

Chapitre I

La « désillusion » dans la perspective lukacsienne.

Introduction

Réfléchir, dans ce chapitre d'introduction, sur la notion de « désillusion » dans la perspective de la sociologie de la littérature de G. Lukacs, c'est réfléchir en fait d'abord sur deux notions complexes : l'objet social et l'objet littérature. Or, si approcher l'un d'eux séparément s'avère déjà périlleux, les cerner ensemble est une entreprise doublement risquée. L'objet social demeure insaisissable du fait d'être un conglomérat complexe de sujets et d'objets. Bien plus, il est un tout qui englobe et le sujet et les objets, et leur rapport. L'homme vit dans une société et il est environné par le tout social : ses actes, ses pensées, son bonheur, ses malheurs, etc. ont tous pour réceptacle la société. Elle l'englobe, elle le cerne, elle l'emprisonne quoi qu'il fasse. La société est un grand monstre dans les entrailles duquel l'homme agit et pense. La littérature n'en est pas moins monstre; elle est d'abord comme un poisson, elle est libre dès sa naissance, mais se développe très vite : né hier, la voici aujourd'hui gros poisson, et demain monstre. Monstre qui dort paisiblement dans le fond de l'océan ; gare à celui qui s'amuse à le réveiller ; tiré de son sommeil, il est prêt à engloutir.

La sociologie de la littérature n'est pas une invention du hasard, ni de laboratoire. Pas plus qu'elle n'est l'invention d'un seul homme qui, se sentant de bonne humeur un matin, lui donna naissance. Elle est l'aboutissement d'un combat, d'une réflexion mûrie par le temps et les siècles, le fruit d'un processus historique de prolongement et d'autonomisation.

Née dans l'antiquité, la réflexion sur l'Art d'une manière générale, n'a cessé depuis de s'approfondir et de s'enrichir au fil des siècles. D'Aristote à Hegel, les réflexions sur l'art étaient le plus souvent rangées sous la seule et même coupe : la philosophie de l'art. Il a fallu attendre Hegel pour voir l'instauration d'une nouvelle méthode de pensée : la dialectique. Or, Hegel est lui-même idéaliste : chez lui, comme chez tous les idéalistes, le monde est gouverné par un esprit impersonnel. C'est ainsi que dans le système hégélien, la manière d'être est déterminée par la conscience de l'homme. Marx alors intervient et met de l'ordre : il renverse la dialectique de Hegel. Elle était sur la tête chez ce dernier, Marx la remet sur ses pieds. Marx préconise la thèse

inverse : c'est plutôt sa manière d'être-sociale qui détermine la conscience de l'homme. Depuis, la dialectique est matérialiste.

On n'est pas loin de notre propos ; on y est presque.

Par ce renversement de la dialectique hégélienne, Marx pose alors deux thèses pour expliquer tout phénomène dans le monde : le matérialisme historique et le matérialisme dialectique. Ainsi, de Hegel ou de Marx à Macherey, en passant par l'école de Budapest, l'école de Francfort, Sartre, Goldmann, Althusser et bien d'autres, le phénomène littéraire, ainsi que les différents faits de la vie sociale, fut approché suivant relativement ces deux axes. Néanmoins les divergences vont bientôt naître. Comme c'est aussi le cas, en linguistique par exemple, pour les successeurs de Saussure que nombre de points partagent, là aussi beaucoup de points de litige vont surgir et diviser les théoriciens. L'un des points, non des moindres, qui les divisent est précisément le rapport de ce phénomène qui est la littérature à la société dont il est le produit.

Ainsi, bien que depuis toujours présente implicitement dans les diverses théories de l'art et de littérature, la réflexion sur le rapport de celle-ci à la société n'a cessé de s'autonomiser et de prendre l'ampleur. Si bien que l'on verra constituer au cours des XIXe et XXe siècles une nouvelle discipline qui fait de ce rapport son unique objet d'étude : la sociologie de littérature.

D'abord d'inspiration marxiste fondée par Lukacs, la sociologie de littérature a connu ensuite plusieurs développements et s'est épanouie dans plusieurs directions théoriques. Aujourd'hui, sont rattachés à la sociologie de littérature : le structuralisme génétique de L. Goldmann, la sociologie de la culture de P. Bourdieu la sociocritique de C. Duchet, l'esthétique de la réception de Jauss et Iser, etc.

Toutefois, on pourrait dire que ces différentes directions théoriques de l'analyse des relations entre la société et les œuvres littéraires oscillent entre deux principaux pré-supposés: le premier a trait à la réception de l'œuvre littéraire qui constitue le rapport de celle-ci à la société, c'est-à-dire les rapports entre l'œuvre et les lecteurs comme « destinataire collectif de la littérature ». C'est plutôt le second chemin que nous empruntons dans la présente réflexion : le rapport de la littérature à la vie des hommes est intrinsèquement inscrit dans l'œuvre littéraire dont il suffit

d'interroger la structure et la composition globale pour savoir comment sont représentés, analysés et révélés les conflits et l'état d'une société à un moment donné. Nous empruntons précisément les sentiers tracés par la critique socio-historique de G. Lukacs.

Lukacs occupe une place unique dans l'histoire de la sociologie de la littérature, et dans l'histoire de la pensée occidentale d'une manière générale. Place qui lui vient du projet et des objectifs qu'il se fixe. En littérature, il s'agit chez Lukacs tant d'interpréter les œuvres littéraires et les principes de leur composition que d'en proposer d'autres.

Se situant dans la perspective de la dialectique hégélienne et du matérialisme historique de Marx, G. Lukacs met en relation les formes littéraires et les différentes phases de l'histoire sociale : chez lui, la conception de l'esthétique et la conception de l'histoire sont liées.

Toute œuvre se nourrit du contexte sociohistorique dans lequel elle émerge. En tant que travail fictionnel, elle épouse la vision du monde du romancier ; née dans telle condition, elle en garde l'empreinte ; comme produit social, elle est porteuse des conflits et des contradictions qui la déchirent. Il n'y a que l'aveugle qui ne lui en concède aucune de ces propriétés, et le décadent qu'y voit autre chose qu'elles.

Cependant s'il est vrai que l'œuvre littéraire est une production sociale, et qu'elle est imprégnée de sens et de discours sociaux, il est aussi vrai que ces derniers qui sont, écrit M. Angenot, « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société » doivent nécessairement changer et varier suivant le changement dans l'Histoire. En d'autres termes, comme les sociétés changent, ce sens social que recèle l'œuvre littéraire doit lui aussi changer. Avant donc de traiter de ce rapport de surdétermination de l'œuvre littéraire par le contexte sociohistorique dont il est le produit, une petite digression étayera sans doute mieux notre propos.

Puisqu'il est question de changements dans la société, d'Histoire et de leur rapport à la littérature, osons alors cette question : qu'est-ce que l'Histoire et qu'est-ce qui explique les changements dans la société? Pour y répondre, nous partons de cette chose évidente que le temps de l'histoire se conjugue toujours au passé et qu'on ne

peut parler de temps historique au présent, encore moins au future, bien que l'un et l'autre le deviendront. Aussi toute société possède une histoire au cours de laquelle elle change continuellement. Par conséquent qui dit histoire, dit changement et changement dans la société. En effet, si l'on regarde l'histoire de l'humanité, nous constaterons que la société n'est jamais uniforme et que sa structure peut considérablement différer selon la société ou l'époque : elle peut être pastorale bâtie autour de la chasse, groupée autour d'unités artisanales ou structurée en un véritable complexe industriel. De même que les rapports de force entre un oppresseur et un opprimé peuvent opposer maître et esclave, population travailleuse et maître de sol, prolétaire et bourgeois, etc. Ainsi nous pourrions facilement affirmer à présent que ce sont bien ces luttes et ces rapports de force entre les hommes qui produisent les changements et partant, l'histoire est leur œuvre. Mais ce n'est pas fini, qu'est ce qui explique encore ces luttes et cet antagonisme ? Si on en croit la thèse du matérialisme historique dont le grand mérite est d'apporter justement un éclairage capital fondé sur un raisonnement scientifique, la lutte des hommes s'explique en dernière analyse par le conflit éternel entre les dominés et les dominants quant au maintien ou à l'appropriation des forces ou des moyens de production, de l'infrastructure économique. Pour qu'il ait changement, il faut donc passer d'un mode de production à un autre. Et c'est ainsi en fait que s'est effectué en France, après le renversement de l'Ancien Régime, provoqué par la Révolution de 89, le passage de la féodalité au pouvoir de la bourgeoisie. Ce tournant majeur de l'Histoire française a-t-il affecté la représentation littéraire ?

I- Naissance d'un nouveau thème en littérature : la désillusion

Partant précisément de cette donnée politico-historique majeure qu'est la destruction de la classe féodale par la bourgeoisie, Lukacs soutient que l'ère bourgeoise et le capitalisme barbare qui s'en est suivi vont donner naissance à un nouveau type de roman : le roman de la désillusion. Lukacs considère *les Illusion perdues* de Balzac comme la première amorce, dans l'époque moderne, de ce type de roman.

Cependant le thème de la désillusion en littérature est très ancien et remonte jusqu'au temps de la bourgeoisie révolutionnaire et de ses premiers combats contre le féodalisme et l'aristocratie. « *Don Quichotte*, écrit Lukacs, est bien lui aussi une histoire « des illusions perdues » », tout comme *le Neveu de Rameau* de Diderot est

«un précurseur idéologique des *Illusion perdues*» de Balzac. Aussi les contemporains de ce denier tels Musset ou Stendhal ont-ils précédé eux aussi Balzac, du fait que ce thème organisait déjà certaines de leurs œuvres, en particulier *les confessions d'un enfant du siècle* du premier et *le rouge et le noir* du second.

Lukacs estime que le roman de Balzac est nouveau dans la mesure où il traite de la capitalisation de l'esprit, c'est-à-dire que la littérature, comme tous les faits humains qui n'échappent pas à la réification des rapports sociaux, devient à son tour une simple marchandise. Autrement dit, la nouveauté du roman de Balzac provient du fait qu'il nous donne à voir pour la première fois la manière dont se fait la destruction de la culture et la dégénérescence du rapport harmonieux entre l'artiste et la vie dans la société capitaliste ascendante, d'une part, et la naissance d'autre part, du sentiment de désespoir et de perte chez la jeune génération d'artistes face à cette atmosphère hostile à l'art et plus généralement à la vie. Lukacs écrit dans *Balzac et le réalisme français* :

« (...) mais chez Cervantès c'est la société bourgeoise naissante qui détruit des illusions féodales attardées, tandis que chez Balzac les idées nécessairement engendrées par la société bourgeoise sur l'homme, la société, l'art, etc., les produit idéologique les plus élevés du développement révolutionnaire bourgeois, apparaissent comme des simples illusions quant on les confronte à la réalité de l'économie capitaliste».¹

Cependant ce qui nous intéresse, au-delà du contenu narratif proprement dit de ce roman, c'est la question de savoir comment est livré et construit ce contenu en lui-même: quels sont les principes de composition des *Illusions perdues* ? Or, ainsi posée, la question nourrit un malentendu plus qu'évident que nous devons tout de suite dissiper. D'abord il n'est nullement question de nous livrer à l'analyse de ce grand chef d'œuvre, pas plus qu'il n'est question de reprendre ici l'essai de Lukacs sur ce roman. Notre tâche est beaucoup plus simple. Il s'agit simplement de repérer les principes de composition les plus significatifs que Lukacs constate et relève dans ce roman. Ces principes mis au jour, il sera ensuite question d'en préciser la signification et la fonction par rapport à la conception lukacsienne globale de l'œuvre littéraire, dont nous avons esquissé tout au long de notre parcours argumentatif les

¹ G Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967. p 48

éléments nodaux qui la soutiennent. En effet contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce n'est plus parce qu'il est porteur d'un nouveau thème (et quel thème !) qu'il nous préoccupe ici. Les véritables raisons sont autres. Expliquons-nous.

II - De l'intériorité du héros moderne.

Dans sa *théorie du roman*, Lukacs relève, au plan du rapport du héros au monde dans la figuration littéraire, deux principaux constats relatifs aux deux principaux genres littéraires qui caractérisent ces deux moments de *l'histoire* occidentale : l'art épique et l'art romanesque. Dans la figuration épique, les formes littéraires impliquent, d'une manière ou d'une autre, une certaine acceptation du monde extérieur. En revanche, le roman, forme par excellence de la société capitaliste où l'homme et le monde sont en déphasage, met en scène un individu problématique dans un monde contingent. C'est ainsi que, du point de vue des figures littéraires représentées et de leurs rapports au monde, Lukacs distingue deux principaux types de figurations romanesques inhérents au roman (ou à l'époque moderne) : le « roman de l'idéalisme abstrait » et le « roman du romantisme de la désillusion ». Il expose cela ainsi :

*« Que Dieu ait abandonné le monde, on le voit à l'inadéquation entre l'âme et l'oeuvre, entre l'intériorité et l'aventure, au fait qu'aucun effort humain ne s'insère plus dans un ordre transcendantal. Cette inadéquation présente, en gros, deux types : selon qu'elle est plus étroite ou plus large que le monde extérieur qui lui est assigné comme théâtre et comme substrat de ses actes, l'âme s'étrécit ou s'élargit ».*²

Ainsi, la perte de la transcendance divine dans l'époque moderne fait que l'individu perd toute harmonie avec l'extériorité : son âme est soit trop petite et se perd dans le vaste théâtre de la vie, et on est en présence d'un roman de type « idéalisme abstrait », soit trop grande et s'étend sur le monde, on parle alors « du roman de romantisme de la désillusion ». Ce dernier type est, comme le note Lukacs, surtout inhérent au XIXe siècle, notamment à la littérature d'après 1948, et Lukacs le qualifie aussi de « littérature décadente ». Nous larguons ici le premier type et nous

² Lukacs G., *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1968. p. 09

poursuivrons notre exposé avec comme en ligne de mire le second type, le roman de romantisme de la désillusion, ou le roman de la littérature décadente.

D'autre part, Lukacs divise cette époque moderne en trois périodes, ou si l'on veut, il distingue trois périodes dans l'évolution de la société bourgeoise : la période de ses combats révolutionnaires contre le féodalisme, puis la période de sa croissance, au cours de laquelle son développement atteint son apogée, enfin son déclin (autodestruction causée par son propre enfant : la reproduction du capitalisme industriel dont on connaît le caractère oppressif et destructeur). Pour Lukacs, à ces trois périodes correspondent, sur le plan littéraire, trois générations d'artistes : la génération à cheval sur la monarchie absolue et l'avènement de la bourgeoisie, une seconde génération d'artistes qui assiste à son ascension, et enfin une troisième génération qui a vécu la décadence de l'idéologie bourgeoise. Nous savons aussi depuis *la théorie du roman* que, d'une part *Don quichotte* de Cervantès a servi de modèle à Lukacs pour expliciter le premier type de roman, lequel type avions-nous dit qui met en scène un héros dont l'âme s'étend sur le monde ; d'autre part Lukacs recourt à *l'éducation sentimentale* de Flaubert pour expliciter le second type de roman qui met en scène un héros plutôt enfermé et méditatif: le roman du romantisme de la désillusion. Arrivé là, à dire que dans le cas de Cervantès, le roman correspond à la première période du capitalisme et dans le second cas à son déclin n'est qu'un jeu d'enfant.

Cependant nulle trace ici de la caractérisation de la période intermédiaire. Mais que recherche-t-on encore, pourrait-on nous dire, lorsqu'on a là tout ce qu'il nous faut : le second type relatif à la désillusion qui devra seul nous intéresser, précisément parce que si on connaît le début de l'ère de la décadence de l'idéologie bourgeoise que bon nombre de penseurs désignent vaguement comme étant la période ultérieure à 1848, sa fin en revanche on l'ignore, il n'a guère de fin ! — Ce qui, en plus, présente l'avantage de traiter tout roman contemporain, fut-ce publié hier, de roman du romantisme de la désillusion. Cependant, nous nous gardons de tomber aussi naïvement dans le piège où échoue d'ordinaire celui qui, criant secours, commet l'erreur de tendre la main au premier venu. Car perdre de vue le fait que l'attention, toute l'attention de Lukacs a porté essentiellement sur cette période intermédiaire et

partant sur les écrivains qui y étaient acteurs, c'est ne rien comprendre du tout à la pensée de Lukacs et à sa sociologie de la littéraire. Et nous prétendons le contraire.

III - Le « grand réalisme » chez Lukacs

Qui n'a pas en effet entendu, ne serait-ce qu'une seule fois, parler de l'expression chère à Lukacs, « grand réalisme » qui a fait, rappelons-le, couler beaucoup d'encre. Et comme ce qui nous est cher, on s'en sert rarement et exceptionnellement, Lukacs n'emploie ce concept de « grand réalisme » que pour désigner une poignée d'œuvres, telles par exemple celles de Scott, Tolstoi ou de Balzac. C'est pourquoi nous disions plus haut, et on doit le comprendre à présent, que *les Illusions perdues* de Balzac s'il devait nous intéresser c'est moins parce qu'il est le premier roman qui met en scène un thème nouveau que parce qu'il est béni par cette expression lukacsienne. Bien plus, il est aux yeux de Lukacs le chef d'œuvre de tout le XXe siècle. Qu'est-ce donc cette expression de « grand réalisme » et quel est son rapport avec la désillusion ? Lukacs écrit dans la préface à *Balzac et le réalisme français* :

*« Lorsque, à une époque où le désir d'une littérature éclairant profondément la situation est générale, et où le grand réalisme est appelé à jouer plus que jamais un rôle dirigeant dans la rénovation démocratique des nations, lorsque, dans ce contexte, nous nous référons à Balzac et Stendhal (et aux grands auteurs russes) et les opposons à l'école de Zola et au naturalisme, nous croyons remplir également une tâche actuelle, dans la mesure où nous combattons en effet des préjugés sociaux et esthétiques qui ont empêché de nombreux écrivains remarquables d'atteindre au plus haut réalisme qui leur fut possible».*³

Lukacs emploie, comme on voit, cette expression pour qualifier les œuvres d'écrivains appartenant principalement à la période où la société capitaliste atteint le stade le plus achevé de son évolution, c'est-à-dire approximativement celles publiées à la première moitié du XIXe siècle, de toute façon jamais celles qui sont parues après. Et à ce titre la question de savoir pourquoi seules presque les œuvres publiées ou qui font allusion à cette période reçoivent la bénédiction de Lukacs, c'est-à-dire indirectement pourquoi Lukacs privilégie ce stade de l'évolution capitaliste, cette question donc qui est d'une importance capitale ne nous intéresse pas outre mesure

ici. C'est plutôt la spécificité artistiques ou littéraire de ses œuvres qui nous préoccupe, et c'est de se biaiser seulement que nous comptons exploiter ce concept.

