³

Revenons à Erwan qui, même quand il parle de France et de la société à laquelle il fait partie, il met sous les projecteurs plusieurs failles qui font que tout explose et la cohabitation vire à l'échec. Il manifeste son mécontentement par rapport au fonctionnement global de la société ou même tout le système, notamment quand il dit « *[...] on fait confiance au système qui a créé notre malheur.* »⁴ Dans le passage ci-dessous et par le biais d'une succession de questions à la fois rhétoriques et sarcastiques, il critique toute la société en disant :

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 273.

² *Ibid.*, p. 273.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 228.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 277.

« Armes en ventre libres. Le commerce extérieur, mon bon monsieur. [...] Et si on bombardait leurs résidences secondaires, leurs quartiers huppés [...] Vous trouvez normal qu'un marchand d'armes possède un grand quotidien ? Ça ne gêne personne ? [...] Laïcité, signes ostensibles d'appartenance religieuses [...] on explique à l'école ? Dans les entreprises ? Dans les médias ? Un citoyen ça s'éduque, mais on n'a pas les moyens pour mon bon monsieur [...] Les flics agressés dans la rue, pas assez nombreux, pas assez formés : ça gêne personne ? On n'a pas les moyens on vient de vous dire. »¹

Le détail des flics agressés, pas assez nombreux ni assez formés, nous le retrouvons dans le roman de Boualem Sansal. Il a été évoqué lors du conseil municipal de la ville d'Erlingen, qui est en réalité, le nouvel univers fictif et la nouvelle identité d'Élisabeth Potier, l'une des victimes des attentats de Paris sur laquelle tout le roman se repose. Elle narre donc les faits d'un point de vue d'une riche cheffe allemande nommée Ute. Dans l'extrait de la réunion qu'elle a intégrée à sa lettre, nous pouvons lire les propos d'un certain Jürgen Stein : *« Trois, nos huit policiers sont épuisés, mal équipés, mais ils sont motivés [...] La police a des munitions pour tenir deux jours et refuse de les partager... »²* Nous pouvons déjà remarquer la concordance entre les faits des deux passages, ce dernier et celui tiré du roman de Larher : le manque de moyens et le nombre absurde des policiers. Le ton sarcastique est également présent dans la suite du passage, nous lisons : *« [...] elle s'inquiète pour ses chiens, elle découvre qu'ils sont trop gras, un chaton les ferait tourner en bourrique, elle va les mettre à la diète et reprendre leur entraînement... le leur aussi, ils sont tous la moitié de leur poids en trop... »³* Et même si nous revenons au passage du roman de Larher qui dit : *« Tu ne sais pas qui sont tes assaillants. Tu ne connais pas leurs noms. »⁴* Le même détail se répète dans le roman de Sansal puisque les terroristes demeurent inconnus et se cachent derrière la dénomination « Ces gens » pour, en l'occurrence, dire que personne ne connaît leur identité. En outre, comme réponse aux interrogations précédemment citées des protagonistes (Erwan et Raphaël) au sujet *du pourquoi du comment* qu'un être humain puisse commettre des atrocités du jour au lendemain, un passage a attiré notre attention dans l'une

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 277.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 273.

des notes du roman d'Ute, qui nous vient d'un certain Norbert (M. N.), un haut gradé qui fait partie du Conseil municipal de la ville d'Erlingen, il dit : « *C'est une image, vous l'aurez compris... avec le stress et la peur à dose forte sur une longue durée, plus l'enfermement dans un quotidien devenu misérable et honteux, les croyances changent, le physique aussi... ça paraît évident, non...* »¹ Il donne, en quelque sorte, une explication au processus de leur radicalisation et les causes qui les embarquent vers la dérive. Ensuite, il propose des solutions en disant : « *Je crois que nous devrions organiser des meetings pour sensibiliser nos concitoyens... ils doivent veiller sur leurs convictions d'hommes libres comme sur la prunelle de leurs yeux... sinon un matin, ils se réveilleront dans la peau de ces gens ou dans la carapace d'une blatte...* »² Or, il est mentionné dans la lettre de l'écrivaine du roman nommée Ute que les membres du Conseil programme une fuite collective pour se sauver et abandonner le peuple, nous pouvons le lire dans le rapport de leur réunion : « *Je... euh... nous changerons des séides de faire courir des bruits après notre départ laissant croire que nous avons été kidnappés par ces gens... euh... il faut penser à l'Histoire... qu'elle garde de nous une belle image.* »³ Donc, pareillement aux autres romans du corpus, celui de Sansal vient, à priori, souligner les problèmes de tout le système qui gouverne le pays et la société qui en résulte. La suite du passage précédent nous vient d'Ute, elle commente le rapport du conseil et en parlant des dirigeants, elle dit à sa fille : « *Tu vois quelle bande de bandits et de pauvres types abrite notre beau Gemeinderat royalement élu par le peuple. Je voudrais les dénoncer mais à qui, partout se joue le même scénario. S'il y a une épidémie dans ce monde, c'est bien l'épidémie de veulerie.* »⁴ Tous les passages des romans sont plus ou moins complémentaires au point de donner l'impression au lecteur qu'il s'agit d'une suite de critiques sociétales intégrés dans plusieurs romans différents.

Cette jonction entre les textes et le message caché qui en découle font l'importance de l'analyse sociocritique puisqu'elle s'intéresse, en effet, à la

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

manière dont l'histoire ou le fragment de l'Histoire sont intégrés, et c'est ce qui va nous permettre d'en déduire les enjeux. Selon le professeur Samake : « *la sociocritique articule le texte sur le réel historique, Car toute ouvre est une facette de l'histoire.* »¹ Et toute histoire est une facette d'une société donnée, d'où la primordialité de toujours mettre en confrontation les différents textes surtout si ces derniers partagent un point commun, en l'occurrence les attentats de Paris.

Dans le roman de Patrice Lepage, un long dialogue entre le protagoniste et le personnage secondaire Elio a particulièrement attiré notre attention, ce dernier nous plonge dans un débat politique bien précis qui parle, à première vue, des pratiques des agriculteurs et l'image qu'ils reflètent dans la société. Or, si nous adoptons une vision plus approfondie du passage, nous remarquons que le texte est implicitement intégré au roman en guise de critique sociétale. En l'occurrence, les préjugés qui y circulent en permanence, provoquant une haine qui conduit systématiquement aux violences raciales. Prenons comme exemple le passage qui suit : « *Il y a beaucoup à dire sur l'agriculture et sur notre façon de produire notre alimentation, mais les paysans n'en sont pas responsables !* »² Une manière indirecte pour dire qu'il ne faut pas mettre tout le monde dans le même panier, ce qui nous rappelle les attentats de Paris qui incriminent tous les arabo-musulmans du pays et se retrouvent malfamés à cause de l'acte de quelques personnes seulement. D'ailleurs, nous remarquons l'utilisation d'une expression courante dans la littérature ou même dans la presse lorsqu'il s'agit d'un attentat terroriste, il s'agit de « Allahou aqbar ». Nous la retrouvons même dans le roman de Yasmina Khadra lorsqu'il parle de ce qui se dit dans les médias :

« *Il s'agirait, de prime abord, d'un attentat terroriste qui, heureusement, n'a pas fait de victimes, dit le correspondant. [...] Selon les témoins oculaires,*

¹ SAMAKE Adama (dir.), *La Sociocritique: enjeux théorique et idéologique*, Saint-Denis, Editions Publibook, 2013, p. 29.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 74.

*l'individu, âgé d'une trentaine d'années, a crié « Allahou aqbar » avant de se jeter sur les deux policiers en rebondissant un couteau, obligeant ces derniers à tirer. »*¹

Pareillement, dans le roman de Larher : « *Allahu akbar, on parlera de nous dans mille ans, affirme Saala avec conviction en se tournant vers toi.* »² Ou encore, dans le roman de Sansal : « *Allah est grand !* »³ Le même discours est présent dans les articles de presses, ce qui donne à ce détail encore plus d'importance dans notre analyse. En parlant des témoins qui étaient présents aux alentours des endroits où les attentats ont eu lieu, il est écrit dans un article qui a été publié le jour même des attentats : « *Dans l'équipée folle des tireurs, entre le 10^e et 11^e arrondissement, les passants les ont entendu crier "Allahou akbar" et selon certains témoignages la phrase "c'est pour la Syrie".* »⁴ Rappelons que pour Angenot, la sociocritique s'intéresse à : « *[...] tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société, tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se présente aujourd'hui dans les médias électroniques.* »⁵ Afin de renforcer notre idée, la suite du dialogue précédent nous renvoie de plus en plus vers la critique de la société qui a tendance à condamner toute une communauté sans chercher à comprendre. Elio dit : « *Mais j'ai pris du recul et j'ai cherché à comprendre, au-delà des poncifs et des a priori. J'ai donc cessé d'aboyer avec la meute et changé ma façon de voir.* »⁶ Sachant que le mot « poncif » est synonyme de cliché⁷ et le nom « a priori » est écrit en italique pour qu'il ne passe pas inaperçu aux yeux du lecteur, et qui plus est, synonyme de préjugé⁸. Le dialogue en question ne serait donc pas anodin d'un point de vue connotatif. Le personnage continue d'exposer toutes les failles de la société en disant : « *Vous*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 159.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 61.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 233.

⁴ TOURANCHEAU Patricia, « Attentats terroristes à Paris : récit d'une soirée de terreur », sur L'Obs, publié le 13 novembre 2015, mis à jour le 14 novembre 2015, disponible sur : <https://www.nouvelobs.com/attentats-terroristes-a-paris/20151114.OBS9431/attentats-terroristes-a-paris-recit-d-une-soiree-de-terreur.html> (Consulté le 8 mai 2022)

⁵ ANGENOT Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours ». In: *Littérature*, n°70, 1988. Médiations du social, recherches actuelles. 82-98, p. 83.

⁶ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 74.

⁷ Larousse. (s. d.). Poncif. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 7 mai 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/poncif/62525>

⁸ Linternaute. (s. d.). A priori. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 7 mai 2022 sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/a-priori/>

*accusez les paysans, alors que de toute évidence vous ne savez pas de quoi vous parlez ; en cela vous cédez à la facilité et ce n'est jamais bon pour personne ! »*¹

Ce qui est exactement le cas de la communauté arabo-musulmane en France ou en Belgique qui est violemment critiquée à la moindre survenue d'un acte qui serait en relation avec le terrorisme. La réponse du protagoniste vient confirmer ces propos puisqu'il dit : « [...] mon animosité est fondée sur des impressions et sur ce que j'ai entendu dire ici ou là... »²

Dans un autre passage, nous trouvons même une référence à l'exode rural ou dans le cas de notre étude, le phénomène de l'immigration de masse qui touche quasiment tous les pays de l'Europe puisqu'ils sont majoritairement visés par les migrants. Elio dit :

*« Les agriculteurs n'ont fait que répondre à une injonction de la société. Un grand élan de modernisation a embarqué l'agriculteur pour pallier la pénurie de l'après-guerre et assurer l'autosuffisance alimentaire de la France. Cette modernisation a été violente, la grande majorité des paysans ont dû quitter leurs terres. »*³

De prime abord, le passage parle visiblement des agriculteurs mais si nous transposons ces propos dans un autre contexte, ou devons-nous dire, dans un autre co-texte qui est, d'après la professeure Jelena Jovicic, une fusion entre l'implicite et la mémoire du lecteur quand il lit un tel ou tel passage, elle écrit : « Manifestement, le co-texte, impliquant à la fois ce qui est implicite dans l'énoncé du texte et ce que les gens ont en mémoire en lisant le texte, comprend le discours social matérialisé dans le texte et mobilisé par la lecture. »⁴ De ce fait, les insinuations qu'il transporte deviennent plus évidentes. D'ailleurs, il est possible d'établir un lien entre la pénurie de l'après-guerre et l'assurance de l'autosuffisance alimentaire à l'exploitation de la main d'œuvre, notamment des étrangers qui ont été forcés à désertir leurs pays dans l'espoir de trouver un avenir meilleur. Il le dit clairement dans le passage qui suit : « Tout est allé très vite, la population s'est concentrée dans les villes, là où se trouveraient le travail

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ JOVICIC Jelena, « La Sociocritique littéraire: Statut actuel et possibilités futures », *French Forum*, Vol. 24, no. 1 (January 1999), 83-98. p. 86.

et le confort moderne. »¹ L'idée de les exploiter est même abordée dans le roman de Sansal, au cours de la réunion du conseil municipal de la ville, un certain K. M. dit en réfléchissant à une solution qui pourrait les aider à s'en sortir et renforcer la sécurité : « *Adjoignons-leur des volontaires... des jeunes... euh...je viens d'avoir une idée : nous pourrions embaucher les étrangers et les organiser en milice supplétive échange d'une régularisation de leur situation administrative si elle n'est pas claire et d'une promotion motivante s'ils sont en règle.* »² Autrement dit, profiter de ce qu'ils peuvent apporter comme aide et leur faire du chantage puisqu'ils savent que leur situation est précaire. Revenons au roman de Lepage et comme pour dire que la société a complètement condamné les arabo-musulmans malgré tout ce qu'ils ont fait pour le pays d'accueil, le personnage l'explicite, toujours en parlant des agriculteurs, en disant que :

« *Alors on s'est tourné vers les agriculteurs et on leur a dit : mais qu'est-ce que vous faites ? Vous êtes devenus de dangereux productivistes, des pollueurs inconscients. En quelques années, les agriculteurs ont renoué avec une profonde dévalorisation. Cette société, devenue urbaine, avait pris une distance terrible avec le vivant.* »³

Nous remarquons la présence de l'adjectif « dangereux » mais surtout, le suffixe « -iste » qui nous rappelle la dénomination des « islamistes ». Tous ces indices tirés de notre lecture peignent les critiques de toute la société des personnages et nous renvoient aussi à la société de production qui est, en réalité, la responsable de toute cette socialité qui se dégage des textes. Selon Duchet, une analyse sociocritique : « [...] consiste à considérer le texte littéraire à la fois comme "création artistique" et comme "expression d'un social vécu par la médiation de l'écriture" »⁴ D'où la primordialité de mettre en confrontation la société du roman à la réalité d'une société de référence.

La société dans tout le roman est sévèrement critiquée, notamment à Paris d'où viennent les différents personnages. Au cours d'un dialogue entre ces derniers, le discours qui nous vient de Moïse est particulièrement intéressant

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 76.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 30-31.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 76.

⁴ JOVICIC Jelena, « La Sociocritique littéraire: Statut actuel et possibilités futures », *French Forum*, Vol. 24, no. 1 (January 1999), p. 83-98, p. 84.

puisqu'il critique un point essentiel lorsqu'il s'agit d'une société hétérogène. N'oublions pas que les attentats ont été causés par des terroristes qui ont des origines du Maghreb, d'où l'importance d'un tel discours dans notre analyse, il dit : « *Comme si nous vivons dans un monde sauvage, au lieu d'apprendre la coopérative, l'altérité, on nous enseigne la compétition, la rivalité, la méfiance. Tout semble nous entraîner à mesurer, comparer, opposer, juger, séparer, stigmatiser...* »¹ Il blâme donc, d'une manière directe, la société qu'il juge sauvage et provocatrice de conflits. Nous remarquons également l'utilisation des mots « coopérative » et « altérité » pour éviter de marginaliser les personnes qui sont originaires d'un autre pays, autrement dit, l'acceptation d'autrui. Tout cela nous rappelle les propos du protagoniste du roman de Larher puisqu'il s'attaquait en premier lieu à la société avant de condamner les actes terroristes. Cette critique sociétale nous éclaire la complémentarité qui existe entre les différents textes bien qu'ils soient écrits par des auteurs qui n'appartiennent pas à la même sphère socioculturelle. Si l'auteur algérien Yasmina Khadra nous a plongé dans l'univers du terroriste lui-même, les deux auteurs français, en l'occurrence Patrice Lepage et Erwan Larher, n'ont pas pris parti et ont philosophé et débattu autour du sujet sans la moindre condamnation vis-à-vis des actes en question puisqu'ils savent que le problème est plus profond et que la structure de toute la société devrait être remise en question. Pareillement du côté de Sansal, nous retrouvons vers la fin du roman un mail qui a été envoyé par la fille Nele qui était prise en charge par Élisabeth avant son décès. Après avoir été inspirée par les travaux de recherche faits par Élisabeth au sujet des Von Ebert et Von Hornerberger, elle décide en retour de mener ses propres recherches sur les Potier. Ce qui a attiré notre attention, ce sont les toutes premières questions qu'elle a posées à Léa, la fille d'Élisabeth. Elle écrit : « *Quand et dans quels pays vos ancêtres ont-ils émigré et comment ont-ils gagné leur fortune ? Comment s'appelait le premier migrant ? D'où est-il parti, dans quel bateau, vers quelle ville ? Et comment a-t-il été accueilli ?* »² Si le mail a été intégré qu'à la fin du

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 164.

² SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 247.

roman, il représente en quelque sorte la « chute » de l'histoire, surtout si nous essayons de lire entre les lignes. Les questions posées transportent un message implicite, ou plutôt, une manière indirecte de dire que tout le monde est issu d'une émigration, c'est-à-dire, tout le monde est sur un même pied d'égalité et personne ne devrait être marginalisé, détesté, considéré comme dangereux pour la société ou forcé à porter l'étiquette d'émigré. Afin de renforcer notre idée, nous pouvons évoquer le petit passage qui précède le mail, venant de Léa, elle dit : « *Nele, la petit élève de maman, m'a envoyé un e-mail. Il m'a interpellée. Je sens qu'il va me faire beaucoup réfléchir.* »¹ La dernière phrase illustre l'importance de ce mail d'un point de vue sémantique et idéologique.

5.1. Erlingen ou Paris ?

Dans *Le train d'Erlingen* de Boualem Sansal, la première partie est centrée sur la narration du personnage qui porte le nom d'Ute Von Ebert. Sachant que ce dernier est en réalité un tout autre personnage, en l'occurrence, Élisabeth Potier qui vient de l'agglomération parisienne et qui est l'une des victimes des attentats du 13 novembre. Après avoir sombré dans un coma, elle se réveille en ayant une autre identité, subissant ainsi une sorte de métamorphose. De ce fait, et contrairement aux autres romans du corpus étudié, le lecteur est plongé dans une perpétuelle confusion puisqu'il lit les propos d'Ute qui critiquent la société et la région d'Erlingen, le tout en repérant quelques indices qui rappellent la France et la région parisienne. D'ailleurs, nous remarquons dès la lecture des premières pages que maintes références ont été implicitement intégrées au récit. Par exemple, en s'adressant à sa fille Hannah qui habite à Londres, Ute lui pose la question : « *On dit que la désagrégation est planétaire, est-ce vrai ? Dis-moi ce qu'il en est à Londres, êtes-vous encore en vie ? Si on se revoit dans ce monde, tu me raconteras.* »² Toujours dans la perspective de confronter la socialité du roman à la société de référence puisqu'il s'agit de la définition même de l'approche sociocritique proposée par Duchet. Selon lui, l'analyse se focalise

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 246.

² *Ibid.*, p. 18.

sur : « *Tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique du social, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure à lui.* »¹ Sans même avoir l'intention d'appliquer cette définition, le texte nous dirige systématiquement vers des références sociopolitiques rien qu'en le lisant. Si nous revenons au passage précédemment cité, quand Ute demande à sa fille s'ils sont encore en vie à Londres, cela nous rappelle que la capitale en question a été visée à plusieurs reprises par les terroristes : en 2005, 2013 mais surtout en 2015. Après un seul mois des attentats de Paris, Londres est victime d'une tentative d'assassinat en plein métro. Dans un article de presse, il est mentionné : « *Décrit comme très agité, Muhaydin Mire, 29 ans, est accusé d'avoir blessé deux personnes au cou, dont une grièvement, à l'entrée de la station de Leytonstone, à l'est de Londres. Selon plusieurs témoins, il a crié : "C'est pour la Syrie", au moment de perpétrer son crime.* »² Toujours en rapport avec les événements du 13 novembre, nous lisons que : « *Des images associées au groupe jihadiste Etat islamique et aux attentats du 13 novembre à Paris ont été trouvées sur le téléphone portable du suspect.* »³ Donc, le rapport aux attentats qui ont eu lieu en France est omniprésent si nous lisons entre les lignes du texte. Nous pouvons également citer la référence au pays natal de l'auteur du roman, en l'occurrence, Boualem Sansal. Cette dernière est lisible dans la première note de lecture de la première partie, notamment quand Ute aborde le sujet de la religion, qui est d'après ses propos, l'opium du peuple. En parlant d'un certain traité invisible qui relate l'histoire des religions, elle explique que la finalité de ce dernier est de : « *[...] dénoncer par un vulgaire fabliau trois brigands, Pierre, Paul et Jacques, ou Hans Helmut et Herbert, ou Abdelaziz, Saïd et Ahmed, qui se seraient donné de nobles alias, Moïse, Jésus et Mahomet, pour embrouiller les petites gens et*

¹ DUCHET Claude, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, no 16, 1973, pp. 446-454, p. 449.

² QUAREZ Christopher, « Attentat de Londres : La capitale britannique déjà touchée en 2005, 2013 et 2015 », TF1INFO, publié le 23 mars 2017, consulté le 20 mai 2022, disponible sur : <https://www.tf1info.fr/international/attentat-de-londres-la-capitale-britannique-deja-touchee-en-2005-2013-et-2015-2029945.html>

³ *Idem.*

s'enrichir à leurs dépens. »¹ Le choix des noms nous renvoie vers les personnalités politiques algériennes qui ont marqué l'histoire du pays : Abdelaziz Bouteflika, son frère Saïd Bouteflika et l'ancien premier ministre de l'Algérie Ahmed Ouyahia. D'ailleurs, vers la fin du roman, nous découvrons le nom complet de l'agresseur d'Élisabeth dans une lettre qui a été envoyée à Léa par Beppe et Maria qui étaient en quelque sorte les domestiques de sa mère. En parlant de cette dernière, Beppe écrit : « *Elle se souvenait de son nom : Laziz Boufliki.* »² Un nom qui pourrait être une forme anagrammatique de celui du président déchu Abdelaziz Bouteflika, notamment la présence de la lettre « L » au début du prénom et la suppression de quelques lettres, ce qui donne : Abde[Laziz] Boufliki. Nous avons aussi le choix des noms des personnages comme Magda et son mari Helmut, ces derniers coïncident avec Magda Goebbels, femme du ministre de la Propagande du Troisième Reich et l'une des têtes les plus puissantes du régime nazi nommé Joseph Goebbels, leur fils s'appelait Helmut. Ou encore, certains chiffres qui renvoient directement le lecteur à un fragment de l'Histoire comme dans ce passage : « [...] *dans la Cité des Quatre Mille logements, bloc 9, bâtiment 11, au rez-de-chaussée. Pas de chance, le 11/9 a son histoire, il était le O.K. Corral du 9.3 sud.* »³ À première vue, il parle d'une adresse mais si nous analysons la manière dont les chiffres ont été intégrés, nous remarquons que le passage fait référence aux attentats du 11 septembre 2001 qui ont frappé les Etats-Unis. Toutes ces références reflètent l'historicité de l'œuvre. Dans son article qui s'intitule *De l'historicisation des discours romanesques*, Eric Bordas qui est maître de conférences à l'Université Paris 3 donne une définition au processus qui permet l'intégration de l'histoire dans l'écriture romanesque en disant : « *Par historicisation, on entend ici énonciation de l'histoire dans le discours narratif par la prise en charge configurative de la fiction construite. C'est dire que l'on étudie les phénomènes d'inscription textuelle de l'histoire événementielle dans le discours du récit*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 91.

² *Ibid.*, p. 223.

³ *Ibid.*, p. 182.

romanesque. »¹ Or, ce qui nous intéresse dans son article, c'est la façon dont il explique le rapport entre l'historique et l'imaginaire en insistant sur le fait que : « [...] on tend à opposer la dimension historique ("réelle") d'un roman à sa dimension romanesque ("imaginaire"), l'art du grand romancier consistant à trouver l'équilibre entre les deux composantes. »² Cet équilibre se remarque notamment à travers la façon dont les références sont intégrées pour les rendre une partie intégrante de l'histoire même du roman.

Sachant que rien n'est anodin lorsqu'il s'agit d'une production littéraire, ces détails imprégnés dans le roman nous aideraient à mieux comprendre et cerner les messages cachés derrière le texte. Prenons l'exemple d'une scène qui évoque l'œuvre de Kafka, celle-ci est mise en rapport avec les dirigeants de ce monde qui, en cédant de plus en plus à la soumission face à toutes les attaques terroristes, ils ne cessent de se métamorphoser jusqu'à leur propre destruction. Il est écrit : « *Ce monde est si pauvrement débile qu'il commet les mêmes pauvres débilites depuis les origines. Celle-ci est quand même grosse, tu en conviendras, et à mon avis la bête n'a pas fini de se métamorphoser.* »³ Puis, elle rajoute : « *Le grand Kafka a vu petit avec son horrible insecte qui terrorise la famille et les voisins de palier puis subitement se meurt de sa monstruosité.* »⁴ Il ne s'agit donc pas seulement de la métamorphose d'Élisabeth, c'est plutôt tout le monde qui se métamorphose vers une soumission, voire une peur d'un ennemi qui demeure difficile à cerner, notamment quand elle dit : « *Le résultat est que nul ne sait à qui, à quoi on a affaire, à ce stade on dit ennemi, le mot englobe toutes les hypothèses [...]* »⁵ Ou encore quand elle parle de métamorphose en disant : « *Kafka n'a pas poussé son analyse jusqu'au bout, la métamorphose peut aussi bien être un phénomène collectif, à l'échelle d'une ville, d'un pays, d'un continent [...]* »⁶ En revanche, nous trouvons des détails qui font référence aux

¹ BORDAS Éric, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 25, 2002, 171-197, p. 171.

² *Ibid.*, p. 172.

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

terroristes d'origines maghrébines, notamment la critique de la langue arabe dans le roman, et ce, même dans les notes du roman d'Ute. Prenons comme exemple le passage suivant : « *On saura que la missive, écrite sur un bout de peau de mouton, dans une langue archaïque qui ne put être déchiffrée que très approximativement, comptait une demi-ligne : « La SOUMISSION ou la mort ». Les experts ont privilégié ce résultat mais il en est d'autres [...]* »¹ Nous remarquons l'utilisation des stéréotypes du monde arabe comme « mouton » ou « archaïque » et la suite du passage vient accentuer notre analyse puisqu'il est écrit : « *Outre le fait que les mots de cette langue peuvent avoir une grande variété de sens, comme si chacun était un outil universel à lui seul, le vocable OU, qui se prononce OUA, très abondant dans cette langue, est un casse-tête inégal, il prend toutes les significations que l'on veut [...]* »² Le OUA est la transcription de la lettre arabe « و » qui remplit, en effet, plusieurs fonctions dans la langue arabe, d'où sa complexité dont parle le narrateur du roman d'Ute. De ce fait, et bien que nous lisons une histoire qui narre les problèmes économico-politiques d'une ville allemande, les indices qui renvoient aux attentats de Paris et aux terroristes sont constamment repérés.

Nous constatons également une sorte d'attente interminable d'un train dont nous ignorons l'origine dans le roman, comme une sorte d'allégorie qui fait allusion aux promesses non tenues par les dirigeants qui n'arrivent plus à maintenir la sécurité du pays, nous pouvons le lire implicitement dans le passage suivant :

« *Il y a aussi que ce suspense est insupportable. Chaque jour on nous dit que le train va arriver et chaque jour on nous dit que finalement il ne viendra pas. Il faut sans cesse se tenir prêt, c'est épuisant. A quoi bon enfin attendre si cette fichue machine ne se montre pas ? Mourir ici ou ailleurs, quelle différence, un trou est un trou.* »³

Nous pouvons même hypothétiser le fait que le train soit le gouvernement qui ne fait plus signe malgré les attentats qui se succèdent. Nous pouvons le lire dans le passage suivant : « *R. E. : Il est où le gouvernement ?... en exil ? S. S. :*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 17.

Serons-vous vivants quand il arrivera ?... Les dernières nouvelles... euh... enfin vous savez, lorsque ces...gens prennent une cité, ils la décapitent aussitôt pour sidérer la population... et la tête c'est nous... »¹ La façon dont ils parlent du gouvernement est identique à celle du train. Le train serait donc la représentation de l'aide tant attendue. D'ailleurs, vers la fin de la première partie du roman, un passage vient confirmer notre idée du train fantôme, qui est en réalité, l'aide qui devrait être apportée par l'Etat. Ute écrit : « [...] ça dit aussi que le Ministerpräsident entretient la fiction du train pour la même raison, faire baisser la tension et offrir aux gens un dernier rêve sur terre, et ça dit que les habitants d'Erlingen veulent plus que tout croire parce que croire est ce qui rend supportable la perspective de la mort. »² Ou encore, un autre passage qui incrimine les membres du Conseil, elle écrit : « [...] je suis convaincue que le Gemeinderat a arrêté son plan et qu'il veut seulement donner l'impression d'avoir consulté le peuple et d'avoir obtenu son accord, ils n'ont que ce mot à la bouche, das Volk, das Volk, das Volk, comme si le peuple était un animal sacré, bon à sacrifier. »³ Et pareillement aux autres romans qui évoquent la marginalisation d'une catégorie bien précise de la société, les étrangers sont aussi mis en avant dans le roman, notamment dans le passage où Ute décrit la façon dont ils sont mal vus par la société, elle dit : « Les étrangers ne se montrent pas, ils hésitent, rejoindre la ville intra-murus où ils sont mal vus, prendre le large ou gagner le maquis, ce qui ne clarifie pas le jeu, on craint des surprises de leur part. »⁴ Autrement dit, dans le cas d'un sauvetage ou d'une évacuation de la ville par ce fameux train tant attendu, les étrangers risqueraient d'être abandonnés à leur propre sort puisqu'ils ont une mauvaise réputation. Cette image nous rappelle le cas des supposés « agriculteurs » dans le roman de Lepage qui ont été sévèrement condamnés par la société avant même que cette dernière ne prenne la peine de trouver la vraie source du problème. Et logiquement, nous faisons le rapprochement entre ces détails et la communauté arabo-musulmane dans les

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 31-32.

² *Ibid.*, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

pays d'Europe qui se trouve victime d'une réputation dénigrante bien qu'elle soit, en réalité, que spectatrice de tout ce qui se passe dans le monde.