Ainsi, si on procède par induction, nous pouvons mettre d'un côté les romans du romantisme de la désillusion et de l'autre les romans du grand réalisme. Pour simplifier, nous dirons qu'il s'agit par exemple respectivement des romans de Zola ou de Flaubert et ceux de Balzac ou Tolstoï. Ainsi, nous allons tenter dans ce qui suit de mettre au grand jour les traits caractéristiques de ceux-ci et de ceux-là et ce, à la lumière du célèbre article critique « Raconter ou décrire » de Lukacs, repris dans le recueil d'articles *Problème de réalisme*.

IV – Du grand réalisme vers le roman de la désillusion.

Pour Lukacs, le style, ou plutôt tout le processus de création artistique est déterminé par les conditions socio-historiques et économiques dans lesquelles exerce l'artiste (conception marxiste de l'art). Si donc Flaubert ou Zola ont une certaine conception de la réalité, c'est parce que, soutient Lukacs, ils sont influencés par l'idéologie de leur époque. Une influence qui donnera naissance à des préjugés que Lukacs qualifie d'apologétiques, et qui reflètent leurs ignorances de la vérité des forces motrices du développement social, qui est aussi, à bien des égards, la vérité que passent sous silence les destins des figures littéraires représentées.

Aussi, toujours est-il que c'est dans les actes, les actions et la pratique humaine que cette vérité-là prend forme et sens. Et si l'homme est digne d'être figuré en littérature c'est seulement de ce point de vue qu'il devra l'être. Ce qui autorise à dire que si l'art épique constitue un modèle et suscite encore aujourd'hui un vif intérêt chez le lecteur, c'est sans doute parce qu'il figure « la richesse chatoyante et la diversité changeante de la pratique humaine ». Lukacs demeure convaincu que tout roman construit suivant la méthode de cette littérature, « la littérature de l'observation et de la description » doit, le schéma de base exige, occulter l'essentiel qui est l'interaction de la vie intérieure richement épanouie de figures typiques à une époque donnée.

³ Lukacs G., *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1967.

Flaubert ne connaît, selon Lukacs, de la vie des personnages bourgeois qu'il met en scène que ce qui lui est visible et apparent. Isolé et retiré de la vie sociale, la vraie interaction entre les hommes dans leur pratique réelle lui demeure inconnue et inaccessible. Cependant, cet art nouveau auquel Flaubert donne naissance est, selon Lukacs, le produit, « la résultante nécessaire » d'un contexte socio-historique bien précis : c'est celui de la France de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. En effet cette période, en France comme partout en Europe, correspond à la phase terminale de l'évolution de la société bourgeoise décrite plus haut, et qui doit céder le terrain au capitalisme industriel encore plus réifiant. C'est, pour le dire autrement, l'achèvement de ce processus de destruction et de capitalisation de la culture par le capitalisme florissant que montrait déjà Balzac dans *les illusions perdues*. Cette nouvelle situation où prévalent la division capitaliste du travail, la subordination de la culture au marché du travail et la baisse du niveau du sentiment humain, devra radicalement réifier les rapports sociaux, notamment ceux de l'artiste à la société, à la vie et aux autres hommes. D'où le grand écart pris par la littérature du romantisme de la désillusion (où la tragédie de l'art est remplacée par la tragédie de l'artiste) par rapport à la signification épique.

Ainsi cette différence dans les procédés stylistiques, voire, d'une manière globale, dans le mode de figuration chez Balzac, Tolstol et Scott d'une part, et Zola et Flaubert de l'autre, Lukacs l'attribue donc au fait qu'ils appartiennent à deux périodes historiques — du capitalisme.

A - Deux périodes du capitalisme, deux méthodes de figuration.

En effet, pour une époque moderne, il faut des moyens tout aussi modernes. L'homme au 19^{ème} siècle, étant en situation d'échec, entretient des rapports conflictuels avec le monde. C'est pourquoi, le mode de composition antérieur ne suffit plus pour représenter intégralement l'homme du 19^{ème} siècle. Lukacs estime que Balzac avait ressenti le besoin de faire intervenir d'autres éléments stylistiques. C'est ainsi que pour rendre l'action de ses personnages typiques effectives, surtout compréhensibles, Balzac peignait amplement « la base existentielle » de leur caractères. Or, au 17^{ème} siècle, on procédait autrement: l'individualisation des personnages résultait exclusivement de leurs actions respectives.

De plus, Balzac (ou Tolstoi..) a participé lui-même aux différents événements qui ont secoué son époque: il était un acteur. Ce qui n'est pas le cas de Zola (ou de Flaubert..), par exemple, qui, le capitalisme étant à cette époque-là à son point culminant, ne peuvent qu'observer et critiquer son aboutissement.

B- L'action : source de la tension dramatique

Dans l'art épique, comme dans l'art dramatique, la figuration est complètement centrée sur l'essentiel: le conflit. Tout ce qui ne touche pas directement au thème central qui organise l'œuvre est considéré comme un hors sujet, une charge inutile qu'il faut éliminer. Mais comment justement distinguer l'essentiel de l'accessoire dans la réalité si vaste et si complexe de la vie?

Pour Lukacs, seule la pratique humaine ou l'enchaînement de l'action de l'homme peut renseigner sur la qualité importante ou dérisoire de ce qui est figuré. C'est ainsi que la narration dans l'art épique est, selon Lukacs, un élément fondamental de la structuration artistique: raconter au passé permet d'avoir une vue d'ensemble tout comme l'omniscience du narrateur sécurise le lecteur.

Par contre la description nivelle, aplatit les éléments romanesques et met personnages et objets, l'essentiel et le contingent, sur un pied d'égalité. Pire, elle peut même aboutir à l'inversion du signe, comme c'est le cas dans certains romans contemporains où le dérisoire submerge l'essentiel, d'où l'autonomie prise par les objets qui fait qu'ils n'ont plus de rapport avec les destinées humaines. Ici on pense surtout à un type de romans qui élève les objets au rang d'actant principaux au détriment des hommes. En effet, quand au XXe siècle on a reproché aux nouveaux romanciers de faire de leurs romans un univers essentiellement objectal, et qu'on les a traités de chosistes, Robbe-Grillet répondait que les objets qu'ils décrivaient dans leurs romans sont étroitement liés au destin et à la vie des hommes qu'ils mettent en scène, puisque, dit-il, c'est l'œil humain qui les voit et la main humaine qui les touche. Sur cette question relative à la poésie des objets décrits, Lukacs soutient qu'en dehors de l'action et l'épreuve humaine, les objets décrits restent sans intérêt. La valeur poétique des objets procède plutôt du rôle qu'ils jouent dans les destinées humaines.

Ainsi, pour montrer le caractère essentiel ou accessoire des objets figurés et qui obéit aux principes de telle ou telle méthode de figuration, Lukacs, dans l'article «

Raconter ou décrire » compare la description du théâtre dans *Nana* de Zola et dans *Illusions perdues* de Balzac. Chez Zola comme chez Flaubert, constate Lukacs au terme de son analyse, la représentation des objets est certes exhaustive, mais par rapport au thème central, celle-ci demeure contingente et sans grand intérêt puisqu'elle ne forme au bout du compte qu'un tableau ou une succession de tableaux de nature morte.

Chez Balzac, Tolstoï ou Scott, au contraire la représentation met au grand jour le drame intérieur des hommes. C'est ainsi que la figuration du théâtre dans *les Illusions perdues* de Balzac (l'ascension de Lucien, le conflit de Lucien avec ses anciens amis, etc.) rend compte de la manière dont se fait la capitalisation de la littérature au sein de la société capitaliste.

Si donc la représentation du théâtre chez Zola renseigne sur ce qui est advenu de la littérature, chez Balzac elle montre comment, dans le régime capitaliste, se fait dans ses différentes phases la capitalisation de la littérature.

D'autre part Lukacs observe que la méthode de figuration chez Zola manque de profondeur, bien qu'elle soit minutieuse et détaillée. A partir de la scène de course décrite dans *Nana*, Lukacs soutient que cette description ne tisse aucun lien véritable avec le thème principal. Autrement dit, du moment que les éléments ceux sur quoi porte la description restent en dehors de l'action, celle-là serait, du point de vue de la composition, sinon gratuite, du moins superflue. Or, à partir d'une scène semblable portant sur la course de chevaux dans le roman *Anna Kérénine* de Tolstoï, Lukacs estime que chez celui-ci, la description a au contraire une fonction dramatique. En effet, la scène de course, puis la chute de l'officier Wronski constitue un grand tournant non seulement dans la vie de ce dernier (la scène de course est en fait étroitement liée à l'ambition sociale de Wronski) mais aussi dans celle d'Anna et partant dans l'action d'ensemble. C'est pourquoi, elle est, aux yeux de Lukacs, une composante importante dans le roman.

D'où pour Lukacs l'aspect contingent et accessoire de la méthode de figuration chez Zola ou Flaubert, mais qui est en revanche, chez Balzac ou Tolstoï hautement significative par ce qu'elle donne à voir comme événements importants et essentiels auxquels est lié le destin des personnages qui y participent.

C'est ainsi que le style descriptif n'offre, aux yeux de Lukacs, que des éléments disparates et détachés les uns des autres, et le roman ainsi construit ne sera en bout du compte qu'un complexe d'éléments sans cohérence aucune.

C – La conception du monde de l'écrivain.

Selon Lukacs, tout mode de composition naît d'une conception du monde. Ainsi, le choix des principes de composition est déterminé par la position politico-historique de l'écrivain. Toujours est-il que la richesse, la profondeur et la vérité de la conception du monde de l'écrivain se fait jour dans son mode de composition : « plus une conception du monde est différenciée, nourrie d'expérience vivante, écrit Lukacs, plus son expression peut être variée et diversifiée au niveau de la composition ». C'est ainsi que les grands caractères représentés dans le roman de Balzac par exemple rendent compte des destinées humaines typiques, prise dans le sillage et les contradictions de son époque (n'est-il pas ainsi du destin de Rastignac tiraillé entre son désir d'accéder dans la haute société qui est la noblesse et sa situation quotidienne dans la pension Vauquer). Cependant chez les écrivains du roman du romantisme de la désillusion, le principe de composition, faute d'une conception du monde bien arrêtée, procède nécessairement ou de « la fausse objectivité » ou de la « fausse subjectivité » de l'écrivain. En d'autres termes, ou l'écrivain, recherchant une plus grande authenticité et une pseudo-scientificité, peint un univers essentiellement matériel, ou bien en représentant l'homme dès le début comme un être figé, aliéné, l'ensemble du roman ne sera au bout du compte qu'une peinture plate de la déception, car le supposé « sursaut de révolte est, précise Lukacs, conçu de façon superficiel et, pour cette raison, figuré sans force réelle ».

Ainsi, dans ce cas comme dans l'autre, ce type de roman se réclamant de la lignée naturaliste à la Zola, ou de la stylisation formelle à la Flaubert, constitue, selon Lukacs, un appauvrissement de la littérature, ou le modèle du roman de romantisme de la désillusion.

Nous l'avons dit plus haut, la sociologie de Lukacs refuse le nihilisme et la décadence dans l'art tout aussi bien que les principes qui expliquent les phénomènes littéraires par la littérature elle-même ou par les mesquineries formelles ou

esthétiques. Les produits de la littérature et les produits de l'art en général, sont des réactions sociales, tout comme le sont les philosophies, les religions et les idéologies, et comme tels, ils sont imprégnés de sens social. Or, on a vu les structuralistes et les sémioticiens par exemple chercher des structures dans le texte sans chercher le sens social qu'elles recèlent. De fait leurs approches si elles nous renseignent sur l'écriture (qui est pour eux le moment central de toute œuvre d'art), elles ne disent en revanche rien sur la question de savoir comment cette écriture pourrait elle-même être expliquée dans un contexte sociohistorique.

V - La Mante religieuse replacé dans son contexte de production

Partant des présupposés de la sociologie de la littérature de Lukacs, ainsi que de sa conception de la désillusion, nous allons donc tenter une lecture lukacsienne sur ce seul roman de J. Ali-Khodja, *la Mante religieuse*. Un roman curieusement ignoré par la critique littéraire, particulièrement la critique universitaire. En effet, seul un mémoire⁴ de DEA datant de 1982 lui a été consacré, d'après le catalogue de LIMAG qui précise que le mémoire a fait l'objet d'une publication en 1986 à l'OPU d'Alger. Mais, comme le roman d'Ali-Khodja, ce travail de recherche ne se trouve nulle part, et nos efforts à mettre la main sur au moins une des deux versions ont tous été voués à l'échec. Faute donc de travaux antérieurs sur ce roman, nous ne pouvons que nous référer à certains articles ou thèses qui y font allusion. Ce qui en outre ajoute à notre appréhension et nous contraint à exploiter à fond les ressources intrinsèques du roman.

« Expression de malaise vécu par l'enfant d'après guerre », selon Bonn, ce roman dépeint le malaise et le mal-être d'un personnage, Aziz, âgé de 28 ans et enseignant de son état, malaise vécu en fait au quotidien dans la ville de Constantine de 1972 à 1973.

⁴ MEDIENE, Mohammed, *Les intentions manifestes et leur réalisation dans 'La Mante religieuse' de Jamel Ali-Khodja*, Oran, 1982. Publié sous le titre : *L'Intention romanesque. Le cas de 'La Mante religieuse' chez Jamal Ali-Khodja*. Alger, OPU, 1986. 74 p.

Présenté dès le début du roman comme étant en convalescence, Aziz qui vit seul, sans famille ni ami, prend en patience son mal dans son modeste studio. Un jour, il rentre comme par hasard consulter un médecin : le docteur Mahmoud, qui a quitté Paris pour s'établir à Constantine avec sa femme, au lendemain de l'indépendance.

Aziz allait néanmoins sortir de la solitude en se liant au docteur Mahmoud, sa secrétaire Malika et la religieuse Solange rencontrée par hasard dans les rues de Constantine. Mais, par un hasard malencontreux, tous le quittèrent : Mahmoud et Solange rentrent en France et Malika sombre dans l'abîme de la prostitution. Aziz apprend de surcroît qu'il est radié du corps enseignant du fait de son congé de maladie trop prolongé. Redevenu solitaire et désormais sans emploi, Aziz vers la fin du roman se souvient de son amie Assia, une Algéroise qu'il avait connue à l'université, morte par suite d'un cancer. Il décide brusquement d'aller se recueillir sur sa tombe à Alger. Rentré chez lui à Constantine, on le découvrit mort le lendemain matin dans son studio.

Le contexte sociohistorique dans lequel émerge *La Mante religieuse* de J. Ali-Khodja est en fait l'époque où « la Révolution culturelle », plutôt l'unification culturelle initiée par le président Boumediene battait son plein. Quatorze ans après l'indépendance, le discours social des années des années 1970 était donc placé sous un seul mot d'ordre : une seule idéologie, un seul discours : celui de l'Etat. Et la S.N.E.D, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, monopole d'Etat appelée ensuite Éditions Nationales Algériennes, fondée à cette époque, n'est-elle pas « un des rouages essentiels de [cette] révolution culturelle ? ». Par conséquent se faire éditer par la S.N.E.D. dont l'une des raisons majeures de la création est d'assurer le ralliement des divers discours romanesques au discours officiel, c'est donc véhiculer et emprunter sa ligne éditoriale, faire allégeance à son mot d'ordre. Et *la Mante religieuse* est édité à la S.N.E.D. ! Ainsi, ce roman de Ali-Khodja serait-il surdéterminé par l'idéologie de la S.N.E.D. ?

Pour Charles Bonn, *la Mante religieuse* est au contraire un texte qui prend assez de recul vis-à-vis de cette idéologie qu'il est censé véhiculer. Plus : il y voit des signes de rupture. Dans un article où il se propose la « Lecture de douze romans publiés en Algérie de 1967 à 1980 » à la S.N.E.D., Bonn observe :

« *La Mante religieuse de Jamel Ali-Khodja rompt enfin avec le discours de commémoration auquel se ralliaient les romans précédents. Confus, maladroit, ce roman (...) est d'abord l'expression du malaise vécu (...) par "l'enfant de l'après-guerre" (...) Quoi qu'il en soit, il s'agit bien de la première rupture – même non aboutie – avec le conformisme des autres textes* ». ⁵

Bien que ces brèves et rares constatations de Bonn sur notre corpus restent très schématiques, il est certain que le présent travail va dans le sens de leur prolongement.

C'est précisément cette première amorce de rupture, cette expression de malaise de la génération désabusée d'après guerre qui imprègnent le discours du narrateur, les intentions latentes de l'auteur, mais aussi la structure et la composition générale de *la mante religieuse* que nous interrogerons dans un premier temps. Comment *La Mante religieuse*, édité par S.N.E.D. inscrit-il un discours contestataire à l'égard de l'idéologie dominante à laquelle il devait pourtant faire allégeance, ou d'une manière générale à l'égard du nouveau régime en place? Ce sera notre premier questionnement. Après quoi, nous allons interroger la méthode de figuration ou les procédés d'écriture mis en œuvre dans le roman pour voir si cette première amorce, cette dimension contestataire qui travaille le roman portera réellement le malaise vrai de la société d'après guerre que l'auteur dépeint? Car la rupture dont il est question est bien d'abord une rupture politique, donc ayant forcément une dimension sociale, avant qu'il soit, s'il y a lieu aussi, littéraire. Et à ce titre la question principale à laquelle nous tacherons de répondre ici, qui est de savoir dans quelle mesure la figuration dans *la Mante religieuse* réussit le projet de rupture et de révolte de J. Ali-Khodja, est motivé par le présupposé lukacsien selon lequel

« *Le devoir de toute figuration littéraire consiste à représenter l'univers immédiat et l'environnement des hommes dans leur interaction avec l'essence, avec les forces motrices réelles de la société et de l'histoire* ». ⁶

⁵ Bonn Ch., « *Clichés et métaphores dans une littérature de commande idéologique : Lecture de douze romans publiés en Algérie de 1967 à 1980* », article disponible sur le même site de LIMAG

⁶ Lukacs G., *Problèmes du réalisme*, « Marx et le problème de la décadence idéologique », L'Arche Editeur Paris, coll. *Le sens de la marche*, 1975. p.22

Dans un second temps, nous mettrons l'accent sur le héros du roman, Aziz, que le romancier présente comme étant le représentant des « enfant[s] de l'après guerre ». Quel est le rapport de Aziz à la société, à dieu ? Comment pense-t-il l'existence ? Comment *La Mante religieuse* se lit-il comme l'expression d'un mal-être et d'un mal de vivre ? Comment inscrit-il le cri de révolte et le ras-le-bol social et existentiel ? Quelle est la situation du héros ? Ce sont là, entre autres les questions auxquelles ce chapitre tentera de répondre. Ainsi, nous exploiterons d'abord certains concepts freudiens ou psychanalytiques pour tenter de comprendre le comportement névrosé du personnage principal et d'en déduire la philosophie qui s'y cache. Puis, nous jetterons un pont entre *La Mante religieuse* et *la Nausée* de Sartre et tenterons de mettre en valeur les similitudes que nous croyons déceler entre ces deux romans, notamment la quête et le mal existentiel des personnages Aziz et Roquetin. En bref il s'agit de réfléchir sur la vision de soi, des autres et du monde qu'a ce personnage Aziz et de voir dans quelle mesure ce dernier pourrait être identifié au héros problématique, individualisé et s'opposant aux valeurs sociales dominantes, tel qu'il est défini dans la typologie de Lukacs.

En troisième lieu, nous nous intéresserons à l'intériorité de Aziz, c'est-à-dire à la nature de son âme au sens où l'entend Lukacs : des deux types d'intériorités précédemment définies, quelle est celle qui correspond à Aziz ? En effet, l'âme du héros du roman de romantisme de la désillusion étant trop large et ses passions intériorisées, nous tenterons dans ce chapitre d'examiner l'intériorité de Aziz. Pour ce faire, nous allons exploiter les dimensions fantastique et idyllique qui travaillent en profondeur le roman. Ainsi, il s'agira de répondre aux questions telles que : quel rapport l'élément fantastique, c'est-à-dire en bref les visions hallucinantes de Aziz, entretient-il avec la nature de l'âme et la vision du monde de ce dernier ? L'attitude passive et contemplative de Aziz serait-elle la conséquence de son rapport conflictuel au monde ? Pourquoi Aziz se tourne-t-il complètement vers son passé ? Pourquoi cette nostalgie du passé, y cherche-t-il quelque bonheur lointain et perdu ? Est-ce sa situation présente qu'il veut fuir en se réfugiant au plus profond de son intériorité ? Ses représentations fantastiques et ses plongées dans le passé sont-elles dues à son repli sur soi, procèdent-elles d'un seul et même lieu : son intériorité ?

Enfin, nous conclurons par la mise en évidence des différentes manifestations de la rupture thématique qui travaille le roman. Comment peut-on considérer la désillusion

comme thème structurant *la Mante religieuse* ? Quels sont les principes d'écriture sous-jacents ? Quels sont les enjeux de la thématisation de la désillusion ? Peut-on considérer la thématisation de la désillusion comme un signe de rupture ? Quelles sont les autres formes de rupture thématique qui travaillent le roman ? Comment le romancier se préserve-t-il de la censure de l'époque ? Ce sont entre autres les questions autour desquelles s'articulera notre réflexion dans ce chapitre récapitulatif. Ce sont grosso modo les points sur lesquels nous nous arrêterons au cours de ce travail et en vertu desquels nous comptons faire ce rapprochement ou cette connexion par-dessus le temps et l'espace, entre *la Mante religieuse* de D. Ali-Khodja et les romans de la désillusion dans la typologie de Lukacs ?

Rappelons toutefois que ce dernier, autant que nous sachions, est le seul théoricien à avoir parlé explicitement de la « désillusion » en tant que catégorie de roman et en tant que thème. De plus celle-ci est exclusivement exploitée chez lui, sur un corpus occidental. D'où d'ailleurs tout l'intérêt de ce travail qui consiste à montrer quelles pourraient être ses formes, ses aspects particuliers chez un romancier algérien de la période postcoloniale, précisément comment structure-t-elle et organise-t-elle *la Mante religieuse* de J. Ali-Khodja ?

Chapitre II

Les limites de la figuration chez Ali- Khodja

Dans ce chapitre nous allons tenter d'apporter des éléments de réponse à la question de savoir comment *la Mante religieuse* peut être assimilé aux romans du romantisme de la désillusion dans la typologie de Lukacs, par la mise en évidence de certaines limites inhérentes à la figuration dans *la Mante religieuse* de J. Ali-Khodja. En effet nous verrons que le projet de l'auteur et les moyens dont il va se servir pour mener à bien son projet sont incompatibles.

Pour mettre au jour le projet de l'auteur, nous tenterons de répondre à la question : « qui parle dans *la Mante religieuse* et comment ? ». Notre objectif est de montrer comment la remise en cause du narrateur omniscient traditionnel rend lisible le projet de l'auteur de tirer la sonnette d'alarme sur le malaise de la société d'après guerre dont il est le produit.

Cependant ce sursaut de révolte de Ali-Khodja ne va pas aboutir, et nous allons démontrer comment l'échec du projet de l'auteur est le résultat nécessaire de l'inadéquation de la méthode de figuration ou des procédés d'écriture mise en œuvre dans le roman avec le projet que celui-ci devra porter.

I- Le sursaut de révolte de Ali-Khodja

Promesse.

A- Omniscience et focalisation : éléments révélateurs du projet de l'auteur

Concept clé dans la critique lukacsienne, l'omniscience est un élément décisif de structuration. Parce que l'œuvre littéraire doit énoncer des vérités univoques et non pas rester opaque, un narrateur omniscient assure ainsi une sorte de hiérarchisation et de cohérence dans le récit et, en même temps, rassure et guide son lecteur. Un narrateur omniscient, écrit Lukacs, « qui connaît avec précision la signification particulière de chaque détail (...) pour l'éclaircissement final, pour la révélation finale des caractères [et] qui ne travaille que sur des détails propres à remplir une telle fonction vis-à-vis de l'action d'ensemble, met le lecteur en sécurité, lui fournit un foyer au sein de l'univers poétique ».¹

Dans la narratologie fictionnelle, on l'appelle focalisation zéro et relève d'un phénomène appelé focalisation ou point de vue. C'est ainsi que l'omniscience ou la focalisation zéro correspond au récit où le narrateur en dit plus que n'en sait aucun des personnages, par opposition au récit à focalisation interne où le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage, ou au récit à focalisation externe où le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage.

Examinons notre texte.

Globalement deux plans de narration partagent l'information narrative. Par conséquent les perspectives focalisatrices interne et externe rivalisent avec la perspective omnisciente. En effet, avant l'introduction du journal de Aziz, le personnage principal du roman, le récit est narré à la 3^{ème} personne avec toutefois de fréquents glissements à la 1^{ère} personne et la focalisation est tantôt omnisciente tantôt interne. Mais dès l'apparition claire du cahier intime daté de Aziz, et plus

¹ Lukacs G, *Problèmes du réalisme*, « Raconter ou décrire », L'Arche Editeur, Paris, coll. «Le sens de la marche», 1975. p.148.

particulièrement dans les pages de son journal, la narration sera menée à la première personne et la focalisation sera le plus souvent interne.

Les premières pages du roman sont quasiment placées sous le signe de la focalisation zéro. Mais le narrateur omniscient ne joue pas pour autant sa fonction de guide et de dieu ex machina connaissant et contrôlant tout de l'histoire qu'il raconte.

En effet le roman s'ouvre sur une scène qui instaure dès le début un certain climat de malaise et de dégoût.

« Aziz rentra dans sa chambre, posa son paquet de cigarettes sur la table de nuit, ouvrit la fenêtre et observa la ville [...] Aziz penché sur le rebord de sa fenêtre observait, scrutait le lointain avec une sensation de dégoût ».
(p.5)

Les raisons ? C'est en vain que le lecteur cherchera à connaître la ou les causes de cet état d'esprit où se trouve Aziz, le personnage central du roman. Le narrateur, dans la suite du récit, ne fournit pas de détails ou d'explications susceptibles d'éclairer le lecteur qui, de ce fait, devra prendre cette scène inaugurale comme le résultat d'un processus, d'un itinéraire que Aziz aurait déjà entamé mais que le narrateur veut taire. Il y a plus encore, le narrateur ne se contente pas d'avoir installé dès le départ aussi bien son personnage que son lecteur dans l'impasse, l'un d'avoir été créé éreinté, l'autre contraint d'accepter cet état de fait sans savoir pourquoi ni comment les faits en sont arrivés là. Simple recherche de suspens? En tous cas, le narrateur quelques lignes plus loin, fait la synthèse de la méditation de Aziz, alors allongé sur son lit dans son modeste studio:

« Triste bilan! A vingt huit ans Aziz n'avait pas vécu ou plus exactement n'avait pas eu l'impression de vivre. La Société l'avait engagé dans la vie sans bagages avec un simple passeport: vivre. Quelle connerie la vie! ». (p.6)

Les lecteurs que nous sommes ne savons toujours pas s'il faut comprendre l'état de Aziz souligné ci-dessus comme la cause ou le résultat de ce triste bilan.

Cependant, la situation sera bientôt tirée au clair, mais le lecteur devra attendre, pour cela, l'introduction du journal intime de Aziz. En effet, dans son cahier intime, quelques pages plus loin, Aziz, secoué par une mémoire involontaire à la manière de Proust, confesse :

« 6 ans

L'entrée à l'école (...) on me coupa les ailes (...) une des porte de la prison s'ouvrit (...) j'appris a mentir et à haïr.

12 ans

Premier baiser sur une bouche fiévreuse (...) je ne comprenais plus rien, de rien (...) j'avais un étoile rouge (...) j'étais dans le vagin maternel (...)

16 ans

La guerre (...) je lisait Verlaine et Rimbaud (...) les soirs (...) je lisais la bible (...) les matin étaient livides (...) la prison n'était pas ma mère (...)

24 ans

Je me cherche. Je me sens vieillir. J'entre dans la vie avec un vide (...) je prépare un testament (...) je ne crois plus au pouvoir des mots (...) mon corps est un volcan allergique à la phraséologie

28 ans

A vingt huit ans, je n'attends plus rien. Déjà personne ne frappe à ma porte. Je suis un condamné à mort. J'attends mon bourreau ». (pp. 33-34)

De fait on n'est plus sur le même plan: le récit est narré à la 1^{ère} personne et la focalisation sera alors interne. Ainsi la focalisation du narrateur omniscient se contente de montrer tel état du personnage Aziz, lequel état incombe au personnage lui-même de raconter et d'expliquer. Le narrateur omniscient ne monopolise pas la narration, un autre narrateur lui succédant se charge lui aussi de la narration. Deux types de narrateur se partagent donc la narration.

Ce que Lukacs appelle narrateur omniscient est dans le vocabulaire genettien un narrateur hétérodiégétique qui se distingue de l'autre type de narrateur appelé homodiégétique. Genette expose la relation entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte comme suit :

« *Le choix du romancier [est] entre deux attitudes narratives (...): faire raconter par l'un de ses personnages l'histoire, ou par un narrateur étranger à cette histoire (...)* On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent

*de l'histoire qu'il raconte (...), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (...). Je nomme le premier type (...), hétérodiégétique, et le second homodiégétique ».*²

Prenons un autre exemple pour illustrer cette succession de deux narrateurs homodiégétique et hétérodiégétique et le changement dans la perspective focalisatrice qui en découle. Cette fois nous choisirons un passage tiré de la fin du roman mettant en scène un autre personnage, Mahmoud.

Après l'indépendance de l'Algérie Mahmoud, médecin de profession, quitte Paris où il vit avec Geneviève, sa femme d'origine française, et rentre avec elle à Constantine. Un jour, Aziz, "attiré par l'éclat du cuivre", pénètre dans le cabinet du docteur et le consulte. Ils se prendront d'amitié et deviendront bons amis. Cependant la situation de Mahmoud, tout comme celle de son ami et patient Aziz, se détériore à mesure que le récit s'étire : sa femme veut repartir en France, on veut lui enlever son cabinet, etc. Ici encore le narrateur omniscient (hétérodiégétique) censé connaître tout de l'histoire qu'il raconte souligne à peine les inquiétudes de Mahmoud, et, comme le laisse entendre la focalisation externe, semble au contraire tout ignorer :

« Depuis peu de temps, Mahmoud avait dans sa manière de parler le don de peser ses mots (...) il semblait qu'il attendait quelque chose. Quelqu'un qu'on ne connaît pas. Peut-être attendait-il une morte (...) peut-être pensait-il à [sa femme] Geneviève? ». (pp.55-56)

Cependant le doute tombe dès que Mahmoud se charge lui-même dans ce court passage (une lettre adressée à sa femme) de la narration, et devient à son tour un personnage narrateur:

« Le temps est passé, il m'a marqué, vieilli, abâtardi. Quelle bêtise, quelle grande bêtise, mon ambition! Je croyais posséder l'univers, j'avais de la prétention. J'ai déserté l'appel de mes ancêtres, j'ai traversé la méditerranée (...) quelle connerie (...) tout cela! ». (p.78)

Comme Aziz tout à l'heure c'est le discours d'un personnage, Mahmoud, devenu narrateur homodiégétique qui éclaire le lecteur et précise ce que le récit du narrateur hétérodiégétique ou omniscient ne fait que constater.

² Genette G., *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972. p.252

B- Montrer et raconter : autres éléments révélateurs

Cependant, il convient d'observer que le récit du narrateur omniscient et les récits ou discours des différents narrateurs homodiégétiques convergent tous vers ce que nous nous permettons d'appeler le contenu narratif du malaise : dire le malaise. Seulement, le narrateur omniscient se refuse de dire ce contenu narratif de malaise ; c'est aux narrateurs secondaires qu'incombe cette charge. C'est-à-dire, pour employer le vocabulaire des tenants de la théorie structurale, le narrateur principale *montre*, sur le plan du récit ce que les narrateurs fictifs secondaires *racontent* sur le plan du discours.

À en croire Barthes, derrière ce rejet de la forme du récit (pour le discours) se trouvent des enjeux extratextuels d'importance :

*« Lorsque le récit est rejeté au profit d'autre genres genre littéraires (...) lorsqu'à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes (...) plus fraîches, plus denses et plus proche de la parole (...) la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence et non de sa signification ».*³

Le récit est donc rejeté pour laisser Aziz rendre lui-même compte — en disant « je », « moi », et en parlant « au présent » — de l'épaisseur de son existence et de ses malheurs. Aussi Mahmoud prend-il la parole pour dire le malaise et la déception qui le rongent, lui le médecin qui a abandonné Paris pour une Constantine indépendante. L'un vivant à Constantine depuis toujours, l'autre seulement après l'indépendance, mais le discours de l'un comme le discours de l'autre, en dépit de la différence foncière de leur point de vue, convergent vers ce même « Contenu Narratif de Malaise ».

Il arrive aussi que le narrateur principal abandonne subitement la forme du récit (plan du « je ») pour la forme du discours (le plan du « je »). Effectivement ce glissement sans transition d'une instance à une autre se produit précisément quand il s'agit d'exprimer le malaise. Voici un exemple parmi tant et tant d'autres :

« Aziz sortit de sa poche un mégot de « Safy », craqua une allumette et fuma vicieusement, par petites bouffées. La cigarette était bonne. Il regarde la rue.

³ Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953. p.50

C'était un corps de femme (...) la rue de mon enfance est une amante (...) je jouais aux billes en 1950. Maintenant j'apprends à devenir fou dans un pays de « dingues » (...) on m'a dit adolescent qui prépare un bel avenir (...) j'ai peur des lendemains (...) je crache la haine, l'angoisse, l'ennui (...) ». (p.31-32)

On ne peut certes savoir lequel des narrateurs principal (l'auteur) ou secondaire (Aziz) tient ces propos. En revanche on sait qu'on a passé spécialement à telle forme pour dire le malaise.

Il est donc de ce fait certain que l'un des projets (pour ne pas dire le seul projet) du roman consiste à dire le malaise et le mal de vivre. Ce que nous avons baptisé « contenu narratif de malaise » est dans la bouche de tous les personnages, et est véhiculé par le langage de tous les narrateurs, à commencer par celui de l'auteur. De plus tous les narrateurs, en premier le narrateur principal (omniscient), sont au désespoir. Le roman, dirions-nous enfin est fortement travaillé par la contestation et la révolte.

Ainsi, l'insistance de l'auteur sur ce contenu narratif de malaise qui imprègne et le discours des personnages et le discours du narrateur pourrait être considérée comme une volonté de rendre compte d'une réalité sociale, plus spécialement tirer le voile sur un certain marasme social qui est celui des années 70.

Pour ce faire, l'auteur a choisi un jeune homme de 28 ans pour personnage typique (« enfant de l'après guerre ») qu'il nous présente dès les premières lignes comme le produit modèle de cette époque sociohistorique. Ainsi, « scrutant le lointain avec une sensation de dégoût » Aziz, est dès l'incipit « convaincu que la vie était une garce, une putain ». Ce qui signifie du reste que l'auteur veut emprunter aux géants de la littérature, le schéma difficilement maîtrisable de commencer par la fin, et remonter progressivement à la genèse des faits. C'est certes un pari fou, mais c'est un ingénieux moyen de monter tout le talent dont dispose un artiste. Autrement dit, en livrant au lecteur dès les premières phrases la fin de l'histoire qu'il veut raconter, l'écrivain est conscient des exigences énormes auxquelles il se soumet. En effet, pour tenir en haleine son lecteur qui connaît la fin de son histoire, son seul salut est donc son talent : les voix qu'il va emprunter pour maintenir toujours plus élevée l'attention du lecteur. La richesse et la diversité de la conception du monde de

l'écrivain avec son talent sont sans conteste le secours unique dans ce type d'entreprise romanesque.

C'est indirectement le pari littéraire de Ali-Khodja dans ce roman (en plus de son *projet révolutionnaire*)

Ainsi deux paris, l'un et l'autre démesurément fous, sont à l'œuvre dans *la Mante religieuse* : un pari littéraire et un autre socio-politique.

Les promesses de l'incipit, on l'a vu, sont donc grandes. Et le lecteur connaissant ainsi la fin de l'œuvre, s'intéressera exclusivement à la tension qui va naître de la diversité des situations, des actions qui vont ponctuer le parcours de Aziz, plongé dans le désespoir et l'abattement final souligné au début du roman. L'attente, « la tension dramatique » est donc orientée vers les questions telles que : quel est le processus sociohistorique qui a abouti à cet échec pourtant vrai de Aziz ? Quelle sont les forces agissantes pendant cette période de 70 que Ali-Khodja veut dépeindre dans son roman, d'autant plus qu'il amorce son texte à la façon de Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* : « (...) il avait fait 38⁰ à l'ombre à midi ce 2 juillet 1972 ». (p.05) ? En bref, la logique de l'incipit, met le lecteur dans l'expectative d'une promesse de grands moments d'actions. Le texte tient-il sa promesse ?