Dans un extrait du procès-verbal de la réunion du *Gemeinderat* qui est le mot allemand pour « Conseil municipal ». De prime abord, le lecteur est confronté à un dialogue entre des hauts gradés allemands comme Hans Schulz, Georg Müller, etc. Or, nous retrouvons des indices qui nous renvoient directement vers la France et les attentats, d'où la confusion entre les deux mondes : fictif (Erlingen) et réel (Paris). Prenons comme exemple le passage suivant qui nous vient de Jürgen Stein, il dit : « [...] *il a joint un programme et des instructions, ainsi que le plan ORSEC voté cet été après l'effondrement de la Confédération latine [...]* »¹ L'acronyme ORSEC est en réalité la composition de deux mots : OR-ganisation et SEC-ours. Et le plan en question est originaire de France, il a été créé en 1952 et représente de nos jours le plan d'Organisation de la Réponse de Sécurité Civile². Ou encore, dans l'une des notes de lecture d'Ute, elle écrit involontairement, pendant qu'elle énumère, la devise de la République française en disant : « *Nulle part au monde on ne parle plus de liberté, d'égalité, de fraternité, de respect, d'amour, de plaisir heureux et d'élégance dans la pensée et dans l'acte [...]* »³ Et cela ne s'arrête pas là, puisqu'elle fait un autre lapsus que nous pouvons qualifier de révélateur dans une lettre envoyée à sa fille Hannah, elle écrit en parlant toujours d'Erlingen : « [...] *en une nuit les activistes du Front du Salut d'Erlingen ont plus fait que notre Erlingen n'en a vu en un siècle, marqué quand même par deux guerres mondiales inimitables : ils ont tagué la Rathaus, le Kommissariat, les Bänke, les belles vitrines de la place Vendôme... je veux dire la place Wilhelm-Friedrich [...]* »⁴ Sachant que la place Vendôme se trouve dans le 1^{er} arrondissement de Paris, cela renforce davantage le lien entre la ville d'Erlingen et les attaques terroristes du 13 novembre qui ont eu lieu à Paris.

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 30.

² ORRNA, « Plan d'Organisation de la Réponse de Sécurité Civile (ORSEC) », consulté le 22 mai 2022, disponible sur : <https://observatoire-risques-nouvelle-aquitaine.fr/prevention/preparation-a-la-gestion-de-crise/plan-dorganisation-de-la-reponse-de-securite-civile-orsec/>

³ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 131.

Dans la seconde partie qui s'intitule *La métamorphose de la réalité*, la narration bascule vers celle de la fille d'Élisabeth (Ute) qui s'appelle Léa (Hannah). Or, contrairement à la première partie qui est basée sur les insinuations et l'implicite, les critiques sont plus explicites et le personnage montre clairement ce qu'il éprouve vis-à-vis de la France où les attentats ont eu lieu. Prenons comme exemple le passage suivant de Léa qui parle de son exil dans un autre pays après avoir quitté la France : « *Du haut de ma petite réussite dans mon nouveau pays, la France me paraissait irréaliste, lointaine, oubliée des dieux et des hommes, mais pas des rentiers et des crevards. Je la regardais avec pitié et dégoût, comme les descendants de migrants des siècles passés regardent le pays de leurs ancêtres [...]* »¹ À travers les propos de ce personnage, beaucoup d'insinuations peuvent être extraites, notamment lorsqu'il s'agit des critiques qui visent la société et le gouvernement du pays. Nous avons l'exemple de la soumission des dirigeants qui préfèrent la négociation avec les terroristes plutôt que de les affronter. Ce point est évoqué par Léa mais d'une manière plus générale, comme une réflexion avant-gardiste. Elle dit : « *L'homme se soumettra et n'aura nul besoin de savoir à quoi et à quel prix, la soumission est la plus grande exaltation qui soit, elle est l'avenir du monde.* »² Une manière implicite pour refléter la peur qui règne dans le monde, causée par un ennemi qui n'a toujours pas été réellement déterminé. Si nous revenons aux références de la vraie vie, le terrorisme frappe de partout et de nulle part, et les terroristes sont recrutés du monde entier, ce qui fait que personne ne sait d'où l'attaque pourrait venir ni connaître l'identité de celui qui ordonne et organise les attentats. D'où la phrase « nul besoin de savoir à quoi et à quel prix », les hommes politiques se contentent donc de se soumettre à la négociation pour éviter d'avoir des pertes humaines supplémentaires sur la conscience. Elle l'explique dans le passage qui suit : « *Quelle douleur et quelle terrible humiliation de voir son pays à genoux, tremblant de peur, implorant protection et grâce, et quelle insupportable honte d'avoir des dirigeants aussi nuls. Les peuples, qui après tout méritent ce qui leur*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 176.

arrive, ne devraient pas accepter de se laisser gouverner par des mauviettes. »¹
Le côté politique du pays est donc critiqué dans tout le roman, que ce soit d'une manière implicite ou explicite.

La critique sociétale se poursuit même en intramuros, dans les quartiers les plus malfamés que le personnage-narrateur qualifie de « Zone aride ». Il est écrit dans l'une des notes du roman de Léa : « *Il faut cependant l'avouer, ce qui ne se dit pas se pense quand même, dans la Zone verte on est plutôt remonté contre la Zone aride, son impossible Cité et les Serviteurs qui la gouvernent, on voudrait les voir changer en bien ou migrer vers un autre quartier, le plus loin possible.* »² Le passage fait référence à l'antagonisme qui sépare les quartiers ayant une bonne réputation et les quartiers difficiles des agglomérations qui entourent la ville. Le mot « Serviteurs » renvoie aux malfrats qui font de la religion une raison pour provoquer les problèmes même là où il n'y en a pas. D'ailleurs, quelques lignes après, nous lisons la devise des Serviteurs qui est : « *La Cité vaincra par et pour Dieu* »³ Autrement dit, une querelle déclarée en permanence frôlant même la guerre civile dont l'épicentre est la religion. Le narrateur-personnage du roman de Léa précise que le slogan susmentionné est : « *[...] taguée sur tous les murs, jusque sur nos portes et nos volets, que personne n'ose enlever car effacer le nom de Dieu est une autre lourde erreur.* »⁴ Ce qui confirme la rivalité religieuse qui régnait dans le pays et qui représente la source de l'échec social qui a été évoqué précédemment par les protagonistes des autres romans de notre corpus, à savoir : Erwan et Raphaël.

Dans un autre passage du roman de Léa, la narratrice-personnage parle de la France, toujours dans la critique, elle dit : « *[...] la France que nous avons abandonnée à son ennemi et à ses lamentations explosait sous la violence de ses islamistes, télécommandés par le monstre postmoderne Daech.* »⁵ Le terme « télécommandés » est une insinuation aux manipulations que subissent les

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 181.

² *Ibid.*, p. 176-177.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

personnes qui intègrent le camp de Daech avant l'exécution des crimes qu'on leur demande de commettre. Cette idée est aussi présente dans les autres romans qui dénoncent tout le processus derrière la radicalisation des jeunes désœuvrés. Elle poursuit : « *Un pays déficitaire a des obligations de retenue, la dignité ne nourrit pas son homme* »¹ Autrement dit, le gouvernement est dans une situation tellement délicate aux yeux du monde entier qu'il lui est impossible de réagir, il se soumet donc en essayant d'éviter le maximum de dégâts.

En outre, l'esclavagisme est également mis sous les projecteurs dans la seconde partie du roman de Sansal. S'agissant d'un système social, Léa lui considère une bonne partie de ses notes de lecture, notamment quand elle aborde les écrits du philosophe Henry David Thoreau. Toujours en parlant de France, elle explique l'évolution de l'esclavage et comment il s'est métamorphosé en faveur des esclavagistes, elle écrit : « *Dans ce livre attendu, Thoreau nous révélerait quelle extraordinaire intelligence l'esclavagiste a développée pour arriver à la perfection actuelle. Son onéreux esclave, il l'a affranchi, conformément à la loi sur les droits de l'homme, et aussitôt l'a repris à son service en tant que salarié.* »² Ce qui nous rappelle les propos de Khalil quand il parlait de son employeur en disant : « *Le Turc m'exploitait à fond. J'étais son factotum.* »³ Les socialités des romans se croisent en un point qui les relie, il s'agit d'une même société de référence. La même qui a engendré la production des différents romans puisque, comme disait Barthes, c'est la société qui impose le roman. Léa poursuit : « *au lieu de continuer ad vitam aeternam à pourvoir aux nécessités de l'esclave et de sa famille, il en a fait un employé, un contractuel à durée indéterminée, et lui a refilé à échéance convenue un petit salaire pour se dépatouiller tout seul [...]* »⁴ Le régime salarial est donc représenté comme une mutation de l'esclavage qui fait que l'esclave soit métamorphosé en salarié⁵, une sorte d'esclavagisme contemporain, ou devons-nous dire, un esclavage

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 205.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 118

⁴ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 205.

⁵ *Ibid.*, p. 206.

moderne¹ qui a progressé à travers les années pour s'adapter aux lois qui régissent le pays. Nous avons même un passage qui renvoie à tous les autres personnages : « *En jouant sur les réglementations, les loyers et autres puissants leviers, il se formera une armée de chômeur prêts à se vendre pour rien et des salariés prêts à payer les patrons via les subventions publiques pour qu'ils les gardent à leur service.* »² Ce qui est particulièrement intéressant, c'est le fait que Léa parle d'elle-même puisqu'elle était chômeuse et acceptait des boulots pour en tirer des miettes. Dans le roman de Lepage, Raphaël est devenu chômeur après avoir abandonné son poste où il se sentait consumé. D'ailleurs, en parlant des salariés, il évoque la même idée que Léa en disant : « *Le « système » intérieur les avait mis dans un tel état d'inquiétude qu'ils étaient incapables d'envisager leur avenir en dehors de l'entreprise. Alors, ils faisaient tout pour garder leur place [...]* »³ Ce qui nous donne l'impression que ce passage n'est qu'une paraphrase de celui qui a été tiré des notes de Léa. Il rapporte même les propos d'un employé qui dit : « *Moi, j'ai de la chance de pouvoir bosser ici, je suis plutôt bien payé, jamais je ne pourrai trouver un tel job ailleurs !* »⁴ Et comme une réponse indirecte entre les deux romans, Léa écrit : « *[...] amener l'esclave métamorphosé en salarié syndiqué assuré social à s'estimer heureux et plein d'espoir pour l'avenir.* »⁵ Ou encore, dans le roman de Larher, et en parlant d'un certain Guillaume, le narrateur-personnage dit à son propos : « *Dès qu'il sera rétabli, t'explique-t-il, enthousiaste, exalté, il va changer de vie. Plaquer son emploi – qui ne l'épanouit pas, il se sent exploité –, plaquer Paris, tout recommencer [...]* »⁶ Bien que les passages soient tirés de quatre romans d'auteurs différents, les critiques qui tournent autour de la société se convergent en permanence. Confirmant ainsi l'imposition d'une même société de référence « La France ».

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 206.

² *Ibid.*, p. 205.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 180.

⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁵ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 206.

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 213.

6. Le détachement familial :

C'est un aspect qui revient plus souvent dans le roman de Khalil, notamment la façon dont le narrateur parle de sa famille, son foyer était presque une auberge de jeunesse pour lui au point de ne plus supporter le fait d'y rester : « *J'avais hâte de m'en aller. Les minutes paraissaient des heures.* »¹ Au fond de lui, il était convaincu qu'il ne signifiait rien pour eux, il dit : « *Allais-je leur manquer ? À ma jumelle, sans doute. À ma mère, peut-être. Pas à Yezza. Pas à mon père. Nous ne nous connaissons presque pas, mon père et moi... Ma famille, c'étaient les copains ; ma maison, la rue ; mon club privé, la mosquée.* »² Il éprouve aussi de la haine envers eux, un sentiment qu'il explicite clairement : « *À quoi servaient-ils, eux ? Qu'avaient-ils fait de leur vie ? Un peu comme Moka, ils survivaient en parasites résistants, rendant le monde de moins en moins attrayant.* »³ Il réduit même le statut de son père à un simple géniteur⁴, il dit : « *Quant à mon père, il n'était plus qu'un étranger. Je n'aimais rien en lui. Il incarnait tout ce qui m'insupportait.* »⁵ Et sa mère, il l'a traite d'une masse de soumission⁶. Egalement, et contrairement aux autres membres de sa famille, les prénoms de ses parents n'ont pas été cités, un détail qui illustre son détachement vis-à-vis des deux personnes qui l'ont mis au monde. D'ailleurs, dans le roman d'Erwan Larher, tout en nous donnant l'impression que le personnage-narrateur du roman s'adresse à Khalil, il dit : « *[...] tes parents, dont tu as toujours eu honte.* »⁷

De ce fait, le personnage manifeste un certain égarement et ne s'identifiait plus ni à sa famille ni à la société à laquelle il fait partie. Même après le décès de sa sœur, il était le seul à ne pas être présent le jour de l'enterrement et il n'était même pas au courant de son décès, il dit : « *Je n'ai pas été à l'enterrement. Je n'ai appris ce qu'il était arrivé à ma sœur que quatre jours plus tard. Dans la*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 57.

rue. Par un voisin. Personne, dans ma famille, n'a essayé de me joindre. Tout le monde était au courant, sauf moi. »¹ Nous pouvons aussi mettre en relief la contradiction entre la haine de la famille et sa marginalisation par rapport à cette dernière et qualifier la mosquée de « club privé » ce qui donne à croire qu'il s'agit d'une radicalisation brusque et insensée. Tout cela nous éclaire sur la société de Khalil, une famille qui ne représentait plus rien pour lui, un entourage ayant une mauvaise influence et des rues pleines de barbus. Toujours en parlant des mosquées, Laumonier dit à ce propos : « *On pourrait aussi évoquer les mosquées plus ou moins officielles qui ont comme vitrine le statut d'association sans but lucratif, mais qui organisent en réalité des réunions dans des garages obscurs pour enrôler dans une cause répugnante des jeunes désœuvrés.* »² Il a bien employé l'adjectif « désœuvrés » en parlant des jeunes, ce qui fait qu'il y a une catégorie bien visée par les islamistes, notamment la jeunesse perdue dans les rues, rongée par le désespoir. Ce qui est visiblement le cas du protagoniste du roman en question, il l'exprime clairement en parlant de son ami Rayan qui lui demandait des explications à propos de son changement radical, il dit : « *Il ne pouvait pas comprendre, Rayan. Il n'avait pas besoin de ces choses-là, lui. Sa mère les compensait toutes.* »³ La phrase « ces choses-là » écrite en italique dans le roman et revoie au fait de combler un manque par n'importe quel moyen, quitte à devenir terroriste qui n'a plus rien à perdre. Il rajoute : « *Elle avait veillé sur chacun de ses pas, couvé chacun de ses rêves, constamment à ses côtés mais le regard au loin. [...] Elle n'avait pas lésiné sur les moyens pour faire de lui un ingénieur, un crack, et ne désespérait pas de le voir un jour son propre patron.* »⁴ Et il achève son discours en disant : « *Ce n'était pas mon cas.* »⁵ Donc, il ressentait un manque causé par les conditions précaires dans lesquelles il vivait et la famille à laquelle il appartenait. Quant au statut d'association sans but lucratif des mosquées abordé par Laumonier, Khalil les considère plutôt comme une

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 219.

² LAUMONIER Alexandre, *op. cit.*, p. 10.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 226.

⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁵ *Ibid.*, p. 226.

association caritative Solidarité fraternelle¹, d'où son attachement exorbitant au point de considérer sa propre famille comme *les autres*² et les membres de l'association, il les appelle *les miens*³. Il dit même que grâce à l'association : « *Tu es respecté, écouté à ton tour, aimé ; tu te découvres une vraie famille, des projets et un idéal. Tu deviens le frère, et tu marches la tête haute parmi les hommes, comme un seigneur.* »⁴ Le mot « vraie » est en italique insinuant que Khalil ne sentait pas qu'il avait une famille sur laquelle il peut compter, il l'a donc trouvée en se réfugiant dans les mosquées. Tout en nous donnant l'illusion de converser avec Khalil, le personnage-narrateur du roman d'Erwan Larher dit en répondant : « [...] *t'es pas comme eux mais t'es tout seul alors tu t'es choisi un combat, des frères, une cause.* »⁵ La correspondance entre les deux romans a particulièrement attiré notre attention, surtout que l'un relate les événements qui se sont déroulés au Stade de France et l'autre au théâtre du Bataclan mais les deux histoires entretiennent une relation de complémentarité. Pareillement, dans le roman de Sansal, nous retrouvons un passage qui évoque le point des jeunes désœuvrés, facilement influençable. Il est écrit : « *Je reviens au changement... il est là, chers amis, visible et palpable, ça devrait nous inquiéter plus que ça, enfin... nos concitoyens n'en peuvent plus... les plus fragiles sont atteints... ils ne voient plus ces... gens comme l'ennemi fatal mais comme l'avant-garde d'un monde nouveau...* »⁶ Le « nous » renvoie aux responsables du Conseil municipal de la ville d'Erlingen qui est, comme nous l'a montré notre analyse précédente, la ville de Paris d'où vient Élisabeth Potier, victime des attentats du 13 novembre. La phrase « ça devrait nous inquiéter plus que ça » peut être lue différemment, comme une manière indirecte de dire que les dirigeants ne s'inquiètent pas suffisamment de l'état psychique des citoyens de la société, comme c'était le cas de Khalil par exemple. La fin du passage renforce notre idée, notamment

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 87.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁵ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 99.

⁶ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 52.

l'évocation du monde nouveau comme celui que le protagoniste du roman de Yasmina Khadra a découvert après avoir rejoint les membres de l'association.

Revenons à présent au roman de Larher où le détachement familial se dégage également puisqu'on retrouve des passages qui illustrent l'attachement du personnage à la communauté des rockers (amateurs de musique rock). Prenons comme exemple le passage suivant : « *Tu écoutes du rock, donc tu fais partie d'une famille. On se reconnaît d'un coup d'œil, on a des discussions passionnées sur les albums, les influences, les looks, on s'échange des bootlegs, on assiste à des concerts plus ou moins autorisés [...]* »¹ Ce qui rappelle les propos de Khalil quand il parle des frères comme une famille soudée. Tout comme la religion, la musique joue un rôle important dans la construction des identités sociales. Dans son livre, le professeur Largée précise même que : « *le rock chante l'existence journalière de ces jeunes, leurs difficultés, leurs angoisses, mais aussi leurs joies et leurs espoirs.* »² Donc, il s'agit d'une manière d'extériorisation d'un mal ou d'une joie. Ce qui coïncide avec le protagoniste du roman de Yasmina Khadra qui a choisi d'extérioriser tout le mal et la colère qui le rongeaient de l'intérieur en se transformant en un tueur de masse. Également, la manière dont le protagoniste parle des personnes qui assistent aux concerts avec lui, prouve son attachement particulier à cette communauté. D'ailleurs, tout comme Khalil qui appelle les frères de la mosquée « les miens », nous retrouvons la même appellation dans le roman de Larher, notamment quand il dit : « *Je suis bien. Parmi les miens.* »³ Ou encore, quelques lignes après, il dit : « *Mes coreligionnaires et moi sommes réunis dans la même attente, prêts à communier. Heureux. Ils sont mes semblables, mes frères, nous sommes liés par le rock.* »⁴ L'emploi du nom « coreligionnaire » qui, d'après la définition du dictionnaire, signifie : « *Personne qui professe la même religion, la même doctrine qu'une autre.* »⁵ Cela reflète encore une fois l'attachement excessif du personnage aux

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 15.

² LAGREE Jean-Charles, *Les jeunes chantent leurs cultures*, L'Harmattan, Paris, 1982, p. 29.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ Larousse. (s. d.). Coreligionnaire. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 22 mars 2022 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/coreligionnaire/19297>

membres de sa communauté qu'il qualifie d'ailleurs de « frères », exactement comme Khalil.

Vers la dix-neuvième partie du roman d'Erwan Larher, un passage a particulièrement attiré notre attention puisqu'il évoque certes la souffrance du protagoniste du roman après avoir survécu aux attentats même en étant blessé par balles. Le narrateur-personnage plonge le lecteur dans une réflexion profonde à propos de l'être humain dans les moments les plus difficiles. Il dit : « *plus de six heures après le début de l'attaque. Tu n'as pas pensé à appeler ton numéro. [...] ton téléphone était resté chez Jeanne mais tu n'as pas pensé à t'appeler. L'extrême souffrance nous ratatine sur nous-mêmes. Explication moins reluisante : ton inconscient voulait qu'on s'inquiète pour toi.* »¹ La toute dernière phrase du passage nous renvoie indirectement à Khalil qui répétait assez souvent la question à sa sœur en lui disant : « *Tu es sûre que personne n'a essayé de me joindre ?* »² Ou encore « *Personne, dans ma famille, n'a essayé de me joindre.* »³ Dans l'inconscient du personnage, l'envie d'être quelqu'un d'important aux yeux des proches est refoulée puisque personne ne s'inquiétait pour lui. D'où le sentiment de détachement total par rapport à sa famille et ses proches.

Dans *La métamorphose de Raphaël* de Patrice Lepage, le détachement familial se manifeste entre le protagoniste et sa partenaire Marion qui, après les attentats, n'essayait pas de comprendre la raison qui a poussé les terroristes à commettre leurs crimes. Le narrateur nous explicite clairement ce désaccord entre les deux personnages puisque Raphaël était contre l'idée de trancher avant de trouver des explications rationnelles. Il dit : « *Il lui semblait qu'elle avait trop vite rejoint le parti de ceux qui préféraient se croire en guerre. Il objectait que, ne pas tenter de comprendre collectivement ce qui produisait une telle barbarie, c'était se résoudre au retour inexorable de la fureur. Mais décidément, ils n'arrivaient pas à se comprendre, pas même à s'écouter...* »⁴ Si nous essayons

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 180.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 219.

⁴ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 13.

de lire entre les lignes de ce passage, nous comprendrons qu'il s'agit d'une manière implicite pour dire que le protagoniste tente de se reconnaître par rapport à l'acte qui a été commis, insinuant qu'il serait possible pour n'importe quel individu de sombrer dans la barbarie si la compréhension collective n'est pas établie. La phrase « c'était se résoudre au retour inexorable de la fureur » qui représente le résultat de l'ignorance des causes est également présente dans le roman de Sansal, notamment quand le personnage Ute, en adressant une lettre à sa fille Hannah, elle écrit : « *Quand avons-nous cessé d'être intelligents ou simplement attentifs ? On ne le saura jamais maintenant [...] Si la raison sombre, elle sombre, il n'y a pas de recours. Le résultat est que nul ne sait à qui, à quoi on a affaire, à ce stade on dit ennemi, le mot englobe toutes les hypothèses [...]* »¹ Nous remarquons l'utilisation du nom « raison » qui représente les facultés intellectuelles d'une personne. Si elle sombre, ou devons-nous dire en nous référant aux propos de Raphaël, si elle ne tente pas de comprendre où réside le problème et où se trouve la source qui provoque le vacarme, toute la société risquerait de se soumettre au mal. D'ailleurs, nous avons l'exemple de la similitude entre les personnages de Khalil et Erwan qui ont tous les deux intégré une communauté bien déterminée au point d'en être en totale communion et que chacun extériorise son mal-être à sa manière. Or, l'un a choisi le mal et l'autre a choisi un tout autre combat, en l'occurrence, l'écriture. En outre, et contrairement à Khalil et Erwan, Raphaël ne sentait pas le besoin d'être important aux yeux de quiconque, nous retrouvons la même scène du téléphone qui est présente dans les trois romans mais cette fois-ci, le narrateur dit en parlant du protagoniste : « *Et son portable, en majesté sur l'étagère, trois barres pour le réseau, une prise pour le chargeur, Byzance ! Il n'attend pas d'appel, pire, il n'en espère pas, mais il pourra écouter de la musique, et puis c'est plus rassurant...* »² Donc, une certaine indifférence se dégage du personnage par rapport à son isolement du monde, il dit même à un moment donné : « *C'est lorsque je suis retourné à Paris que j'ai ressenti une solitude effroyable. Ici, j'oublie même de téléphoner, c'est*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 22.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 58.

un comble. »¹ Il s'agit, en l'occurrence, d'un détachement total par rapport à sa vie d'avant et tous ses proches. Une autre scène ou plutôt un dialogue entre le protagoniste et un personnage secondaire qui se nomme Elio. Ce dernier lui pose la question et c'est sa réponse qui nous intéresse, il dit : « – *Personne ne vous attend à Paris ? Raphaël lâche un petit rire forcé – Plus maintenant. Comment dire ? J'ai eu quelques problèmes de voisinage...* »² Or, contrairement aux autres personnages, le héros du roman reconnaît le fait qu'il soit la source du problème au lieu de jeter la pierre sur les autres comme c'est le cas de Khalil par exemple. Après la réponse d'Elio qui croyait que le problème vient d'autrui, il lui répond : « - *L'autre est toujours le problème ! – En l'occurrence, je crains que le problème soit moi.* »³ Sauf qu'il éprouve tout de même une haine envers Marion qu'il exprime clairement à chaque fois qu'il se souvient de ce qu'il a lu dans son cahier bleu (journal intime), il dit : « *En réalité je me suis retrouvé complètement sonné, floué, dévalorisé, meurtri... Je crois que je lui en veux encore.* »⁴ Le personnage est conscient d'avoir subi un choc qui a provoqué tous les changements dans sa vie puisqu'il raconte à quel point il a été marqué par les attentats mais son instabilité le pousse quand même à s'interroger en essayant de comprendre le pourquoi du comment. À un moment donné, le narrateur nous décrit ce que ressent Raphaël au plus profond de lui en disant : « *“À quand remonte ce sentiment de coupure... ?” Encore cette voix venue des profondeurs de son être.* »⁵ Nous analyserons cet esprit de contradiction intérieure ultérieurement au cours de notre travail.

Vers la fin du roman, et après la métamorphose du protagoniste suite à son voyage thérapeutique au cœur des montagnes de la compagne, il évoque encore une fois son enfance au milieu d'un dialogue entre lui et Leila, et la façon dont il le dit prouve sa conscience du détachement qu'il éprouvait vis-à-vis de tout et surtout sa famille, il dit : « *Je connaissais mon histoire, je savais ce qui m'avait*

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁵ *Ibid.*, p. 115.

anéanti dans l'enfance et je me racontais souvent ce drame familial, mais à la manière dont on évoque l'histoire d'un autre, de façon trop distanciée. »¹ Il avoue clairement qu'il s'est détaché de sa propre histoire familiale bien qu'elle soit responsable de son changement et du personnage qu'il représente. D'ailleurs, il rajoute : « *Je n'avais pas compris combien ce que j'avais vécu alors avait modelé ma façon de vivre et de comprendre le monde.* »² Donc, si nous comparons le personnage principal de Lepage avec celui de Khadra, nous pourrions dire que Khalil continuait de vivre dans le passé au lieu de l'accepter et faire en sorte de changer au mieux, d'où l'errance curative de Raphaël qui lui a permis de dépasser la colère, la violence et le mal-être qui le rongeaient de l'intérieur.

7. L'errance des protagonistes :

Khalil, le narrateur-personnage du roman de Yasmina Khadra, Influencé par son ami Lyès qui n'hésitait pas à lui rappeler d'où il vient, et qu'il ne sera jamais intégré à la société, il dit : « *Tu n'auras pas de voiture avec chauffeur. Et s'il t'arrivait, par je ne sais quel miracle, de porter un costume-cravate, le regard des autres te rappellerait d'où tu viens.* »³ Puis, il lui rajoute une couche de désespoir pour ne laisser aucune place au doute qui le rongait et aux mauvaises questions⁴ en lui disant : « *Quoi que tu fasses, quoi que tu réussisses, dans un laboratoire ou sur la pelouse d'un stade, il suffirait que tu donnes un coup de boule à une fiotte pour dégringoler de ton nuage d'idole et redevenir le bougnoule de toujours.* »⁵ En plus de traiter son propre ami de « bougnoule », il achève son discours comme suit : « *Ça a toujours été comme ça. Et ce sera toujours ainsi.* »⁶ Nous remarquons un certain déséquilibre qui se dégage du personnage principal, notamment la manière dont il manifeste un aveuglement vis-à-vis de tout ce qui l'entoure et qu'il l'exprime clairement en disant :

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 238.