II- L'échec du sursaut de révolte de Ali-Khodja

Trahison.

A- Trahison : un récit sans action.

Un jeune homme de 28 ans qui, malade dans corps et dans son esprit, vivant seul, retiré de la société et de son commerce, ne fait que vagabonder de jour comme de nuit dans la ville de Constantine, et qu'y meurt, au bout d'un an d'errance. C'est là toute l'histoire du roman.

Cependant, voyons d'abord qu'est-ce que l'action.

Pour Kundera, cette question, du point de vue de la représentation romanesque est:

« *Éternelle (...) constitutive. Comment une décision naît-elle? Comment se*

*transforme-t-elle en acte et comment les actes s'enchaînent-ils pour devenir aventure ? ».*⁴

Dans son *Esthétique*, Hegel considère quant à lui l'action, comme la mise en scène de trois entités fondamentales: les intérêts généraux (qui sont les principes et les idées universels), les personnages et leurs caractères. Il précise entre autre que

*« Si les idées et les intérêts de la vie humaine forment le fond de l'action, celle-ci s'accomplit par des personnages sur lesquels l'intérêt se fixe ».*⁵

L'action sera donc la synthèse d'actes ou l'enchaînement d'actes accomplis par un personnage au nom d'un idéal ou d'une quête poursuivie. Arrivé là, on constate qu'on est décidément pas trop loin de la sémiotique littéraire qui, elle, décrit trois temps (trois structures) propres à tout récit: situation de départ (ou d'équilibre), transgression (ou déséquilibre) et situation finale (ou de rétablissement de l'équilibre). Todorov, souligne à juste titre qu':

*« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre; par l'action (...), l'équilibre est rétabli ».*⁶

Cependant, dans un texte comme le nôtre la sémiotique narrative reste sans effet. On a beau forcer les outils greimassiens, ceux de Propp et d'autres encore, le texte, fermé et compact, résiste. On a encore voulu procéder par la logique, c'est-à-dire en prenant coûte que coûte le début du texte comme la situation initiale, mais on s'est vite persuadé que, d'une part la situation est une et inchangée, du début jusqu'à la fin, et d'autre part la structure du texte n'offre pas plus de petit que de grand moment.

Les relations qu'a nouées le héros Aziz avec les personnages Slimane, Mahmoud ou Solange, et d'où aurait pu naître une soi-disant transformation sont toutes fausses. D'abord parce que Aziz rencontre ces derniers par hasard. Sa relation avec Slimane est d'autant plus éphémère que ce dernier, en dehors d'une ou deux brèves réapparitions, ne manquera pas de briller par son absence dans la suite du roman ; de même que son amitié avec la religieuse Sologne et le docteur Mahmoud est le fait du hasard pur de la rue : s'il n'avait pas été blessé par le médaillon représentant le Christ

⁴ Kundera M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986. p. 79

⁵ Hegel G. F. W., *Esthétique*, [Édition électronique disponible sur le site: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30>]

⁶ Todorov T., *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, coll. "Poétique", Seuil, 1968. p.82

que portait Solange, et s'il n'avait pas été « attiré par l'éclat du cuivre » du cabinet du docteur Mahmoud, Aziz n'aurait connu ni l'un ni l'autre. Et quand même on prend ces rencontres pour une phase de transformation, bien que cela peut paraître arbitraire du fait que la question de savoir quel ancien état est-il transformé et quel état nouveau est-il instauré reste sans réponse, cela ne constituera pas pour autant une action: car celle-ci suppose, ainsi que le souligne Hegel, un personnage porteur d'un idéal et qui en est pleinement conscient. A moins que l'on considère le fait de se faire des amis comme l'idéal et la quête que notre héros solitaire poursuit!

Il n'y a pas d'action dans *la Mante religieuse* pour la seule raison que la progression du récit suit la logique des récits fragmentés de souvenirs et de pensées. Il ne peut y avoir d'action dans un roman construit exclusivement sur des suites de tableaux autonomes donnant successivement à voir le contenu de souvenirs, de pensées et d'états d'âme des personnages.

B- Trahison : un récit de souvenirs, de pensées, d'état d'âme...

Deux principaux générateurs alimentent la machine narrative dans *la Mante religieuse* : les récits de souvenirs et de paroles des personnages, et les pages du journal intime de Aziz. Dans le premier cas, les récits portent tous sur le passé, notamment l'enfance de chacun des personnages. Par conséquent la succession de ce type de récits indépendants les uns des autres dans l'espace du texte ne respecte aucune chronologie et ne forme en fin de compte que des tableaux de nature morte et statique. Quant au journal intime de Aziz, il est par définition le réceptacle de ses émotions et états d'âme, lequel réceptacle s'il assure une certaine cohérence interne, par rapport à l'ensemble des éléments constitutifs du roman, il reste en revanche un fragment détaché et isolé.

1- Récits de souvenirs

Dans ce type de locomotion narrative, deux longs récits de souvenirs de longueur presque identique méritent qu'on s'y arrête. L'un intervient au début du roman, l'autre vers la fin.

1. Premier enchâssement de ce type, ce récit introduit sous forme de souvenir s'étend sur près de 10 pages (pp11-19). La focalisation porte sur le personnage Slimane. Il est sur la terrasse d'un café maure avec quatre hommes : on discute mariage. Ces derniers tentent d'amener Slimane à accepter la fille qu'on lui propose

(pour le mariage) moyennant une somme d'argent. Harcelé par l'insistance de ces hommes à vouloir à tout prix conclure ce marché en obtenant son consentement, Slimane plonge de son passé. Et c'est à partir de là que va se développer ce récit enchâssé sur plusieurs pages, avec toutefois de brefs retours au récit cadre.

Son contenu. Slimane se revoit enfant au début de la guerre : 1954. Son père est mort au cours des manifestations de 1945. Pour subvenir aux besoins de sa famille, Slimane offre ses services de transporteur près du marché du coin. Travail loin d'être facile pour les mains frêles d'un petit enfant. Sa petite sœur, depuis un temps malade, meurt en 1957. Et le récit s'achève mettant en scène un petit Slimane aussi malheureux qu'il l'est encore grand à présent sur la terrasse de ce café maure en compagnie des hommes sans scrupule.

2. Le second long récit de souvenir intervient à la fin du roman, quant le héros Aziz, une fois tous ses amis partis, plonge dans son passé en quête de quelque réconfort. Il était entrain de nous décrire sa chambre dans son journal, quand soudain un réchaud attira l'attention de Aziz. Ce dernier abandonne alors la description du décor de sa chambre : c'est le souvenir de l'achat du réchaud avec son amie Assia qu'il le préoccupe à présent. Et c'est parti. Un détail rappelant un autre, le réchaud rappelle Assia ; Assia les moments passés ensemble à l'université ; l'université le professeur Péguy. Puis, Aziz évoque la venue de Assia à Constantine et son retour à Alger. Enfin, après son déplacement à Alger rendre visite à Assia qu'il trouvera morte, Aziz revient sur la veillée mortuaire et l'enterrement de la défunte. En somme quelques 06 pages seront consacrées à ce souvenir.

2- Récit de pensées et de méditations

Les récits de pensées s'érigent en règle dans la progression du récit. C'est à ce type de récits que la narration doit en réalité son mouvement. Ils sont surtout derrière les récurrents et subits passages de la narration de 1^{ère} à la 3^{ème} personne et vis versa. Quant aux récits de méditations ils foisonnent dans le roman, d'autant que les personnages, notamment le héros, passifs qu'ils sont, ne font que méditer et contempler Constantine qui les ensorcelle. En effet, ensemble ou en solo, Aziz et Mahmoud sont souvent figurés accoudés à une fenêtre ou debouts sur un balcon,

qu'importe la fenêtre ou le balcon pourvu qu'on observe le monde et Constantine. Et l'auteur nous fait indéfiniment le rapport de leurs contemplations. Ainsi, dès l'incipit,

« Aziz rentra dans sa chambre, posa son paquet de cigarettes sur la table de nuit, ouvrit sa fenêtre et observa la ville. Constantine dormait (...) Aziz penché sur le rebord de sa fenêtre observait, scrutait le lointain (...) ». (p.5)

Et dans le cabinet du docteur Mahmoud

« Le docteur se leva (...) il fit quelque pas, s'approcha de la fenêtre (...) le docteur ouvrit la fenêtre, avança sur le balcon et contempla la ville ». (p.47)

Puis, seul dans son appartement

« Le docteur Mahmoud poussa machinalement le bouton de la télévision, ouvrit sa grande fenêtre vitrée, s'approcha du balcon et admira Constantine ». (p.53)

Ou avec Aziz

« Le docteur Mahmoud se leva, poussa la fenêtre. Il regardait la ville ». (p.89)

Dans l'appartement de ce dernier

« Mahmoud rejoignit Aziz sur le balcon, et les deux amis semblaient (...) ». (p.103)

En somme, il n'y a presque pas de pages où l'on ne rencontre ces rapports de pensées et de méditations. D'ailleurs, lors même d'un dialogue, où la linéarité de la narration est en principe respectée, des récits de ce genre y sont souvent insérés. Nous citons à titre d'exemple ce dialogue entre Aziz et le Mahmoud où ce type d'insertion reste assez déconcertant.

Mahmoud lui demande :

« - Mon ami, il faut vivre (...) qu'attendez vous? ». (p.46)

S'en suit alors cette réplique de Aziz (nous disons réplique parce que le passage qui suivra la demande de Mahmoud est précédé ainsi que la question de ce dernier d'un tiret!):

«-Je pense à Mouloudji (...) alors qu'attendez vous pour cueillir (...). Je regarde le toubib: il n'a pas l'air heureux, à l'écoute des névrosés. Il porte(...)». (pp.46-47)

Puis s'ensuit encore un second paragraphe, nettement séparé du premier par un espace blanc et sans tirets, au bout duquel est écrit :

« (...) *Je repris mon dialogue* ». (p.47)

On ne saurait du reste expliquer cette insertion fort ambiguë, à moins que ce soit des erreurs de frappe! Un autre récit de pensées est inséré quelques lignes plus haut, certes moins frappant quant à sa forme car inséré sous forme de paragraphe sans tirets entre deux répliques, mais qui l'est davantage par son contenu. Mahmoud, s'adressant à Aziz, dit :

« - *Parle-moi de ta jeunesse (...)* ». (p.45)

Aziz - absent - ne répond pas tout de suite ; sa réponse vient bien après ce long passage narratif:

« *Il faut parler (...) je contemplais la fenêtre (...) F comme Fatima, comme (...)* ». (p.45).

Puis, après la tirade de Mahmoud qui reformule sa demande et tout juste enfin après un passage descriptif du narrateur.

3- Le journal intime de Aziz

Le plus souvent les pages du journal de Aziz ne sont pas introduites ; elles composent avec le reste du récit. Cependant, elles sont facilement distinguées des récits de souvenirs ou de pensées par exemple, car elles sont toujours précédées d'un en-tête centré et en lettres capitales, où sont précisés le jour, le mois et l'année. Naturellement ce sont les émotions et les états d'âme de Aziz qui y sont exprimés. Pourtant, elles ne sont pas tout à fait détachées du mouvement général du récit. Elles font rétrospectivement parfois des comptes rendus de certaines ellipses que le récit principal passe sous silence. C'est le cas par exemple du voyage en France de Solange et de son retour à Constantine. On apprend qu'elle est en France par Aziz qui répond à Mahmoud qui demandait de ses nouvelles: « - Elle est en Bretagne » (p.87).

Et quant elle revient c'est encore Aziz qui en parle dans son journal daté:

« *25 JUILLET 1973.*

(...) je suis passé ce matin à l'église. Solange agenouillé priait. Je suis sorti le cœur léger, et j'ai attendu solange. De son récent voyage en France, elle m'a rapporté fromage (...) ». (p.96)

C- Trahison : des personnages passésistes, un récit en fragment et sans cohérence interne

Ce qui est également remarquable dans *la Mante religieuse*, ce sont les fréquents et continuels retours des personnages à leurs passés respectifs. C'est à proprement parler une façon pour eux de se détourner de leurs conditions lamentables. Toutefois de tous les personnages du roman, le héros Aziz est celui qui s'accroche le plus à son passé. Devant le malaise qu'il éprouve au quotidien : « (...) *Maintenant j'apprends à devenir fou dans un pays de "dingues"* » (p.32), Aziz se tourne complètement vers son passé dans l'espoir de contourner son amer quotidien et de retrouver son unité et son harmonie d'autrefois auxquelles il ne cesse d'aspirer : « (...) *c'est un peu dans mon passé que j'arrache du vrai et du solide. (...)* » (p.32). Ces élans, ces retours au passé travaillent partout et à différents niveaux le roman. En effet, que ce soit dans les récits de souvenirs, de méditations, d'états d'âme et d'émotions qu'exprime Aziz lui-même dans son journal, ou dans les divers discours du narrateur principal rapportant les pensées et les méditations de son personnage, la plongée dans le passé constitue le principe dominant dans le mouvement de la narration.

Cependant, ce mouvement incessant de Aziz vers son passé, ces efforts pour reconstituer les morceaux de son existence et sa personnalité morcelée⁷, confèrent au texte un caractère fragmentaire qui fait que c'est effectivement en reconstituant des fragments de récits que le roman prendra progressivement forme et sens. On lit à la page 35 :

« Aziz venait souvent glaner quelques souvenirs pour reconstruire après l'image de ses douze ans. Il accumulait ainsi des morceaux de vie ébréchés par l'écoulement du temps. (...) ». (p.35)

Mais, en dépit de ses efforts, les morceaux restent sans ordonnance, éparpillés, et Aziz ne parviendra pas à construire le puzzle, l'unité:

⁷ On lit à la page 25 : « Aziz voulait reconnaître l'Autre, mais ne connaissait pas son Moi, encore moins son Ça, pis encore son Sur-moi »

« (...) *Le tout tombait dans le vide* ». (p.35)

C'est exactement ce qui va se passer avec le roman tout en entier. Dépourvu de l'interaction des personnages, de l'action ou de la pratique humaine susceptible de lui fournir une base solide sur laquelle il pourra prendre appui, le texte s'affaisse sous le poids des fragments qu'il tient à peine suspendus au dessous de lui, et l'ensemble du roman offre ainsi une ossature disparate et fragile. Les morceaux n'ont aucune liaison intérieure et peuvent être permutés sans qu'aucune brisure n'apparaisse dans l'ensemble du récit. De même que les personnages, en l'absence d'une interaction, apparaissent et disparaissent sans que leur apparition ou disparition ait d'effet sur le cours de l'histoire. Le meilleur exemple en est l'entrée en scène du personnage Slimane au début du roman à laquelle l'auteur consacre 10 pages. Il réapparaît brièvement ensuite pour disparaître pour de bon. L'apparition et la disparition de ce personnage fantôme que tout le monde ignore ou oublie, n'auront aucune incidence sur le cours des événements.

Cependant, vers la fin du roman, Aziz rassemble les différents fragments de récits puisés comme on l'a vu plus haut de ses souvenirs, ses état d'âme, ses méditations et ses émotions, et décide d'en faire un roman dont il précise d'ailleurs tout de suite l'intitulé : *la Mante religieuse*⁸ :

« Aziz se réveilla à la pointe du jour, chauffa sa cafetière et avala un café turc. Il se décida à terminer son roman. Il avait quelque chose à dire. Il écrivit en gros le titre de son éventuel roman : *La mante religieuse* ». (p.94)

L'autre aspect générateur du fragmentaire est la dimension spatio-temporelle du récit. En effet, l'absence d'action demeure le signe fort de la subversion de la chronologie traditionnelle, laquelle comprend généralement une situation initiale, un processus de transformation et un dénouement final. La narration suit aléatoirement la gymnastique de la conscience des personnages dont le contenu est livré systématiquement au lecteur dans l'espace du texte en passant seulement à la ligne et en décorant le milieu de la page de trois jolies étoiles. Et le mécanisme se reproduit indifféremment au bout de dix, de deux ou d'une page. Parfois, suivant le

⁸ Un Ricardou dira volontiers qu'il s'agit là d'une mise en abyme dont le rôle est de réfléchir le fonctionnement interne du récit, et tout le processus d'écriture. Mais, il dira certainement sur ce petit détail que c'en est aussi l'unique et le seul projet du roman ! Nous y reviendrons dans nos prochaines études.

même procédé, ce sont les pages du journal de Aziz qui se succèdent dans l'espace du texte.

Parfois encore la subversion est si exagérée qu'il ne subsiste aucune frontière spatiale ou temporelle. C'est le cas pour le moins surprenant de l'enchevêtrement de plusieurs discours dans l'un des nombreux récits de souvenirs de Mahmoud. Il part en France régler son divorce avec sa femme et est à Marseille à présent, dans le café du hall de l'aéroport. Il y a aussi Monique, une vieille prostituée, que Mahmoud, l'ayant connue jeune et belle, reconnut aussitôt. Monique, elle, ne se souvient évidemment pas des visages, encore moins de celui de Mahmoud perdu de vue il y a belle lurette. Cette rencontre inattendue éveille en lui le souvenir des premiers moments de son mariage avec Geneviève. Mais le récit de son souvenir est entrecoupé par le discours de la fille de joie faisant les avances au nouvel arrivant. Ainsi, vont se succéder, imbriqués les uns dans les autres et précédés à chaque fois d'un tiret, les propos affectueux échangés entre les deux nouveaux mariés d'autrefois et les propos de Monique abordant Mahmoud :

« - Nous sommes mariés, chérie. Regarde notre livret de famille.

- Vite, je t'invite au théâtre.

- Non, à l'Odéon Ma-moud. A l'odéon, taxi !

-...Les hommes sont tous des cons, monsieur, vous m'entendez ? Des cons ! Il y a des grands cons, des petits cons...

- Où irons-nous ce soir mon amour ?

- A Pigalle, Geneviève! ...Taxi, Pigalle!

- Toi, tu as l'air brave, tu es sympa, très sympa. Tu m'offres un verre ?

- On s'achètera là-bas une maison aux volets bleus. Il est beau mon pays, ma chérie ! (...) ». (pp.74-75)

Paris se confond avec Marseille et Constantine, tandis que le passé rivalise avec le présent dans la conscience du personnage et l'espace du texte.

III- Inadéquation du projet avec la méthode de figuration

Pour un roman qui se fixe le lourd projet de dire le malaise, d'inscrire un discours de révolte et de contestation, c'est plutôt, pour employer une expression lukacienne, la représentation de « l'essence des choses » qui réussira un tel projet, et non pas le psychologisme plat et sans intérêt qu'on y observe. De plus, des promesses annoncées dès l'incipit, sur la mise à nu des rouages du pouvoir qui font s'installer un climat de malaise social généralisé dans cette période d'après indépendance, c'est à la platitude de la peinture de la déception, incontestablement aux antipodes de toute tension dramatique, qui est fait place.

En effet, la narration n'est pas linéaire et il n'y a aucun ordre qui préside à la présentation des événements, plutôt des divers types de récits ci-dessus énumérés. Le personnage Mahmoud « est dans l'avion qui pointe cap vers Marseille »? On passe alors au récit de ses souvenirs après avoir abandonné le récit de pensées de aziz. Ce dernier est devant sa fenêtre contemplant la ville ?, on rapporte alors le récit de ses méditations, après avoir interrompu le rapport de pensées de Mahmoud allongé sur son lit. Ainsi, un récit de pensées succédant à un autre, un rapport d'état d'âme suivant un autre, du début du roman jusqu'à la fin. Selon Lukacs :

*« La succession d'états d'âme subjectifs ne crée pas (...) une cohérence épique (...) Le reflet qu'offre une littérature qui met en scène seulement des puissances fétichisées (...) d'états d'âme demeure abstrait et superficiel, car la figuration occulte, déforme les relations sociales de l'homme, leur lutte avec et dans la société ».*⁹

La connaissance consciente des rapports sociaux est une condition primordiale de la production artistique. Et l'on sait que dans la conception lukacienne, c'est la conception du monde large et diversifiée qui permettra à l'écrivain d'appréhender et de représenter cette essence des choses.

C'est pourquoi, le subjectivisme ou le psychologisme dans ce roman de Ali-Khodja peut-être interprété comme une pure capitulation et une faiblesse qui trahissent

⁹ Lukacs G., *Problèmes du réalisme*, L'Arche Editeur, Paris, coll. « Le sens de la marche », 1975. p. 144.

l'étroitesse des vues de l'auteur et son impuissance à cerner les forces motrices du développement social.

N'est-ce déjà pas en fait un échec que de représenter d'une telle façon l'échec (de Aziz) ? N'est-ce pas déjà un échec que de représenter dès le commencement un héros socialement en situation d'échec sans fournir d'explications sur l'engendrement objectif d'un tel échec ? Quel est le processus sociohistorique qui a abouti à cet échec pourtant vrai de Aziz ? Comment se processus fonctionne-il réellement sur terrain ? À toutes ces interrogations, à tous ces questionnements majeurs, le romancier n'en donnera pas la moindre réponse. Et le lecteur (notamment des années 70) qui s'attendait sans doute à des révélations d'importance après l'annonce courageuse et prometteuse de l'incipit sur la réalité vraie des faits qui ont produit un personnage aussi désillusionné que Aziz (vivant à la même période des années 70!), dut hélas rester sur sa faim. Le projet de révolte de l'auteur se mue en injures plates contre une sorte de caméléon désigné le long du texte tantôt par les pronoms personnel « VOUS (êtes des imbéciles...)» et indéfini « ON (m'a coupé les ailes ; m'a pas enseigné à vivre...) », tantôt encore par une simple majuscule « Vous », « Société », tandis qu'une mise en scène résolument objective et réaliste, tenant compte de la totalité des forces agissantes pendant cette période des années 70 que l'auteur veut de toutes manière dépeindre, mènerait à bon terme la réalisation des projets politique et littéraire que l'auteur semble s'être fixé. Car enfin, avec une telle méthode de figuration qui verse dans le subjectivisme pur, « le sursaut de révolte est conçu de façon superficiel et, pour cette raison, figuré sans force réelle».

Chapitre III

Autour du héros Aziz : situation et vision du monde

Entre autre limites dans la méthode de figuration du romancier mises en évidence au chapitre précédent, la prédominance dans l'espace du texte des récits de pensées, de souvenirs et de méditations au détriment de l'action et la pratique humaine, limites propres au roman de romantisme de la désillusion dans la typologie lukácsienne. D'où la conclusion que ce type de récits constitue la seule locomotive de la machine narrative dans *la Mante religieuse*. Les personnages se contentent de retracer le fil de leurs vies passées, d'observer et de méditer sur Constantine. C'est à proprement parler une sorte de rapports de pensées, de souvenirs et d'états d'âme qui remplissent les 117 pages que compte le roman. Et ces précisément le contenu des ces rapports que nous nous proposons d'interroger au cours de ce chapitre.

En effet, à lire les récits de pensées et de parole intérieure ou de pensées que Aziz transcrit dans son journal intime ainsi que les émotions qu'il y exprime, on est très frappé par son lyrisme lugubre et son mal-être et de vivre. Nous allons donc dans ce qui suit tenter d'approcher cette vision du monde particulièrement sombre de Aziz et de passer en revue l'ensemble des éléments qui le tiennent en échec, afin de d'observer dans quelle mesure la vision du monde de Aziz est digne de la vision individualiste, subjective et problématique du héros moderne ou des romans de la désillusion au sens où l'entendait Lukacs

Pour ce faire, nous focaliserons d'abord sur la perception qu'a Aziz de soi et des autres, d'autant qu'il est un héros passif qui manque d'initiatives, et donc à plus forte raison, malade dans son corps et son esprit. Puis, en s'appuyant sur quelques concepts psychanalytiques nous tâcherons de pénétrer les arcanes de son appareil psychique afin de comprendre le caractère ambigu et contradictoire dont il est pourvu. Enfin, au moyen de quelques correspondances que nous essayerons d'établir avec le personnage de *la Nausée* de Sartre, Roquetin, nous nous efforcerons de cerner sa quête spirituelle et existentielle. Pour clore ce chapitre, nous nous proposerons de montrer comment l'auteur par le biais de son héros en situation d'échec inscrira un discours contestataire à l'égard du pouvoir en place sur le dos duquel il mettra tous les échecs accumulés.

I- Aziz : un héros en situation d'échec

A- Vision angoissée du dehors et de soi.

On lit dans le journal daté de Aziz :

« *20 mats 1973*

Je rêve. Je sens que mes jours sont comptés. J'ai peur de mourir (...) ». (p.82)

Le sentiment qu'éprouve ici Aziz est bien un sentiment d'angoisse, en particulier l'angoisse de la mort. En effet l'angoisse se distingue de la peur en ceci que la peur est un sentiment qu'on éprouve devant une apparition quelconque, tandis que l'angoisse est un sentiment éprouvé sans raison apparente. Selon Freud :

*« L'angoisse est un état qu'on peut caractériser comme un état d'attente de danger, de préparation au danger, connu ou inconnu ; la peur suppose un objet déterminé en présence duquel on éprouve ce sentiment (...) ».*¹

Éprouver de l'angoisse c'est donc prévoir un danger imminent, mais qui n'est toutefois pas encore, qui ne le sera peut-être jamais ; c'est se mettre à attendre quelque chose qui ne vient pas, quelque chose qui n'arrivera peut-être jamais. En un mot, c'est se livrer indéfiniment à l'attente et au vide. C'est ainsi que Aziz se sent partout mal à l'aise. Il attend que quelque chose arrive, mais son attente semble longue et interminable, car il attend le vide, le néant:

« Attendre quoi, attendre qui ? Aziz ne le savait pas lui-même ». (p. 37)

Mais on doit reconnaître que ce sentiment d'angoisse de la mort qu'éprouve Aziz n'est que le stade le plus élevé de l'évolution de ce sentiment d'angoisse. Ce dernier à connu au moins deux moments qu'on pourrait facilement déceler.

Dans le premier temps, l'angoisse n'était encore qu'une peur en ce sens que Aziz l'éprouvait devant un objet. Déjà dans l'incipit, on peut lire :

« Tous les matins, il évitait la ville grouillante d'enfants, d'hommes, de femmes. La foule l'angoissait, lui faisait peur ». (p.07)

¹ Freud S., *Essais de psychanalyse*, « Au-delà du principe de plaisir » [Édition électronique, disponible sur le site:<http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>], p.13

Et à la page 8 :

« Aziz étouffait dans sa ville. Un mal le rongait. Il voulait changer d'oxygène. La ville l'angoissait ». (p.08)

Cependant, le sentiment de peur devient bientôt angoisse. À la page 32, dans une sorte de récit de parole intérieure, Aziz avoue :

« Je crache dans le vent (...) je crache la haine, l'angoisse, l'ennui ».

Puis, à la page 36, par le même procédé, il avoue encore :

« Je suis en face de moi-même, mon ombre me fait peur. Je lui parle d'une chanson qui reviendra bientôt. J'attends ».

Ainsi, le sentiment d'angoisse a dans les premiers temps une origine externe : il est d'abord provoqué de l'extérieur, par la vue de la foule (des hommes, des femmes, etc.), puis par toute la ville. Ensuite, il est éprouvé de l'intérieur, sans raison apparente et face à soi-même : son ombre. Nous dirons que dans ce cas la cause du sentiment est interne à Aziz. Or, les hommes, les femmes, la foule et la ville c'est le monde qui entoure Aziz et dans lequel il vit, tandis que son ombre matérialise son être, le soi. Nous sommes donc autorisés à conclure que le sentiment d'angoisse de Aziz provient à la fois de sa perception du soi et du monde, que l'un et l'autre sont sources d'angoisse. Et nous avons là l'un des principaux symptômes de la névrose : le conflit avec soi et les autres.

B- Aziz : le névrosé

La névrose est une pathologie multiforme et pluridimensionnelle. Elle peut se présenter sous plusieurs formes, être due à un nombre indéfini de causes et elle se confond le plus souvent avec la psychose. C'est ainsi que du point de vue psychanalytique, on distingue plusieurs types de névroses : actuelle, d'abandon, d'angoisse, de caractère, d'échec, de destinée, de transfert, familiale, mixte, narcissique, obsessionnelle, phobique, traumatique, etc.

En bref, la névrose peut être définie comme *«une affection psychogène où les symptômes sont l'expression symbolique d'un conflit psychique trouvant ses racines dans l'histoire infantile du sujet et constituant des compromis entre le désir et la*

défense »². Cependant, aussi diverses que soient les formes de névroses, elles présentent toutes certains aspects communs, tels le sentiment de culpabilité, le sentiment de castration ou le sentiment d'angoisse. Selon Freud :

*« (...) étant donné le rôle très important que le sentiment de culpabilité joue dans les névroses, il est permis de penser que (...) l'angoisse névrotique commune se trouve renforcée par l'angoisse ayant sa source dans la région qui s'étend entre le Moi et le Sur-Moi (...) ».*³

Pour mieux cerner cette pathologie dont souffre Aziz et derrière laquelle se cachent d'importants secrets susceptibles d'éclairer notre questionnement de départ, il est sans doute utile d'approfondir davantage notre analyse en explorant ces *régions* dont parle Freud.

Dans la psychanalyse, l'appareil psychique de l'être humain se divise en trois régions ou entités: le Moi, le Ça et le Sur-moi. On admet généralement dans la théorie psychanalytique l'idée que le Moi est l'instance centrale de la personnalité, c'est-à-dire le système psychique conscient pour la psychologie. Cette instance qui est en contact direct avec la réalité extérieure s'oppose à une autre instance qui, elle, constitue au contraire la réalité inconsciente, c'est le Ça. Quant au Sur-moi qui se définit par rapport au Moi, il se réduit en bref au complexe d'Œdipe, (d'où la persistance de la relation aux parents qui peut se manifester par exemple chez l'homme adulte sous forme d'un sentiment de culpabilité) et s'oppose en cela au Moi. Aussi, le Moi est-il en combat acharné et permanent contre le Sur-moi auquel il résiste et sur lequel il exerce un droit de censure, tandis qu'il mène sur un autre front un second combat pour adapter le Ça (le monde inconscient) au monde extérieur. D'après Freud :

*« (...) le même Moi nous apparaît comme une pauvre créature soumise à une triple servitude et vivant, de ce fait, sous la menace d'un triple danger : le monde extérieur, la libido du Ça et la sévérité du Sur-Moi ».*⁴

² Laplanche J. & Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967. P. 267.

³ Freud S., *Essais de psychanalyse*, « Le moi et le ça » [Édition électronique disponible sur le site: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/>].p.47

⁴ Ibid. p.45

Ces luttes à la fois féroces et muettes qui ont élu domicile au sein de notre appareil psychique et qui en font un champ de bataille laissent une empreinte nette chez Aziz : elles brouillent et confondent toutes ses cartes et le conduisent droit à sa perte. Néanmoins Aziz en est, nous dit le narrateur, pleinement conscient :

« Aziz voulait reconnaître l'Autre, mais ne connaissait pas son Moi, encore moins son Ça, pis encore son Sur-moi ». (p.25)

On pourrait dire que Aziz, ignorant les trois dimensions de son être psychique, ignore donc tout sur lui, mais ne sachant ainsi rien sur soi, il doit par conséquent ne rien savoir du tout sur l'autre. D'où l'ambiguïté et les contradictions que l'on peut constater dans le comportement de aziz.

II- Aziz : un héros problématique et en quête de soi

A- Le caractère ambigu de Aziz

A bien observer la conduite et les réactions de Aziz, on peut facilement reconnaître en lui des troubles avérés de personnalité ainsi qu'un dérèglement d'esprit. Ce qui donnera d'ailleurs lieu à des jugements et réactions contradictoires qui font qu'il désire une chose et son contraire, qu'il se sent à la fois bien et mal, etc. Voici deux scènes où nous pouvons observer en situation et de près cette ambiguïté de caractère chez aziz.

Terrasse d'un café maure ayant vue sur la rue : premier test. Un groupe d'homme dont Kadèche négocie le contrat d'un probable mariage de la fille de ce dernier avec Slimane. La communauté officielle incarnée par la figure du cadi prend également part au débat. Aziz, qui a parcouru sans but précis les artères de la ville, est maintenant dans le même établissement, et qui, n'ayant rien de mieux à faire, observe, en sirotant un thé, la scène depuis un endroit isolé de la terrasse. Soudain, la discussion s'interrompt du côté du groupe d'hommes entourant le futur mari. Mariage, époux et épouse furent oubliés : tous ces hommes se précipitèrent par-dessus les tables et fixèrent la rue : c'était une jeune fille, fraîche et svelte, qui passait. Alors le cadi, encore tout trempé de sueur à la vue de cette « Beauté », et reprenant à peine ses sens et sa raison, dressa un sévère réquisitoire sur la perversion des mœurs et de la religion du pays. Cependant en soi ces événements sont sans

intérêt : tout le monde en fait connaît le vice et la bassesse d'âme de ce type d'hommes. C'est plutôt cette réaction de Aziz qui nous intéresse :

« *Aziz eut envie de crier, de frapper ces singes, (...)* ». (p10)

Comme tout homme dont l'âme est pure et le cœur bon, Aziz est indigné par le comportement de « ces faux dévots, ces dévots qui ont mal digéré le coran ». Il en est profondément indigné, si indigné que pour un peu il les aurait tous battu. Mais il se retient, il réprime sa révolte. Pourquoi ? Parce que, nous dit le narrateur,

« (...) *il jugea qu'il avait passé d'agréables moments.* ». (p.10)

L'énoncé ne serait pas du tout intéressant s'il ne présentait pas cette aberrante justification que donne le narrateur par rapport à ce comportement de Aziz. Et nous nous ne serions pas non plus arrêtés sur cette réaction de Aziz si le narrateur l'avait motivée autrement que par une telle contradiction qui dénote et met au grand jour la personnalité déchirée du héros. Ainsi, une explication telle que : Aziz se contient parce que il estima que la chose était assez banale pour intervenir, ou parce qu'il ne se sentit nullement concerné, ou même parce qu'il du s'en aller, aurait été acceptable et n'aurait en aucun attiré notre attention. Or, le narrateur dit que Aziz se retient parce que ce qui s'est dit, ce qui s'est vu, bref toute la scène dont il fut témoin, au-delà du sentiment de révolte qu'elle suscita en lui, était au contraire un moment fort agréable. Il y a bien des secrets et des non-dits sur la personnalité ambiguë de Aziz. Nous les saurons bientôt, et tous.

Café Nedjma⁵ : second test. On n'est guère de ceux qui aiment les cafés, encore moins leurs ambiances. C'est plutôt notre héros qui, faisant de ce lieu un passage obligatoire pendant ses interminables pérégrinations, nous y entraîne malgré nous. Néanmoins ce café, contrairement au premier visité, est un lieu plutôt de recueillement et de savoir. Aziz venait souvent dans ce café, « toujours fréquenté par des gens respectables », simples et instruits ; le narrateur fait surtout remarquer que Aziz profitait beaucoup du savoir philosophique et religieux de ces derniers, et se ressourçait auprès d'eux⁵. Cependant, comme dans la scène ci-dessus, Aziz ne fait

⁵ Plutôt *Nedjma* le roman. La référence à Kateb est ici double : d'abord par une sorte d'hommage perceptible dans la présentation du café comme un lieu où l'on acquiert le savoir. Ensuite par la reprise de l'inscription du mythe de la création qu'incarne notamment le personnage Mahmoud.

que regarder, écouter ça et là ce qui se dit parmi les différents groupes de notables. Il n'est jamais montré, tant dans ce café que dans l'autre, entrain de prendre lui-même part à la discussion.

Aziz, lui seul, semble se détacher de cette communauté humaine unie et en osmose. Son seul motif de venir ici c'est donc de se laisser absorber par la quiétude et le repos qui y règnent, de s'y perdre. Ici comme ailleurs, Aziz observe et réagit affectivement à l'atmosphère qui l'enveloppe. On l'a vu fou furieux dans le premier café et prêt à bondir sur des hommes auxquels il n'est lié ni de près ni de loin, et dont le seul tort est de raisonner différemment que lui. Il se ressaisit toutefois, trouvant sa révolte déplacée : ça l'a beaucoup égaillé, surtout occupé après tout. Et le voici dans ce café dans son assiette, «dans son élément », presque heureux par le seul fait que des hommes qu'il ne connaissait pas non plus, parlaient et souriaient devant lui⁶.