² *Ibid.*, p. 238.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

« *J'avais développé un rapport strictement cosmique aux êtres et aux choses.* »¹ Prenons l'exemple du passage de Lyès qui le poignarde avec ses mots blessants, la réaction du personnage-narrateur relève de l'absurdité puisqu'il dit : « *avant de me rendre compte qu'on m'avait confisqué mon statut de citoyen pour me refourguer celui d'un cas social [...]* »² Tout le passage renvoie à l'indéfini, il utilise le pronom « on » alors que les idées qu'il évoque viennent de son propre ami. D'ailleurs, dans la passage qui suit « *[...] que mon destin dépendait de moi, et non pas de ces marionnettistes qui cherchaient à me faire croire que mon âme ne serait qu'une prise d'air, que j'étais fait de chiffons et de ficelles, et qu'un jour j'échouerais dans un placard parmi les balais et les serpillières.* »³ Le mot « moi » est écrit en italique, cela pour mettre en avant toute l'absurdité de la situation puisque Khalil a d'ores et déjà laissé son destin entre les mains de ceux qui le guident vers la dérive, les personnages Lyès et Driss en l'occurrence. Tout le reste du passage ci-dessus est la traduction indirecte de ce que Lyès disait de Khalil juste avant, le traitant de bougnoule, etc. Il termine sa phrase en disant : « *[...] j'avais choisi sous serment de servir Dieu et de me venger de ceux qui m'avaient chosifié.* »⁴ Sachant que ce passage vient d'un personnage qui a l'intention d'être, littéralement, une bombe. Il a même dit en parlant du Cheikh qui est en quelque sorte le patron de toutes les opérations : « *C'était une obsession, chez lui. Il voulait vérifier si nous étions des « bombes solvables » [...]* »⁵ La phrase « bombes solvables » est écrite entre guillemets d'où son importance d'un point de vue connotatif. Donc, le personnage est conscient de sa chosification et cela prouve son mal-être profond et qu'il compte se venger de lui-même avant tout mais reste aveuglé et caché derrière un prétexte. Dans le roman d'Erwan Larher, et contrairement à Khalil, le personnage-narrateur est conscient de sa chosification et le répète en permanence dans le roman, notamment quand il dit en faisant référence à l'écrivaine Sigolène Vinson : « *Je suis Sigolène, je suis un caillou je suis Sigolène je suis un caillou je suis Sigolène*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 200.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

je suis un caillou. »¹ Egalement, il s'adresse implicitement à Khalil en insistant, sur sa vengeance tant désirée. Il dit d'un air sarcastique : « *Tu es un chevalier. Un redresseur de torts. Un rédempteur. Tu vas venger les innocents massacrés par l'Occident. Agir enfin, au lieu de survivre dans une société qui te tolère tout juste, te contrôle au faciès, regarde de travers ta femme qui porte le foulard [...]* »² Ou encore quand il lui dit : « *Et toujours cette impression diffuse, insidieuse, poisseuse que rien ne changera que tout est figé, joué d'avance.* »³ Exactement comme disait Lyes à Khalil. Nous retrouvons même des indices qui prouvent la fragilité du protagoniste puisqu'il finit par reproduire le même discours qu'il a reçu de son ami Lyès sur son autre ami Rayan quand il a appris la mort de leur ami Driss en étant kamikaze, il dit : « *J'en voulais à Rayan ; je lui en voulais de se croire plus intelligent que les milliers de braves qui irriguaient de leur sang la voie du salut ; je lui en voulais de tourner le dos aux siens, de se faire passer pour ce qu'il ne serait jamais : un bon citoyen intégré, lui, le vulgaire assimilé.* »⁴ Or, si nous analysons les deux discours, nous remarquons l'utilisation du conditionnel présent « serait » ce qui manifeste un certain doute au fond de Khalil, contrairement à Lyès qui était dans la certitude, notamment quand il dit : « *Ça a toujours été comme ça. Et ce sera toujours ainsi.* »⁵ Pris par un instant de colère, il redit la même phrase mais cette fois, à un parfait inconnu et n'ayant aucun doute : « *Tu ne seras jamais un Belge à part entière, mon gars. Jamais.* »⁶ Donc le sentiment de rejet l'obsède constamment. Vers l'onzième partie du roman d'Erwan Larher, le personnage-narrateur insiste sur les mêmes propos cités précédemment et s'adresse encore une fois au terroriste en disant : « *Tu ne venges personne, tu es incapable de placer le Liban sur une carte, tu es paumé, tu as la rage mais contre rien, contre personne, parce que ton ennemi est invisible [...]* Tu es trop basané pour ici, trop occidental pour là-bas, tu voudrais

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 93

entrevoir un avenir or tu n'y crois plus, on t'a trop menti [...] »¹ Tous les éléments du passage nous renvoient à Khalil, prenons comme exemple l'emploi de l'adjectif « paumé » qui ressasse l'errance du personnage, et surtout le fait qu'il ait l'impression de se venger de tout le monde mais sans en être convaincu. Nous remarquons également le côté exilé qui est mis en avant dans les deux romans. Le protagoniste du roman de Yasmina Khadra ne se sent plus chez lui, que ce soit en Belgique ou au Maroc. La phrase « on t'a trop menti » vient également confirmer notre analyse ci-dessus qui prouve le côté embobiné de Khalil.

L'instabilité du personnage se poursuit tout le long du roman, notamment quand il parle de son ami Driss qui s'est sacrifié, à un moment il dit : « *Driss avait choisi l'éternité. J'étais sûr qu'il était comblé, là-haut, ange parmi les anges baignant dans la félicité.* »² Pourtant, juste avant tout cela, il décrivait son rêve en disant : « *Driss me souriait tristement. "C'est pas la joie", me dit-il.* »³ En parlant des rêves, Le psychologue François Duyckaerts précise clairement que : « *Le rêve serait porteur de vérité.* »⁴ Donc, le personnage essaye juste de s'auto-convaincre malgré l'incertitude qui le hante. Ou encore, quand il parle des membres de l'association, tantôt il dit : « *C'est étrange. Mes compagnons de foi ne me manquaient pas. Si on m'avait dit, un mois plus tôt, que je pourrais me passer de mes frères, je ne l'aurais pas cru une seconde.* »⁵ Tantôt il se contredit : « *Qui avait dit que je pouvais me passer de mes frères ? Foutaises.* »⁶ Juste après il dit : « *[...] je m'en voulais d'avoir pensé que mes frères ne me manquaient pas.* »⁷ Cet aspect indécis se dégage en permanence du narrateur-personnage donnant l'impression qu'au fond de lui, il est tout le temps en train de se disputer avec sa propre personne. Pareillement, après la mort de sa sœur jumelle Zahra, tuée dans les attentats du métro de Bruxelles. Il commence à

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 99.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ DUYCKAERTS François, « La vérité des rêves », *Les fondements de la psychothérapie*, sous la direction de Duyckaerts François, De Boeck Supérieur, 1999, pp. 51-62, p. 53.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 144.

osciller entre croire son émir ou se laisser emporter par les émotions, il dit : « *Quelque chose me disait que Lyès savait depuis le premier jour de l'attentat que ma sœur avait été tuée et qu'il m'avait caché la vérité, qu'il avait avancé la date de mon départ pour Marrakech pour que je ne me doute de rien.* »¹ Donc, il s'aperçoit qu'il est manipulé mais refuse de l'admettre, ou plutôt, s'oblige à rester dans l'ignorance sachant que son existence avait enfin du sens pour lui, contrairement à sa vie d'avant, il dit : « *Je n'avais pas plus d'ambition qu'un chien errant* »² Nous assistons même au questionnement de Khalil qui se voit complètement perdu : « *Où devrais-je me positionner par rapport à tout ça ? Je ne me voyais nulle part dans le sinistre. Ni dans les flammes de ma propre crémation ni dans la lumière aveuglante des illuminés. Coupable ou victime, complice ou simple pion [...]* »³.

Vers la fin de la troisième partie, une scène vient confirmer notre analyse précédente du pronom tonique « moi » de Khalil puisqu'il se rend compte qu'il n'avait pas son sort entre ces mains, il dit : « *Que fichait ce téléphone dans mon gilet et pourquoi, contrairement au poussoir, était-il branché directement à la charge ? Ce n'était pas ce qui avait été prévu. C'était à moi d'actionner le détonateur, à moi seul.* »⁴ Encore une fois, la phrase « à moi seul » est écrite en italique pour insister sur la certitude qu'avait le personnage-narrateur vis-à-vis des décisions qu'il avait prises mais se rend compte de plus en plus qu'il est perdu et surtout « chosifié ». D'ailleurs, il se qualifie même d'*objet perdu*⁵ ou encore : « *Une feuille blanche ballotée par les vents contraires.* »⁶. À un moment donné, il dit clairement : « *L'écran noir de la télé me renvoyait à l'abîme de mon esprit.* »⁷ Ou se décrit d'un : « *[...] spéléologue au fond de l'abîme.* »⁸ Ce qui nous renvoie aux propos du philosophe Jacob Boehme cités précédemment dans notre travail, notamment quand il aborde la symbolique du chiffre seize, qui

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 216.

² *Ibid.*, p. 235.

³ *Ibid.*, p. 239.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 235.

⁶ *Ibid.*, p. 235.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

est le nombre des parties du roman, précisant qu'il représente « l'abîme ». Le même mot est présent dans le roman de Sansal sous forme d'une question venant du personnage-narrateur Ute Von Ebert, elle dit : « *c'est quoi cette croyance qui regarde l'abîme plutôt que le ciel ?* »¹ Donnant l'impression qu'elle s'adresse aux terroristes et tente de comprendre leurs convictions, notamment le cas de Khalil qui voulait se donner la mort de son plein gré. À ce propos, la réflexion d'Ute vient, en l'occurrence, mettre sous les projecteurs ce comportement absurde de vouloir se donner la mort, elle dit : « *Nous sommes devant le plus grand mystère eschatologique de l'histoire humaine, l'homme atteint d'un mal incurable veut cesser d'être un homme attaché à la vie pour devenir un fantôme attaché à la mort.* »²

Revenons à la scène de l'écran noir de la télévision évoquée tout à l'heure puisqu'elle est reproduite dans la série de romans de l'auteur Blake Pierce qui s'intitule *Une enquête de Riley Paige*, il narre également l'histoire d'un tueur en série, ou plutôt, le *serviteur*³ du dieu Pan, tout comme c'est le cas de Khalil qui a choisi de *servir Dieu*⁴ Allah. Le narrateur, en parlant du personnage, il dit : « *Il éteignit la télévision et se mit à fixer l'écran noir.* »⁵ Nous avons même un passage du personnage en question qui dit : « *[...] je tue sur ordre du dieu Pan lui-même !* »⁶ Ce qui fait de la religion l'un des éléments à ne pas marginaliser dans notre analyse sociocritique. D'ailleurs, le professeur Vaillancourt considère que : « *La religion n'existe pas dans le vide, hors de la société ou indépendamment de celle-ci ; elle fut plutôt partie intégrante du tissu social. Elle est influencée et même souvent déterminée par les relations sociales, les institutions sociales et les conflits sociaux [...]* »⁷

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 36.

² *Ibid.*, p. 36.

³ PIERCE Blake, *Une enquête de Riley Paige, Tome 16, Choisi*, Auto-Édition, 2016, p. 146.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 24.

⁵ PIERCE Blake, *op. cit.*, p. 149.

⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷ VAILLANCOURT Jean-Guy, « Religion et société: une approche sociologique », *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, Vol. 20, no. 2, 1991, pp. 137-150, p. 137. Disponible sur : <https://doi.org/10.1177/000842989102000202>

Dans *Le livre que je ne voulais pas écrire* d'Erwan Larher, et tout comme c'est le cas de Khalil qui se sent toujours incompris par son entourage et ayant l'esprit désordonné, nous retrouvons le même aspect dans le roman mais du point de vue d'un fan de musique rock qui, en l'occurrence, était présent dans la salle parisienne du Bataclan, il dit : « *Tu écoutes du rock, bande-son de ton esprit tourmenté. Tu es cette musique, entièrement, elle te constitue, ce que les adultes et la plupart de tes condisciples ne comprennent pas, eux pour qui la musique n'est qu'une distraction, un arrière-plan, un agrément sonore, décoratif.* »¹ Juste après, il rajoute : « *“Ça lui passera”, disent-ils.* »² Nous pouvons presque imaginer les mêmes propos venant des personnes qui entouraient Khalil quand ils le voyaient en totale communion avec les frères de la mosquée. La phrase « Elle te constitue » consolide l'idée qu'il s'agit d'une même influence. Une sorte de miroitement entre les deux personnages du roman : le terroriste et la victime. D'ailleurs, même le côté indécis du personnage du roman de Larher est mis en avant, notamment quand il dit : « *Tu vacilles. Contrairement aux apparences, tu n'as jamais été très sûr de toi. Versatile ? Non, pas à ce point. Influençable ? Ça se discute. Dès qu'il s'agit d'affirmer tes convictions, même vestimentaires, tu perds tes moyens.* »³ Cette ressemblance entre les deux personnages fait ressortir le caractère humain qui demeure intéressant à traiter. Nous pouvons même dire qu'il serait possible de remplacer le personnage d'Erwan par celui de Khalil et vice versa. D'ailleurs, à un moment donné, le personnage d'Erwan dit même en s'adressant au terroriste : « *Est-ce qu'on aurait pu être potes, toi et moi ?* »⁴ Egalement, nous remarquons l'existence de plusieurs passages dans le roman qui sont parfaitement identiques et se répètent plusieurs fois d'affilée, notamment dans la vingt-sixième et vingt-huitième parties. Une sorte de redondance que nous estimons « intentionnelle » de la part de l'écrivain pour insister sur l'aspect déséquilibré du protagoniste.

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

Si nous revenons au trait de l'errance, le doute en est une partie intégrante, et encore une fois, la lecture des deux romans nous laisse croire qu'il s'agit d'un lien d'histoire/réponse, notamment quand Khalil dit en parlant de la manière dont il a été influencé par l'un des frères : « *Il finit par te convaincre de le suivre dans l'impasse où officie l'imam.* »¹ Et quelques passages après, il dit : « *Arrivé à ce stade de lévitation, il n'y a plus de marche arrière.* »² Le même discours est présent dans le roman de Larher mais cette fois-ci, d'un œil différent, celui de la victime, il dit : « *Tu as peur, Tu ne peux plus reculer. Tu t'es embringué dans une impasse. Tu le regrettes.* »³ La réponse de Khalil, nous la retrouvons vers la fin de la dernière partie quand il dit : « *Derrière moi, il n'y avait que des regrets.* »⁴ Ce qui prouve encore une fois la relation de complémentarité qu'entretiennent, indirectement, les deux romans. Vient s'ajouter à tout cela le personnage principal du roman de Lepage qui est constamment plongé dans le doute également, tout comme les autres personnages, c'est mentionné maintes fois dans le roman mais prenons ce passage comme exemple lorsqu'il se demande : « *Mais pourquoi donc ai-je dit ou fait cela, pourquoi ai-je pris cette route ?* »⁵ Tous ces indices montrent l'importance d'une approche comparative des différents textes pour atteindre une certaine vision de complémentarité qui relie les romans du corpus bien qu'ils viennent d'auteurs différents. Selon Edmond Cros : « *la sociocritique ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus mais au niveau des formes.* »⁶ Donc, bien qu'on parle d'un même événement, la manière d'incorporer ce fragment de l'Histoire fait toute la différence. De sorte que le lecteur soit plongé dans un univers fictionnel différent de chaque roman même si l'événement en question est figé dans le monde réel, en l'occurrence le 13 novembre 2015. Or, nous

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 231.

³ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 57.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 257.

⁵ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 240.

⁶ MARTI Marc (dir.), « CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 02 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/33> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.33>

savons que les attentats ont eu lieu dans plusieurs endroits différents : Stade de France, Bataclan, les rues de Paris, etc. De ce fait, les personnages-narrateurs ne relatent pas les mêmes faits mais nous donnent l'impression qu'il s'agit du même endroit et la même histoire.

Toujours dans *La métamorphose de Raphaël* de Patrice Lepage, le même aspect ambigu et désorienté se remarque du protagoniste, tout comme c'est le cas d'Erwan ou Khalil. D'ailleurs, le passage précédemment évoqué qui parle du non-retour en arrière de Khalil, nous le retrouvons du côté de Raphaël également, notamment quand il dit : « *Je n'ai plus de place dans ma vie d'avant et je pense que revenir en arrière serait une très mauvaise option pour moi.* »¹ Après les attentats, il décide de tout plaquer et le narrateur relate son état puisqu'il reste indécis face à un dilemme qui l'oblige à choisir un camp. Bien qu'il soit parisien, il a tout de même du mal à donner raison à un quelconque parti. Le narrateur nous dit à son propos : « *Il se pleurait dessus, apitoyé par son propre désarroi, incapable de se ranger sagement du côté des « victimes » ou des « résistants ».* »² Il se reconnaît donc, indirectement, en laissant son côté humain prendre le dessus et refuse de condamner l'acte terroriste en lui-même car cela entraînerait une esquivance de la compréhension. Le narrateur l'explique en disant : « *Plus il écoutait les arguments des uns et des autres, plus il cherchait à comprendre, et plus, au contraire, il lui semblait percevoir un enchevêtrement de causes et d'effets complexes.* »³ Tout cela nous pousse à croire que le protagoniste serait en quête de justificatifs aux actes commis par les terroristes qui sont, d'après lui, tout aussi humains mais manipulés. Le passage suivant le prouve puisqu'il rajoute en expliquant les causes et les effets complexes précédemment cités :

« *Ce qui relevait de l'histoire personnelle des tueurs, de leur histoire sociale, ce qui relevait de la géopolitique, des guerres économiques, de la grande histoire des peuples, de leurs combats religieux... Tout cela interagissait, il en était convaincu mais incapable de l'exprimer clairement ou d'en tirer une compréhension globale.* »⁴

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 89.

² Ibid., p. 13.

³ Ibid., p. 13.

⁴ Ibid., p. 13.

Ce qui nous rappelle, en l'occurrence, les propos de Khalil quand il s'interroge en disant : « *Où devrais-je me positionner par rapport à tout ça ? [...] Coupable ou victime, complice ou simple pion [...]* »¹

En outre, Raphaël subissait les mêmes propos dénigrants que Khalil mais de la part de sa compagne Marion. Si Khalil se faisait traiter de « Bougnoule », le protagoniste du roman de Lepage nous décrit ce qu'il recevait en permanence de sa partenaire en enchaînant trois phrases bien distinctes : « *Je n'étais plus bon à rien, minable* » ; « *la vie avec moi, c'était nul* » ; « *je n'étais pas clair, trop ceci, pas assez cela* »² Et les comportements du personnage oscillent entre la culpabilité et la victimisation, c'est-à-dire, tantôt il avoue être le responsable de tout ce qui lui arrive, tantôt il blâme sa partenaire qu'il a quitté après avoir su qu'elle le trompe avec un autre homme, faisant de lui une victime au lieu d'un coupable. Lors d'un dialogue entre lui et Leila, elle lui dit : « *Si vous vous gérez comme une victime, vous souffrirez beaucoup.* »³ Cette instabilité nous renvoie directement à Khalil et c'est ce qui accentue davantage la similitude entre les différents personnages tout en maintenant une certaine différence entre les fictionnalisations et la façon dont chaque roman aborde le sujet des attentats du 13 novembre.

Les errances et pertitions⁴ du personnage ne sont pas dissimulées dans la narration puisqu'elles se manifestent ouvertement depuis le tout début du roman. Nous retrouvons maints passages qui renvoient à la confusion et l'aspect perdu du protagoniste, notamment quand le narrateur dit à son propos : « *Raphaël luttait pour ne pas se diluer, se retrouver lui aussi perché sur cet horizon lointains, étranger à lui-même.* »⁵ Ou encore, quand il parle de son état intérieur en disant : « *Angoissé à l'idée de ne rien pouvoir dissimuler de sa pertition intérieure.* »⁶ Donc, ce point est commun entre les différents personnages bien

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 239.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

qu'ils soient imaginés par plusieurs auteurs différents. Nous pouvons même donner comme exemple un passage qui nous rappelle les propos de Khalil quand le narrateur décrit l'état de Raphaël : *« Il se sentait seul et perdu, ses parents morts depuis si longtemps, il avait le sentiment qu'il n'y avait plus un endroit sur cette planète où il pouvait se sentir chez lui. Sa vie lui paraissait vaine, dénuée de sens, et cet énième séminaire d'entreprise apportait la touche finale à son effondrement intérieur. »*¹ Si nous comparons ce passage avec le précédent, nous remarquons la redondance d'une même phrase, en l'occurrence « perdition intérieure » et « effondrement intérieur » ce qui confirme l'errance du personnage en question. Le même passage est présent dans le roman de Khalil quand il dit : *« Perdu dans mes pensées, je ne voyais ni les rues ni les gens. J'étais un mort-vivant errant dans le brouillard. [...] J'étais si seul et malheureux. Je me sentais aussi vide qu'un sac de gonflé de vent. »*² Tous ces indices nous donnent l'illusion que les romans partagent le même protagoniste mais chacun est confronté à une situation différente tout en maintenant le rapport aux attentats du 13 novembre. Or, il est important de préciser que l'errance de Raphaël se traduit beaucoup plus en fuite et quête de soi, un abandon du passé après un déclic qui a tout fait déborder. D'ailleurs, il le dit clairement dans le passage qui suit, après avoir quitté la ville : *« La ville s'effilocheait en d'interminables zones commerciales, puis un improbable entre-deux, en enfin des champs, des arbres, de la verdure. Cette fuite était un arrachement, il imaginait son passé disparaître derrière la voiture. »*³ L'emploi du nom « arrachement » vient accentuer le sens de cette fuite pour le protagoniste. La même scène de cette volonté de s'exiler est présente dans le roman d'Erwan Larher, quand le protagoniste nous parle d'un rescapé des attentats nommé Guillaume, il dit à son propos :

« Guillaume était au concert avec sa femme, également blessée, rien de trop grave non plus. Ils ont des enfants. Pour lui, cet événement marque un tournant. Dès qu'il sera rétabli, t'explique-t-il, enthousiaste, exalté, il va changer

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 15.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 89.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 19.

de vie. Plaquer son emploi – qui ne l'épanouit pas, il se sent exploité -, plaquer Paris, tout recommencer [...] »¹

Donc, les personnages se condamnent à un exil qu'on pourrait qualifier de post-traumatique puisqu'ils décident de tout plaquer juste après la survenue des attentats, ces derniers sont le déclic qui les oblige à une errance à la fois consciente mais involontaire. Il dit en parlant de Raphaël : « *Un matin, il s'est levé tôt, a jeté toutes ses affaires en vrac dans sa vieille caisse et il a quitté Paris et cette vie fanée.* »²

Le narrateur insiste souvent sur une colère qui frôle la rage au fond du personnage qui nous pousse à croire que son errance est plutôt thérapeutique, contrairement à celle de Khalil ou Erwan. Or, il existe des points communs entre lui et le protagoniste du roman de Yasmina Khadra. Premièrement, c'est l'esprit de vengeance mais qui ne vise personne d'autre que le personnage en lui-même. À un moment donné, le narrateur nous dit à son propos : « *Il ne veut rien ressentir d'autre que son obstination à aller au bout, et surtout ne rien entendre des inquiétudes intérieures travesties en appels de détresse ; plutôt crever que céder. Il marche ainsi des heures, à se faire mal.* »³ Ou encore quand il demande le pardon mais ignore à qui est-il destiné, il dit : « *Entre deux hoquets, il s'entend demander pardon ! Mais à qui et pourquoi ? [...] Il demande pardon pour sa faiblesse, pour le mal qu'il se fait à n'être pas celui qu'il pouvait être. Il implore son propre pardon comme on aspire à la délivrance [...]* »⁴ Il se fait donc du mal tout en ayant conscience que cela ne changerait en rien sa situation et n'arrangerait en rien la version de sa propre personne qu'il n'arrive plus à supporter, tout comme Khalil qui avait l'intention de tuer des gens gratuitement pour se venger de sa propre personne qu'il qualifie de ratée. Ce dernier point est également présent du côté de Raphaël puisqu'il l'évoque clairement, notamment dans le passage qui suit : « *Il ira au bout, parce qu'il le faut, parce qu'il veut rompre avec cette emprise qui l'étouffe. Parce qu'il n'en peut plus de n'être pas*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 213.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

là, mais toujours tiraillé entre la souffrance du passé et l'espérance inquiète d'un futur hypothétique. »¹ En analysant ce passage, nous remarquons que le personnage a la même volonté d'aller au bout des choses qui est identique à celle de Khalil qui en avait marre de sa situation et sa vie qui n'avait plus de sens à ses yeux. Egalement, la phrase « Parce qu'il n'en peut plus de n'être pas là » a particulièrement attiré notre attention puisqu'elle nous renvoie aux deux autres personnages : Khalil et Erwan. Ces derniers se sentaient marginalisés et mis à l'écart dans la société où ils vivaient. Nous avons le cas de Khalil qui n'avait l'impression d'appartenir à aucune société, que ce soit celle de sa naissance ou de sa résidence. Et Erwan qui est un écrivain abandonné à son propre sort et qui n'avait pas le moindre impact sur la société malgré son don d'écriture. Donc, chacun extériorise son mal-être à sa manière et Raphaël a choisi de s'exiler dans son propre pays. Pareillement, la dernière phrase du passage qui parle de la souffrance du passé et l'avenir incertain nous donne systématiquement l'image de Khalil qui avait exactement la même vision négative de son existence. Vers la fin du roman, un discours de Raphaël a attiré notre attention puisqu'il s'agit d'une sorte d'insinuation, nous donnant l'impression qu'il s'adresse carrément aux autres protagonistes, il dit en répondant à Gwen qui lui demande ce qu'il aimerait faire s'il décide de s'installer dans la campagne : « *Mis à part quelques bavards, j'aimerais que viennent là ceux qui, pour une raison ou une autre, se sentent largués, sans importance, sans reconnaissance... Je voudrais les écouter, leur donner de l'attention, et peut-être réveiller chez eux un peu d'intérêt pour eux-mêmes...* »² Il montre ainsi une certaine compassion mais surtout, il se reconnaît par rapport à leur situation puisqu'il y était confronté et il a pu s'en sortir.

7.1. La métamorphose d'Élisabeth Potier

Toute l'histoire du roman de Sansal est basée sur la métamorphose d'une certaine Élisabeth Potier, professeure d'histoire-géographie à la retraite, habitant

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 248.

la Seine-Saint-Denis, victime collatérale de l'attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris¹, tous ces détails sont mentionnés dans le prologue du roman pour que le lecteur puisse se situer dans l'aspect labyrinthique de l'histoire. Or, comme nous l'avions constaté lors de notre analyse précédente de la société du roman, un roman qui est d'ailleurs écrit par Élisabeth mais sous une autre identité, en l'occurrence, celle d'Ute Von Ebert, ce qui en soi, pourrait déjà être considéré comme une forme d'errance. D'ailleurs le passage suivant, tiré de la note n° 4 du roman d'Ute, l'illustre : « *Je suis dans cette situation plus que kafkaïenne, je ne sais si je suis vivante ou morte, je ne sais où je suis, qui je suis, quels phénomènes ont joué pour créer ce halo dans lequel une vieille femme, qui pourrait être moi ou pas, se débat depuis je ne sais quand contre je ne sais quoi.* »² Ou encore, quand elle évoque sa propre errance en disant : « *Moi, j'erre dans la brume glacée et la douleur, sous une identité et une autre, les deux fallacieuses.* »³ Et bien qu'Élisabeth soit l'une des victimes des attentats, nous remarquons que son subconscient « Ute » blâme majoritairement les dirigeants du pays de n'avoir pas eu le courage de résoudre le problème dans sa totalité et préfèrent se mettre dans une position de soumission vis-à-vis de tout ce que subit le pays, ou plus précisément, la ville d'Erlingen (Paris). D'ailleurs, ce qui nous a motivé à intégrer ce sous-titre à notre analyse, c'est un certain rapprochement que nous pouvons même qualifier de « miroitement » entre le roman de Sansal et celui de Khadra. Plus particulièrement, la scène qui évoque implicitement les membres de l'association de Khalil dans le roman d'Ute. Elle écrit : « [...] *le rapport du brigadier-chef Josef Moritz, adressé sous le sceau du secret au Bürgermeister, révèle qu'une bande d'excités se réunissait tantôt dans la librairie Le glaive et la plume, sise dans la vieille ville, au dos de la cathédrale [...]* »⁴ Plusieurs indices nous renvoient aux frères de Khalil qui se réunissaient dans la mosquée, nous avons d'ailleurs les mots « bande », « cathédrale » et le verbe « se réunir ». Ensuite, elle rajoute : « [...] *dont le propriétaire, le sieur*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

*Fuchs, un révolutionnaire de l'antiquité, est connu de tous les services de police du monde libre car ce qu'il vend en son échoppe et par correspondance, ce ne sont pas des livres sains mais des bombes à retardement avec leur mode d'emploi [...] »¹ Ce qui coïncide avec les faits du roman de Khadra, et pour donner plus de véracité à notre analyse, le passage suivant vient consolider le rapport entre les deux romans puisqu'il est écrit : « *Le trait d'union entre eux c'est leur religion [...] »² Tout comme c'était le cas de Khalil et ses frères qui se considéraient comme des « coreligionnaires ». L'effet de miroitement se remarque entre les deux romans puisque le roman de Sansal (Celui d'Ute) parle des jeunes en colère qui ont été exploités pour défendre le pays et celui de Khadra pour le détruire, comme une image inversée ou contraire entre les deux textes. Prenons comme exemple le passage suivant : « *L'envahisseur aura servi à ça, leur ouvrir un nouveau crédit de vie. Hier, ils se battaient pour détruire la société et voilà que la nouvelle donne les invite à s'investir dans sa défense. »³ Nous pouvons même envisager qu'il s'agirait d'une suite, voire une relation de complémentarité entre les deux œuvres, comme une manière indirecte de dire que les dirigeants ont négocié un accord avec les malfaiteurs au lieu de les neutraliser. Elle rajoute : « [...] *le Front du Salut d'Erlingen, le groupuscule a trouvé chez ces jeunes en colère la troupe dont il a toujours rêvé pour faire la vraie guerre, et les jeunes révoltés ont trouvé chez lui le discours qui rend intelligent et transforme la colère viscérale en violence révolutionnaire. »⁴ L'acronyme FSE se traduit en réalité en le Fonds Social Européen dont l'objectif est de maintenir la cohésion sociale, économique et territoriale. D'où le côté ironique de son intégration au roman. Autrement dit, la structure qui est censée veiller à ce que la cohésion collective règne dans tous les domaines, notamment le social. Elle profite de la colère des jeunes pour la transformer en violence bénéfique pour ses propres intérêts. Nous pouvons même tirer le discours de la manipulation dans le roman puisqu'il est explicitement écrit dans le roman****

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 108-109.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

d'Ute : « [...] des jeunots qui décident de se battre est en soi un grand espoir, la société montre par là qu'elle croit en son avenir. Mais bon il y a jeunes et jeunes, ceux-là sont approximatifs [...] »¹ La fin du passage reflète la marginalisation de certains au profit des autres, comme c'était le cas des protagonistes : Khalil ou Erwan. Elle continue : « [...] il faut les aider dans ce qu'ils pourraient accidentellement faire de bien et les contrarier intelligemment dans ce qu'ils vont sûrement faire de mal, et, en tout état de cause, agir pour qu'ils gagnent jamais, ils se prendraient pour des durs envoyés par Dieu, et qu'ils ne perdent jamais [...] »² La présence de l'adverbe « sûrement » pour insister sur la conviction des responsables que ces jeunes désœuvrés vont certainement faire du mal mais ils continuent à les manipuler pour qu'à la fin, les rendre parmi les dommages collatéraux. La phrase « ils se prendraient pour des durs envoyés par Dieu, et qu'ils perdent jamais » nous rappelle Khalil et les membres de l'association, nous avons même l'impression que la narratrice-personnage du roman d'Ute s'adresse directement à ces derniers.