A ces deux exemples qui montrent en situation le caractère ambigu de Aziz, nous pouvons ajouter « une autre ambiguïté encore plus ambiguë ». En effet, nous avons vu Aziz, angoissé par la foule et la ville, fuir dans sa chambre à la recherche d'une solitude salutaire. Et inversement, on l'a vu, une fois seul et angoissé par son ombre, plonger dans cette même foule qu'il venait de fuir. Résultat : du plus élevé ermitage (Aziz qui vit seul n'a encore ni chat ni chien, hormis une mante religieuse), Aziz plonge dans l'endroit qui est le symbole même de la socialité orientale : les cafés maures. Passer aussi facilement d'un extrême à l'autre ne nous laisse point indifférent tant qu'on n'a pas démêlé les véritables ressorts de cette contradiction.

Cependant, dans la scène du Café Nedjma, on a beau vouloir prêter foi au narrateur qui a tant insisté sur le grand savoir dont on pouvait bénéficier en fréquentant ce café comme pour nous faire croire que c'était là tout ce qui attirait Aziz dans ce milieu, mais la façon dont Aziz y est, ne laisse subsister aucun doute quant au vrai ressort qui l'y incite : la quête de soi.

⁶ Ce mouvement de l'âme que Baudelaire appelle « saine prostitution de l'âme » est surtout connu depuis les romantiques. Déjà Rousseau écrivait : « maître de contenter mes désirs, pouvant tout sans pouvoir être trompé par personne, qu'aurais-je pu désirer avec quelque suite ? Une seule chose : c'eût été de voir tous les cœurs contents » (*Les rêveries du promeneur solitaire*. Ouvrage disponible sur : <http://www.abu.org>)

B- La quête de Aziz

Désormais, sur le penchant qu'a Aziz pour les cafés maures, plus aucun doute ne subsiste pour nous : il s'y cherche. D'ailleurs, le narrateur précise que Aziz jalousait les clients du café Nedjma et qu'il y venait pour admirer tous

« Ces vieux, [tous] ces hommes de moins de quarante ans, sont heureux, ils n'ont jamais connu l'angoisse. Ils ont une philosophie de la vie, un bonheur domestiqué selon leur personnalité (...) tous possédaient le don de la sérénité, l'assurance, la maîtrise de soi, le calme intérieur, l'appétit de vivre ». (p.37)

Mais Aziz est également en quête de l'autre : en se cherchant, il cherche aussi à comprendre l'autre et à le connaître. Aussi sa solitude, tantôt désirée, tantôt redoutée, est-elle en adéquation avec l'instabilité psycho-somatique où doit se trouver tout névrosé, instabilité due essentiellement au sentiment d'angoisse et à l'instinct de mort qui le consument.

Nous pouvons donc expliquer le fait de jouer sur les extrêmes (de la plus haute des solitudes vers la plus autochtone des vies en groupe) par le fait que Aziz, sous l'emprise des diverses luttes à l'oeuvre dans son être, s'enferme lorsqu'il veut se comprendre, et s'ouvre à l'Autre en s'en rapprochant lorsqu'il veut le comprendre. Mais la nature humaine est curieuse et étrange : il se produit parfois tout à fait l'inverse. Il se trouve que c'est lorsqu'on est en société que l'on cherche le plus à se connaître soi-même. Comme les signes linguistiques dans le système Saussurien, les hommes n'ont de valeur, paraît-il, que par rapport aux autres hommes. Selon Hegel :

*« Dans la société civile, chacun est son propre but et toutes les autres choses ne sont rien pour lui. Mais nul ne peut atteindre l'ensemble de ses buts sans entrer en relation avec les autres ; ceux-ci ne sont donc que des moyens en vue de buts particuliers (...) ».*⁷

C'est apparemment dans les rapports humains et dans le semblant d'élan le plus apparent vers l'autre que l'homme devient extrêmement égoïste. Et nous voici au-dedans de l'une des doctrines philosophiques qui considèrent justement les rapports humains comme un ensemble de contraintes et de facteur d'aliénation pour l'individu, entravant sa liberté et l'émergence de son libre arbitre : la philosophie

⁷ Hegel G.W.F., *Principes de la philosophie de droit*, Paris, Vrin, 1975. p. 215

existentialiste en l'occurrence. On se souvient bien de la fameuse réplique de Garcin dans *huis clos* : « *L'enfer c'est les autres* ».

C'est pourquoi nous nous proposons d'étudier la situation de Aziz dans le laboratoire de la philosophie existentialiste.

* *
*
*

Aziz est un solitaire du plus haut degré. C'est aussi un névrosé dont le caractère est fortement troublé. Son angoisse de nature extérieure au début du roman est à la fin du roman une angoisse de mort. Un névrosé, un solitaire qui manifeste toutefois encore quelque élan enthousiaste pour la vie. Grand marcheur, Aziz se lie à Mahmoud et Solange ; il fréquente surtout le café Nedjma où il retrouve une certaine quiétude morale et spirituelle, il veut apprendre la prière, etc. En somme c'est quelqu'un qui se concentre exclusivement sur sa personne, n'ayant de compte à rendre à personne, vivant retiré de la société et de son commerce. De ce point de vue, Aziz présente un sujet modèle de la condition humaine au XXe siècle : un sujet en situation d'échec.

Mais Aziz n'est pas le premier héros à avoir éprouvé ce sentiment d'angoisse, à vivre à l'écart de la société ; il n'est pas le premier non plus à avoir senti la contingence de la vie et du monde qui l'entoure. Don Quichotte, les jeunes Werther et René sont eux aussi des solitaires qui vivent dans un monde médiocre au sein duquel ils passent pour des incompris ; aussi Vigny dans *Chatterton*, Hugo dans *l'Hernani* et Musset de *la Confession d'un enfant du siècle*, Baudelaire dans *l'Albatros*, etc. ne posent-ils pas, chacun sous un angle différent, le problème du rapport de l'homme à la vie et aux hommes, devenu factice et conflictuel.

Cependant, Aziz est beaucoup plus proche de Roquentin de Sartre. Il en est si proche sur pas mal de points, que nous pouvons dire son double. En fait, cette ressemblance n'est pas réductible au plan figuratif de l'univers fictionnel de ces deux figures littéraires qui sont Roquentin et Aziz. Roquentin passe pour le véhicule par excellence du mal-être du siècle ; il est donc la transposition, la mise en scène de la réalité vraie de l'époque où elle est cadrée. Il n'en est pas moins vrai de Aziz conçu, comme le

laisse entendre l'auteur, pour rendre compte du malaise des années 70 auquel est confronté, « l'enfant de l'après guerre ».

Toutefois, comme d'une part l'apparition de *La Nausée* est antérieure à celle de *La Mante religieuse*, et de l'autre celle-là s'est imposée dans le monde entier comme le véhicule par excellence du mal existentiel, il serait prudent de parler non de ressemblance, mais d'intertextualité (imitation ou influence).

La Nausée de Sartre a paru après une époque aussi troublée que celle qui précède la parution de *la Mante religieuse*. Les deux romans partagent de surcroît le même discours et la même portée philosophique, notamment la réflexion sur le sentiment d'angoisse que Sartre entendait comme la maladie du siècle.

La Nausée est une réflexion philosophique sur la condition existentielle tragique de l'homme dans un « siècle solitaire » sujet aux catastrophes les plus meurtrières que l'histoire de l'humanité n'ait jamais enregistrées : il vient de connaître un génocide (1^{ère} guerre mondiale) et s'achemine infailliblement vers un autre génocide (la seconde guerre mondiale) dont les signes avant-coureurs ne sauraient se dérober à un intellectuel aussi visionnaire comme Sartre : la crise économique de 1929 aux Etats-Unis et ses conséquences fâcheuses de part le monde ; la victoire des bolcheviques en 1917 et la dictature du stalinisme qui s'en est suivit ; la montée du fascisme en Italie et du nazisme en Allemagne...

La Nausée paraît à l'intersection de la troisième et la quatrième République française. Cette période est particulièrement mouvementée et ponctuée par de graves crises : la société bourgeoise est en pleine décadence ; les nombreuses scissions vont miner le pays et aboutir à l'expérience du Front populaire, etc.

La Mante religieuse développe le même faisceau de sens ayant trait à la précarité socio-politique de la période d'après guerre en Algérie. Le peuple, frustré par une occupation longue et despote, ne pouvait que suivre l'appel devant consacrer sa liberté et son bonheur, s'impliquant ainsi avec zèle dans une guerre sans merci. Mais les ténèbres ne se dissipent pas pour autant au lendemain de l'indépendance : briser les chaînes du colonialisme au prix d'énormes sacrifices n'était donc pas suffisant pour voir le jour. La désillusion est grande. D'autres voiles qui voilent encore le jour

attendent d'être brisés. Mais le colonisateur était l'une des premières forces mondiale. Et l'affronter, encore plus le vaincre devait vider celui qui s'y hasarde de toutes ses substances physique et morale. C'est ce climat de désillusion collective qui semble surdéterminer *la Mante religieuse*, et dont Ali-Khodja veut rendre compte à travers le destin individuel du personnage Aziz. Désillusion envisagée ici, comme dans *la Nausée*, principalement et philosophiquement dans son aspect existentiel.

Il n'est cependant pas question pour nous de relever toutes les marques d'intertextualité entre *la Mante religieuse* et *la Nausée*. Les formes d'inscription de *la Nausée* dans *la Mante religieuse* sont nombreuses et évidentes. Ainsi de la maladie des deux héros, de leurs solitudes, du fait qu'ils tiennent un journal, etc. Nous nous contenterons d'en préciser deux traits relatifs à la construction du caractère de Roquetin et de Aziz : la quête de la vérité et le mal existentiel, traits qui tissent un rapport étroit avec la problématique centrale du présent chapitre en ce sens qu'ils demeurent les symptômes apparents d'un certain type de conditions existentielles dans lesquelles les deux héros prennent pleinement conscience de leur inutilité et leur contingence. Et à ce titre, nous dirons que Roquetin et Aziz sont les véhicules de l'état de malaise et de désespoir de leurs époques socio-historique respectives à ceci près que le destin du premier embrasse une période et une réalité beaucoup plus vaste et complexe que le destin du second .

III- Aziz, le double de Roquetin.

A- Quête de la vérité et quête spirituelle vouées à l'échec:

Kierkegaard écrit dans son *journal* : « *Je dois trouver une vérité qui en soit une pour moi-même... une idée pour laquelle je puisse vivre ou mourir* ». Ne connaissant rien d'eux-mêmes ni de l'Autre, Aziz comme Roquetin cherchent eux aussi une raison d'être, un idéal en lequel ils pourraient croire pour que leur vie prenne un sens. Aziz s'écrie au début du roman :

« *Je suis monsieur X, bâtard, fils de bâtard, à la recherche de moi-même (...) je veux vivre, je veux Vivre (...) () ; Rien, je ne me souviens de rien (...) Non rien ! Je suis monsieur néant* ». (p.p25-33)

La vérité que recherche Aziz est assez versatile; elle ne cesse de changer de dimension et de visage. Elle lui est inaccessible, parce qu'elle a plusieurs visages ou

elle n'en a aucun. En fait, dans *la Nausée* comme dans *la Mante religieuse*, cette quête de la vérité est une composante importante. Roquetin et Aziz, plongés dans un gouffre de solitude, ne cessent d'interroger tout ce qui tombe sous leurs regards, de le pénétrer par la pensée, recherchant inlassablement quelque chose de vague et de fuyant. L'Autodidacte se place également sur le chemin de la quête, quoique d'une façon mécaniste et systématique. Aussi Mahmoud se range-t-il parmi ces chercheurs de vérité :

« A quarante ans, il [Mahmoud] se trouvait devant un vide. Il se cherchait (...) ». (p.50)

Il dit à Solange à la veille de son départ de Constantine :

« (...) je ne sais pas, je ne comprends plus rien. Je pars pour comprendre ».

Tout le monde veut comprendre ; chacun se cherche et cherche à comprendre. Partout la même incertitude et la même angoisse. Perdu et sans repères au milieu des réalités contingentes de la vie quotidienne, Aziz après ses pérégrinations apparemment inutiles, s'invente enfin un idéal auquel il veut croire : la foi. Dieu, se souvint soudain Aziz, il ne pouvait, lui, « abandonner les égarés, les névrosés » (p.79). Ainsi se sentant terriblement seul, se sentant, à la longue, près du précipice, Aziz recourt à la foi et à la prière. Mais, de même qu'on ne peut faire entendre raison à celui qui l'a perdue, de même il ne peut guère y avoir de foi chez celui que la nature a mal disposé. Car la foi est plus une disposition naturelle qu'un savoir que l'on acquiert. Et le dialogue suivant entre Mahmoud et Aziz met justement au grand jour la conception erronée de la foi chez ce dernier, prénommé à l'occasion Djamel qui est le prénom de l'auteur⁸ :

« - Que représente Dieu pour toi, Djamel ?/ - Tout !/ - Comment tout ?/ - Une entité, quoi, ma raison d'être. Un homme que j'aurai aimé connaître. Il représente ...je ne sais pas.../ -Alors pourquoi veux-tu te tuer, si Dieu est ta raison d'être ?/ - Pour ne plus penser, pour ne plus rêver.../ - Que représente Solange pour toi ? L'épouseras-tu ?/ -Solange ! Solange ! Mais Solange, Mahmoud, c'est Dieu ! Je ne peux pas me marier avec Dieu. Tu comprends ?». (p.88)

⁸ C'est la seule fois en fait où Aziz est appelé du prénom même de l'auteur. Faut-il comprendre que ce dernier revendique ouvertement les idées de Aziz énoncées au cours de ce dialogue?

C'est un sceptique dont la mauvaise foi est évidente que ce Aziz. Il affirme à la fois une chose et son contraire. Dieu est pour lui « une entité » et « un homme » en chère et en os : c'est, dit-il, Solange par exemple. Et quand il affirme qu'il veut mourir pour ne plus avoir à penser ni à rêver, il ne semble pas s'apercevoir que Mahmoud veut moins connaître les raisons qui ont motivé sa décision que lui faire comprendre que c'est illogique, au demeurant contre le droit chemin, de se donner la mort, quelle que soit la raison invoquée, quand on admet l'idée de l'existence d'un être divin dont on fait une raison d'être. C'est assez clair : Aziz ou Djamel fait partie de cette espèce d'hommes incroyables que la foi ne peut habiter. C'est pourquoi, son mal-être, ses souffrances psychosomatiques devront s'accroître davantage, après l'échec de sa quête spirituelle.

Ainsi, Aziz et Roquetin font face à ce sentiment de vide et d'angoisse continuellement éprouvé au dedans de leur être, comme chacun qui n'a pas la foi, ce nécessaire repère et support spirituel. Toutefois leurs perceptions pessimistes du dehors, des hommes et des objets, sont également source de leurs sentiments de contingence et d'inutilité.

B- Perception pessimiste du monde

A l'instar de Roquetin de Sartre, Aziz pose un regard critique et interrogateur sur l'existence, regard qui s'enracine dans une expérience individuelle du quotidien. En effet, le mal-être de Aziz est observable dans les moindres de ses actes et pensées, depuis ses réflexions jusqu'à ses vagabondages. La perception du monde de Aziz produit d'abord une réaction psychique, puis une incidence somatique. Ainsi, à l'appel du muezzin exhortant la communauté à s'acquitter du devoir matinal:

« Aziz resta quelque instants immobile, cette voix l'avait envoûté », puis, « il [Aziz] sentait son corps frémir (...) cette voix lui glaçait l'échine ». (p35)

L'espace peut lui aussi être la cause de ces réactions, ou plutôt de ces souffrances mentales et corporelles. Ainsi ses longues pensées dans et sur Sid Djellis, mettent Aziz dans un état de grande faiblesse physique. C'est pourquoi,

« Pour ne plus rêver, Aziz oublia le quartier de Sidi Djellis. Les vertiges l'épuisèrent (...) ». (p.37)

Cette influence des perceptions de Aziz sur sa stabilité psycho-somatique va toutefois crescendo. Les facultés physique et morale de Aziz se meurent à petit feu

au jour le jour jusqu'à leur anéantissement final. Ainsi après les vertiges et la fatigue, le quartier de Sidi Djellis inspire une réaction plus intense chez aziz. Il confie à Mahmoud :

« *Ce quartier me donne de la nausée, docteur* ». (p. 50)

C'est en fait la même nausée de Roquetin de Sartre. Mais si chez ce dernier, la nausée qui est une manifestation ou réaction somatique d'ordre existentielle, tend à connoter une condition de malaise irréductible aux conditions qui prévalent en France ou même en Europe, mais à un état de malaise universel, dans *la mante religieuse*, bien qu'elle garde toujours son caractère existentiel, ne déborde toutefois pas les limites de l'environnement immédiat de l'Algérie post-indépendance. La nausée de Aziz s'apparente à la conjoncture historique d'après guerre. Et son maître qui ne peut de ce fait être celui de Roquetin, est étroitement lié à sa base existentielle immédiate et quotidienne. Au cours d'une visite que lui rend Solange⁹, Aziz lui dit :

« *Je suis l'enfant de l'après guerre (...)* ». (p. 76)

Avant cette scène, l'auteur, au moyen d'une technique narrative que l'on connaît notamment aux nouveaux romanciers et qui a pour effet, d'égarer le lecteur devant un narrateur aux contours mal définis, et pour fonction de souligner l'adhésion ou la distanciation du narrateur par rapport à tel ou tel discours tenu par un personnage, écrit :

« (...) *mieux vaud se taire (...)* (p.07) ; *J'en ai marre d'écouter des discours interminables, vous m'avez dégoûté des mots, parlez moi par gestes (...)* ». (p.31)

Se taire et ne pas écouter c'est s'interdire toute communication avec l'autre, se fermer à l'autre, et, partant, se démarquer par méfiance de son environnement immédiat et de son langage. Le lecteur implicite ou le narrataire auquel on s'adresse ici est désigné par le pronom personnel « vous » et l'impératif « parlez », lequel destinataire est tenu pour responsable du malheur de Aziz et/ou du narrateur. A qui donc s'adresse-t-on ? De qui se méfie-t-on ?

⁹ Seul personnage, disons-le en passant, que l'auteur, en le mettant, non sans raison, sur un piédestal, garde bien loin de la détresse générale où il tient ses autres créatures.

IV- Aziz désigne son bourreau, cause de son Echec.

L'auteur, se muant souvent dans ce type de discours en personnage, ne cesse en réalité de désigner son bourreau du doigt tout au long du texte. Cette source de malheur, ce « Vous » est progressivement démasqué par le discours du récit. Nous allons remonter jusqu'à l'incipit et mettre l'accent sur les premières pages du roman qui restent fortement travaillées par ce discours accusateur.

Le roman s'ouvre, nous l'avons dit, sur une scène qui annonce dès les premières lignes le type de roman auquel le lecteur aura affaire, un roman sentant dès le début la sueur et la peine.

« Aziz (...) scrutait le lointain avec un sensation de dégoût. (...) l'amour était mort. Aziz en était conscient. Il aimait cette état d'agonie, cette mort au ralenti (...) ». (pp.5-6)

Ce sont donc là les premières phrases inaugurales du roman. A vingt huit ans, il n'est déjà plus question chez Aziz de transports amoureux et enthousiastes propres à son âge. Mais de cette prise de conscience, Aziz passe quelques lignes plus loin à la certitude et la conviction :

« (...) Il était convaincu que la vie était une garce, une putain (...) Quelle connerie la vie ». (p. 6)

Que lui avait fait la vie, pour la traiter aussi grossièrement de tous les noms, lui encore à la fleur de l'âge ? Le narrateur nous informe que durant ses vingt huit ans d'existence,

« Aziz n'avait pas vécu ou plus exactement n'avait pas eu l'impression de vivre ». (p.06)

Jusqu'ici on pourrait penser qu'il s'agit d'un moment de crise passager et isolé que tout individu traverse à un moment ou un autre au cours de sa vie, en particulier à un âge aussi décisif que celui de Aziz. Revenons cependant au rapport de Aziz à la vie.

« La Société l'avait engagé dans la vie avec un simple passeport : vivre. (...) On lui avait appris à lire, à compter, mais jamais à vivre, à aimer ».

Le « S » au majuscule n'est pas une erreur de frappe. Il n'est pas non plus du pauvre personnage Aziz. C'est évidemment l'auteur qui souligne et attire notre attention. Et tout lecteur, pour peu qu'il soit inattentif devant de semblable particularité formelle,

manquera à coup sur toute la portée du message. Il s'agit sans doute d'un clin d'œil de la part de l'auteur. Mais que veut-il dire ? Nous n'allons pas faire ici l'analyse de l'emploi de la majuscule, bien que l'apparition contextuelle de celle-ci suppose une riche rhétorique de l'auteur. Pour nous, et précisément dans ce cas qui nous préoccupe, l'usage de la majuscule se prête plutôt à une interprétation simple et univoque : si Aziz a perdu toute réaction affective, s'il est surtout rongé par le dégoût et le malaise, s'il déteste la vie, en un mot si Aziz est malheureux, c'est la Société qui en est la cause.

Cependant la citation, dans son second segment, livre d'autres secrets. La « Société » cède la place au « on » : ce qui signifie le passage d'une personne morale à une personne physique, ce qui signifie aussi que le visage du bourreau se dessine progressivement. L'accusation porte bien maintenant sur quelqu'un (X). Et, à partir de ce second segment, nous avons également des éléments sur la nature de la récrimination dont fait l'objet la « Société » : le fait qu'elle n'a jamais songé à enseigner à Aziz comment vivre et aimer. Mais, outre la question de connaître l'identité de ce « On », source de mal et de malheur, et qui nous préoccupe ici, la conception de la vie et son rapport à l'individu (ici à Aziz) est posé dans une perspective on ne peut plus problématique. En effet le narrateur précise que Aziz a certes acquis le savoir de lire et de compter, mais pas celui de vivre et d'aimer. Autrement dit, le fait d'être à l'école, d'avoir les diplômes n'est rien, ou du moins reste insuffisant pour vivre heureux si on nous a pas appris l'essentiel : à vivre et à aimer. Et pour cause : notre pauvre héros, n'est-il pas malheureux, lui qui a fait ses études en France. Mahmoud, médecin de surcroît, ne vit-il pas lui aussi la mort dans l'âme. Ainsi, les données de l'équation sont simples : 1. Aziz est malheureux 2., son malheur est causé par la « Société », 3 qui a manqué à son devoir sur le plan social et affectif. Revenons cependant au narrateur et à Aziz et à leurs discours dénonciateurs de l'hégémonie de la pensée unique.

Le bourreau a commis trop de mal et malheurs si bien que le narrateur et Aziz, joignant comme à chaque fois leurs voix, et à l'unisson, s'écrient :

« je ne comprend pas vos chiffres, vos retours au passé (...) Je veux briser vos frontières et voler de mes propres ailes (...) L'évasion, la grande évasion, loin de vos discours, de vos machineries, supercheries, courberies, hypocrisie... ». (p.25)

Ces propos qui achèvent d'expliciter l'emploi de la majuscule dans *Société*, sont adressés à tous ceux qui possèdent

« *Une profession, une secrétaire et une DS, un cabanon près d'Alger, un compte en banque à l'étranger...* ». (p.25).

Tenu à l'endroit du colonisateur quelques années plutôt, un appel si criant à la liberté aurait été parfaitement compréhensible et juste. Mais force est de constater que le narrateur, s'emparant soudain de la parole, abandonne courageusement l'omniscience du "Il" et devient petitement Aziz, le temps d'exprimer ce marasme et cette soif de la liberté dans une Algérie indépendante.

Attirés par les cris de détresse du narrateur et de Aziz, d'autres personnages accoururent et joignirent leur voix à la leur. Le docteur Mahmoud, rentré de France, et constatant les dégâts une fois sur les lieux s'indigne :

« *Le sous-développement c'est de la merde ! Mais le sous-développement intellectuel c'est...* ». (p.63)

Puis, c'est un ancien maquisard, Slimane qui tempête contre tout : contre Aziz, contre la Révolution et contre le bourreau :

« *Fils de bâtard, ta révolution a engendré des monstres. Si j'avais su qu'elle aboutirait à ce merdier, je n'aurai jamais pris de revolver (...) pauvre imbécile, tu crois que ces cochons t'ont attendu pour se servir?* ». (p.86)

Ces observations très succinctes sur le discours du narrateur et des personnages montrent que les différents langages à l'œuvre dans le roman, celui de l'auteur en premier lieu, désignent à l'unisson le responsable de la situation d'échec dans laquelle se trouve Aziz, cette « enfant de l'après guerre ».

Ainsi le rapprochement que nous avons tenté d'établir entre *La Mante religieuse* et *La Nausée* tient en particulier à ceci que l'un et l'autre romans demeurent imprégnés des tendances sociales latentes de leurs époques : mettre en scène le mal-être existentiel et la perte de repère caractérisant l'enfant « algérien de l'après guerre » dans le cas de *la Mante religieuse*, ou « l'enfant universel » de l'entre deux guerres dans le cas de *la Nausée*. De plus les deux romans ne sont pas seulement le reflet de leurs époques, mais aussi une réflexion sur le devenir de celles-ci. A l'instar de *la Nausée* qui annonce la seconde guerre mondiale, *la Mante religieuse* en plus d'être le

reflet d'un certain mal-être et de marasme social, recèle d'indices révélateurs sur le devenir de l'Algérie. En effet, les événements qui ont lieu 4 ans, puis 12 ans et d'une façon plus tragique 15 ans après la parution de *la Mante religieuse*, ne peuvent que consacrer la justesse des vues de l'auteur.

Ainsi donc, quel que soit l'angle sous lequel nous l'approchons, il s'avère que Aziz est un héros en situation d'échec. Ali-Khodja semble faire de celui-ci le fil conducteur de *la Mante religieuse*. Echec provenant de la perception-conscience de soi et de d'autrui. Echec du à un caractère ambigu et à une personnalité névrosée et déchirée par les contradictions. Echec enfin résultant d'un regard pessimiste à la Roquetin sur le monde et l'existence. Cette vision du monde de Aziz fondée sur l'échec sera toutefois instrumentalisée par le romancier dans la mesure où ce dernier inscrit tous les échecs accumulés sur le compte de la classe dirigeante contre les valeurs de laquelle il brandira justement l'ensemble des échecs de son héros Aziz.

Héros problématique et en situation d'échec, héros incapable de faire un compromis et ne trouvant aucun apaisement à ses souffrances ni dans la communauté humaine ni à l'écart, Aziz sombre dans l'abîme de son intériorité.

Chapitre IV

L'intériorité de Aziz : lieu à double surdétermination

Dans son *Pour une théorie du nouveau roman*, Jean Ricardou prétend que :

« *Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même. Il n'est plus représentation ; il est auto-représentation* ». ¹

Ainsi, le roman serait selon Ricardou une sorte de miroitements internes formant un mécanisme complexe qu'il appelle mise en abyme et qui « réfléchit, dit-il, souvent le fonctionnement du texte » et rien que lui. Par cette remise en cause des codes de la représentation romanesque traditionnelle, Ricardou et ses amis nouveaux romanciers veulent, si l'on peut dire, radicaliser la pratique de la littérature. Et c'est encore ce type d'attitudes envers la littérature que Lukacs considère comme nihilistes, c'est-à-dire le fait de nier par exemple tout rapport entre la pratique artistique et la vie sociale des hommes. Mais bornons-nous de citer Bakhtine qui, à ceux-ci qui préconisent l'étude du texte en lui-même et pour lui-même, répond qu'

« *Etudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine* ». ²

C'est pourquoi, nous poussons encore plus loin notre postulat herméneutique et dirons que *la Mante religieuse* est non seulement une représentation du monde, mais encore effectivement la représentation d'« un monde tout pénétré par l'une des majeures aptitudes du moi : l'imagination ». ¹

Nous avons déjà montré que les souvenirs, les méditations et les pensées des personnages constituent le générateur majeur de la narration dans *la Mante religieuse*. Nous verrons plus loin que ce générateur est lui-même déterminé par la nature fragile et enfermée de l'âme des personnages, notamment le héros aziz. Nous focaliserons essentiellement sur l'intériorité incompatible de Aziz avec le monde extérieur. Nous allons donc partir de l'anti-thèse de Bakhtine citée ci-dessus, et tenter de décrire deux éléments qui travaillent en profondeur *la Mante religieuse* : l'élément fantastique et l'élément idyllique. Car nous croyons que l'intrusion de ces deux dimensions dans l'univers textuel de *la Mante religieuse* obéit à la nécessité

¹ Ricardou J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971. p.263

² Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp.113-114



pour Aziz, tout retiré dans son intériorité, de trouver des parades, des issues pour «faire sortir tous les contenus de son propre fond »³, le fond de son imagination, celle de Aziz, mais aussi évidemment celle d'abord et avant tout de l'auteur, dont parle Ricardou ci-dessus et qu'il exclut du processus de création.

Ce qu'il faut d'abord noter, c'est la récurrence dans l'univers textuel de *la Mante religieuse* d'un certain nombre d'images ou d'un vocabulaire inspirant fortement le sentiment de l'horreur et de la peur. C'est ainsi que la constellation de ce type de lexique qui rappelle de façon répétitive partout dans le texte l'image de la mort et de son univers macabre, du sang et des démons tend à instaurer une sorte de climat tenant du surnaturel et ce, par la façon qu'elle a de conférer aux événements les plus anodins de la vie quotidienne un aspect plutôt irréel et peu vraisemblable. Si bien que l'on sera parfois tenté de lire certains passages de *la Mante religieuse* plutôt comme des récits fantastiques. Il s'agit surtout ici des visions qu'à Aziz, ayant pour objet tantôt les rues de Constantine, tantôt la ville de Constantine elle-même, tantôt cet insecte carnassier qui lui tient compagnie dans son studio. Néanmoins, de toutes ces représentations s'apparentant plus au moins au fantastique, celles de la ville de Constantine nous paraissent se prêter mieux au jeu et enjeu du fantastique, bien que, structurellement parlons, elles n'y tiennent que très faiblement.

D'autre part, et parallèlement à cette dimension surnaturelle qui entoure essentiellement l'univers de personnage Aziz, il y a lieu de noter le déploiement par moment et le plus souvent succédant aux états dysphoriques des personnages, du héros notamment, le déploiement donc d'un effort effréné à plonger dans le passé en quête d'un réconfort, d'un bonheur perdu. Ce qui donnera lieu à des tableaux de couleur relativement idyllique.

Enfin, s'agissant de ce va-et-vient du héros d'un extrême à l'autre, cette alternance de ses états âme les plus contradictoires dans l'espace du texte, nous verrons qu'elle révèle un certain rapport au monde qui a trait à la nature de son âme, et donc, à son intériorité.

³ Lukacs G., *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1968. p. 110

I- Le lieu du fantastique

A- Le décor du fantastique

Dans *la Mante religieuse*, il y a, nous oserons dire d'emblée, une sorte d'entêtement, de folie ou de délire de l'écriture à vouloir à chaque fois transcender le sens des mots et signifier plus ou autre chose que leurs sens initiaux. C'est ainsi que l'on peut être sérieusement tenté, face à de nombreux passages, d'envisager une lecture poétique plus que romanesque. Cet état de fait provient, ce nous semble, de la redondance d'un certain nombre d'images et de métaphores dont l'effet est double tant sur le plan du fonctionnement interne du récit que de sa réception par le lecteur. Car la présence à tout bout de champs dans le roman de ce type d'images ou tout simplement de mots tels la mort, le sang ou les démons n'est pas sans inspirer le sentiment de dégoût et de répugnance chez le lecteur, tout comme sa sensibilité peut même parfois être fortement heurtée. De même que ce genre de champ lexical, de par son caractère naturellement affreux, pourrait finir par instaurer au récit un tel décor que le héros tout aussi bien que le récit lui-même seront prêts et prédisposés à endosser de loin l'élément fantastique, l'un par la perte de limites entre la réalité de son monde quotidien et celle de sa perception-conscience, et l'autre en tentant de maintenir tout au long du roman une sorte de tension fantastique propre au genre.

1- La mort et son univers macabre

La mort est une réalité omniprésente dans *la Mante religieuse*. Que ce soit sur le plan du signifiant ou celui du signifié, la mort et le champ sémantique qu'elle organise se trouvent partout dans le texte, voire même à sa surface.

Tous les personnages ont droit à cette réalité du récit et pratiquement aucun d'eux n'en est ménagé. Elle est en fait tout le temps évoquée dans les souvenirs des personnages, ceux-ci étant, rappelons-le, avec le journal du personnage principal, la logique de la progression du récit. Le roman s'ouvre et se ferme précisément par deux récits évoquant deux scènes de mort : il s'agit du récit de souvenir de Slimane au début du roman, dans lequel le narrateur s'attardera longuement sur la mort de la petite sœur de Slimane, Fatima, et le climat régnant autour de la morte. Notons toutefois que la séquence en question, comme on en trouve partout dans le roman, est

une charge inutile parce que n'entretenant guère de relation, pas plus avec le destin du personnage Slimane lui-même qu'avec l'action d'ensemble⁴

« Jamais Slimane n'avait entendu autant de tintamarre sortir de l'ancre de son taudis. C'étaient des cris, et des pleurs, des you-you, des hurlements et des gémissements (...) une dizaine de femmes se déchiraient le visage à grands cris (...) sa mère tournait en hurlant, elle semblait danser en secouant violemment sa tête de haut en bas, au rythme des hurlements (...) ». (p.16-17)

Quant au « récit de mort fermant », il porte sur la mort de Assia, une amie du narrateur. En fait, dans cette scène de mort, le narrateur se montre très minutieux dans son rapport car, outre la description de la maison mortuaire, du deuil commun au gens de la famille et au narrateur, du cortège mortuaire...l'on saura jusqu'au numéro de tombe de la défunte :

« La tombe 254, où elle repose désormais ». (p.113)

Entre ces deux récits de mort fermant et ouvrant le roman, nous pouvons encore citer, versant dans ce même paysage de la mort, mais d'une mort atroce cette fois, le souvenir de la mort de Azzedine, ami d'enfance du personnage Mahmoud. Ce dernier raconte :

« (...) J'appris plus tard qu'il s'est installé à Marseille comme proxénète, pas pour bien longtemps, car on un soir les tempes trouées de balles dans une rue du Vieux port. Sur sa poitrine (...) ». (p. 81)

Et celui enfin de Slimane qui raconte à Aziz l'histoire de la mort atroce d'un petit enfant qui ira sous un engin roulant chercher les caramels que lui a promis son père qui voulait s'en débarrasser :

« (...) tu te jetteras près de la rue. Je t'achèterai après des caramels. L'enfant écouta docilement son père. Il fut broyé. On entendit un seul cri (...) ». (p. 86)

Le récit de cette mort aura d'ailleurs un effet particulier sur Aziz qui, se sentant tout à coup mal, « se leva et cracha au lavabo ».

Il faut enfin rappeler que le dernier paragraphe du roman décrit la scène de mort de Aziz.

⁴ Est-ce une volonté de l'auteur de verser dans cette atmosphère funèbre ?

2- Le sang, le diable, les revenants...

Parallèlement à l'élément de la mort, le texte organise également un certain nombre d'images allant dans le même esprit de sortir du cadre de la vie ordinaire, en y injectant des éléments exceptionnels, affreux à voir et à écouter, voire même appartenant au monde de l'après la mort, l'au-delà.