La métamorphose d'Élisabeth va même la pousser jusqu'à s'imaginer à la place de l'émir du roman de Khadra nommé Lyes ou même le Cheikh qui est l'imam qui dirige toutes les opérations et manipule les esprits. Toujours dans la peau d'Ute, elle dit :

« Avant tout, j'ai chargé Helmut de me ramener un de ces spécimens, il sera mon cheval de Troie, j'en ferai un chef charismatique [...] on le nourrira, j'éveillerai son esprit à trois idées qu'il voudra coûte que coûte, si je sais bien le remonter, transmettre à ses coreligionnaires, ils en feront leur philosophie et leur programme »³

En revanche, au lieu de s'attaquer aux innocents, les idées qu'elle aimerait leur transmettre sont : Défendre la ville, dissuader les jeunes de migrer en fuyant le pays et tout faire pour que la vie reprenne son cours. Elle garde tout de même un point commun avec les têtes qui dirigent l'association de Khalil, il s'agit de sacrifier ces gens pour servir ses propres intérêts, d'où les dommages collatéraux évoqués précédemment. Elle le dit clairement dans le passage suivant : « [...] »

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 111.

une fois la mission accomplie, on se débarrassera d'eux, il n'y a rien de pire qu'un révolutionnaire qui croit avoir réussi par lui-même, alors que la réussite est celle du programme et du planificateur. »¹ Sachant qu'Ute est la version métamorphosée d'Élisabeth, nous pouvons considérer ces idées comme une preuve dissimulée dans le roman pour prouver que le mal et l'envie de faire le mal sont partout, même au fond de l'une des victimes du mal en lui-même. Un message transporté par tous les romans qui constituent notre corpus, d'où la centration sur la radicalisation progressive du personnage principal du roman de Khadra, l'envie de comprendre le pourquoi du comment avant de trancher de Raphaël et l'indifférence d'Erwan vis-à-vis des terroristes et sa colère contre tout le système et la structure sociale. Quant à Ute, elle l'exprime clairement aussi même en dehors de son roman, notamment quand elle dit : « *Dans la paix il n'y a pas de raison de penser le mal, et tant que le crime n'est pas commis il n'y a ni victime ni coupable [...]* »² Et toujours dans l'insinuation que l'Etat a des intentions qui visent à maintenir le contrôle du peuple et toute la société, peu importe les circonstances et la qualité de vie, elle dit : « *Il serait trop long de leur expliquer que la révolution n'a que ces buts : 1) tout changer pour que rien ne change ; 2) purger la société de ces tentations révolutionnaires ; 3) remettre les gens au travail dans le strict respect des traditions.* »³

Dans la seconde partie du roman qui est basée sur la fille d'Élisabeth, cette dernière tente de comprendre ce qui a poussé sa mère à se métamorphoser en une baronne allemande de toute puissance. Pour ce faire, elle émet l'avis des psychiatres en disant : « *Ils parleront du faible qui s'identifie au fort, la petite prof de banlieue, condamnée comme chacun au silence par un système construit sur l'endoctrinement, la peur et la soumission [...]* »⁴ Ce qui pourrait s'appliquer au protagoniste du roman de Yasmina Khadra, Khalil qui voulait exister dans une société qui le néglige depuis son jeune âge, et ce, en essayant d'avoir son destin en main par son intégration à l'association qui représente la force à ses yeux. Or,

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 112.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

sa métamorphose est différente de celle d'Élisabeth ou celle de Raphaël. La narratrice-personnage du roman de Léa rajoute en parlant d'Élisabeth :

« [...] agressée humiliée par des malfrats de bas étage, qui pour se sauver de l'humiliation se coule dans une sorte de Jeanne d'Arc magnifiée, en l'occurrence Ute, la reine, l'héritière d'une puissante dynastie mondialisée qui parle haut et fort, nomme les choses par leurs noms, interpelle les marionnettes qui gouvernent ces pauvres petits peuples endormis [...] »¹

La phrase « agressée humiliée par des malfrats de bas étage » nous rappelle le cas de Khalil qui a subi le harcèlement depuis tout petit, que ce soit à l'école ou même dans la rue. Ou encore, Raphaël qui a toujours été rabaissé à l'école par ses propres enseignants, tabassé par les autres gosses et même son père contribuait à son humiliation. Et Erwan qui disait avoir peur à chaque récréation ou partout où il va. Chacun des personnages s'est métamorphosé à sa manière pour se sauver de l'humiliation, exactement comme Élisabeth et tout cela prouve que les attentats ne sont qu'un déclic qui fait resurgir des peines enterrées. Et c'est une manière implicite pour dire que la source du problème est plus profonde qu'elle en a l'air. Toute la structure de la société est remise en question dans tous les romans de notre corpus. D'ailleurs, dans le passage ci-dessus, la critique du gouvernement et ses dirigeants est flagrante, notamment la phrase « les marionnettes qui gouvernent ces pauvres petits peuples endormis ». L'envie dissimulée au fond des personnages est donc le fait de dénoncer toute l'injustice qu'ils ont vécue et être, pour une fois, en position de force en ayant leur sort entre les mains au lieu de se soumettre au système qui dirige et la société qui domine. Autrement dit, et selon les propos écrits dans le roman de Léa :

« On se métamorphose en rêve en super-héros pour rompre le cercle de l'écrasement et de la mort, c'est bien ainsi que l'on survit à ses humiliations. Ce sont ces déchirements qui font que parfois les peuples se transforment en bombes vivantes pour échapper à leur misérable condition et atteindre, par la voie posthume, à la dignité d'homme libre. »²

Le passage nous donne même l'illusion que la narratrice-personnage tente de justifier les actes de Khalil, notamment la phrase « les peuples se transforment en bombes vivantes » qui nous rappelle ses propos quand il se chosifie en se

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 179.

² *Ibid.*, p. 179.

qualifiant de « bombe solvable ». Tous ces indices renforcent la complémentarité qu'entretiennent les différents romans qui constituent notre corpus d'étude.

8. Les problèmes de la religion :

La deuxième partie du roman de Yasmina Khadra comporte certains indices qui renvoient aux convictions religieuses des personnages, notamment la scène de Ali qui retire le CD du coran d'une manière brusque : « *À peine s'étaient-ils éloignés qu'Ali éjecta le CD du lecteur et mit la radio.* »¹ Ce qui représente une contradiction puisqu'on parle de personnages qui reçoivent des directives de la mosquée. Nous remarquons également une certaine instabilité du protagoniste quand il s'agit de nommer tout ce qui a un rapport avec la religion : Dieu, Seigneur, miséricordieux. Ou encore « saintes lectures » au lieu de « versets », ce qui nous rappelle les saintes écritures du christianisme, même cas pour le mot seigneur qui désigne Dieu dans la liturgie chrétienne. D'ailleurs, dans le roman d'Erwan Larher, le personnage-narrateur dit, en s'adressant à l'un des terroristes, et indirectement à Khalil en disant : « *Tu es le néant, l'Apocalypse, tu n'as jamais lu le Coran [...] tu n'as jamais rien lu d'ailleurs. Tu n'es rien. Alors tu tires. Pour devenir.* »² Une autre phrase a particulièrement attiré notre attention, quand Khalil parle de son ticket de RER, il dit : « *Tu as bien ton ticket de RER ? – Je ne risque pas de le perdre. C'est mon aller simple pour le Firdaous.* »³ L'utilisation du mot ticket au lieu de billet et le mot *Firdaous* écrit en italique prouvent que ce passage n'est pas anodin et comporte un message implicite. Les propos du personnage nous projettent plusieurs siècles en arrière, notamment le Moyen-âge qui était la période où on vendait des « tickets pour le paradis »⁴ dans les Églises. La conviction du personnage vis-à-vis du paradis est mise en avant tout le long du roman, notamment vers la quatrième partie où il insiste en disant : « *J'étais destiné au Firdaous, où seuls*

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 26.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 82.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 31.

⁴ REMERY Michel, « À quoi pensait l'Église en vendant des indulgences comme billets d'entrée au Ciel ? » Disponible sur : <https://www.tweetingwithgod.com/fr/content/235-quoi-pensait-leglise-en-vendant-des-indulgences-comme-billets-dentree-au-ciel>

*les prophètes et les saints son admis. »*¹ Quelques passages après, nous assistons à une scène qui vient contredire les propos précédents : « *En passant devant une mosquée, je m’aperçus que je n’avais pas prié depuis el-asr du vendredi 13 novembre. Je décidai de poursuivre mon chemin, [...]* »² Toujours les mots *Firdaous* et *el-asr* écrits en italique d’où l’importance de les analyser. Sachant que le choix des mots est judicieux quand il s’agit d’une production littéraire, faire référence au paradis « Firdaous » et la prière de l’après-midi « El-asr » n’est pas fortuit puisque la religion musulmane insiste particulièrement sur cette dernière vu qu’elle fait partie des prières de la fraîcheur : « *Les prières de la fraîcheur sont celles de l’aube (Subh) et de l’après-midi (al-‘Asr).* »³ Nous retrouvons également un passage qui insinue que Khalil a raté la prière de l’aube : « *Si tu t’étais levé aux aurores pour t’acquitter de ta prière d’el-fejr, tu te serais épargné un sommeil aussi agité...* »⁴ De ce fait, les passages précédents illustrent la négligence de la religion pratiquée par le protagoniste alors qu’il se voit faire partie des plus saints des prophètes. Tantôt il se justifie en dégageant une certaine suprématie même après avoir échoué à sa mission suicidaire : « *Je m’aperçus que je n’avais toujours pas repris la prière depuis mon voyage à Saint-Denis. Ce n’est pas grave. Aux yeux du Seigneur, j’étais un martyr. Si ma mission avait échoué, elle ne compromettrait aucunement mes valeureuses intentions.* »⁵ Tantôt il se confesse en disant qu’il éprouve : « *un certain goût pour la transgression.* »⁶ Ce qui nous donne l’impression qu’il est plongé dans un univers illusoire et tente désespérément de se conforter à maintes reprises. D’ailleurs, dans *Le livre que je ne voulais pas écrire* d’Erwan Larher, le goût pour la transgression est également évoqué, et contrairement à Khalil qui se cache derrière la religion, il s’agit plutôt de musique rock, il dit :

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 61.

³ An-Nawawi dans *Sharh Riyad as-Salihin* et Ibn ‘Allan dans *Dalil al-Faliheen*. Dans « L’importance des prières de Subh et de ‘Asr » Disponible sur : <https://www.sunnisme.com/limportance-de-subh-et-de-al-asr.html/>

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 195.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

« Le rock. Un exutoire pour l'enfant sage et obéissant que tu es, pas transgressif pour un pound, passé à côté de la crise d'adolescence, en lycée militaire pendant deux ans. Tu ne t'es jamais mis en colère [...] Tu respectes les règles, tu ne fais pas de vagues, tu n'as pas l'audace de te teindre les cheveux en rouge ni de te faire une crête [...] »¹

Donc, les deux personnages sont en quête d'une échappatoire même si elle est momentanée, elle reste tout de même un moyen pour extérioriser ce qu'ils ressentent, il rajoute : *« [...] mais tu écoutes du rock. Dont l'énergie rageuse est sans doute entrée en consonance, en même temps qu'elle l'alimentait, avec celle qui sommeillait en toi ou que tes efforts pour ressembler au fils modèle que l'on désirait que tu sois avaient étouffée. »²* Pareillement, dans la sixième partie du roman de Yasmina Khadra, le protagoniste se répète et se rassure encore une fois en disant : *« Je n'avais toujours pas repris la prière. Quelque chose me disait que je pouvais m'en passer. Normalement, j'étais mort pour la gloire de Dieu. [...] mon sacrifice m'exemptait de certaines tâches qu'un croyant se devait d'accomplir. »³* Cette redondance reflète la conviction ambiguë du personnage, mais en même temps, met en avant le paradoxe qui y règne, notamment quand il dit : *« En faisant allégeance au ckeikh, je me devais de divorcer d'avec ma vie d'avant, de renier ceux qui ne pratiquaient pas la prière [...] »⁴*. Les traitant de *koffar*⁵ alors qu'il en fait partie. Il critique même son colocataire Hédi qui était plus pratiquant que lui, il dit : *« Au premier déclic, Hédi était debout sur son tapis de prière, tourné vers l'est. Il choisissait les versets les plus longs et restait prosterné longtemps. Je le trouvais excessif, aussi rigide qu'un glaive lorsqu'il était question de la religion. »⁶* Cherchant toujours à se justifier et s'innocenter en incriminant tout le monde, même ceux qui sont des frères pour lui. Le même passage est présent dans le roman de Larher, nous donnant l'impression que le personnage répond, implicitement, à Khalil le protagoniste de Yasmina Khadra en le confrontant à la réalité et lui annonçant la vérité qu'il a du mal à admettre, il dit : *« Tu ne crois pas, contrairement à Éfrit qui transpire à côté de toi dans*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 16

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 153.

l'habitable de la voiture volée, à ces histoires de vierges et de Paradis. Il n'omet jamais une salat, lui. Toi, avant, tu disais volontiers que tu te sentais "zéro musulman" »¹

Tout cela nous montre une certaine confusion du côté religieux qui se dégage des personnages. Nous avons aussi la scène où Driss lance un pari pour Khalil et ce dernier lui rappelle que c'est *haram*, il lui répond : « *Le martyr absout tous les haram, voyons.* »² Insinuant qu'ils peuvent tout se permettre au nom de la religion, ce qui émane de l'absurdité. Vient s'ajouter à cela les propos de leur ami Lyès qui est le mentor du protagoniste, il dit en parlant des membres du clan : « *Certains de nos frères sont serveurs dans des bistrots, vigiles dans des cabarets. Aux yeux du Seigneur, ils n'en sont pas moins purs qu'un imam sur son minbar.* »³ Et le personnage Hédi qui justifie les relations extraconjugales en disant : « *Il y a une fatwa qui nous autorise le plaisir de la chair.* »⁴ En somme, tous les personnages du roman ont ce point commun qui relève du sectarisme religieux.

Si nous nous référons au propos de Laumonier quand il mentionne que les jeunes de la ville de Molenbeek voyaient la ville comme « [...] un terrain favorable à une certaine forme de radicalisation religieuse. »⁵ Cela se concrétise à travers les propos du personnage-narrateur, notamment quand il parle de ce que représente la mosquée pour lui et son ami Driss : « *Et la mosquée, plus qu'un refuge, m'a recyclé comme on recycle un déchet. Elle a donné une visibilité et une contenance aux intouchables que nous étions, Driss et moi [...] La mosquée nous a restitué le RESPECT qu'on nous devait [...]* »⁶ Laissant transparaître une certaine douleur profonde et un manque qui a été comblé d'une manière brusque et radicale. Le terme de « radicalisation » est défini selon l'islamologue et politologue François Burgat comme suit : « *Il peut désigner le recours à la*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p.54.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ LAUMONIER Alexandre, « Habiter Molenbeek », Les Temps Modernes, Vol. 689, no. 3, 2016, pp. 7-19, p. 7. <https://doi.org/10.3917/ltm.689.0007>

⁶ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 88.

violence ou à la lutte armée pour résoudre des conflits ou des différends [...] Il peut ensuite décrire la crispation idéologique ou « sectaire » d'un repli défensif et intransigeant derrière les frontières de l'appartenance primaire, nationale, ethnique ou religieuse... »¹

Dans *La métamorphose de Raphaël*, le côté religieux est légèrement abordé, et tous les passages qui renvoient au sujet en question nous viennent du protagoniste qui a du mal à être croyant. À un moment donné, il dit : « *Mon Dieu, comme j'aimerais m'être débarrassé de toutes ces peurs infantiles... Encore Dieu ! Je suis un mécréant qui ne cesse d'invoquer un dieu auquel il ne croit pas.* »² Il insiste sur ce point plusieurs fois dans le roman en ayant un ton sarcastique vis-à-vis de toute présence divine dans sa vie. D'ailleurs, le même passage resurgit encore une fois et de la même manière, il dit : « *Mon Dieu, faites que cela dure !* » *Encore une adresse à ce dieu inconnu... !* »³ Des propos qui trouvent écho dans le roman de Sansal, plus précisément, ceux du personnage d'Ute que nous pouvons considérer de principal puisqu'il s'agit de la version métamorphosée de la victime des attentats nommée Élisabeth Potier, le personnage sur lequel se base toute l'histoire du roman. Dans l'une de ses lettres à sa fille, elle écrit en critiquant les prières : « *C'est malsain de remettre son destin et celui de sa famille, dans un flot de paroles en l'air, à un destinataire inconnu à son adresse.* »⁴ Les deux protagonistes parlent d'un dieu inconnu et cela nous renvoie à la même confusion de Khalil par exemple qui donnait cette impression d'être un croyant mais sceptique. Ou encore, vers la fin du roman, le narrateur nous parle de Raphaël et le côté croyant qu'il avait du mal à adopter. Or, la manière dont il narre les faits nous rappelle directement les croyances de Khalil et ses frères de la mosquée, il dit : « *Lui aussi aurait aimé croire, sans arrière-pensée, sans doute, avec allégresse ! Mais croire en quoi ? En un dieu omnipotent, au nom duquel on avait bâti des forteresses imprenables, excluant*

¹ BURGAT François, « 6. La radicalisation islamique entre sectarisme religieux et contre-violence politique », *L'islamisme à l'heure d'Al-Qaida*, sous la direction de Burgat François, La Découverte, 2010, pp. 123-136, p. 124.

² LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 131.

³ *Ibid.*, p. 153.

⁴ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 106.

*l'autre au seul motif qu'il pourrait croire différemment... »¹ Ensuite, il rajoute : « Impossible pour lui d'entrer dans le camp de ceux qui auraient raison à jamais, face au reste d'un monde peuplé d'ignorants. »² Si nous revenons à Khalil, il se voyait supérieur et avait toujours raison lorsqu'il s'agit de religion, il considérait même les autres comme des ignares aveuglés par les tentations de la vie. Comme une façon de dire que Raphaël s'oppose à toute forme de sectarisme religieux, contrairement au protagoniste de Yasmina Khadra qui en a payé les frais. Le narrateur achève son discours en disant : « *Il préfère rester un mécréant qui espère croire, mais qui ne sait pas en quoi... !* »³*

Pareillement dans le roman de Sansal, des bribes qui renvoient vers le côté religieux sont repérables. N'oublions pas qu'une partie du titre du roman laisse transparaître un indice qui donne une idée sur le contenu, en l'occurrence, *La métamorphose de Dieu*. Plusieurs passages nous donnent l'impression que Dieu est mis en avant comme un ennemi de la société, prenons comme exemple les propos d'Ute dans sa lettre à sa fille Hannah, en parlant d'Erlingen, elle dit : « [...] *ici est notre berceau, ici est notre petit coin de paradis sur cette terre, il doit impérativement survivre à tout... même à Dieu et ses diables.* »⁴ Nous avons même un passage qui évoque les conflits entre les différentes religions, ce qui coïncide avec l'idéologie qui conduit les terroristes aux actes criminels qu'ils commettent au nom d'une religion et d'un Dieu qui leur est propre. Dans l'une des notes de lecteur d'Ute, elle écrit : « *Les hérétiques et les apostats n'en menait pas large, trois religions du Dieu unique qui tempêtent en même temps, c'est tout le malheur du monde à la puissance neuf qui s'abat sur les innocents.* »⁵ Et cette tempête entre les religions est encore d'actualité puisqu'elle favorise les conflits entre les quartiers et même entre les pays du monde entier. Dans la seconde partie du roman qui se base sur la fille d'Élisabeth, et dans l'une des notes du roman de Léa, elle écrit, en parlant des quartiers difficiles en France qui sont

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 223-224.

² *Ibid.*, p. 224.

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

peuplés de « Serviteurs » : « [...] la devise des Serviteurs, « La Cité vaincra par et pour Dieu », est taguée sur tous les murs, jusque sur nos portes et nos volets, que personne n'ose enlever car effacer le nom de Dieu est une autre lourde erreur. »¹ Ce qui illustre l'image d'une société où il existe deux catégories, une qui est martyrisée, dominée et soumise. L'autre est dominante au point d'imposer sa propre vision de la religion et de la vie, ou comme il est bien mentionné dans le roman : « Tout cela est anecdotique, ce sont là bisbilles entre chers voisins, Rive gauche contre Rive droite, porcs contre moutons, rats des champs contre rats des villes, Zone bleue contre Zone rouge [...] »² Dans un autre passage qui confirme les insinuations à propos de l'islam, il est écrit : « La Zone aride ne dort jamais, le rituel l'interdit, avant l'aube elle est en ordre de bataille, ses hérauts sillonnent prestement les rues en agitant la crécelle des lépreux : « Ô croyants fautifs, réveillez-vous, il est l'heure, venez au rassemblement, veiller est mieux que dormir ! »³ Ce qui est plus ou moins identique à l'appel de la prière, surtout la dernière phrase qui est une substitution de : « la prière est meilleure que le sommeil » qui est la dernière phrase de l'appel à la prière de l'aube dans l'islam. Afin d'accentuer cette image de haine qui sépare les deux communautés, la narratrice-personnage rajoute : « En Zone verte, les dormeurs sont dans les profondeurs étales du néant [...] on viendrait les égorger dans leur coma qu'ils refuseraient de se réveiller. »⁴ Le contraste entre les deux passages reflète un certain extrémisme, autrement dit, le refus de l'autre et l'imposition d'une religion sur les autres en usant de force et de violence jusqu'au crime. Ce même sectarisme religieux, ou comme il est mentionné dans le roman, ce fanatisme⁵ est représenté à travers les personnages du roman de Yasmina Khadra et dont le protagoniste du roman de Lepage se méfie.

À présent, revenons à *La métamorphose de Dieu*, qui est un détail évoqué par la narratrice-personnage du roman de Léa. Cette dernière critique la théorie

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 177.

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵ *Ibid.*, p. 206.

de sa mère qui se base sur les métamorphoses kafkaïennes, elle donne son propre avis en disant que : « *Oui, bon, je le dis quand même... la nouveauté, me semble-t-il, c'est... la métamorphose de Dieu lui-même ! Dieu n'est plus Dieu, le Dieu de l'univers et des êtres vivants, il est seulement le Dieu des Serviteurs, ses élus, son dessein n'est plus le bonheur de tous sur terre comme dans les cieux mais autre chose.* »¹ Une hypothèse qui montre la manière dont un seul détail pourrait être interprété et fictionnalisé différemment dans les romans. Chacun nous livre une idée, ou plutôt, une critique différente de la religion, d'où l'importance de cette comparaison entre les différentes œuvres. Si nous analysons le passage ci-dessus, nous remarquons qu'il s'agit d'une manière indirecte pour dire que c'est Dieu le coupable et c'est lui qui envoie les terroristes qui sont ses « Serviteurs » au combat contre ses propres créatures. La narratrice poursuit :

« *On ne peut écarter l'hypothèse, ce n'est pas l'homme qui a changé, pas la société, pas l'humanité, ils n'ont pas les moyens de le faire, pas en si peu de temps, l'évolution des espèces se mesure en millions d'années, c'est Dieu qui a changé, d'un claquement de doigts, entraînant dans sa métamorphose celle des soumis et de leurs suiveurs.* »²

Léa semble donc du même avis que sa mère qui lui a dit dans l'une des lettres qu'elle a envoyées : « [...] *Dieu n'a pas besoin de nous et nous n'avons pas besoin de lui.* »³ Or, vers la fin de la deuxième note du roman de Léa qui s'intitule *Au croisement de deux histoires : Le temps des barbares*, nous lisons les circonstances de l'incident qui a plongé la mère de Léa dans un état comateux. Après avoir entendu la nouvelle, elle se précipite vers l'hôpital où sa mère est envoyée en urgence. La scène du médecin « jeune interne » qui explique l'état de santé de la mère à la fille nous a particulièrement attiré puisqu'elle contient une sorte de paradoxe. Le passage n'est que l'ensemble de bribes puisque la narratrice-personnage (Léa) disait : « *Je l'ai écouté sans comprendre [...] J'étais suspendue à ses lèvres, j'essayais d'attraper des bribes et d'en faire des phrases.* »⁴ En partant de ces bribes, nous lisons : « *...ventilation artificielle... séquelles sans doute lourdes... troubles de la conscience... des*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 178.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 186.

*signes plégiques... troubles symboliques et psychiques... dans deux jours, nous serons fixés, inch'Allah... »*¹ L'association du terme « inch'Allah » aux propos du médecin dans un roman dont les faits se basent sur le terrorisme de l'Etat islamique et où nous pouvons clairement lire des critiques qui concernent la religion. Cette image paradoxale pourrait être révélatrice d'un message caché qui insinue que le mal et le bien pourraient venir de n'importe quel individu, peu importe ses confessions religieuses, et ce, en mettant en scène la prise en charge d'une mère qui est victime de terroristes qui se proclament « musulmans » par un médecin de la même croyance. Afin de renforcer notre analyse, le même cas se répète quelques pages après, mais cette fois-ci, venant d'une infirmière qui essaye de convaincre la fille d'Élisabeth d'interrompre la visite et laisser sa mère tranquille : « *Faut partir madame... même si elle ne les voit pas de ses yeux, elle les sent, ces va-et-vient la stressent, la fatiguent... revenez un autre jour, elle ira mieux, son mektoub est positif.* »² Le mot « mektoub » qui a été employé par l'infirmière est défini comme : « *Terme qui est emprunté à la langue arabe. Il fait référence au destin, à la fatalité, dans la religion musulmane. Le concept est que la destinée de l'homme est entièrement déterminée par Dieu, l'homme n'y a pas de libre arbitre.* »³ De ce fait, l'image d'une personne musulmane est attribuée à l'infirmière et elle vient s'ajouter à celle du médecin évoquée précédemment, et donc, l'usage de tels termes n'est pas fortuit dans le roman. C'est plutôt une sorte de dénonciation de l'islamophobie qui hante une grande partie de la société française, nous pouvons même prendre le dialogue entre l'inspecteur et Léa comme preuve, elle l'interroge en disant : « [...] je vous demande en français clair de me dire si vous avez arrêté les islamistes qui ont agressé ma mère. »⁴ Il répond : « *Qu'est-ce qui vous permet de dire que ce sont des islamistes ?... la barbe ?... j'en ai une aussi... c'est la mode.* »⁵ Autrement dit, il condamne les préjugés qui se basent sur l'apparence des gens et dont

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 186.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Linternaute. (s. d.). Mektoub. Dans *Dictionnaire en ligne*. Consulté le 14 juin 2022 sur <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/mektoub/>

⁴ SANSAL Boualem, *op.cit.*, p. 187.

⁵ *Ibid.*, p. 187.

l'islamophobie en résulte. Le dialogue se poursuit, Léa répond : « *Il aurait fallu qu'ils portent leurs armes ? ...* »¹ La réponse de l'inspecteur vient renforcer notre idée puisqu'il dit : « *J'en ai une... suis-je un terroriste ?* »² D'ailleurs, un autre passage de la narratrice-personnage nous renvoie encore une fois au caractère islamophobe de Léa, notamment quand elle critique les propos du corps médical en disant : « *Et puis que se passe-t-il dans cet hôpital de la charité, on me dit inch-Allah, on m'en remet à la baraka, on m'inscrit dans le mektoub et on me roule dans le couci-couça. Wesh... qui a gagné la guerre ? Quelle médecine pratique-t-on ici... la roqya ?* »³ Le roman plonge donc le lecteur au fond de la société en France dans tout son aspect réel, surtout que : « *À l'instar des autres pays de l'Union européenne, la France a vécu ces dernières années le développement de « courants islamophobes », qui se sont manifestés dans divers secteurs de la société.* »⁴ Le texte n'est donc qu'une peinture de la réalité fictionnalisée. Vers la fin du roman, et dans la sixième note du roman de Léa, un passage a attiré notre attention puisqu'il reflète la confusion du personnage vis-à-vis de ce côté religieux qui oscille entre islam et islamisme, elle écrit : « *Ce que j'ai pu lire de bouquins et d'articles ne m'a en rien aidée, pas un n'a su m'expliquer ce qui distingue une agression de voyous d'une attaque raciale ou d'un attentat islamiste, pas un n'a réussi à m'expliquer ce qui distingue une religion de son interprétation [...]* »⁵ La société est donc face à un dilemme en permanence, ne sachant pas qui blâmer ou vers qui se tourner, mais ressent tout de même le besoin très urgent de désigner un coupable⁶ comme le mentionne Raphaël dans le roman de Lepage.

9. L'exactitude des références :

Toujours dans l'optique de confronter le fictif au monde réel, bien que : « *Le réel n'est qu'une vue de l'esprit. Les mots ne le trahissent ni le*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 187.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ GEISSER Vincent, « L'islamophobie en France au regard du débat européen », Leveau, Rémy, et Khadija Mohsen-Finan. *Musulmans de France et d'Europe*, CNRS Éditions, Paris, 2005, pp. 59-79, p. 78.

⁵ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 227.

⁶ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 74.

déforment, ils en construisent un autre, une dimension parallèle. »¹ Précise Erwan Larher. Dans la quatrième partie du roman de Yasmina Khadra, le personnage-narrateur est en pleine panique suite à son échec de tout faire exploser dans le RER. Sa ceinture d'explosifs faite de *TATP*² ne fonctionne plus et se retrouve perdu dans les rues de Paris. Dans un article de presse, nous lisons que le seul survivant des kamikazes a raconté les mêmes détails qui se trouvent dans le roman au cours de son procès, prenons le passage suivant comme exemple :

*« Il dit avoir erré dans Paris, appelé “tout le monde” pour qu'on vienne le chercher, mais “c'est l'imprévu total”, la “sidération”. Il prend un taxi pour aller au sud de la capitale. Il se débarrasse de sa ceinture à Montrouge et marche jusqu'à Châtillon, où il sera récupéré au petit matin du 14 novembre par deux “copains” belges [...] »*³

Rappelons que Khalil avait enterré sa ceinture d'explosifs défectueuse, notamment quand il dit : *« Lorsqu'il disparut au bout de la route, je revins sur mes pas, ramassai mon sac et descendis dans le fossé chercher un trou où enterrer la ceinture d'explosifs. »*⁴ Dans un autre article, on nous parle justement de ces ceintures faites maison et rudimentaires d'où la possibilité d'avoir des problèmes de fonctionnement :

*« Les ceintures utilisées par les terroristes du 13 novembre ont toutes été fabriquées selon le même modèle. Dévastatrices, elles sont composées de deux charges explosives à base de TATP (tri acétone tri peroxyde) [...] cet explosif présente l'inconvénient d'être instable, sensible aux chocs ou à une élévation de température, précisent les enquêteurs. »*⁵

Un détail qu'on retrouve dans le roman de Larher quand son personnage dit : *« Devant le Bataclan Café, lesté d'un kilo et demi de tri-péroxyde de triacétone [...] »*⁶ Or, dans l'article de presse tout récent précédemment cité et

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 45.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 50.

³ FRANCE 24, « Au procès du 13 novembre, Salah Abdeslam raconte pour la première fois sa nuit d'errance », publié le 13 avril 2022. Disponible sur : <https://www.france24.com/fr/france/20220413-au-proc%C3%A8s-du-13-novembre-salah-abdeslam-raconte-pour-la-premi%C3%A8re-fois-sa-nuit-d-errance>

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 129.

⁵ BAUDAIS Pierrick, « 13 novembre 2015 : comment les terroristes ont préparé les attentats, un an auparavant », Ouest France, Rennes, Publié le 02/09/2021 à 11h25. Disponible sur : <https://www.ouest-france.fr/faits-divers/attentats-paris/proces/13-novembre-2015-comment-les-terroristes-ont-prepare-les-attentats-un-an-auparavant-1a1dc4ac-0b09-11ec-9466-21125f8a0027>

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 53.

qui date d'avril 2022, il s'avère qu'il s'agit d'un mensonge du terroriste et que la ceinture n'était pas défectueuse. Plutôt, il avoue avoir renoncé de se faire exploser par peur : « *La cour rappelle qu'il a dit à plusieurs proches qu'il avait failli à sa mission car sa ceinture n'avait pas fonctionné. "C'était un mensonge dont je n'ai pas réussi à me défaire tout au long de ma cavale. Alors, je l'ai pris comme une réalité", affirme-il.* »¹ Revenons à Khalil, désarçonné, il demande de l'aide à son ami d'enfance Rayan. Ce qui est assez important à signaler de tout cela, c'est l'exactitude des endroits cités dans le roman, prenons les passages suivants comme exemple : « *Il y a un grand complexe à la sortie du métro. Le palais des congrès. En bas, un hôtel avec une enseigne haut placée que tu ne peux pas louper. Il s'appelle le Hyatt Regency. Le métro, c'est Porte-Maillot.* »² Ou encore « *Tu me trouveras devant l'Abribus qui est juste en face de l'hôtel Hyatt Regency.* »³ Tout est véridique au point de donner l'impression au lecteur d'être plongé dans la réalité et se mettre dans la peau du personnage, ce sont ces éléments précis dont parle Duchet quand il relie la socialité du roman ou devons-nous dire « la société du roman » à « la société de référence », insistant sur le fait que l'écrivain se réfère à des éléments du réel ou de la réalité.⁴ Il évoque également l'image mentale de cette dernière qui pourrait se créer à travers l'écriture de l'auteur, il écrit : « *[...] nous avons le réel d'un reflet, non point la réalité mais une image mentale de la réalité, surdéterminée par un code socioculturel, saturée de lieux communs, de stéréotypes, de connotations inertes.* »⁵

Si nous faisons une rétrospection des événements qui se sont déroulés le jour du 13 novembre 2015, nous retrouvons une concordance entre les faits du

¹ FRANCE 24, « Au procès du 13 novembre, Salah Abdeslam raconte pour la première fois sa nuit d'errance », publié le 13 avril 2022. Disponible sur : <https://www.france24.com/fr/france/20220413-au-proc%C3%A8s-du-13-novembre-salah-abdeslam-raconte-pour-la-premi%C3%A8re-fois-sa-nuit-d-errance>

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ SAMAKE Adama (dir.), *La Sociocritique: enjeux théorique et idéologique*, Saint-Denis, Editions Publibook, 2013, p. 33.

⁵ DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, No. 1, LITTÉRATURE, IDÉOLOGIES, SOCIÉTÉ (FEVRIER 1971), pp. 5-14. p. 11. Publié par : Armand Colin. URL: <http://www.jstor.org/stable/41704962>

roman et les articles de presse qui abordent le drame. Il est important de signaler que les kamikazes des attentats qui se sont déroulés au Stade de France n'ont pas pu se faufiler à l'intérieur du stade puisqu'ils n'avaient pas de billets, l'un d'eux a même essayé à quatre reprises¹. De ce fait, l'opération a été considérée comme un échec si l'on prend en considération l'ampleur des dégâts qui auraient pu être causés ce jour-là, précise ce passage tiré d'un article publié dans le journal L'EXPRESS : « *Le bilan aurait pu être plus dramatique vendredi au Stade de France, où trois terroristes se sont fait exploser, tuant une personne alors que quelques dizaines de mètres plus loin, l'enceinte contenait des milliers de spectateurs devant France-Allemagne.* »² Donc, selon des sources officielles, il y a eu qu'un seul mort. Ce qui est exactement le même cas de la fiction puisqu'on retrouve le passage de Khalil qui dit : « *Comment expliquer qu'il n'y ait eu qu'un mort et de rares blessés alors qu'ils comptaient faire un carnage ?* »³. François Molins, Le procureur de Paris, a lui-même déclaré que : « *C'est incompréhensible. Il est miraculeux qu'il y ait eu si peu de victimes, confie une source policière à l'AFP. Ce qu'ils ont fait, à part se suicider, ça n'a aucun sens. [...] Ce n'est pas la bonne heure. Si vous voulez faire un carnage, vous faites ça au moment de l'entrée ou de la sortie des spectateurs.* »⁴ La même réflexion est présente dans le roman, venant encore une fois de Khalil qui avance la même hypothèse, presque une paraphrase de ce que disait le procureur, il dit : « *Si l'accès au Stade de France avait été sévèrement gardé, les frères auraient pu atteindre la fin du match pour surprendre les supporters à la sortie. Se faire exploser dans le vide n'avait pas de sens.* »⁵. La seule victime enregistrée au moment de l'explosion près du Stade de France est en l'occurrence un certain

¹ R.B, « Attentats à Paris: Bilal Hadfi a essayé de rentrer à quatre reprises au Stade de France », Publié le 28/12/15 à 10h48 — Mis à jour le 28/12/15 à 12h19. Disponible sur : <https://www.20minutes.fr/sport/1756587-20151228-attentats-paris-bilal-hadfi-essaye-rentre- quatre-reprises-stade-france>

² BONNEFOY Geoffrey, « Attentats de Paris: au Stade de France, "ils se sont loupés" », Publié le 17/11/2015 à 12:52, mis à jour à 13:55. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/fait-divers/attentats-de-paris-au-stade-de-france-ils-se-sont-loupes_1736581.html

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 102.

⁴ BONNEFOY Geoffrey, *op. cit.*

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 102.

Manuel Colaço Dias, un chauffeur d'autocar portugais¹, et ce même détail qui paraît futile est présent dans le roman implicitement à travers les propos de Lyès. Ce dernier demande à Khalil de décrocher le téléphone que : « [...] lorsque s'affiche sur ton cadran mon nom de code : Lisboa. Pas de Lisboa, pas de réponse. »² Le terme « Lisboa » est la traduction portugaise du mot « Lisbonne » qui est la capitale du Portugal³.

Dans *Le livre que je ne voulais pas écrire* d'Erwan Larher, nous retrouvons également beaucoup d'indices qui renvoient le lecteur à la vraie vie, notamment des dates et des événements qui ont réellement existés. Prenons l'exemple quand il évoque la date du 26 novembre 2008, il dit : « [...] en début de soirée, tu es au Trabendo, salle de spectacle parisienne, avec Fred et Guillaume. Bière en main, vous discutez joyeusement en attendant le début du concert de Blood Red Shoes. »⁴ Un concert qui a vraiment eu lieu la même date évoquée dans le roman : « Blood Red Shoes au Trabendo le mercredi 26 novembre. »⁵ Et beaucoup d'autres dates qui sont une référence réelle, notamment quand il parle des *Eagles Of Death Metal*, il dit : « Le 30 août 2009, EODM est à l'affiche de Rock en Seine. »⁶ Nous retrouvons la même information qui prouve la véracité des propos du roman : « Juste avant le concert de Them Crooked Vultures, Eagles Of Death Metal a triomphé sur la grande scène du festival Rock en Seine, pour la dernière journée de l'édition 2009. »⁷ Ou encore, quand il parle de l'écrivaine Sigolène Vinson, l'une des rescapés des attentats de Paris « [...] puisqu'elle était dans les locaux de Charlie Hebdo le 7 janvier

¹ EYCHENNE Alexia, SAMSON Nathalie, REY Marianne, THUILLIER Tiphaine et BAIN Marion, « Attentats de Paris: ils s'appelaient Hugo, Justine, Djamila, Patricia... », L'EXPRESS, Société, Publié le 15/11/2015 à 15:48, mis à jour le 27/11/2015 à 11:29. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/attentats-de-paris-ils-s-appelaient-matthieu-asta-guillaume-lola_1735999.html

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 184.

³ Définition du mot « Lisboa » tirée du dictionnaire *Collins English Dictionary*. Disponible sur : <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/lisboa>

⁴ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 25.

⁵ Le journal d'un excessif, disponible sur : <http://www.loindubresil.com/archives/2008/11/27/11530814.html>

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 26.

⁷ ANDRIEU Pierre, « Eagles Of Death Metal (Rock en Seine 2009) », Chronique de concert, Critique écrite le 08 septembre 2009, disponible sur : <https://www.concertandco.com/critique/concert-eagles-of-death-metal-rock-en-seine-2009/rock-en-seine/29807.htm>

2015. »¹ Et pour rajouter une touche plus intense du monde réel, l'auteur a même intégré des captures d'un compte Facebook qui porte le nom d'Erwan Larher, en l'occurrence, des publications qui date du 13 novembre 2015. Or, il rappelle toujours que : « *Réalisme et véracité ne sont que cousins éloignés.* »² Il est important de signaler toutes ces références étant donné qu'une analyse sociocritique se rattache et s'intéresse à l'historicité d'une quelconque œuvre littéraire. Dans l'article de Sicotte, professeure à l'Université de Montréal, elle aborde la présence des dates dans la littérature en disant : « *Qu'est-ce qu'une date dans l'histoire de la littérature ? Pour une large part, nous sommes encore tributaires d'une pensée où le social [...] imprime sa marque et ses scansions de manière directe sur l'univers des lettres [...]* »³ De ce fait, l'écriture est en quelque sorte le moment où l'Histoire repasse alors qu'elle a été figée à un certain moment⁴ et le social demeure une partie intégrante qu'on ne peut écarter.

Un autre passage a attiré notre attention puisqu'il s'agit d'une sorte de révélation de l'auteur qui questionne les lecteurs en disant : « *Vous voulez de l'irréfragable ? L'AK-47 est un fusil d'assaut conçu par Mikhaïl Kalachnikov [...] Vous voulez une vérité ? Erwan Larher a été blessé d'une balle tirée par une kalachnikov. Et après ? Ecrire un roman à partir de ça ?* »⁵ De ce fait, cette confusion entre fiction et autofiction garde le lecteur en lévitation entre les deux extrémités au point de lui donner l'impression de lire le réel dans la fiction sans pour autant le convaincre de l'un ou de l'autre.

Même dans le roman de Sansal, nous retrouvons des détails qui nous renvoient au « dehors » du roman, autrement dit, une société de référence. Prenons comme exemple ce passage qui évoque les attentats en France : « *La barbarie s'est déchainée sur elle aux quatre coins du territoire, à Paris,*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 46.

³ SICOTTE Geneviève, « Présentation : que peut l'approche synchronique ? Ou quand le littéraire fait date », *Études françaises*, 2007, 43(2), 5–12, p. 5. <https://doi.org/10.7202/016469ar>

⁴ DUCHET Claude, « La Méthode sociocritique, exemple d'application: le sociogramme de la guerre », *Institut de la culture française*, Université nationale de Séoul, Vol. 5, pp. 31-54, 1995, p. 42.

⁵ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 46.

Toulouse, Nice, dans l'Isère, à Villejuif, à Magnanville. »¹ Toutes les villes mentionnées ont réellement subi des attentats à un moment donné de l'Histoire. Nous pouvons énumérer les dates suivant l'ordre des villes : Janvier et novembre 2015 à Paris, mars 2012 à Toulouse, février 2015 à Nice, juin 2015 dans l'Isère, avril 2015 à Villejuif et juin 2016 à Magnanville. Et d'autres références qui sortent du fictif puisqu'elles renvoient le lecteur à des informations véridiques, notamment les dates et les noms mentionnés dans le passage suivant :

« [...] *Nation Of Islam, créée en 1930 (peu après la naissance de la Société des Frères musulmans, créée en 1928 par un certain Hassan el-Benna) par le Messie-Mahdi autoproclamé Wallace Fard Muhammad, dont sortiront les principaux fondateurs du Black Panther Party, Eldridge Cleaver, Malcom X (surnommé Satan), Elijah Muhammad, et donc le maître aujourd'hui est Louis Farrakhan, surnommé par ses amis et ses ennemis The Black Hitler.* »²

Tout cela concrétise le va et vient entre la socialité du roman et la société de référence qui sont la base d'une étude sociocritique, cette dernière s'intéresse en effet aux éléments qui renvoient le lecteur à la réalité tout en maintenant son immersion dans un monde fictif. Selon le chercheur In-Kyoung KIM, la socialité du texte est : « *L'un des principaux moteurs de la sociocritique est celui du rapport au monde. Mettre l'accent sur la "socialité du texte"* »³ Autrement dit, c'est ce rapport au monde qui intéresse les sociocriticiens. Selon Duchet : « *C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité.* »⁴ D'où l'importance de cette confrontation entre la réalité et le fictif.

10. La figure paternelle :

Le père est représenté d'une manière dégradante dans tout le roman de *Khalil*, son fils qui est en l'occurrence le narrateur-personnage, le rabaisse à chaque fois qu'il aborde son sujet, il dit à son propos : « *Quant à mon géniteur, depuis que j'avais ouvert les yeux, il m'offrait le même spectacle d'un homme*

¹ SANSAL Boualem, *op. cit.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 207.

³ KIM In-Kyoung, « La sociocritique », disponible sur : <https://fr.sociocritique.com/sociocritique>

⁴ DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p., pp. 3-8, p. 4.

arrivé au bout du rouleau et qui tardait à se pendre avec une fois pour toutes. »¹

Le professeur Nicolas Zufferey aborde ce sujet et précise dans son article que dans la littérature : « *Ces figures de pères ratés reflètent jusqu'à un certain point les réalités sociales dans des sociétés modernes, avec le délitement de la famille et la remise en question des rôles sociaux "traditionnels"* »² Et il est vrai que le littéraire et le social ont toujours entretenu : « *plus que de simples rapports, la littérature et la société se trouvent imbriquées l'une dans l'autre formant une symbiose parfaite. Autrement dit, la société ne saurait aborder un virage sans influencer sur le sens de la littérature. De même, le littéraire ne saurait s'envisager sans faire référence à la société, qu'elle soit fictive ou réelle.* »³ Il est même possible de dire que « *Pour la sociocritique, la littérature et la société sont inséparables, tout comme dans le texte, la littérarité et la socialité forment un seul corps.* »⁴ Revenons à la remise en question des rôles sociaux « traditionnels » puisque cela se reflète à travers les descriptions de Khalil, qualifiant sa mère de « masse de soumission » sous l'emprise d'un père qui n'est même pas capable de subvenir aux besoins de la famille : « *Mon père n'y voyait pas d'inconvénient. Il était même ravi que ma mère subviennne à ses besoins [...] Il se disait pauvre, en vérité il était radin.* »⁵ De ce fait, la haine qu'éprouvait le personnage venait d'une part de la souffrance dans laquelle son père avait toujours baigné sa mère, il dit : « *Mes mésententes avec mon père venaient principalement de là : je lui en voulais à mort de traiter ma mère comme une bête de somme.* »⁶ Nous retrouvons les mêmes propos vers la fin du roman quand il dit : « *Un parasite, voilà ce que j'étais avant, une larve qui, toute honte bue, vivotait aux crochets d'un père radin et d'une mère misérable.* »⁷ Selon l'Association française de psychiatrie, la violence conjugale et le terrorisme sont

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 20.

² ZUFFEREY Nicolas, « La figure du père dans les romans de Jin Yong », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, Hors-série | 2012, pp. 219-244. p. 219.

³ SAKOUM Bonzallé Hervé, *Analyse sociocritique de Relato de un naufrago et de Notica de un secuestro de Gabriel Garcia Marquez*, thèse unique en cotutelle : Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Cocody (Cote d'Ivoire) et Docteur de l'Université de Limoges (France), Abidjan, 18 avril 2009, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 115.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

étroitement liés : « *La violence conjugale est un processus d'agression répétée sur l'autre conjoint dans un contexte de contrôle et de coercition, voire de terreur sur fond de misogynie justifiée par le fondamentalisme religieux et le repli identitaire.* »¹ D'où l'impact des rôles sociaux traditionnels évoqué par le professeur Zufferey, le personnage de Khalil incarne tout ce qu'il a vécu depuis son enfance, notamment le fanatisme religieux qui se manifeste progressivement en allant : « *Des revendications religieuses 'soft' comme le port du voile, aux attaques terroristes hyperviolentes, comme les attentats de Paris, il y aurait une continuité logique.* »² Affirme l'AFP lors de sa présentation à Paris. Et en parlant de repli, il est mentionné par l'un des personnages secondaires du roman de Lepage qui se nomme Moïse, notamment quand il dit : « *Le repli génère mille raisons d'être malheureux...* »³ Il s'adresse au protagoniste qui se cherche en s'isolant, tout comme Khalil. Or, ce dernier avait beaucoup plus reçu les mauvais conseils qui l'ont conduit aux massacres des attentats. Nous pouvons même imaginer Raphaël à la place de Khalil si les choses avaient bien tournés, autrement dit, le héros du roman de Lepage représente le résultat d'une bonne influence qui aurait pu sauver le protagoniste du roman de Yasmina Khadra.

Le personnage-narrateur est en quelque sorte obsédé par la mauvaise influence que son père lui a infligée. D'ailleurs, nous retrouvons une phrase écrite en italique quand il dit : « *[...] le temps de régler mes comptes avec mon père.* »⁴ Ou encore, quand il insiste en disant : « *Entre lui et moi, c'est fini.* »⁵ Même quand il évoque sa scolarité, il s'acharne sur son père qui était absent pour lui, ce qui donne l'impression qu'il l'accuse indirectement en le pointant du doigt à chaque fois, faisant de lui quelqu'un de raté, il dit : « *Mon père n'avait jamais jeté un œil sur mes bulletins, ornés pourtant de notes catastrophiques. Il préférerait*

¹ Le Journal du Dimanche, « Terrorisme et violences conjugales : un vrai dénominateur des tueries de masse? », Publié à 14h05, le 20 juillet 2016, modifié à 10h26, le 21 juin 2017. Disponible sur : <https://www.lejdd.fr/Societe/Terrorisme-et-violences-conjugales-un-vrai-dénominateur-des-tueries-de-masse-798289>

² *Idem.*

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 161.

⁴ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 114.

picoler et se ruiner au tiercé. »¹ Il a même explicité ce que son père lui disait quand il a redoublé la sixième : « *Même avec une selle brodée d'or sur le dos, un âne restera un âne.* »² Ce passage dégradant montre à quel point le protagoniste se sentait rabaissé par son propre géniteur, et d'ailleurs, le passage qui s'ensuit reflète les séquelles qu'il risque de garder de tout cela et dont il a bien conscience : « [...] *et dit sur un ton qui résonnerait longtemps en moi.* »³ Toujours en employant le conditionnel qui est en l'occurrence un futur imparfait pour lui. Après avoir su que son fils fait partie d'une organisation terroriste, son père lui balance les mêmes propos que sa sœur Yezza : « *Je ne veux plus te voir. Je te renie et maudis le jour qui t'as vu naître sous mon toit. Va-t'en, maintenant.* »⁴ La réaction de Khalil prouve à quel point il n'était pas indifférent bien qu'il détestait son père, il dit : « *Dans ma tête résonnait encore la voix chevrotante de mon père dont les sanglots s'égrenaient dans mon chagrin comme un robinet qui fuit dans le noir.* »⁵

Dans le livre que je ne voulais pas écrire d'Erwan Larher, bien qu'il soit majoritairement centré sur le point de vue des victimes des attentats, nous retrouvons tout de même le côté dénigrant du père et c'est toujours une question de querelle entre père et fils, il dit : « *Il est en guerre contre son père, proviseur du bahut ; il ne t'est jamais venu à l'idée de contrarier le tien, encore moins de le contredire.* »⁶ Si nous analysons la seconde partie du passage, nous remarquons que le narrateur converse, en quelque sorte, avec le lecteur en employant la deuxième personne du singulier et faisant allusion à la dominance du côté patriarcal. Il écrit quelques lignes après : « *Tu découvres, ahuri, qu'on peut chanter "J'encule mon père, j'encule ma mère et j'encule ma grand-mère", l'enregistrer sur un disque et que ce disque peut tout à fait légalement être mis en vente.* »⁷ Ce qui pourrait nous donner d'ores et déjà une idée sur la

¹ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 208.

⁶ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

communauté du roman. Et l'étonnement du personnage vis-à-vis de la haine envers les parents nous donne l'impression qu'il s'agit d'une influence négative qui vient contredire, indirectement, le prétexte derrière lequel se cachait le protagoniste du roman de Yasmina Khadra puisqu'il blâmait en permanence et accusait implicitement son père de l'avoir transformé en un terroriste à force d'être sous son emprise depuis l'enfance.

Vers la treizième partie du roman, la figure du père est de nouveau évoquée, notamment quand le narrateur-personnage dit : « *Selon ton amie Marie, tu aurais vécu une expérience de dépersonnalisation. Tu t'es renseigné sur Internet : ça peut coller (la déréalisation aussi). Elle te dit qu'elle aussi est passée par là. Quand elle était jeune. Chaque fois que son père la frappait. Putain de monde.* »¹ Si nous nous référons à la définition du phénomène évoqué dans le passage ci-dessus : « *Elle se caractérise par des impressions de changements, d'étrangeté ou de déformation du corps ou de la pensée. Ces sentiments constituent toute une gamme d'impressions d'irréalité, d'altération, de métamorphose et de sensations d'ineffable allant jusqu'à une impression "xénopathique", nous précise Henri Ey [...]* »² Donc, nous avons une relation étroite entre enfance, figure paternelle et dépersonnalisation. C'est-à-dire, nous pourrions hypothétiser le fait que Khalil soit en perpétuelle confrontation avec son père depuis son jeune âge et cela a entraîné une sorte de décomposition de sa propre personne, allant jusqu'à se métamorphoser en un terroriste et en être un simple spectateur de l'extérieur, sans être capable de réagir ou revenir en arrière. Rappelons quand il dit : « *J'avais développé un rapport strictement cosmique aux êtres et aux choses.* »³ Suivant cette logique, et en imaginant un monde parallèle de toute cette fictionnalisation des attentats, le protagoniste du roman de Larher a subi le même sort, étant l'une des victimes. Ce qui illustre ce miroitement entre les deux romans. D'ailleurs : « *Le sujet dépersonnalisé cherche dans le miroir à retrouver une image de lui qui lui soit familière et non*

¹ LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 126.

² LAURU Didier, « Dépersonnalisation, le doute d'exister ? », *Figures de la psychanalyse*, Vol. 9, no. 1, 2004, pp. 87-95, p. 87.

³ KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 200.

pas étrangement inquiétante. »¹ D'où l'errance que nous avons abordée précédemment dans notre travail, cette quête de soi est bilatéralement omniprésente. À un moment donné, il dit : « *Tu endèves de ne pouvoir à l'envi convoquer sensations et détails. Tout s'est estompé. Parce que tu es devenu autre, un autre que le « je » qui a vécu les évènements.* »²

Dans *La métamorphose de Raphaël*, et comme Khalil, le protagoniste subissait les mêmes propos dénigrants qui venaient de son propre père, le narrateur nous les rapporte en disant : « *De temps à autre, son père y allait de sa surenchère : « N'hésitez pas à lui botter le derrière, il a tendance à se laisser vivre ! » Il aurait été plus juste de dire : « Il a tendance à se laisser survivre » [...] Raphaël n'arrivait tout simplement pas à fixer son esprit, perdre sa mère quand on a 10 ans, c'est un boulot à temps plein !* »³ De ce fait, il a toujours considéré qu'il n'avait plus de père alors que ce dernier était encore en vie. Suite au décès de la mère de Raphaël, il dit avoir perdu tout contact avec son père sans même comprendre la raison. Et puisqu'il n'avait que 10 ans, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une figure paternelle totalement absente, identiquement à Khalil qui reniait son père bien qu'il soit encore vivant. Le narrateur du roman de Lepage nous décrit l'étonnement de Raphaël vis-à-vis du changement brusque de son père, il dit : « *Le cataclysme avait donné sa pleine mesure lorsqu'il comprit que, dans le même temps, il avait perdu son père. Lui n'était pas parti, non, mais il n'était plus là !* »⁴ Le point d'exclamation vers la fin du passage illustre le côté surpris du personnage, il poursuit : « *Dissimulé derrière de grosses lunettes noires, il partait tôt et rentrait tard. C'était un autre qui avait pris sa place, un homme étrange, éteint et ombrageux [...]* »⁵ Rappelons que le titre du roman comporte le mot « métamorphose » puisque la description de ce passage nous donne l'impression que Raphaël a vu son propre père se métamorphoser, soudainement, devant ses propres yeux. Quand il se faisait harceler à l'école, il

¹ LAURU Didier, *op. cit.*, p. 88.

² LARHER Erwan, *op. cit.*, p. 197.

³ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 122.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

ne pouvait même pas envisager de demander son aide puisqu'il n'était jamais présent pour lui : « *Inutile également de brandir une quelconque menace d'en référer à son père, dévasté et absent.* »¹ Il finit par le perdre, littéralement, mais la façon dont le narrateur nous apprend la triste nouvelle accentue l'absence du père dans la vie du protagoniste, notamment quand il dit : « *[...] jamais, jusqu'à sa mort, quelques années plus tard, n'avait pu réduire une incompréhensible et brutale distance vis-à-vis de Raphaël ; ce dont ils avaient eu l'air de souffrir tous les deux...* »² La toute dernière phrase nous renvoie encore une fois à Khalil qui subissait le même sort et sa souffrance se remarquait également puisqu'il évoquait assez souvent son père même hors contexte et dans tout le roman, comme un détail qui l'obsède.

Chapitre II : Le sociogramme : réseau conflictuel d'idéologies

1. Les noyaux sociogrammatiques du corpus :

Le sociogramme est considéré comme l'une des pièces maîtresses³ de la sociocritique. Les travaux de Duchet ont majoritairement contribué à la création du concept puisqu'il a toujours œuvré à l'enrichissement de l'approche en question depuis sa toute première apparition. D'ailleurs, il est important de signaler que le sociogramme est une notion qui a été intégrée récemment si nous la comparons aux premiers concepts adoptés par les sociocriticiens, c'est même « *un concept encore récent pour être fixé par une définition définitive [...]* »⁴ Egalement, la dénomination « sociogramme » est tardive si on se réfère aux propos du docteur Beri qui explique dans son article, en parlant de Duchet, que :

« Ce dernier a employé d'abord le mot *diagramme*, une notion venant de Peirce. Il a tenté ensuite d'employer *configuration*, terme du philosophe français Paul Ricoeur, réservé à l'espace du texte proprement dit ; Duchet a proscrit son utilisation puisqu'il n'est pas pertinent quand il s'agit de montrer les traces du social dans une organisation textuelle. Il a enfin opté pour « *sociogramme* » qui, d'ailleurs, comme le concept de

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 122.

² *Ibid.*, p. 120.

³ BERI Ben Salem, « Les configurations sociogrammatiques dans La Terre et le sang de Mouloud Feraoun », *Revue de la faculté des lettres et sciences humaines et sociales*, Université Echahid Hamma Lakhdar d'El Oued, Algérie, Vol. 10, no. 19, 2016, pp. 63-78, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

socialité, a été utilisé par d'autres, dans d'autres emplois. En effet, il est utilisé en sociologie des comportements sociaux et notamment dans les jeux de rôle. »¹

Grâce à la conception du sociogramme, Duchet est parvenu à une entente entre la notion de socialité qu'il avait bien définie et la littérarité des textes littéraires : « *Dans l'approche sociocritique de Claude Duchet, la notion de "sociogramme" est un élément décisif du texte pour relier la littérarité à la socialité.* »² En effet, c'est l'objectif principal de la sociocritique et la visée derrière l'élaboration du sociogramme puisqu'il est l'outil qui permettrait « *d'étudier la textualisation d'un texte et sa littérarité* »³, d'exploiter le social dans le littéraire, mais surtout, le fait qu'il contienne « *en soi la relation problématique que l'individu établit avec la société.* »⁴ D'ailleurs, bien qu'il soit intégré tardivement, le sociogramme est, selon Duchet : « *un point de départ et non une fin.* »⁵ Ce qui fait que tout texte littéraire est susceptible d'être lu dans ses profondeurs qu'après avoir cerné son noyau sociogrammatique, et de là, le comprendre et arriver à lire le social qu'il englobe. Nous pouvons même citer les propos du docteur Touré de l'Université Felix Houphouët Boigny puisqu'il évoque ce point en expliquant que : « *Alors que la sociocritique a longtemps proposé comme objet d'étude la socialité du texte, s'intéressant parfois aux variables de texte tel que le cotexte, l'intérêt pour l'analyse du sociogramme permet de reconsidérer ces variables de texte.* »⁶ Tout cela prouve encore une fois l'importance accordée au concept et son rôle dans une analyse sociocritique. Duchet l'explicite également en insistant sur le fait que le sociogramme demeure primordial quand il s'agit d'une analyse du social même s'il ne rend pas compte de toute la socialité du texte : « *[...] le sociogramme est une opération de*

¹ BERI Ben Salem, *op. cit.*, p. 65.

² DJAVARI Mohammad-Hosseini, ABDI Arézou, « Les Racines du ciel de Romain Gary: application de l'approche sociocritique de Claude Duchet », *Revue Plume*, Université de Tabriz, Quatorzième année, Numéro 29, printemps-été 2019, Pages 84-103, p. 91.

³ CHAPLAIN-CORRIVEAU Charles-Étienne, *Le Sociogramme du civisme dans les Aventures de Blake et Mortimer*, Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises, Université d'Ottawa, 2016, p. 106.

⁴ DJAVARI Mohammad-Hosseini, ABDI Arézou, *op. cit.*, p.85.

⁵ DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 7.

⁶ TOURE Yssouf, *L'image du noir dans le cinéma américain contemporain*, Thèse unique, Université Felix Houphouët Boigny, Cocody, Côte d'Ivoire, 2013, p. 12.

*contextualisation en même temps qu'il participe à l'élaboration esthétique des textes. L'activité sociogrammatique, si elle ne rend pas compte de toute la socialité du texte, est en tout cas l'indice de leur socialisation. »*¹

La définition que donne Duchet au sociogramme reflète la complexité du concept et qu'il serait difficile de lui donner une définition claire et définitive, il le qualifie de : « *un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel.* »² Par l'emploi des adjectifs « flou » et « instable », le docteur Beri explique qu'il s'agit d'une manière à introduire, respectivement, le principe de l'incertitude et la plasticité du sociogramme. Autrement dit, Duchet cherche à montrer que rien n'est fixé quand il s'agit d'un noyau sociogrammatique, que tout est susceptible de changer et que « *le sociogramme a un système dont l'énergie s'intensifie ou se dégrade constamment.* »³ Duchet précise même que tout ce qui l'intéresse c'est « *d'avoir affaire à un artefact, à une construction pour interpréter des phénomènes dont il faut faire apparaître l'existence.* »⁴ Il utilise le verbe « falloir » pour insister sur le fait que la littérature « *parle toujours avec le monde, même quand apparemment elle ne parle pas du monde.* »⁵ Et qu'il serait improbable d'ignorer la présence du social dans la réalité littéraire.⁶

En partant de cette rétrospection théorique, et grâce à notre approche sociocritico-comparative du corpus, l'analyse de la socialité nous a permis, systématiquement, de dégager l'historicité et la société de référence des différents romans traités, tout en maintenant le côté comparatif afin de repérer les convergences et divergences qui y résident. Les éléments qui ont pu être tirés ont révélé l'existence d'un réseau sociogrammatique relativement commun au corpus

¹ DUCHET Claude, « Sociogramme, histoire et socialité: pour une théorie du cotexte », Colloque internationale, *La Littérature comme objet social*, Crelig, 1994. p. 1.

² DUCHET Claude cité par TOURNIER Isabelle, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », in *Discours social*, Vol. 5, no. 1-2, 1993, p. 49.

³ BERI Ben Salem, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid*, p. 65.

⁵ DUCHET Claude, « La Méthode sociocritique, exemple d'application: le sociogramme de la guerre », *Institut de la culture française*, Université nationale de Séoul, Vol. 5, pp. 31-54, 1995, p. 33.

⁶ BERI Ben Salem, *op. cit.*, p. 75.

étudié, nous employons l'adverbe « relativement » étant donné la variation de fictionnalisation de chaque élément sociogrammatique. Chaque roman nous livre une vision différente d'un tel ou tel élément dans un contexte qui lui est propre. Or, ce qui est intéressant, c'est la manière dont ces éléments interagissent entre eux et ce, même lorsqu'il s'agit de quatre romans qui proviennent de quatre auteurs différents, n'appartenant pas à la même sphère socioculturelle.

Commençons par la « dissidence » qui se reflète de tous les personnages traités précédemment, notamment les protagonistes qui laissent transparaître un certain déni vis-à-vis de tout ce qui les entoure. Nous avons le cas de Khalil qui se sentait marginalisé et mis à l'écart par rapport à tout le monde, que ce soit son entourage : l'image d'un émigré malfamé au point du rejet total. Ou même sa propre famille : son père qu'il renie, sa mère qu'il traite de soumise et sa sœur qui ne veut plus de sa présence. Il s'est senti chosifié en permanence et ce, depuis son enfance qu'il décrit indirectement en faisant référence aux harcèlements qu'il subissait, et la violence dans laquelle il était baigné et qu'il finit par adopter. Pareillement, le personnage d'Erwan nous plonge dans une dimension absurde de la société qui a fait de lui un maillon détaché de la chaîne sociale, notamment la manière dont il a été traité après avoir survécu aux attentats. Il se décrit comme un écrivain qui n'avait pas le moindre statut jusqu'à devenir, du jour au lendemain, un « héros » pas comme les autres qui mérite toute l'attention. Son enfance difficile est également mise en avant, identique à celle de Khalil au point de l'immerger dans une peur omniprésente depuis son jeune âge. Contrairement au protagoniste du roman de Yasmina Khadra, Erwan était devenu plus pacifique malgré tout ce qu'il a enduré, il refuse même toute forme de violence au point d'essayer de comprendre ce qui a poussé les terroristes à les massacrer au lieu de leur en vouloir et les condamner sans chercher le pourquoi du comment. Quant à Raphaël, son cas est tout aussi similaire aux précédents, surtout à celui d'Erwan puisqu'il n'arrivait pas à comprendre la réaction de la société vis-à-vis des attentats, notamment celle de sa compagne Marion qui ne voulait rien comprendre et préfère se résumer à la condamnation directe des actes commis. Il avait aussi du mal à s'intégrer aux discussions et rencontrait même des

problèmes au boulot à cause de son côté solitaire et incompris. L'enfance du protagoniste est aussi évoquée puisqu'il a vécu la même situation que les autres personnages principaux, il subissait même des dénigrements de son propre père, exactement comme Khalil. En revanche, dans le roman de Boualem Sansal, l'asocialisation se remarque aussi mais différemment des autres fictions. Dans la première partie, la narratrice-personnage nommée Ute (Élisabeth), et par le biais d'une succession de critiques sociétales, révèle un côté asocial par son caractère hautain et arrogant. Elle critique les habitants et les dirigeants de la ville d'Erlingen en permanence tout en manifestant son désaccord avec leur façon de voir les choses, au point de les traiter de soumis et mauviettes. Dans la seconde partie, Léa (la fille Élisabeth) exprime clairement son détachement total de son pays d'origine, elle est même représentée comme une émigrée rejetée par tout le monde et se sentait sans importance, ou plutôt, une « bonne à rien » comme c'était le cas de Khalil.

Le deuxième élément sociogrammatique est la « précarité », un détail qui ne peut nous échapper puisqu'il a été repéré dans plusieurs romans. Premièrement, nous avons la situation précaire de Khalil qu'il explicite plusieurs fois dans le roman, il manifeste même une certaine jalousie vis-à-vis de sa tante aisée ou même son ami Rayan qui avait tout depuis l'enfance. La misère du personnage est un élément clé de sa transformation puisqu'elle fait partie des éléments qui ont déclenché sa colère et sa haine envers tout son entourage. Il donne même l'impression d'en vouloir à ses parents de l'avoir mis au monde dans des conditions pareilles. Dans le roman de Lepage, nous assistons à une critique des classes sociales et ce, du début jusqu'à la fin. À travers des dialogues entre le protagoniste et les personnages secondaires, nous pouvons constater l'importance de ce détail dans le roman puisqu'il représente la transposition d'un parisien, habitué au luxe et aux mouvements perpétuels de la ville, dans un décor champêtre où règne la simplicité et où les moyens sont limités. À un moment donné, le protagoniste se permet même de faire une réflexion qui met en avant le regard jugeant des gens aisés à l'encontre des plus démunis, au point de les pointer du doigt au moindre problème sans se soucier des preuves. Nous avons

aussi le cas du train dans le roman de Sansal qui représente une sorte d'image abstraite du sort des différentes classes sociales. Un train que tout le monde attend avec impatience puisqu'il est le seul moyen de sauvetage de la ville. Or, le nombre de personnes qu'il peut transporter ne suffit pas pour évacuer toute la ville. Les pauvres sont donc sacrifiés en faveur des plus aisés qui sont toujours prioritaires. Nous pouvons même lire vers la fin du roman dans la dernière note de Léa que la misère provoque le changement soudain des gens au point de créer une certaine haine au fond d'eux, ce qui pourrait les conduire à commettre des actes criminels, Khalil en est la preuve. Sachant que la pauvreté est un phénomène qui touche toutes les sociétés, sans exception. Il représente donc un élément sociogrammatique d'une ampleur considérable lorsqu'il s'agit de refléter le social à partir du littéraire. D'où la liaison entre la socialité et la littérarité que vise Duchet en créant le concept du sociogramme.

Passons à présent au troisième élément sociogrammatique qui est la « religion », un point crucial dans une analyse sociocritique puisqu'il représente les croyances d'un groupe d'individus au sein d'une société. Etant donné que notre corpus est basé sur la fictionnalisation des attentats de Paris, et sachant que le premier détail que le monde entier pointe du doigt est l'extrémisme religieux. Cet élément sociogrammatique est une partie intégrante de l'ensemble flou qui forme le noyau autour duquel tournent les œuvres traitées. Dans le roman de Yasmina Khadra, un certain paradoxe religieux se remarque des différents personnages, en partant du protagoniste jusqu'aux personnages secondaires qui forment sa communauté : les *frères*. La lecture du roman nous donne l'impression que les personnages sont confus lorsqu'il s'agit de religion, notamment Khalil qui oscille entre certitude et scepticisme, au point de confondre le bien et le mal. Dans le roman de Larher, la religion est évoquée dans les parties où nous assistons aux scènes qui représentent les terroristes : Efrit, Saala et Iblis. Le narrateur se focalise sur ce dernier en donnant l'illusion qu'il s'adresse à Khalil, il insiste maintes fois sur le côté « zéro musulman » du personnage, l'accusant indirectement de s'être caché derrière une religion qu'il ne pratique même pas. De son côté, le protagoniste du roman de Lepage exprime

plusieurs fois son athéisme en se traitant de mécréant, ce qui pourrait être une manière implicite pour écarter le côté religieux de tout le discours qui tourne autour des attentats, surtout que Raphaël se voit faire partie de la minorité qui cherche à comprendre les raisons qui ont poussé les terroristes à commettre leurs actes avant de les condamner. Quant au roman de Sansal, la religion est sévèrement critiquée du début jusqu'à la fin, nous pouvons évoquer les convictions d'Ute qui croit, dur comme fer, que Dieu est l'ennemi de la société. Elle émet également l'idée que les terroristes sont envoyés par Dieu en guise de serviteurs et que l'ordre premier vient, principalement, de lui avant tout. Dans la seconde partie du roman, Léa insiste plutôt sur la métamorphose de Dieu. Elle hypothétise que la source du problème ne vient pas des changements qui proviennent de la société, c'est plutôt Dieu qui a changé avec le temps au point de devenir un provocateur du mal. Elle renforce son idée en citant les différents Dieux qui ont fait partie des croyances des Hommes antiques.

La « métamorphose » est également un élément sociogrammatique commun à tous les romans de notre corpus d'études. Chaque œuvre nous plonge dans une forme différente de métamorphose. La première est celle de Khalil qui se manifeste à travers sa radicalisation totale après avoir fréquenté les mosquées de son quartier, ou encore, la manière dont il se chosifie en une bombe. La métamorphose d'Erwan qui a survécu aux attentats et qui est passé, brusquement, d'un être humain inexistant à un héros auquel tout le monde s'intéresse, une sorte de renaissance après l'effacement. Ou par effet de miroitement, se chosifie comme Khalil mais en caillou. La métamorphose de Raphaël qui est littéralement l'intitulé du roman de Lepage et qui représente le processus qui a permis au parisien de voir la vie différemment, après le déclic des attentats qui a tout chamboulé, il décide de tout plaquer : sa vie d'avant, son couple et son boulot. Il se laisse donc guider par les différentes rencontres qu'il fera dans la campagne et se permet des réflexions profondes à propos de la structure sociale et les lois qui y régissent. Une métamorphose que nous pouvons qualifier donc de « thérapeutique ». Enfin, la métamorphose d'Élisabeth Potier en Ute Von Ebert qui nous livre une critique de toute la ville d'Erlingen tout en intégrant des

indices qui renvoient à la France qui est son pays natal. Nous avons aussi la métamorphose de Dieu qui est la seconde partie de l'intitulé du roman, et qui représente la vision de Léa par rapport à tout ce qui se passe dans le monde, notamment les attentats en France et la dominance des quartiers difficiles où règne l'extrémisme religieux.

Au cours de toutes ses métamorphoses, un autre élément sociogrammatique en résulte, il s'agit de « l'errance » qui se remarque à travers la progression de tous les personnages dans la diégèse. Là encore, le corpus nous expose plusieurs formes d'errance : Khalil et son errance qui se remarque à travers son aspect dubitatif omniprésent vis-à-vis de tout, que ce soit son entourage, ses *frères* ou même sa religion. Raphaël et sa remise en question de tout ce qui l'entoure, en partant de sa vie de couple jusqu'à son travail et la société qu'il n'arrivait plus à supporter. L'errance d'Erwan qui se manifeste à travers son inquiétude obsédante et absurde de son érectilité alors qu'il venait d'échapper à une mort certaine. Ou encore, la disparition soudaine de sa compagne Jeanne du récit et l'apparition d'une certaine Loulou vers la fin du roman, exactement comme Raphaël qui laisse tomber Marion pour se retrouver dans les bras de Gwenaëlle vers la fin. Une perdition qui frôle la prise de conscience des protagonistes, que nous pouvons même qualifier d'une quête de soi. Enfin, l'errance d'Élisabeth au fond de son propre esprit, un voyage spirituel de France jusqu'en Allemagne qui la transforme en cheffe d'une puissante dynastie allemande, en l'occurrence, celle des Von Ebert. Pareillement, sa fille Léa qui erre entre France et Angleterre puisqu'elle se sentait rejetée de son propre pays, une sorte de quête identitaire qui l'oblige à une errance permanente. Cette dernière se remarque aussi dans son incompréhension des propos ambigus que sa mère a laissés derrière elle.

1.1. Les personnages comme élément sociogrammatique

Tout ce qui constitue l'œuvre romanesque est susceptible d'être un élément sociogrammatique. D'ailleurs : « *Il faut préciser que le sociogramme n'est pas seulement un thème, il est un motif général ayant un caractère*

*problématique et qui se forme à partir d'un noyau conflictuel dans le texte. »*¹ Il est donc possible pour un personnage d'être un élément conflictuel dans le roman. En nous basant sur l'idée de Barthes de la société qui impose le roman, les personnages romanesques sont, en quelque sorte, les pions qui permettent à l'écrivain de ficeler son récit tout en étant guidé par des constatations faites au préalable. Prenons l'exemple de l'écrivain François Mauriac qui a toujours considéré l'écriture comme une inspiration de la réalité, il a même critiqué les auteurs qui se permettent de s'attribuer l'étiquette de « créateurs ». Dans son essai, il explique que :

*« Les personnages qu'ils inventent ne sont nullement créés. Si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons avec plus ou moins d'adresse ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. »*²

D'où leur importance du point de vue des sociocriticiens qui se focalisent sur tout ce qui pourrait refléter le social dans le texte.

Dans le cas de notre corpus, les romans de Lepage et Khadra sont entièrement centrés sur les protagonistes, contrairement aux deux autres romans qui ne maintiennent pas l'attention du lecteur sur un tel ou tel personnage. Et encore une fois, la comparaison nous a permis de remarquer une importante différence entre les centrations qui ont été faites sur les deux personnages principaux. Dans le cas de Khalil, il s'agit d'un narrateur-personnage qui nous relate les faits tout en étant le principal élément de l'histoire, le tout par le biais d'un « je » narratif qui plonge le lecteur dans le moment même des faits, un « je » qui lui permettrait même de se mettre dans la peau du protagoniste. En revanche, le cas de Raphaël est différent puisqu'on assiste à une narration à la troisième personne et le « je » n'est présent qu'au moment des dialogues entre les personnages. Malgré cette divergence, les deux protagonistes représentent un

¹ SALIMIKOUCHI Ebrahim, ASHRAFI Sousan, « De la société du texte à la société du référent : Lecture duchienne de peur et tremblement de Gholamhossein Sâedi », *Études de langue et littérature françaises*, Université Shahid Chamran d'Ahwaz, 2015, pp. 67-82, p. 73. DOI : 10.22055/ELLF.2015.11004

² MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1933, p. 839.

conflit intérieur omniprésent, le lecteur suit donc leur progression du début jusqu'à la fin sans être interrompu par d'autres éléments perturbateurs, comme c'est le cas des romans de Sansal et Larher qui ne maintiennent pas la concentration du lecteur que sur un seul personnage. Respectivement, cela s'explique par la présence d'une mise en abyme (deux versions différentes : celle d'Ute « Élisabeth » et celle de Léa « Hannah ») et les chapitres qui s'intitulent *Vu du dehors* (témoignages d'autres personnages).

Nous pouvons donc considérer les deux protagonistes des romans de Lepage et Khadra comme un élément sociogrammatique puisqu'ils permettent, inconsciemment, aux lecteurs de se reconnaître par rapport à leur situation. Raphaël pourrait être le miroitement de n'importe quelle autre personne ayant été bouleversée par les attentats du 13 novembre. Quant à Khalil, il pourrait représenter tout autre individu dont les conditions de vie difficiles seraient presque similaires et ayant déjà eu, par désespoir, des tendances suicidaires ou criminelles sans vraiment passer à l'acte. Il est important de rappeler que l'objectif de notre analyse sociocritique réside dans la compréhension des enjeux de cette écriture qui se base sur une bribe de la réalité, ces détails pourraient éventuellement nous aider à tirer les idéologies transportées derrière chaque œuvre. À ce propos, le professeur Miraux nous explique que :

« À l'évidence, la réalité ne fournit pas des personnages, elle est le tremplin qui permet de les élaborer et d'instaurer des êtres possibles en devenir, à partir d'une sorte de prélèvement sur la vie quotidienne et événementielle. L'existence banale est un terreau de virtualités, un ensemble de chemins non explorés. Au romancier de voir plus loin, de transposer, de créer, dans la mesure où il est un voleur de réel, un sculpteur de mots qui réalise des potentialités. »¹

Ce qui correspond aux romans qui constituent notre corpus d'études puisqu'il s'agit, effectivement, d'une sorte de prélèvement sur la vie événementielle, en l'occurrence, les attentats du 13 novembre 2015 à Paris. Ce qui prouve que : *« [...] la distance irréductible entre l'œuvre et le social, est la condition par laquelle l'artiste ou l'écrivain accède à la réalité sociale (épurée de ses*

¹ MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Nathan, Paris, 1997, p. 64.

idéologies) »¹ À travers le vécu des différents personnages romanesques, les écrivains fictionnalisent un événement qui s'est réellement produit, tout en imaginant un scénario qui aurait pu se réaliser. Autrement dit : « [...] *la vie fournit au romancier un point de départ qui lui permet de s'aventurer dans une direction différente de celle que la vie a prise. Il rend effectif ce qui n'était que virtuel. Il réalise de vagues possibilités.* »² La sociocritique intervient pour en tirer l'idéologie à l'œuvre dans le texte littéraire³.

1.2. L'épicentre conflictuel du sociogramme :

Tous les éléments sociogrammatiques évoqués ci-dessus interagissent les uns avec les autres et forment un noyau, lui-même conflictuel. D'ailleurs, c'est ce système interactif qui a permis à Duchet de substituer le « texte » au « sociotexte ». Ce dernier étant composé de « socio » et « texte », formant ainsi une certaine alchimie entre les deux pôles qui donne accès à la lecture du social, voire le vivre à travers l'œuvre. Selon Kim : « [...] *le texte peut être défini comme ce qui résulte d'une activité sociogrammatique [...]* »⁴ Dans le cas de notre corpus d'études, l'activité sociogrammatique qui y réside nous renvoie systématiquement vers l'image de la société, une image qui englobe les lacunes et les failles qui martyrisent les individus en son sein, d'où la centration sur les protagonistes de deux romans sur les quatre analysés. Chaque auteur fictionnalise les attentats du 13 novembre 2015 à Paris selon les besoins de son récit. Or, la confrontation des différents textes a révélé un croisement qui a fait que la société soit mise en avant à chaque fois, créant une activité sociogrammatique partagée entre les œuvres, ce qui explique l'interaction permanente que nous avons décelée au cours de notre analyse de la socialité des textes. Revenons au noyau conflictuel autour duquel gravitent les différents éléments sociogrammatiques, il

¹ BIRON Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques ». *Études françaises*, 27 (1), 11–24, 1991, p. 15. <https://doi.org/10.7202/035833ar>

² MAURIAC François, *op. cit.*, p. 844.

³ Larousse. (s. d.). Sociocritique. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté le 2 mars 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociocritique/73158>

⁴ KIM In-Kyoung, « La sociocritique », disponible sur le site : <https://fr.sociocritique.com/sociocritique>

a été défini par Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars dans leur ouvrage qui s'intitule *La Politique du texte: enjeux sociocritiques* comme :

« [...] ensemble de représentations qui se constitue, se configure autour d'un noyau, d'un énoncé nucléaire conflictuel qui peut se présenter sous les formes variées : un stéréotype, une maxime, un sociolecte lexicalisé, un cliché culturel, une devise, un énoncé emblématique, un personnage emblématique, une notion abstraite, un objet, une image. »¹

Le tout dernier point correspond au cas de notre étude et confirme l'aspect varié que peut prendre le noyau conflictuel. Nous remarquons qu'il pourrait même être un personnage emblématique, mais dans le cas de Khalil et Raphaël, il s'agit plutôt de personnages intermédiaires pour faire passer la facette sombre et tant critiquée de la société. Cette dernière et tout ce qu'elle englobe demeure conflictuelle, la tâche des sociocriticiens se résume donc à l'appréhension de ce qui se cache derrière tous les conflits perpétuels qui maintiennent la vivacité du social dans le littéraire.

2. Sphères socioculturelles et idéologies :

L'idéologie selon Duchet est considérée comme un objectif à atteindre puisqu'il considère la sociocritique comme un outil qui permettrait de la dévoiler : « *Duchet entendrait dévoiler l'idéologie qui se dissimule dans le texte [...]* »² Et avant de passer aux idéologies du corpus, il est important de commencer par une définition du concept puisqu'elle permettrait de baliser notre travail et faciliterait la compréhension du rapport entre les résultats obtenus et l'analyse intégrale des différents romans. La définition donnée par le docteur Sakoum est particulièrement intéressante de par son aspect détaillé et concis, il dit que :

« *L'idéologie est donc un système d'idées, de représentations, propre à une formation socio-culturelle donnée, en un temps donné, représentant une sorte de*

¹ NEEFS Jacques, ROPARS Marie-Claire, *La Politique du texte: Enjeux sociocritiques*. Pour Claude Duchet, Presses Univ. Septentrion, 1992, p. 107.

² AMOSSY Ruth, « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de L'Acacia de Claude Simon », dans *Carrefours de la sociocritique*, sous la direction d'Anthony Glinoe, site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/24-reeditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon> (consultée le 29 juin 2022).

consensus sur les mots-problèmes, consensus sur un certain nombre de normes, que ce soit pour les dénoncer, ou pour les défendre [...] C'est une dimension permanente de la société, si on désigne par-là les modalités, les représentations sociales élaborées dans des limites géographiques sociales et historiques déterminées, où on peut cerner une idéologie de l'état, de la patrie, de la nation, du travail, etc., qui fonctionnent dans un consensus parce qu'il s'agit d'un corpus d'idées à débattre, sur lesquelles les uns ont des certitudes, sur lesquelles les autres ont des doutes, sur lesquelles les autres ont des contestations profondes, et les discours s'interpénètrent. »¹

Dans le cas de notre corpus d'études, chaque roman transporte des idéologies qui dévoilent la visée derrière la fictionnalisation de chaque auteur. Le roman de Yasmina Khadra, et à travers les mésaventures de Khalil, nous assistons au résultat de sa métamorphose après avoir été embarqué dans l'obscurantisme que défendent les membres de l'association, le privant de se poser des questions qui pourraient, éventuellement, lui ouvrir les yeux ou d'avoir l'ombre d'un doute en sa destinée, autrement dit, sa mission suicidaire. Prenons comme exemple le passage suivant de Khalil qui parle de l'imam qui gère la mosquée : *« Quant à l'imam, il a la réponse à toutes les questions qui te taraudaient autrefois sans te livrer un indice susceptible de t'éclairer ; il te renvoie à tes déconvenues, aux vexations que tu croyais avoir surmontées, à tes blessures jamais cicatrisées. »*² Le personnage subit des manipulations en permanence, notamment en lui rappelant son passé difficile et sa vie de raté pour le maintenir dans le côté obscur et qu'il continue de sombrer malgré le doute qui le hantait. L'auteur met le lecteur dans la peau du manipulé pour qu'il puisse vivre cette radicalisation qui pousse l'individu vers la dérive. Une manière implicite pour démontrer que toute personne est susceptible de sombrer si elle n'est pas prise en charge dans une société qui la marginalise au lieu de l'embrasser. Ce dernier point est aussi présent dans le roman puisqu'on arrive à ressentir la peine du personnage qui est victime de son propre vécu, de sa situation précaire, du racisme qui règne dans le pays et la discrimination sociale qui en résulte. Il cède donc aux manipulations qui finissent par le plonger dans un

¹ SAKOUM Bonzallé Hervé, *Analyse sociocritique de Relato de un naufrago et de Notica de un secuestro de Gabriel Garcia Marquez*, thèse unique en cotutelle : Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Cocody (Cote d'Ivoire) et Docteur de l'Université de Limoges (France), Abidjan, 18 avril 2009, p. 350.

² KHADRA Yasmina, *op. cit.*, p. 229.

fanatisme religieux qui frôle le sectarisme et le transforme, littéralement, en une bombe à retardement. L'écriture de Yasmina Khadra se présente donc comme moyen de dénonciation de tout ce qui se passe au sein de la société, sans éprouver de la compassion envers les terroristes, elle montre que le problème du terrorisme est plus profond si nous laissons les sentiments de côté et nous prenons la peine de redonner le caractère humain aux malfaiteurs pour essayer, en l'occurrence, de comprendre les raisons qui les ont poussés à commettre des massacres. D'où la centration qui a été faite sur le protagoniste pour nous permettre d'expérimenter, en quelque sorte, la radicalisation avant de porter des jugements. Le lecteur finit par adopter le « je » narratif pour le rendre sien, ce qui le pousse par la suite à intégrer l'univers de la diégèse.

Dans le roman de Boualem Sansal, il s'agit plutôt d'une critique de tout ce qui forme la société et même la politique qui régit. Nous pouvons évoquer le totalitarisme qui est dénoncé en permanence par le personnage d'Ute, notamment quand elle traite les habitants de soumis aux dirigeants qui sont eux-mêmes soumis aux menaces des envahisseurs inconnus (les islamistes). Ces derniers sont également mis en avant puisque le sujet de la religion revient très souvent dans le roman, plus particulièrement, l'islamisme radical qui est critiqué d'un ton ironique pour accentuer le côté absurde qui en découle. Comme solution, les deux personnages que nous pouvons considérer de « principaux » se proclament des partisans du laïcisme, qui serait d'après elles, le remède de toute société qui se voit victime d'un extrémisme religieux qui provoque les vagues de terrorisme. Pareillement au roman de Yasmina Khadra, le racisme et la discrimination se reflètent à travers les propos de Léa qui s'est toujours sentie écartée de tout le monde juste parce qu'elle a des origines britanniques, ce qui la pousse à quitter Paris pour aller vivre à Londres. Nous remarquons aussi que l'écriture de Sansal est saturée de questionnements, de réflexions et problèmes non résolus. Ce qui donne à son œuvre un aspect provocateur de débats qui tournent autour de toute la structure sociale et politique du pays. Par le biais de sa fictionnalisation d'un fragment de l'Histoire, il expose aux lecteurs des problèmes qui persistent jusqu'à ce jour, tantôt il propose une solution, tantôt il laisse la réflexion ouverte.

Une sorte de remise en question de tout ce qui tourne autour du terrorisme en France et même dans le monde entier. Une écriture labyrinthique qui illustre le flou et l'ambiguïté dans lesquels le monde est plongé sans issue envisageable. D'où l'image du train qui pourrait à la fois représenter le temps qui passe vite, autrement dit, qu'il soit trop tard pour changer les choses. Ou encore, la soumission des dirigeants qui jettent la poudre aux yeux des gens en leur donnant l'impression que tout est sous contrôle. Toutes ces idéologies nous permettent de cerner les enjeux de cette écriture qui renvoie le lecteur vers le monde réel. D'ailleurs, il est important de rappeler que : « *l'idéologie se présente comme un élément dynamique de la société. De même qu'elle fournit une interprétation de la réalité sociale. L'idéologie joue un rôle important dans l'appréhension et la compréhension de la société du texte.* »¹ Ce qui renforce l'impact des œuvres littéraires lorsqu'il s'agit de soulever des problèmes et fléaux sociaux dans le but de provoquer la réflexion, et par la suite, chercher d'éventuelles solutions.

Nous retrouvons les mêmes idéologies dans le roman de Lepage, ce dernier nous livre une autre facette des attentats qui ont été, en quelque sorte, le déclic qui a déclenché la métamorphose de Raphaël. Il se lance dans une quête de soi en s'exilant dans son propre pays, en l'occurrence, les hauteurs de la compagne où il rencontre plusieurs personnages avec lesquels il évoque les problèmes sociaux qui règnent en France, plus précisément, à Paris où il résidait. Nous avons comme exemple les classes sociales qui ont été longuement discutées dans le roman, que ce soit entre les personnages où à travers les propos du narrateur. Le problème de discrimination qui touche pratiquement tout le pays et qui provoque des conflits au sein de la société. Le protagoniste se montre pensif en permanence et dégage une certaine méprise de tout ce qui se passe entre les individus qui appartiennent pourtant à un seul et unique peuple, notamment quand il parle de coopérative en disant : « *Comme si nous vivons dans un monde sauvage, au lieu d'apprendre la coopérative, l'altérité, on nous enseigne la compétition, la rivalité, la méfiance. Tout semble nous entraîner à mesurer,*

¹ SAKOUM Bonzallé Hervé, *op. cit.*, p. 343.

*comparer, opposer, juger, séparer, stigmatiser... »*¹ L'asocialisation du personnage est également mise en avant puisqu'il se sentait écarté et incompris malgré ses maintes tentatives d'intégration. Ce qui nous rappelle le cas de Léa ou Khalil puisqu'ils subissaient le même sort. Toujours en rapport aux attentats, Raphael dénonce l'ignorantisme qui touche la société et qui prive les gens de comprendre avant de trancher ou condamner un tel ou tel acte, il insiste sur le fait que « [...] *ne pas tenter de comprendre collectivement ce qui produisait une telle barbarie, c'était se résoudre au retour inexorable de la fureur.* »² L'adverbe « collectivement » renforce l'idée que le phénomène du terrorisme est, en réalité, un problème qui incrimine tout le monde, autrement dit, chacun sa part de responsabilité et pourrait contribuer à sa progression ou sa régression. Enfin, les problèmes au boulot du protagoniste au point du burnout ont nourri en lui son incompréhension du système qui condamne les employés à un esclavagisme qui pourrait être qualifié de « moderne ». L'auteur nous peint donc par le biais de son écriture à la fois thérapeutique mais surtout profonde de sens et de réflexions, une réalité qui, à présent, fait partie de la routine quotidienne bien qu'elle soit contradictoire à la raison. D'ailleurs, le philosophe Macherey nous explique que : « *Le texte révèle, malgré lui et malgré les intentions de l'auteur, les contradictions idéologiques qu'il est impossible de résoudre dans la réalité sociale [...] Il ne représente pas l'idéologie, mais l'expose en faisant apparaître des contradictions et lacunes.* »³ C'est ce qui nous permettrait, en effet, de comprendre les enjeux d'un évènement fictionnalisé dans une production littéraire puisqu'ils sont étroitement liés aux idéologies qu'elle transporte.

Quant au roman de Larher, et comme une suite au roman de Lepage qui émet l'idée que la société refuse d'admettre que le problème du terrorisme est un problème collectif et continue de l'ignorer malgré les dégâts qu'il engendre. À travers le comportement du protagoniste Erwan, un certain angélisme se dégage puisqu'il s'inquiétait beaucoup plus de son problème d'anérection qu'autre

¹ LEPAGE Patrice, *op. cit.*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 13.

³ ZIMA Pierre, *Manuel de Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 42.

chose. Donnant l'impression qu'il refuse d'être une partie de la réalité et préfère se préoccuper de détails plus ou moins futiles. Tout cela pourrait être une manière implicite de l'auteur pour dénoncer la soumission des gens vis-à-vis des actes terroristes au lieu d'agir en toute urgence. L'image obsédante de la libido du personnage reflète l'absurdisme social dans lequel est plongée toute la société. D'ailleurs, il est important de préciser que : « *L'expérience de l'absurde naît d'une rupture radicale avec le quotidien.* »¹ De ce fait, le radicalisme abordé dans le roman ne concerne pas seulement les terroristes, les citoyens sont aussi touchés par une rupture radicale qui les éloigne de la réalité et les condamne à une soumission totale aux événements qui surviennent au quotidien. Ce qui nous renvoie au roman de Sansal qui a également soulevé cette problématique. Nous pouvons aussi mentionner la similitude avec le roman de Khadra puisque Larher nous met dans la peau des terroristes (Iblis) mais en s'adressant aux lecteurs en employant le « tu » narratif, qui pourrait éventuellement, impliquer le lecteur dans l'action et le pousser malgré lui à vivre et adopter l'extrémisme religieux des terroristes. L'écriture de Larher est donc à la fois dénonciatrice des phénomènes qui détruisent la quiétude de la société mais possède aussi un trait de témoignage, notamment par la présence des chapitres qui s'intitulent *Vu du dehors* contenant parfois des captures du réseau social Facebook, ces derniers brisent par moments le fictif pour rappeler aux lecteurs le côté réel de l'histoire.

En somme, la fictionnalisation de chaque auteur nous transmet des idéologies qui reflètent sa vision du monde. Or, malgré leur appartenance à des sphères socioculturelles différentes, l'analyse a révélé plusieurs points de convergence entre les romans de notre corpus d'études. N'oublions pas que le phénomène du terrorisme touche le monde entier, ce qui engendre des réflexions littéraires plus ou moins identiques. La différence réside dans la manière dont l'évènement a été fictionnalisé et la façon dont les idéologies ont été traitées par chaque écrivain, autrement dit, même si une idéologie est présente dans deux romans différents, chacun nous transmet sa propre vision.

¹ DARCIS Damien, « L'absurde ou la condition humaine », ThéoRèmes [En ligne], Philosophie, mis en ligne le 10 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/theoremes/1112> (consulté le 28 juin 2022)

CONCLUSION

L'approche sociocritique nous a permis d'accéder aux profondeurs des œuvres qui constituent notre corpus d'études. Par le biais d'une analyse de la socialité des textes, nous avons pu déceler leur historicité et dégager la société de référence qui est, en grande partie, responsable de leur production. Ensuite, l'élaboration du sociogramme et l'extraction de son noyau conflictuel nous ont conduit vers les différentes idéologies imprégnées dans chaque roman. Ces idéologies représentent, en quelque sorte, le fruit et l'objectif à atteindre pour les sociocriticiens. Et dans le cas de notre étude, elles représentent les enjeux derrière cette écriture qui se base sur un fragment de l'Histoire et qui renvoie le lecteur à la réalité tout en le laissant plongé dans le fictif. Les résultats obtenus ont démontré que la bribe du monde réel est un moyen pour immerger le lecteur dans un événement qui s'est réellement produit, à travers lequel l'auteur pourrait soulever des problèmes sociaux et politiques qui subsistent malgré le temps et l'évolution de l'Homme. Il ne s'agit donc pas seulement d'un travail de fiction mais c'est plutôt un travail de réflexion qui questionne les fléaux qui bercent la réalité. L'implication des lecteurs serait, en quelque sorte, une finalité pour provoquer des débats autour de plusieurs lacunes de la société. Sachant que c'est la société qui impose le roman et c'est le roman qui parle le social, l'écriture représente une arme parmi d'autres qui vise à faire vivre, exposer, dénoncer, réfléchir et trouver des remèdes.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Partant de l'idée que tout peut faire l'objet d'une fictionnalisation, les plumes des auteurs ne cessent d'apporter de nouvelles dimensions à l'écriture romanesque malgré le nombre incommensurable de romans qui existent dans le monde. Pouvant être parfois une fictionnalisation ordinaire d'un personnage historique jusqu'à la personnification d'un cancrelat, voire d'un simple cheveu. Même si cela semble, de prime abord, frôler un certain degré d'absurdité, le détail important à retenir réside dans la complexité du processus en question, ce dernier permet aux artistes de manier n'importe quel élément de la vraie vie, qu'il soit concret ou abstrait, pour produire, en fin de compte, une œuvre littéraire qui pourrait intéresser les chercheurs du monde entier. Si nous nous sommes intéressé à la mise en fiction des événements du 13 novembre 2015 à Paris, c'est justement pour déceler les outils qui ont permis à chaque auteur de replonger le lecteur dans un fragment de l'Histoire, tout en apportant cette dimension à la fois nouvelle mais complexe d'un point de vue littéraire.

En effet, à travers ce travail, nous avons voulu revenir à l'essence même de toute littérature afin de mettre en exergue, en quelque sorte, les coulisses du processus de chaque fictionnalisation. Pour ce faire, nous avons choisi des romans dont la date de publication est assez proche pour éloigner l'éventualité d'une inspiration entre les différents auteurs. En analysant un corpus qui comporte quatre œuvres dont deux qui nous viennent de deux auteurs français et les deux autres appartiennent à des auteurs algériens : *Le livre que je ne voulais pas écrire* d'Erwan Larher (2017), *La métamorphose de Raphaël* de Patrice Lepage (2017), *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* de Boualem Sansal (2018) et *Khalil* de Yasmina Khadra (2018). Egalement, deux autres romans ont été analysés en guise d'extension à la présente étude, à savoir : *Vous n'aurez pas ma haine* d'Antoine Leiris (2016) et *Au nom de quoi* d'Amélie Antoine (2016). Cela nous a permis d'élargir nos recherches et couvrir des échantillons de chaque année qui a suivi la date des attentats tragiques du 13 novembre 2015, mais aussi, l'appartenance des auteurs à des sphères

socioculturelles différentes n'est pas anodine puisqu'elle fait partie de notre stratégie comparative qui vise à trouver des réponses à la problématique suivante : Quels sont les enjeux d'un événement fictionnalisé dans une production littéraire ? Par quels moyens et dans quelle mesure la fictionnalisation d'un même événement se produit-elle par des auteurs qui ne sont pas de la même sphère socioculturelle ? Notre hypothèse était de confirmer ou infirmer le fait que chaque écrivain recourait à des procédés scripturaux propres à lui et correspondant à son idéologie et son positionnement par rapport à un événement qui s'est réellement produit. Que cette écriture serait basée sur des techniques de fictionnalisation, lui permettant de créer une œuvre qui reflèterait son idiosyncrasie et visant à atteindre un lectorat bien précis. Le tout derrière une fiction créée à partir d'un événement tragique qui a touché le grand public. Afin d'y répondre, la thèse a été divisée en trois grandes parties, chacune comprend l'analyse du corpus par le biais d'une approche adéquate aux objectifs que nous nous sommes fixés, le tout en maintenant une comparaison permanente entre les œuvres traitées.

Nous avons consacré la première partie au « Comment ? », autrement dit, à la mesure de cette mise en fiction des attentats dans les différents romans. Grâce aux travaux de Gérard Genette qui ont largement contribué au développement et l'évolution de l'approche narratologique, et en partant de l'analyse du discours, du mode et des niveaux narratifs jusqu'au développement de l'ordre des événements, des mouvements narratifs et des fréquences événementielles, nous avons pu accéder aux mécanismes qui ont permis la construction des histoires, leurs organisations et la façon dont elles sont transmises au lecteur. L'application du modèle Genettien a mis en avant une certaine structure de base et autres techniques d'écriture qui viennent assurer le bon déroulement des différents récits. Si nous avons adopté une approche narratologico-comparative, c'est justement pour dégager les points de convergence et divergence qui, dans le cas de notre corpus, ont révélé l'existence de plusieurs procédés narratifs qui donnent l'impression de lire des romans qui appartiennent à un seul et unique auteur. Or, l'exploitation des procédés en

question et le degré de leur intégration ont prouvé la manière dont chaque auteur manie son texte afin de produire une dimension qui reflète son unicité rédactionnelle.

Chaque processus de fictionnalisation repose donc sur le choix des outils employés selon les besoins d'un tel ou tel récit, et même si les procédés sont les mêmes entre les différents romans, notre analyse a démontré que c'est la façon de s'en servir qui fait toute la différence. D'ailleurs, en abordant les techniques d'écriture, il s'agit en réalité d'une combinaison de plusieurs éléments, plusieurs ingrédients qui font que les résultats soient différents à chaque fois puisque le dosage diffère d'une plume à une autre. En outre, les résultats obtenus de cette partie ont également infirmé l'idée d'une divergence totale lorsqu'il s'agit d'auteurs n'appartenant pas à la même sphère socioculturelle. Bien au contraire, nous avons pu mettre en avant un effet d'entrelacement entre les quatre romans, et l'exemple le plus flagrant que nous pouvons évoquer est notre calcul du pourcentage des dialogues dans chaque roman afin d'analyser le mouvement de *la scène*, il a donné les résultats suivants : le roman de Lepage (auteur français) et celui de Khadra (auteur algérien) ont presque le même pourcentage (65% et 68%). Les deux romans qui restent sont assez proches aussi (14% et 7%). Ainsi, des réponses ont été apportées à une partie de notre problématique initiale.

En nous référant aux propos de Molinié qui insiste sur le fait que le style et son appréhension demeure une tâche ambiguë mais tout aussi nécessaire, nous nous sommes focalisé dans la deuxième partie de notre travail sur le style de chaque écrivain et les procédés scripturaux qui ont été adoptés afin de produire chaque œuvre littéraire. En nous basant sur une approche stylistique et, majoritairement, sur les travaux de Molinié, et en partant de l'analyse des différents éléments paratextuels, des paragraphes, des phrases, des verbes et tout ce qui constitue les différents textes jusqu'aux figures de style sur le plan microstructural et macrostructural. Nous avons pu cerner les procédés scripturaux employés dans chaque texte d'une manière approfondie, mais le plus important à retenir des résultats obtenus de cette partie, c'est le fait qu'ils concordent avec

ceux de la partie précédente. Outre les points de convergence et divergence qui persistent et renvoient davantage à l'idée d'un processus de modelage, par le biais duquel l'auteur arrive à adapter, voire façonner un procédé scriptural donné selon les besoins de son récit. Notre analyse stylistico-comparative nous a donné accès aux variations des degrés qui se dégagent des procédés communs aux romans traités, permettant ainsi aux auteurs de se réapproprier les bribes de la vraie vie en leur donnant une nouvelle dimension fictive, et ce, même si l'évènement fictionnalisé est le même (les attentats du 13 novembre 2015 à Paris).

Comme exemple, nous pouvons évoquer les *stylèmes* qui ont été décelés et qui sont communs à tout le corpus. Ce sont des figures de style qui se répètent en permanence dans les quatre textes mais dont la fonction diffère selon la finalité de chaque roman, notamment les questions oratoires qui sont repérables d'une manière flagrante et sont d'une importante omniprésence. Il est primordial de rappeler que la stylistique : « [...] interroge le lien entre figure et « fait de style », c'est pour cerner la singularité du texte ou, mieux, approcher « l'œuvre en tant qu'espace de singularisation » (Jenny, 1993 : 121) »¹ Par conséquent, même si les résultats obtenus ont démontré une dominance du style non tropique des romans de Khadra et Larher, et le style métaphorique des romans de Lepage et Sansal, c'est toujours la manière dont les procédés scripturaux ont été exploités qui fait toute la singularité de chaque œuvre. Et même là, pareillement aux résultats de l'analyse narratologique, le même effet d'entrelacement est remarquable entre les romans du corpus, infirmant encore une fois l'idée d'une divergence totale dans le cas d'auteurs dont la sphère socioculturelle est différente.

Quant à la troisième et dernière partie, nous l'avons consacrée à l'analyse sociocritique, cette dernière nous a ouvert les portes aux détails les plus enfouis des œuvres de notre corpus. En partant d'une analyse de la socialité des textes,

¹ WAHL Philippe, « Éthologie de la figure : style et postures », In : *Stylistiques ?* [En ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 21 janvier 2024). DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40077>.

c'est-à-dire, tous les indices à caractère social, grâce auxquels nous avons pu déceler leur historicité et dégager la société de référence qui est, rappelons-le, majoritairement responsable de leur production. Il est important de préciser que cette société de production, ou devrions-nous dire, ce *cotexte* de production véhicule les idéologies dissimulées derrière les œuvres littéraires. D'ailleurs, même si :

« [...] le réel demeure hors de portée, il est toujours déjà dit sous la forme d'une masse d'informations brutes, de toponymes et de dates incontournables qui signalent une société de référence. Le texte, lui, intègre et désigne un cotexte composé de ces informations référentielles, mais déjà sémiotisées dans des configurations discursives et traduites en indices par cette première sémiotisation. Cet espace de référence socioculturelle suppose, à l'intérieur même de l'œuvre, un univers de connivence fait de savoirs, de discours et de clichés dans lesquels se négocie la production du sens. »¹

Ensuite, nous avons élaboré le sociogramme de chaque texte et dégagé son noyau conflictuel qui, à son tour, a exposé d'une manière plus claire les idéologies imprégnées dans chaque roman. Ces idéologies sont justement l'objectif à atteindre pour les sociocriticiens. Or, dans le cas de notre travail, elles représentent les enjeux derrière cette écriture qui replonge le lecteur dans un événement qui s'est réellement produit dans la vraie vie, en l'occurrence, les attentats du 13 novembre à Paris, et le fait d'atteindre ces enjeux nous a apporté une réponse à la dernière partie de notre problématique.

En effet, les résultats ont révélé que cet univers qui immerge le lecteur dans la fiction tout en le laissant tout près du factuel représente un intermédiaire par le biais duquel l'auteur soulève des problèmes sociaux et politiques qui rongent les sociétés jusqu'à ce jour et dont le sort demeure flou. Il ne s'agit donc pas seulement d'un simple travail de fiction qui vient procurer du plaisir aux lecteurs, notre analyse a prouvé qu'il s'agit plutôt d'un travail de réflexion qui questionne les fléaux qui bercent le monde réel. Et si nous avons insisté, à plusieurs reprises, sur le caractère impliquant qui se dégage des œuvres, cela n'est pas anodin puisqu'il s'agit d'une finalité pour inciter et provoquer des débats autour de plusieurs lacunes de la société. Le fait d'impliquer le lecteur

¹ WESLEY Bernabé, « Relire Claude Duchet. Cinquante ans de sociocritique », *Études françaises*, vol. 58, no. 3, 2022, pp. 9-20, p. 9. <https://doi.org/10.7202/1099173ar>

rend l'acte de lecteur plus interactif, allant même jusqu'à le pousser à s'identifier par rapport aux protagonistes afin de pouvoir réfléchir comme étant un personnage diégétique au lieu de rester à l'écart. Sachant que c'est la société qui impose le roman et c'est le roman qui parle le social, l'écriture représente une arme parmi tant d'autres qui vise à faire vivre, exposer, dénoncer, réfléchir et trouver d'éventuels remèdes.

Finalement, nous pouvons dire que l'hypothèse que nous avons formulée au début de cette thèse a été à la fois confirmée et infirmée. Certes, certains procédés scripturaux sont repérables dans un roman et pas dans l'autre, mais notre analyse a révélé l'existence de plusieurs points de convergence qui viennent rectifier la première partie de notre hypothèse. Il serait plus correct de dire que les écrivains adoptent et adaptent les procédés selon la finalité de leurs œuvres et les idéologies qu'elles transportent. Or, en les adaptant à leur manière, on pourrait les considérer comme des procédés qui leur sont propres puisque les techniques de rédaction et le dosage des effets produits par les procédés ne sont jamais identiques d'un écrivain à un autre. Par conséquent, notre travail a pu apporter des réponses à la problématique initiale et nous pouvons même dire que notre hypothèse a été confirmée.

Avant de mettre le point final qui marquera la fin de cette thèse, il est important de signaler un détail qui a particulièrement attiré notre attention. Il s'agit des techniques d'écriture quasi similaires entre le roman d'Erwan Larher et celui d'Antoine Leiris. Rappelons que l'un fait partie des survivants des fusillades qui ont secoué le théâtre du Bataclan et l'autre a perdu sa femme qui était au même endroit qu'Erwan Larher. Partant du principe que le hasard n'a pas lieu d'être lorsqu'il s'agit d'un travail littéraire, et sachant que quelques mois seulement séparent la date de publication des deux romans, cette piste, en guise d'ouverture, pourrait être exploitée dans d'autres futurs travaux de recherche dont le centre d'intérêt est ce processus de fictionnalisation que nous pouvons qualifier de passionnant mais imprévisible.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

- KHADRA Yasmina, *Khalil*, Casbah Editions, Alger, 2018.
- LARHER Erwan, *Le livre que je ne voulais pas écrire*, Quidam éditeur, Hauts-de-Seine, 2017.
- LEPAGE Patrice, *La métamorphose de Raphaël*, Eyrolles, Paris, 2017.
- SANSAL Boualem, *Le train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, Gallimard, Paris, 2018.

Autres romans :

- ANTOINE Amélie, *Au nom de quoi*, CreateSpace Independent Publishing Platform, États-Unis, 2016.
- JOSSE Gaëlle, *L'ombre de nos nuits*, Les Éditions Noir sur Blanc, Paris, 2016.
- LEIRIS Antoine, *Vous n'aurez pas ma haine*. Fayard, Paris, 2016.
- PIERCE Blake, *Une enquête de Riley Paige, Tome 16 : Choisi*, Auto-Édition, 2016.

Ouvrages théoriques :

- ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 1984.
- ANGENOT Marc, *Un état du discours social*, Le Préambule, Montréal, 1989.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.
- BERGEZ Daniel, GÉRAUD Violaine et ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, 2ème édition, Armand Colin, Malakoff, 2010.
- BERGEZ, D, Barberis, P, De Biasi, P-M, Marini, M, Vallency, G. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, 1990.
- BORGES Jorge Luis, *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957.
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Le langage de la littérature : introduction à la stylistique*, Armand Colin, Malakoff, 2001.
- CALAS Frédéric, *Leçons de stylistique : cours et exercices corrigés*, 4ème édition, Armand Colin, Malakoff, 2021.

- CLAUDON Francis et HADDAD-WOTLING Karren, *Précis de littérature comparée : Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Armand Colin, Malakoff, 2004.
- CROS Edmond, *La sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Malakoff, 1994.
- DEL LUNGO Andrea, *L'incipit romanesque*. Texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Seuil, Paris, 2003.
- DIANDUE Bi Kacou Parfait, *Topolectes I*, Publibook, Saint-Denis, 2005.
- DUCHET Claude et MAURUS Patrick, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Honoré Champion, Paris, 2011.
- DUCHET Claude, *Sociocritique*, Fernand Nathan, Paris, 1979.
- GARDE TAMINE Joëlle, *La stylistique*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Malakoff, 2010.
- GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Seuil, Paris, 2007.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 2004.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GENETTE Gérard, *Figure II*, Seuil, Paris, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figure I*, Seuil, Paris, 1966.
- GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.
- GOLDMANN Lucien, *Marxisme et Sciences Humaines*, Gallimard, Paris, 1970.
- GRAFTON Anthony, *Les origines tragiques de l'érudition : Une histoire de la note en bas de page*, traduit de l'anglais (américain) par Pierre-Antoine Fabre, Col. La librairie du XX^e siècle, Seuil, Paris, 1998.
- HALBA Eve-Marie, *Petit manuel de stylistique*. De Boeck Duculot, Bruxelles, 2008.
- HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, 2^{ème} éd, Droz, Genève, 1998.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984.
- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, 3^{ème} édition, Armand Colin, Malakoff, 2010.
- LAGREE Jean-Charles, *Les jeunes chantent leurs cultures*, L'Harmattan, Paris, 1982.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction, pour une frontière*, Le Seuil, Paris, 2016.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Malakoff, 2004.

- MALCUZYNSKI Pierrette, *Entre-dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la [Dé]raison polyphonique*, Rodopi, Pays-Bas, 1992.
- MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1933.
- MAURUS Patrick et POPOVIC Pierre, *Actualité de la sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2013.
- MIRAUX Jean-Philippe, *Le personnage de roman : genèse, continuité, rupture*, Nathan, Paris, 1997.
- MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, 2ème édition « Quadrige ». PUF, Paris, 2014.
- NEEFS Jacques, ROPARS Marie-Claire, *La Politique du texte: Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Presses Univ. Septentrion, 1992.
- REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie*, Champs linguistiques, De Boeck Supérieur, Louvain-la Neuve, 2009.
- RICOEUR Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Collection dirigée par François Wahl, Seuil, Paris, 1984.
- SAMAKE Adama (dir.), *La Sociocritique: enjeux théorique et idéologique*, Editions Publibook, Saint-Denis, 2013.
- TERMITE Marinella, *L'écriture à la deuxième personne : la voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes », 2002.
- ZIMA Pierre, *Manuel de Sociocritique*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- ZIMA Pierre, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, L'Harmattan, Paris, 2002.

Articles scientifiques :

- ACHARD-BAYLE Guy et PESEK Ondřej, « Modèles d'organisation thématique des paragraphes et entre les paragraphes, à l'épreuve de la Rectorique de Cicéron », In *Discours*, n°26, 2020, pp. 1-33. DOI : <https://doi.org/10.4000/discours.10794>
- AIT BEN HAMOU Lynda, « Cours de Méthodologie du Travail Universitaire », Université Akli Mohand Oulhadj, Bouira, pp. 1-9.
- AKAMATSU Étienne. « IV. La famille est-elle le noyau de toute société ? », Étienne Akamatsu éd., *La famille. La mondialisation*. Presses Universitaires de France, 2015, pp. 75-95.
- ALLAIN Sébastien, « Métalepses du récit vidéoludique et reviviscence du sentiment de transgression », *Sciences du jeu* [En ligne], 9 | 2018, mis en ligne le 30 mai 2018, consulté le 02 août 2023. URL :

<http://journals.openedition.org/sdj/909> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/sdj.909>

- AMOSSY Ruth, « La “socialité” du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de L'Acacia de Claude Simon », dans *Carrefours de la sociocritique*, sous la direction d'Anthony Glinier, site des ressources Socius, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/reéditions/24-reéditions-de-livres/carrefours-de-la-sociocritique/126-la-socialite-du-texte-litteraire-de-la-sociocritique-a-l-analyse-du-discours-l-exemple-de-i-l-acacia-i-de-claude-simon> (consultée le 29 juin 2022).
- AMOSSY Ruth, DUCHET Claude. « Entretien avec Claude Duchet ». In: *Littérature*, n°140, 2005. Analyse du discours et sociocritique. pp. 125-132. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.2005.1916>
- ANGENOT Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours ». In: *Littérature*, n°70, 1988. Médiations du social, recherches actuelles. 82-98.
- ANGENOT Marc, « L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, No 189, Janvier-Mars 1983, Lille, 1989.
- ANGENOT Marc, « Analyse du discours et sociocritique littéraire », dans *La recherche littéraires : objets et méthodes*, éd. Claude Duchet (Paris : PU de Viennes, 1993),
- ARAGON Aurora, « Statut et fonctions du narrateur dans la chanson de geste » In : *Au carrefour des routes d'Europe : la chanson de geste*, Tome I [en ligne], Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1987 (généré le 29 août 2022), Disponible sur : <http://books.openedition.org/pup/3930>. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.3930>.
- BARA Olivier, « Lectures sociocritiques du théâtre, "Introduction" », *Etudes littéraires*, Département des Littératures de l'Université Laval, 2012, pp. 7-20.
- BARONI Raphaël, « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse », dans *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », dir. Marc Escola, Françoise Lavocat et Aurélien Maignant, janvier 2021, URL : <http://www.fabula.org/lht/25/baroni.html> (consultée le 22 novembre 2022).
- BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In: *Communications*, 8, 1966. pp. 1-27. DOI : 10.3406/comm.1966.1113
- BELANGER Audrey et MOISAN Sabrina, « Fiction et histoire : une complémentarité au service de la construction de la réalité sociale », 4ème

numéro du Bulletin du CREAS, Université de Sherbrooke, Canada, 2017, pp. 34-43.

- BERI Ben Salem, « Les configurations sociogrammatiques dans La Terre et le sang de Mouloud Feraoun », *Revue de la faculté des lettres et sciences humaines et sociales*, Université Echahid Hamma Lakhdar d'El Oued, Algérie, Vol. 10, no. 19, 2016, pp. 63-78.
- BESSONNAT Daniel, « Le découpage en paragraphes et ses fonctions », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, L'organisation des textes, n°57, 1988, pp. 81-105. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1988.1475>
- BIDART Claire. « 12. Amis, confidents, influences », *L'amitié, un lien social*. sous la direction de Bidart Claire. La Découverte, 1997, pp. 265-286.
- BIOY Antoine, CÉLESTIN-LHOPITEAU Isabelle, et WOOD Chantal, « 12. Qu'est-ce qu'une métaphore ? », *Hypnose. En 50 notions*, sous la direction de Bioy Antoine, Célestin-Lhopiteau Isabelle, Wood Chantal. Dunod, 2016, pp. 69-72.
- BIRON Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques ». *Études françaises*, 27 (1), 11–24, 1991. <https://doi.org/10.7202/035833ar>
- BORDAS Éric, « Les phrases « simples » de Pierre Herbart », *Roman* 20-50, Vol. 3, no. 4, 2006, pp. 59-71.
- BORDAS Éric, « La polysyndète, fait de style « philosophique » dans « Louis Lambert » ? », *L'Année balzacienne*, Vol. 7, no. 1, 2006, pp. 67-81.
- BORDAS Éric, « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 25, 2002, 171-197.
- BOUMDOUHA Ilias et BENALI Souad, « La fictionnalisation des attentats terroristes du 13 novembre 2015 (Paris) : approche stylistique de Vous n'aurez pas ma haine d'Antoine Leiris », *Akofena*, Vol. 1, no. 9, 2023, pp. 13-24. DOI : <https://doi.org/10.48734/akofena.n009v1.02.2023>
- BOUMDOUHA Ilias et BENALI Souad, « La fictionnalisation des attentats de Paris (13 novembre 2015) dans Au nom de quoi d'Amélie Antoine », *Dirassat Moasira*, Université de Tissemsilt, Algérie, Vol. 6, no. 2, 2022, pp. 707-716. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/206629>
- BURGAT François , « 6. La radicalisation islamique entre sectarisme religieux et contre-violence politique », *L'islamisme à l'heure d'Al-Qaida*, sous la direction de Burgat François, La Découverte, 2010, pp. 123-136.
- BUTOR Michel, « L'emploi des pronoms personnels dans le roman », In *Essais sur le roman*, coll. « Tel », Gallimard, Paris.
- CANVAT Karl, « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », *fabula* [En ligne], mis en ligne le 14 mai 2007, consulté le 8 novembre

2023. URL :

https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture

- CARON Philippe, CANSIGNO Yvonne, « Qu'est-ce qu'une approche stylistique peut nous permettre ? », *Synergies Mexique*, n°2, 2012, pp. 85-98.
- CROS Edmond, « Sociologie de la littérature », dans Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner (dir.), *Théorie littéraire*, PUF, Paris, 1989.
- DARCIS Damien, « L'absurde ou la condition humaine », ThéoRèmes [En ligne], Philosophie, mis en ligne le 10 mars 2017. URL : <http://journals.openedition.org/theoremes/1112> (consulté le 28 juin 2022)
- DÉTRIE Catherine, « L'énallage : une opération de commutation grammaticale et/ou de disjonction énonciative ? », *Langue française*, Vol. 160, no. 4, 2008, pp. 89-104.
- DEVILLERS Olivier, « Fonction narrative et idéologique des personnages secondaires dans les Annales de Tacite », *Interférences* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 31 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/interferences/903> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interferences.903>
- DJAVARI Mohammad-Hossein, ABDI Arézou, « Les Racines du ciel de Romain Gary: application de l'approche sociocritique de Claude Duchet », *Revue Plume*, Université de Tabriz, Quatorzième année, Numéro 29, printemps-été 2019, Pages 84-103.
- DUCHET Claude, « La Méthode sociocritique, exemple d'application: le sociogramme de la guerre », *Institut de la culture française*, Université nationale de Séoul, Vol. 5, pp. 31-54, 1995.
- DUCHET Claude cité par TOURNIER Isabelle, « Le sociogramme du hasard chez Balzac », in *Discours social*, Vol. 5, no. 1-2, 1993.
- DUCHET Claude, « Introductions. Positions et perspectives », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979.
- DUCHET Claude, « Une écriture de la socialité », in: *poétique*, n° 16, Seuil, Paris, 1973, pp. 446-454.
- DUCHET Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, No. 1, LITTÉRATURE, IDÉOLOGIES, SOCIÉTÉ (FEVRIER 1971), 5-14. URL: <http://www.jstor.org/stable/41704962>
- DUFOUR Philippe. « Le paysage parenthèse », *Poétique*, Vol. 150, no. 2, 2007, pp. 131-147.

- DUYCKAERTS François. « La vérité des rêves », *Les fondements de la psychothérapie*, sous la direction de Duyckaerts François, De Boeck Supérieur, 1999, pp. 51-62.
- FALARDEAU Érick, « Fictionnalisation de l'histoire, Le premier jardin d'Anne Hébert », *Voix et Images*, 22(3), 1997, pp. 557–568.
<https://doi.org/10.7202/201326ar>
- FILLIÈRE Carole, LAGET Laurie-Anne, « Introduction » In : *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne : xixe-xxe siècles* [en ligne]. Madrid : Casa de Velázquez, 2011 (généré le 19 janvier 2024). DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cvz.16502>.
- FILLIÈRE Carole, « Introduction : Les ironies », In : *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín* [en ligne]. Madrid : Casa de Velázquez, 2011 (généré le 20 janvier 2024). URL : <http://books.openedition.org/cvz/654>
- GAUVIN Lise, « 1. Le statut de la note : didascalie ou diégèse (Beauchemin, Gauvin, Ducharme) », In *Ecrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, sous la direction de Gauvin Lise. Karthala, 2007, pp. 17-36.
- GEISSER Vincent, « L'islamophobie en France au regard du débat européen », Leveau, Rémy, et Khadija Mohsen-Finan. *Musulmans de France et d'Europe*, CNRS Éditions, Paris, 2005, pp. 59-79.
- GENETTE Gérard, « Récit fictionnel, récit factuel », *Narratologies : États des lieux, PROTÉE théories et pratiques sémiotiques*, Vol. 19, no. 1, 1991, pp. 120.
- GLINOER Anthony, « L'impensable référence au réel », *CONTEXTES* [Online], Notes de lecture, En ligne depuis le 12 Janvier 2014, Consulté le 22 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/5861>
- GORI Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 67, no. 1, 2003, pp. 100-108.
- GRIVEL Charles, « De la couverture illustrée du roman populaire », *Belphégor*, 16-1 | 2018, pp. 1-16. DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.1270>
- HAMMOUCHE-BEY OMAR Rachida, « Le paratexte comme élément révélateur », *Journal Of Translation ans Languages*, Vol. 11, no. 2, 2012, pp. 103-109.
- HERSCHBERG PIERROT Anne, « Approches génétiques du style », In : *Stylistiques ?* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010. <https://doi.org/10.4000/books.pur.40050>.

- HERSCHBERG PIERROT Anne, DUCHET Claude, NEEFS Jacques, *Sociocritique et génétique*. Entretien. In: Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention), numéro 6, 1994, Enjeux critiques, pp. 117-127.
- JACQUIN Jérôme, « Le pronom ON dans l'interaction en face à face : une ressource de (dé)contextualisation », *Langue française*, Vol. 193, no. 1, 2017, pp. 77-92.
- JOUVE Vincent, « Qui parle dans le récit ? », *Cahiers de Narratologie*, 10.2 | 2001, pp. 75-90.
- JOVICIC Jelena, « La Sociocritique littéraire: Statut actuel et possibilités futures », *French Forum*, Vol. 24, no. 1 (January 1999), 83-98.
- KAEMPFER Jean et ZANGHI Filippo, « La voix narrative », *Méthodes et problèmes*, Université de Lausanne, Ambroise Barras (éd), Suisse, 2003, pp. 1-15.
- KASIMI Djiman, « La sociocritique au pluriel », Université de Cocody-Abidjan, Costa de Marfil, *Sociocriticism*, Vol. 25, no. 1 et 2, 2010.
- LATHION Jean, « La distance narrative », In: *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°78, 1993. Didactique du récit, pp. 79-109. DOI : <https://doi.org/10.3406/prati.1993.1690>
- LAUMONIER Alexandre, « Habiter Molenbeek », *Les Temps Modernes*, Vol. 689, no. 3, 2016, pp. 7-19. <https://doi.org/10.3917/ltn.689.0007>
- LAURU Didier, « Dépersonnalisation, le doute d'exister ? », *Figures de la psychanalyse*, Vol. 9, no. 1, 2004, pp. 87-95.
- LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, Vol. 26, no. 2, 2020, pp. 43-51.
- LE BRUN Xavier, « La vitesse narrative du temps vécu », *ATALA Cultures et sciences humaines*, n°17, 2014, pp. 351-363.
- LEGER Damien, « Somnolence et risque accidentel », Focus thématique, CNSR, France, 2017.
- LIMOGES Jean-Marc, « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de narratologie*, 25 | 2013, pp. 1-30.
- LYON-CAEN Boris, « Claude Duchet, un activisme critique », *Acta fabula*, Vol. 12, no. 9, Essais critiques, Novembre-Décembre 2011, URL : <http://www.fabula.org/acta/document6640.php>, page consultée le 02 août 2023. DOI : 10.58282/acta.6640
- MAGNIN Lucile, « Le « tu » inattendu. La métalepse de deuxième personne dans El Paraíso en la otra esquina de Mario Vargas Llosa et La Biblioteca de Babel de Jorge Luis Borges. », In : *Cahiers de Narratologie*, 42 | 2022, pp. 1-13. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13979>

- MARNETTE Sophie et SWIFT Helen, « Introduction : Que veut dire « voix narrative » ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 22 | 2011, pp. 1-7.
- MARTI Marc (dir.), « CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p. », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 12 | 2005, mis en ligne le 21 juillet 2005, consulté le 02 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/33> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.33>
- MAYAFFRE Damon, « L'anaphore rhétorique », *Pratiques*, 165-166, 2015, pp. 1-15. DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.2418>
- MERIGOT Bernard, « Le signifiant Balzac: Lecture de The Clockwork Testament d'Anthony Burgess », *Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979.
- MOLINIÉ Georges. « Chapitre IV. Présentation des figures et figures macrostructurales », *Éléments de stylistique française*, sous la direction de Molinié Georges, Presses Universitaires de France, 2011, pp. 81-95.
- MOLINIÉ Georges, « Style et littérature », In: *Littératures classiques*, n°28, automne 1996. Le style au XVIIe siècle. pp. 69-74. DOI : <https://doi.org/10.3406/licla.1996.2519>
- MULLER Hélène, « Miroir et mémoire. La deuxième personne et l'autobiographie : *Trame d'enfance* de Christa Wolf et *Enfance* de Nathalie Sarraute », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 21 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/trans/307> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.307>
- NIELSEN Greg Marc, « Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukács et Goldmann », *Études françaises*, 19 (3), 83–92, 1983. <https://doi.org/10.7202/036804ar>
- NIKLAS-SALMINEN Aïno, « Chapitre 3. Les temps et les aspects du verbe », *Le verbe*, sous la direction de Niklas-Salminen Aïno, Armand Colin, Malakoff, 2012, pp. 93-145.
- OBRY Vanessa, « La phrase comme trait de style. L'exemple du roman en vers au xiii^e siècle », *Perspectives médiévales* [En ligne], 43 | 2022, mis en ligne le 17 octobre 2022, consulté le 21 décembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.42988>
- ODOMÉ ANGONE Ferdulis Zita, « Anachronies, oubli et délire de théâtralisation », *Carnets*, Deuxième série, n°10, 2017, pp. 1-12.
- PEREZ-SIMON Maud, « De l'image narrative à l'image narratrice. Ce que la théorie de Genette fait dire sur Mélusine », *Perspectives médiévales* [En ligne], 42 | 2021, mis en ligne le 10 juillet 2021, consulté le 31

octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/peme/37379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.37379>

- POPOVIC Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, nos 151-152, 15 décembre 2011, pp. 7–38.
- POPOVIC Pierre, « Situation de la sociocritique », *L'École de Montréal. Spirale*, (223), 2008, 16–19.
- PRAK-DERRINGTON Emmanuelle, « Quand les syntagmes se font paradigmes : la cohésion rythmique de la répétition », *Signata* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 30 décembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/signata.1397>
- RABATEL Alain. « La fictionnalisation des paroles et des gestes. Les Années d'Annie Ernaux », *Poétique*, Vol. 173, no. 1, 2013, pp. 105-123. <https://doi-org.snd11.arn.dz/10.3917/poeti.173.0105>
- REUTER Yves, « Chapitre 4. La narration (2). Le temps », *Introduction à l'analyse du roman*, sous la direction de Reuter Yves, Armand Colin, Malakoff, 2016, pp. 95-103.
- ROBRIEUX Jean-Jacques. « Chapitre 2. Les principales figures du discours », *Rhétorique et argumentation*, sous la direction de Robrieux Jean-Jacques, Armand Colin, Malakoff, 2021, pp. 49-168.
- ROSSE Dominique, « Autofiction et Autopoïétique La Fictionnalisation de Soi », *L'Esprit Créateur*, vol. 42, no. 4, 2002, pp. 8–16. <http://www.jstor.org/stable/26288433>
- ROUSSET Jean, « Comment insérer le présent dans le récit : l'exemple de Marivaux », In: *Littérature*, n°5, 1972, pp. 3-10. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1938>
- SALIMIKOUCHI Ebrahim, ASHRAFI Sousan, « De la société du texte à la société du référent : Lecture duchetienne de *Peur et Tremblement* de Gholamhossein Sâédi », *Études de langue et littérature françaises*, Université Shahid Chamran d'Ahwaz, 2015, Vol. 5, pp. 67-82. DOI : 10.22055/ELLF.2015.11004
- SANDRAS Michel, « Le blanc, l'alinéa », In: *Communications*, Le texte : de la théorie à la recherche, n°19, 1972, pp. 105-114. DOI : <https://doi.org/10.3406/comm.1972.1285>
- SCHUEREWEGEN Franc, « Qu'est-ce qu'une note ? Introduction en dix points », In *Des notes et des textes: études sur l'annotation*, Séries : C.R.I.N, Brill, Leiden, 2020, pp. 1-20. DOI : 10.1163/9789004437845_002

- SICOTTE Geneviève, « Présentation : que peut l'approche synchronique ? Ou quand le littéraire fait date », *Études françaises*, 2007, 43(2), 5–12. <https://doi.org/10.7202/016469ar>
- S. OLIVEIRA Daniel, « Protagoniste interpellé : ce que le récit à la deuxième personne fait au “personnage” », *Fixxion*, 23 | 2021, pp. 1-43.
- THERENTY Marie-Ève, « La mise en fictions d'un fait divers », *ConTEXTES* [En ligne], 24 | 2019, mis en ligne le 05 juillet 2019, consulté le 12 mars 2024. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/8285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.8285>
- VACHON Stéphane, « Perspectives en génétique balzacienne », dans Kazuhiro Matsuzawa (dir.), *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Nagoya, Nagoya University, 2009, pp. 35-45.
- VAILLANCOURT Jean-Guy, « Religion et société: une approche sociologique », *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, Vol. 20, no. 2, 1991, pp. 137-150. DOI : <https://doi.org/10.1177/000842989102000202>
- VARNEROT Valérie, « La fictionnalisation de la vie privée », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, Vol. 64, no. 1, 2010, pp. 183-244. DOI : <https://doi.org/10.3917/riej.064.0183>
- VELASCO Sophie, “Le temps du récit cinématographique”, *Cahiers de Narratologie*, n°7, 1996, pp. 115-134. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.11799>
- VELINOVA Malinka, « Interrogation rhétorique et énonciation en français médiéval », *Cahiers de praxématique*, 56 | 2011, pp. 13-34. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.1567>
- WAHL Philippe, « Éthologie de la figure : style et postures », In : *Stylistiques ?* [En ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 21 janvier 2024). DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.40077>.
- WEIDEMANN Catherine, « Le mode majeur et le mode mineur », *Editions Psalms*, Suisse, 2013, pp. 1-30. URL : <https://www.psalterion.info/>
- WESLEY Bernabé, « Relire Claude Duchet. Cinquante ans de sociocritique », *Études françaises*, vol. 58, no. 3, 2022, pp. 9-20. <https://doi.org/10.7202/1099173ar>
- ZUFFEREY Nicolas, « La figure du père dans les romans de Jin Yong », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, Hors-série | 2012, pp. 219-244.

Articles de presse :

- BAUDAIS Pierrick, « 13 novembre 2015 : comment les terroristes ont préparé les attentats, un an auparavant », Ouest France, Rennes, Publié le 02/09/2021 à 11h25. Disponible sur : <https://www.ouest-france.fr/faits-divers/attentats-paris/proces/13-novembre-2015-comment-les-terroristes-ont-prepare-les-attentats-un-an-auparavant-1a1dc4ac-0b09-11ec-9466-21125f8a0027>
- BONNEFOY Geoffrey, « Attentats de Paris: au Stade de France, "ils se sont loupés" », Publié le 17/11/2015 à 12:52, mis à jour à 13:55. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/fait-divers/attentats-de-paris-au-stade-de-france-ils-se-sont-loupes_1736581.html
- EGLANTINE, « Pourquoi les jeunes, filles comme garçons, s'appellent tous "frère" entre eux ? », Le Tribunal Du Net, Publié le 19 Juin 2019 à 13:30, Disponible sur : <https://www.letribunaldunet.fr/societe/pourquoi-jeunes-sappellent-frere-entre-eux.html>
- EYCHENNE Alexia, SAMSON Nathalie, REY Marianne, THUILLIER Tiphaine et BAIN Marion, « Attentats de Paris: ils s'appelaient Hugo, Justine, Djamila, Patricia... », L'EXPRESS, Société, Publié le 15/11/2015 à 15:48, mis à jour le 27/11/2015 à 11:29. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/attentats-de-paris-ils-s-appelaient-matthieu-asta-guillaume-lola_1735999.html
- FRANCE 24, « Au procès du 13 novembre, Salah Abdeslam raconte pour la première fois sa nuit d'errance », publié le 13 avril 2022. Disponible sur : <https://www.france24.com/fr/france/20220413-au-proc%C3%A8s-du-13-novembre-salah-abdeslam-raconte-pour-la-premi%C3%A8re-fois-sa-nuit-d-errance>
- LAUMONIER Alexandre, « Molenbeek-Saint-Jean n'est pas un ghetto », Le Monde, Publié le 23 novembre 2015 à 17h50 - Mis à jour le 27 novembre 2015 à 16h35. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/11/23/molenbeek-saint-jean-n-est-pas-un-ghetto_4815791_3232.html
- Le Journal du Dimanche, « Terrorisme et violences conjugales : un vrai dénominateur des tueries de masse? », Publié à 14h05, le 20 juillet 2016, modifié à 10h26, le 21 juin 2017. Disponible sur : <https://www.lejdd.fr/Societe/Terrorisme-et-violences-conjugales-un-vrai-denominateur-des-tueries-de-masse-798289>
- LE NOAN Erwan, « Combattre efficacement l'échec social », Les Echos, publié le 30 janvier 2015, mis à jour le 6 août 2019, disponible sur :

<https://www.lesechos.fr/2015/01/combattre-efficacement-lehec-social-1105516>

- MAGNAVAL Alexis, « Pourquoi les couvertures de roman sont-elles si sobres en France ? », France Culture [En ligne], mis en ligne le 21 avril 2023, consulté le 9 novembre 2023. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/pourquoi-les-couvertures-de-roman-sont-elles-si-sobres-en-france-5808523>
- QUAREZ Christopher, « Attentat de Londres : La capitale britannique déjà touchée en 2005, 2013 et 2015 », TF1INFO, publié le 23 mars 2017, consulté le 20 mai 2022, disponible sur : <https://www.tflinfo.fr/international/attentat-de-londres-la-capitale-britannique-deja-touchee-en-2005-2013-et-2015-2029945.html>
- R.B, « Attentats à Paris: Bilal Hadfi a essayé de rentrer à quatre reprises au Stade de France », Publié le 28/12/15 à 10h48 — Mis à jour le 28/12/15 à 12h19. Disponible sur : <https://www.20minutes.fr/sport/1756587-20151228-attentats-paris-bilal-hadfi-essaye-rentre- quatre-reprises-stade-france>
- TOURANCHEAU Patricia, « Attentats terroristes à Paris : récit d’une soirée de terreur », sur L’Obs, publié le 13 novembre 2015, mis à jour le 14 novembre 2015, disponible sur : <https://www.nouvelobs.com/attentats-terroristes-a-paris/20151114.OBS9431/attentats-terroristes-a-paris-recit-d-une-soiree-de-terreur.html> (Consulté le 8 mai 2022)

Sitographie :

- ANDRIEU Pierre, « Eagles Of Death Metal (Rock en Seine 2009) », Chronique de concert, Critique écrite le 08 septembre 2009, disponible sur : <https://www.concertandco.com/critique/concert-eagles-of-death-metal-rock-en-seine-2009/rock-en-seine/29807.htm>
- An-Nawawi dans *Sharh Riyad as-Salihin* et Ibn ‘Allan dans *Dalil al-Faliheen*. Dans « L’importance des prières de Subh et de ‘Asr » Disponible sur : <https://www.sunnisme.com/limportance-de-subh-et-de-al-asr.html/>
- GUILLEMETTE Lucie et LEVESQUE Cynthia, « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski (Québec), 2016, <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp> (consulté le 23 août 2022)
- INSERM, « Troubles du stress post-traumatique », publié le 23 novembre 2020, disponible sur : <https://www.inserm.fr/dossier/troubles-stress-post->

traumatique/#:~:text=Les%20troubles%20du%20stress%20post,vie%20personniers%2C%20sociale%20et%20professionnelle.

- KIM In-Kyoung, « La sociocritique », disponible sur le site : <https://fr.sociocritique.com/sociocritique>
- La Grande Librairie (2018, 13 sept), « *Khalil* », *lorsque Yasmina Khadra se glisse dans la tête d'un terroriste* [Vidéo], Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=RmDXkje-s5U>
- Le journal d'un excessif, disponible sur : <http://www.loindubresil.com/archives/2008/11/27/11530814.html>
- LUCIUS Christophe, « Prologue, préface et avant-propos », *Actualités du 19 août 2018*, MKO Editions. Disponible sur : <https://www.monbestseller.com/actualites-litteraire/9803-prologue-preface-et-avant-propos#:~:text=Le%20prologue%20ne%20narre%20pas,omniscient%20peut%20prendre%22le%20relai>
- M. ACKERMAN Gerald et MITTERAND Henri, « RÉALISME (art et littérature) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 août 2022. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-art-et-litterature/>
- ORRNA, « Plan d'Organisation de la Réponse de Sécurité Civile (ORSEC) », consulté le 22 mai 2022, disponible sur : <https://observatoire-risques-nouvelle-aquitaine.fr/prevention/preparation-a-la-gestion-de-crise/plan-dorganisation-de-la-reponse-de-securite-civile-orsec/>
- REMERY Michel, « À quoi pensait l'Église en vendant des indulgences comme billets d'entrée au Ciel ? » Disponible sur : <https://www.tweetingwithgod.com/fr/content/235-quoi-pensait-leglise-en-vendant-des-indulgences-comme-billets-dentree-au-ciel>

Thèses et mémoires :

- BOURQUE Guillaume, *La Narration à la deuxième personne du singulier dans Suicide, d'Edouard Levé : oscillations identitaires et temporelles comme dynamique du neutre*, Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A. en langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, 2012.
- CHAPLAIN-CORRIVEAU Charles-Étienne, *Le Sociogramme du civisme dans les Aventures de Blake et Mortimer*, Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en lettres françaises, Université d'Ottawa, 2016.

- FATMI-SAKRI Sabrina, *Vous avez dit ... Intégration ? Une mise à l'épreuve de l'Intégration dans quelques romans (des années 2000) de l'immigration algérienne en France*, thèse de doctorat : Sciences des textes littéraires, Université d'Alger 2 - Bouzareah, Algérie, 2012.
- KOUADIO N'GUESSAN Francis, *Lecture sociocritique du Premier homme d'Albert Camus*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'université Laval pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Département des littératures, 1998.
- PAJONA Cécile, *Les Procédés de fictionnalisation dans l'œuvre romanesque de Boris Vian*, thèse de doctorat : Langue, littérature et civilisation françaises, l'Université Côte d'Azur, France, 2019.
- Quintin, Justine. *Les tueurs en série et les meurtriers de masse : la fascination pour les auteurs d'homicide multiple*. Faculté de droit et de criminologie, Université catholique de Louvain, 2016. Prom. : Janssen, Christophe. <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:7676>
- SAKOUM Bonzallé Hervé, *Analyse sociocritique de Relato de un naufrago et de Notica de un secuestro de Gabriel Garcia Marquez*, thèse unique en cotutelle : Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Cocody (Cote d'Ivoire) et Docteur de l'Université de Limoges (France), Abidjan, 18 avril 2009.
- TOURE Yssouf, *L'image du noir dans le cinéma américain contemporain*, Thèse unique, Université Felix Houphouët Boigny, Cocody, Côte d'Ivoire, 2013.

Actes de colloques :

- DUCHET Claude, « Sociogramme, histoire et socialité: pour une théorie du cotexte », Colloque internationale, *La Littérature comme objet social*, Creliq, 1994.
- SAMAKE Adama, BODO Bidy Cyprien, *L'imaginaire social: Itinéraire sémantique, formes, actualité*, Actes de la journée d'études internationale du 18 juillet 2018 à l'université Félix Houphouët Boigny, Saint-Denis, Editions Connaissances et Savoirs, 2019.
- S. OLIVEIRA Daniel, « Du discours indirect libre dans le récit à la deuxième personne », *Fabula / Les colloques*, Marges et contraintes du discours indirect libre, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3407.php> (consulté le 21 août 2022).

Dictionnaires :

- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1990.
- Collins English Dictionary. Dictionnaire en ligne. Disponible sur : <https://www.collinsdictionary.com/>
- Dictionnaire de l'Académie française (9^{ème} édition). Dictionnaire en ligne. Disponible sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/>
- GARDES-TAMINES Joëlle et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, Malakoff, 2002.
- KURTH Hanns, *Dictionnaire des rêves de A à Z*, France loisirs, Paris, 1977.
- Larousse. Dictionnaire en ligne. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/>
- Le Robert. Dictionnaire en ligne. Disponible sur <https://dictionnaire.lerobert.com/>
- Linternaute. Dictionnaire en ligne. Disponible sur <https://www.linternaute.com/>
- L.KAYA Francis, *Dictionnaire rêves-signes-symboles : Le code source*, Univers/Cité Mikaël, Canada, 2015.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale.....	7
-----------------------------------	----------

Première partie : Le processus de fictionnalisation « Comment ? »

Introduction.....	20
Chapitre I : L'analyse du discours, mode et niveaux narratifs.....	22
I.1. Types du discours et distance narrative.....	23
I.2. Le narrateur et son degré d'implication dans la diégèse.....	37
I.2.1. Narrateur, victime ou terroriste ?.....	53
I.2.2. Les variations temporelles de la narration.....	62
I.2.3. La diégèse et les différents angles de vue.....	72
I.3. Les récits encadrants et les récits enchâssés.....	86
I.3.1. Deux univers parallèles ? Le procédé de la métalepse.....	93
Chapitre II : Autour du <i>tempo</i> romanesque.....	97
I.1. L'ordonnancement des événements « ordre ou désordre ? ».....	97
I.2. L'analyse des mouvements narratifs.....	106
I.3. Les occurrences événementielles (Récit/Histoire).....	115
Conclusion.....	119

Deuxième partie : Les procédés scripturaux d'une fictionnalisation « Par quoi ? »

Introduction.....	121
Chapitre I : Autour des éléments formels qui structurent les romans.....	123
I.1. Plus qu'une simple première de couverture ?.....	124
I.2. Le décryptage des détails péritextuels du corpus.....	129
I.2.1. Notes de bas de page : style d'écriture d'une fictionnalisation.....	130

I.2.2. Analyse des phrases épigraphiques.....	133
I.3. Les textes sous un angle topographique : dispositions et interprétations.....	136
I.3.1. Les paragraphes : une entité significative.....	137
I.3.2. Etudes des constituants syntaxiques : la forme au service du fond.....	142
I.3.2.1. Les différentes constructions phrastiques des textes.....	142
I.3.2.1.1. La variation du rythme et ses effets.....	148
I.3.2.2. L'aspect des formes verbales : au-delà de la désinence.....	154
Chapitre II : Les romanciers et l'art d'écrire : les figures de style.....	161
I.1. Analyse des textes sur le plan microstructural.....	162
I.1.2. Détournement du sens littéral ou écriture non tropique ?.....	180
I.2. Repérage des figures de pensée : l'interprétation du macrocontexte.....	187
Conclusion.....	196

Troisième partie : Autour d'une écriture et ses enjeux « Pourquoi ? »

Introduction.....	198
Chapitre I : Entre socialité, historicité et société de références.....	200
I.1. Mal-être et fracture sociale.....	202
I.2. Entourage et fréquentations.....	218
I.3. L'image de la pauvreté.....	225
I.4. Harcèlement et enfance difficile.....	230
I.5. La ville/société au cœur des critiques.....	235
I.5.1. Erlingen ou Paris ?.....	246
I.6. Le détachement familial.....	257
I.7. L'errance des protagonistes.....	264
I.7.1. La métamorphose d'Elisabeth Potier.....	276
I.8. Les problèmes de la religion.....	282
I.9. L'exactitude des références.....	291
I.10. La figure paternelle.....	297

Chapitre II : Le sociogramme : réseau conflictuel d'idéologies.....	303
II.1. Les noyaux sociogrammatiques du corpus.....	303
II.1.1. Les personnages comme élément sociogrammatique.....	310
II.1.2. L'épicentre conflictuel du sociogramme.....	313
II.2. Sphères socioculturelles et idéologies.....	314
Conclusion.....	320
Conclusion générale.....	321
Bibliographie.....	327
Table des matières.....	343

Résumé :

Ce travail s'intéresse à cette forme d'écriture qui se réapproprie un fragment de l'Histoire, le façonne et le fictionnalise de sorte à lui donner une tout autre dimension, permettant l'immersion du lecteur dans deux univers parallèles, en l'occurrence, le factuel et le fictionnel. Sachant qu'il est possible pour un écrivain de créer un univers diégétique de toutes pièces, le recours à un événement de la vraie vie en guise de trame de fond nous pousse à nous interroger sur le pourquoi du comment.

Le cas de la présente étude concerne des œuvres dont la bribe du factuel est commune, il s'agit de la mise en fiction des événements tragiques du 13 novembre 2015 à Paris. En se basant sur un corpus qui comporte deux échantillons de chaque année des trois qui ont suivi (2016, 2017 et 2018), l'analyse de cette littérature à caractère « urgent » permet d'écarter l'idée d'une éventuelle inspiration entre les différents auteurs qui, d'ailleurs, n'appartiennent pas à la même sphère socioculturelle (écrivains français et algériens). Visant, par la même occasion, la compréhension de l'influence de cette dernière lorsqu'il s'agit de fictionnaliser un même événement par plusieurs auteurs à la fois.

Par le biais d'une approche narratologique, stylistique et sociocritique, cette thèse vise à cerner les différents processus de fictionnalisation à l'état brut, et ce, tout en confrontant les résultats obtenus et en maintenant une comparaison permanente entre les romans traités. Respectivement, les approches employées viennent interroger les attentats du 13 novembre 2015 à Paris comme objet de fictionnalisation, tentant de mettre en avant le degré et la manière de leur intégration à la diégèse. Egaleme nt, l'appréhension des différents procédés scripturaux qui caractérisent chaque processus de fictionnalisation et qui renvoient au style de chaque écrivain. Enfin, la mise en exergue des enjeux qui représentent les idéologies dissimulées derrière cette écriture qui se présente sous forme d'un magma de fiction et réalité.

Mots-clés : Fictionnalisation, événement, Histoire, procédés, écriture, enjeux.

Abstract :

This work is interested in this form of writing which reappropriates a fragment of History, shapes it and fictionalizes it so as to give it a completely different dimension, allowing the reader's immersion in two parallel universes, namely, the factual and the fictional. Knowing that it is possible for a writer to create a diegetic universe from scratch, the use of a real-life event as a backstory pushes us to question the why and the how.

The case of the present study concerns works in which the snippet of real life is shared, it is the fictionalization of the tragic events of November 13, 2015 in Paris. Based on a corpus which includes two samples from each year of the three that followed (2016, 2017 and 2018), the analysis of this emergency literature makes it possible to rule out the idea of a possible inspiration between the different authors who, moreover, do not belong to the same socio-cultural sphere (French and Algerian writers). Aiming, at the same time, to understand the influence of the latter when it comes to fictionalizing the same event by several authors at the same time.

Through a narratological, stylistic and sociocritical approach, this thesis aims to identify the different processes of fictionalization in their raw state, while comparing the results obtained and maintaining a permanent comparison between the novels treated. Respectively, the approaches used question the attacks of November 13, 2015 in Paris as an object of fictionalization, attempting to highlight the degree and manner of their integration into the diegesis. Also, the apprehension of the different scriptural processes which characterize each process of fictionalization and which refer to the style of each writer. Finally, the highlighting of the stakes which represent the ideologies hidden behind this writing which presents itself in the form of a magma of fiction and reality.

Keywords : Fictionalization, event, History, processes, writing, stakes.

ملخص :

يهتم هذا العمل بالكتابة التي تستعيد جزء من التاريخ، وتشكله وتصوره بشكل روائي لتعطيه بعداً مختلفاً تماماً، مما يسمح للقارئ بالانغماس في عالمين متوازيين، الواقعي والخيالي. مع العلم أنه من الممكن للكاتب أن يخلق عالماً حكاثياً من الصفر، فإن استخدام حدث من الحياة الواقعية كخلفية درامية يدفعنا إلى التساؤل عن السبب وكيف.

تتعلق الدراسة الحالية بالأعمال التي فيها نفس المقطعات من الحقيقة، وهي السرد الخيالي للأحداث المأساوية التي وقعت يوم 13 نوفمبر 2015 في باريس. بناءً على مجموعة تتضمن عيتين من كل سنة من الأعوام الثلاثة التي تلت ذلك (2016 و2017 و2018)، فإن تحليل أدب الطوارئ هذا يجعل من الممكن استبعاد فكرة الإلهام المحتمل بين المؤلفين المختلفين الذين، علاوة على ذلك، لا ينتمون إلى نفس المجال الاجتماعي والثقافي (كتاب فرنسيون وجزائريون). تهدف الدراسة، في الوقت نفسه، إلى فهم تأثير هذا الأخير عندما يتعلق الأمر بتخييل نفس الحدث من قبل عدة مؤلفين في نفس الوقت.

من خلال المنهج السردى والأسلوبى والاجتماعى النقدي، تهدف هذه الأطروحة إلى التعرف على عمليات السرد المختلفة في حالتها الأولية، مع مقارنة النتائج التي تم الحصول عليها والحفاظ على مقارنة دائمة بين الروايات المعالجة. على التوالي، فإن المناهج المستخدمة تتساءل عن هجمات 13 نوفمبر 2015 في باريس باعتبارها موضوعاً خيالياً، في محاولة لتسليط الضوء على درجة وطريقة اندماجها في القصة. وكذلك فهم العمليات الكتابية المختلفة التي تميز كل تخيل والتي تشير إلى أسلوب كل كاتب. وأخيراً، تسليط الضوء على الرهانات التي تمثل الأيديولوجيات المختبئة وراء هذه الكتابة التي تقدم نفسها على شكل صهارة من الخيال والواقع.

الكلمات المفتاحية : التخييل، الحدث، التاريخ، العمليات الكتابية، الكتابة الروائية، الرهانات.