Plus que celle de la mort, l'image du sang a le pouvoir d'heurter la sensibilité des plus et des moins jeunes, et d'inspirer ainsi des réactions émotionnelles fortes et spontanées. Et le sang se répand partout dans le roman. Et s'il arrive que le sang humain soit ménagé, c'est alors le sang animal qu'on fait couler. Voici, entre autres, quelques exemples d'apparition textuelle du mot sang :

« (...) un visage sanguin (...) (p.16) ; (...) deux pigeons qu'on devait égorger (...) faire couler du sang (...) (pp17-18) ; (...) pieuvres qui sucent jusqu'à la dernière goutte de ton sang (p.26) ; la foule est avide (...) de sang (31) ; une odeur de sueur sucrée, de sang se dégage de la salle des opération (40) ; elle est irrésistible, ma ville (...) jaune ou rouge (...) elle est chair et os, sang et salive (43) ; Ali (...) se met à genoux , se rehausse, lui baise les lèvres, crache du sang, du sang de Ghezalla, presse son sein et boit dans sa main blanche quelques gouttes de lait taché de rouge (p.58) ; des rangs serrés, un vieux se lève, saisit un poignard et de sa main tremblante, il se met à égorger un coq. C'est le sacrifice du sang ; (...) des voraces vautours (...) alléchés par l'odeur du sang (...) ; pour un billet de cinq dinars, [des passagers] dégustaient le sang d'une colombe (...) (p.59) ; (...) l'enfant, qui mit quelques secondes avant de hurler des cuisses ensanglantées de sa mère (p.62) ; il essuya (...) quelques gouttes de sang tombées sur la chaussée sale (p.66)... ». (pp.16-66)

Il faut encore souligner le fait que c'est sur cette image redondante mais non moins répugnante du sang que le roman est clôturé :

« Aziz dormait paisiblement, avec un petit rictus grave au coin des lèvres, d'où perlaient trois gouttes de sang ». (p.117)

Enfin, pour que le récit baigne dans une atmosphère fantastique véritable, le narrateur ne manquera pas de faire appel aux caractéristiques propres au genre, en empruntant clairement les circonstances et le lexique. Ainsi, on ne s'étonnera pas de rencontrer encore, tout au long du roman, ces méchantes figures qui nous ont assez

terrifié durant notre enfance, telles le démon, le diable, les djinns, Satan, les revenants, etc. Nous avons sélectionné quelques exemples parlant que voici :

« Je m'appelle le diable (p.33) ; c'est marrant de préparer sa tombe (p.34) ; je pense à des orgies, à des repas funèbres, à des danses macabres (p.37) ; (...) - avez-vous souvent peur ? (...) - de la mort, des revenants (p.39) ; les chiens de la Cité d'Elbir hurlèrent à la mort (p.53) ; (...) La cigogne perchée sur la mosquée bleue et le vol des corbeaux arrêtaient sa rêverie (p.55) ; (...) il semblait qu'il attendait quelque chose. Quelqu'un qu'on ne connaît pas. Peut-être attendait-il une morte (...) (p.56) ; l'échoppe était suspendue au rocher par on ne sait quoi, et l'unique fenêtre donnait sur le vide (p.57) ; (...) à ce moment Satan entre et boit au sein de Ghezala le lait chaud et souillé. Satan ressort aussitôt. Ghezalla se déshabille. L'assistance émue lève les mains en invoquant d'une voix caverneuse les djinns et les anges. Peu à peu, par la magie satanique, le soutien-gorge éclate (...) ; les morceaux sont aussitôt jetés par la fenêtre, car des voraces vautours rodent bruyamment, alléchés par l'odeur du sang (...) ; on entend des déferlement de carton s'entrechoquant : les vautours se disputent la viande chaude (p.58) ; (...) une de ces ombres qui hantent, dit-on, les vieilles maisons constantinoises (pp. 63-64) ; Mahmoud hésita avant de l'ouvrir, récita quelques versets de coran, sous le regard ahuri de son invité (...) (p.65) ; sur le médaillon [représentant le Christ] , une tache de sang ternissait (...) (p.67) ; (...) un peu plus bas le cimetière se taisait. Alors pour déchirer le silence, Aziz se met à siffler (p. 82) ; je sens une odeur de brochettes. C'est sûrement une cuisse de cadavre (p.92)... ».
(pp.33-92)

Le surnaturel est donc là, dans ce brassage d'images de toutes sortes, de la mort, du sang et du revenant, face auquel le personnage -peut-être aussi le lecteur- pourra éprouver bien de la peur et de la répugnance. Ce sont, nous dirons enfin à la suite de Todorov, « d'excellentes conditions pour que le fantastique apparaisse ».⁵

⁵ Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1970.p.89.

B- Constantine : une ville mangeuse d'hommes

Quoi qu'on ait dit sur l'univers affreux du roman, sa dimension fantastique n'est pas aisément identifiable et ce, pour deux raisons :

1. Parce que le fantastique est lui-même un genre de controverse dont les contours sont mal définis
2. Parce que l'élément fantastique, en particulier « l'hésitation fantastique » se situe, nous allons le voir, dans *la Mante religieuse* dans des endroits souterrains difficilement accessibles si l'on n'est pas tout yeux tout oreilles.

Disons d'abord que le fantastique est le propre de la prose, du conte et de la nouvelle principalement, par opposition au genre poétique dont les caractéristiques, notamment le rythme, tuant « dans l'œuf les mondes et figures virtuellement contenus dans le discours »⁶, exclut par vocation tout dépassement de son matériau. On doit ensuite dire que le texte fantastique, s'il peut être commodément distingué d'un autre texte réaliste ou naturaliste, il se confond en revanche souvent avec certains récits relevant d'un genre voisin, tel le merveilleux.

En effet l'intrusion du surnaturel dans un monde réel, fictif ou romanesque où il n'est pas censé exister est la première condition du genre. La seconde condition a trait à la réaction du personnage qui devra rester perplexe quant à l'explication à donner au fait extraordinaire devant lequel il est en présence. Todorov précise néanmoins que cette hésitation doit être commune au personnage et au lecteur⁶

*« Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ».*⁷

*« Le lecteur et le héros....doivent décider si tel événement, tel phénomène appartient à la réalité ou à l'imaginaire, s'il est ou non réel ».*⁸

Victime de son imagination, le personnage, rallié par le lecteur, vit donc tiraillé entre le doute, l'incertitude et l'hésitation d'un monde imaginaire et la réalité de son train de vie quotidien.

⁶ Précision qui ne manquera toutefois pas de lui attirer de virulentes critiques, bien qu'elle présente l'avantage de séparer le genre fantastique du merveilleux ou de l'étrange où ladite hésitation n'existe justement pas.

⁷ Ibid.p.29

⁸ Ibid. p.145

D'autre part, T. Todorov, qui s'est efforcé tout au long de son *Introduction à la littérature fantastique* à arriver au plus haut point de généralisation et de caractérisation du genre fantastique, considère entre autre l'instance de l'énonciation, ou ce qu'il appelle le problème du narrateur, comme une propriété structurale importante du récit fantastique :

« (...) *La première personne " racontante" est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom "je" appartient à tous (...)* ». ⁹

Todorov s'appuie ici, on le comprend, sur la théorie pragmatique ou d'actes de parole. En effet comme il est une exigence que le lecteur partage le doute du personnage, celui-là serait enclin en toute vraisemblance à croire -ou ne pas croire- un personnage acteur et prenant lui-même la charge de la narration (je) plutôt qu'un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, dont le discours, par définition, n'est pas à soumettre à l'épreuve de vérité.

Dans *la Mante religieuse*, ce que nous prétendons relever du fantastique, c'est-à-dire essentiellement les visions hallucinantes de Aziz, sont en fait l'œuvre d'un personnage narrateur : retranché chez lui, Aziz se laisse longtemps transporter par ses rêveries et son imagination. Sa chambre, où il se retrouve souvent seul entouré de silence, est ainsi un lieu propice aux méditations et sa fenêtre, qu'il ouvre et referme cent fois par jour, une lucarne par où s'introduit l'extraordinaire.

Depuis donc sa fenêtre, et embrassant du regard la ville de Constantine, Aziz pense et se complait en se sachant méditatif dans cette ville inconsistante.

Si en effet derrière la ville de Constantine se profile comme il est aisé de le constater l'image de la femme, il n'en demeure pas moins que Constantine possède aussi ce pouvoir de se métamorphoser et de prendre, ainsi qu'une femme, plusieurs visages, les uns plus monstrueux que les autres. Et naturellement notre pauvre héros ne tardera pas à tomber sous le charme de cette ville-femme-mangeuse-d'homme déguisée en ange.

Le voici déjà à la page 36, remontant le temps, se sentant à Constantine comme

⁹ Ibid p. 88

« (...) dans un théâtre antique. Cléopâtre me sourit, elle m'invite à l'amour. Un autre mon montre son sexe aussi gros que votre bras (...) ». (p.36)

Et à la page 43, la prenant tout à fait pour une jeune femme aux attraits irrésistibles, et délirant,

« Impatient (...) je me retourne, tout ébloui, Constantine sensuelle m'offre de face ses deux seins roses. Je fais volte-face, m'approche de son corps nu, la ville m'enserme. Je lui mords sa lèvre chaude, glisse ma langue et baise amoureuxment sa bouche de pucelle (...) ». (p.43)

Mais, pour s'être trop laissé entraîner par ses rêveries et son imagination, pour s'être surtout trop complu dans ses méditations érotiques sur la ville de Constantine, Aziz sera bientôt si possédé par cette ville amante qu'il en perdra complètement la tête, si bien qu'à la page 66, au beau milieu de la nuit, Constantine devint soudain sorcière, une vieille sorcière qui

« Tournait, s'élançait dans le ciel et rebondissait dans le vide à une allure vertigineuse : il (Aziz) lança ces deux mots : « sale gueuse ! » il referma la fenêtre ». (p.66)

Désormais, notre héros a le pas dans l'ère du soupçon. En effet, le lendemain de la métamorphose de la ville en sorcière, « l'image d'une guezzana le hanta » toujours. Mieux : c'est précisément le souvenir de cette vision de la veille qui décidera de sa rencontre avec Solange avec qui il entre en collision au milieu de la rue. Mieux encore : partout où Aziz est, la ville sorcière se dessine dans ses pensées et se dresse devant ses yeux :

« - Je me trouve mal, je revois l'image d'une sorcière... [confie-t-il à Solange qui] se précipita vers la porte [probablement pour la fermer, estimant que la sorcière se trouvait derrière]

- C'à y est, ma sœur, je me sens mieux.

- Vraiment mieux ? Quelle sorcière ? ». (p. 69)

Enfin, Constantine le possède. Plus qu'une femme, transcendant l'ordre humain, elle est un ange dont Aziz finit par attirer la bienveillance:

« En ouvrant de très bonne heure ce matin la fenêtre, un ange m'a souri, un ange bébé avec des ailes de colombe (...) ». (p.80)

Ce que raconte ici Aziz dans son journal du 10 FEVRIER 1973 est à prendre au sérieux, c'est-à-dire au sens figuré, son état étant alors loin de lui permettre de songer à faire un sort à la cadence et au rythme de son énoncé. Car ce petit souvenir qui n'augure rien de mauvais en apparence, ne laisse pas de le mettre dans tous ses états aussitôt qu'il l'a évoqué:

« (...) Je sens dans ma chambre une présence (...) je tremble. J'ai des frissons (...) j'ai la nausée ». (p.80)

Seul avec comme compagnie un petit monstre (une mante religieuse), Aziz est épouvanté, maintenant qu'il héberge par-dessus le marché un autre monstre dont il ressent l'affreuse présence dans sa chambre. Est-ce Constantine, « le monstre hideux », qui lui a jeté un mauvais sort ? Est-ce elle qui, sous l'apparence d'un ange, s'invite chez Aziz, lui qui ne cesse d'ailleurs à chaque fois qu'il ouvre sa fenêtre de lui parler, de l'admirer et de l'inviter même chez lui ? Elle est à présent bien chez lui, cette chose épouvantable, elle est avec Aziz dont le haut-le-cœur révèle on ne peut mieux sa réaction au contact de l'horreur.

Le personnage narrateur Aziz est donc confronté au piège de son imagination qui lui fait voir des choses invisibles, surtout dépassant l'entendement du commun des mortels : le surnaturel. La première condition est remplie.

Face au surnaturel, Aziz éprouve bien de la peur : non seulement il le dit lui-même dans son cahier intime, mais il réagit sans pouvoir infirmer ou confirmer ce qu'il a vu (la scène ci-dessus avec Solange) : l'hésitation. La seconde condition est vérifiée.

Faut-il rappeler que celui qui fait l'objet de ces expériences extraordinaires, est un personnage-narrateur qui raconte à la première personne ce qui lui est arrivé : c'est dans le journal intime de Aziz que sont relatés tous les événements mentionnés.

Reste l'adhésion du lecteur au sentiment de Aziz. On ne peut évidemment se prononcer sur une telle question. Même notre propre sentiment là-dessus, sera sans doute perçu comme l'émanation injustifiée d'un esprit subjectif.

Ainsi ces représentations fantastiques sont donc la conséquence de l'enfermement de Aziz. Néanmoins, si l'isolement et le repli sur soi procurent pareilles visions, ils peuvent être parfois le lieu à partir duquel Aziz plonge au contraire dans son heureux passé à la recherche d'un certain bonheur passé et révolu, à défaut de les trouver dans le monde.

II- Le lieu de l'idylle

Ce qu'on entend ordinairement par « idylle », c'est une sorte d'idéalisation de la vie qui fait que celle-ci n'a d'autres attaches que celles de l'amour, de la nature et de l'harmonie. En fait on pourrait s'étonner de parler encore d'un quelconque bonheur dans un texte comme le nôtre qui, comme nous l'avons vu, repose sur un fond de malaise, de dégoût de la vie et du mal-être. Ce serait pourtant un manque d'autant de vue que de ne pas déceler, se situant au bas fond du texte, par-delà le quotidien amère et misérable des personnages, par-delà leur désespoir, leur destin cruel, la présence insistante d'un désir brûlant, d'une soif de bonheur : mais d'un bonheur perdu. De même que ne nous pouvons ne pas voir le bonheur, un bonheur singulier certes, mais qui se déploie par moment dans le texte.

Idéalement, est idyllique tout récit qui représente un éden sur terre où les obstacles, le poids social, toute forme de contrainte est simplement bannie au profit d'une vie dont le cours n'a rien à envier à celui des paisibles ruisseaux. Pour Bakhtine, la valeur idyllique d'un texte littéraire peut se manifester sous trois formes :

« [1.] (...) avant tout par une relation particulière du temps à l'espace: l'adhésion organique, l'attachement d'une existence et de ses événements à un lieu.

[2.] (...) l'idylle se limite strictement à un très petit nombre de faits essentiels: l'amour, la naissance (...) le quotidien paraît ce qu'il y a de plus important dans l'existence.

[3.] (...) la fusion de la vie humaine avec la vie de la nature ».¹⁰

En effet, si l'on sait que l'idylle est naît d'une certaine rupture de l'homme avec le monde extérieur devenu hostile à la vie, source de mal et d'obstacle de tout genre, on pourra dire que l'idylle est effectivement un moyen de contourner cette incompatibilité entre l'intériorité et la vie sociale. La simplicité, l'amour, la fusion avec la nature sont en effet autant de manifestation de cette volonté de détourner, mais aussi de surmonter les inégalités et les injustices de la vie sociales et des rapports de force qui la caractérisent. C'est pourquoi, nous considérons les nombreuses plongées des personnages de *la Mante religieuse* dans leurs passés respectifs comme autant de marques ayant une valeur idyllique.

¹⁰ Bakhtine M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. PP 367-368

Retiré de la vie sociale qu'il prend en haine, Aziz fait partie de ces individus qui, fermés au monde et à toute perspective futuriste, se tournent complètement vers le passé. C'est ainsi que son intériorité, trop fragile pour faire face aux misères de son époque, ne manifeste d'élans que vers son passé et son enfance. D'ailleurs nous verrons que ces élans vers le passé naissent toujours de ses moments de chagrin les plus poignants, alors qu'il tente de se situer, d'évaluer sa situation présente : de se constituer en tant que sujet. Mais, se trouvant démesurément impuissant face à l'équation posée, il n'a d'autres recours que ceux de son intériorité : les rêves et la fuite dans le passé. Ce sont ces élans vers le passé en quête de bonheur que nous désignerons de parenthèse idyllique. Nous nous arrêterons sur une seule parenthèse de ce type.

Toutefois Aziz, à force sans doute de ces multiples flash-back, aura finalement tendance à la fin du roman à croire en la résurrection de ce passé, de ce bonheur défunt. C'est le second type de parenthèse idyllique sur lequel nous allons nous arrêter.

A- L'idylle perdue de Aziz

Nous ne nous prétendons pas renverser l'ordre instauré par l'auteur dans son roman, ni nous compatir aux malheurs auxquels il a voulu condamner ses créatures. Jamais sort d'un personnage n'a été plus cruel, ni destin plus malheureux que celui de Aziz. Sans liens, sans amour et sans travail, le pauvre personnage est condamné à vivre seul dans une ville ogresse qu'il abhorre, au milieu des hommes vis-à-vis desquels il se sent étranger. Il n'a de recours que ceux de son intériorité : le rêve et la méditation. Mais nous avons vu que la malchance le poursuit et le frappe jusque dans ses derniers retranchements : son intériorité même. En témoignent ses représentations hallucinantes. Aussi, l'a-t-on vu, seul, angoissé et étouffé dans sa chambre, fuir cette intériorité pourtant son seul refuge, pour marcher, courir les rues, entrer parmi les hommes dans les cafés : entrer malgré lui en contact avec le monde. Où pourrait-on donc voir le bonheur ?

En effet, c'est précisément après ces moments dysphoriques de Aziz que se déploie parfois dans le texte, au moyen de plongées « *analeptiques* » dans le passé, ce que nous pouvons prudemment appeler récit idyllique. Car le bonheur de Aziz est un bonheur éphémère et fragmentaire. C'est un bonheur perdu mais qui jaillit par hasard

et par moment dans son présent comme pour lui donner du courage, ou inversement lui signifier qu'il est bien loin derrière. Le bonheur de Aziz surgit de son lointain passé pour parsemer son présent comme les parenthèses qu'on rencontre dans un texte. En voici une parenthèse : le souvenir de son enfance pp 26-28.

Cette parenthèse « idyllique » est très complexe, en raison notamment de l'ambiguïté du récit dont nous allons traiter.

Nous sommes à la veille du déclenchement de la guerre de libération. Aziz est un petit écolier dans la tête de qui « l'Algérie était la France et la France, une carte postale représentant la ville d'Alger ». (p.27). Comme on peut s'y attendre, la thématique développée dans ce récit de près de trois pages est anticolonialiste. C'est ainsi que le petit Aziz « ne pouvait digérer cette mauvaise plaisanterie » (p.27) : « les Gaulois ses ancêtres ». ¹¹ (p.26). Son oncle, un militant du F.L.N., lui faisait chaque soir des leçons d'éveil révolutionnaire : « un jour nous aurons notre drapeau, et nous récupérerons notre pays. Il faut du temps et de la patience... ». (p.27)

Ce discours anticolonialiste n'est en fait qu'un leurre, un simulacre. En effet, ce petit récit de souvenir qui raconte l'enfance de Aziz, outre cette fonction commémorative de surface ¹² qui le travaille, à savoir la commémoration de la guerre de libération (déjà mentionnée dans tous les récits de souvenirs), fonctionne surtout comme tableau idyllique, et dont la véritable raison d'être rappelée ici est de soumettre la fiction à la conscience de Aziz qui, tout réfréné dans son intériorité, s'efforce de récolter quelque bric-à-brac de son bonheur passé. Nous avançons deux arguments:

1. le récit dont il s'agit, destiné à lui faire voir un monde idylliquement beau, est le fruit d'une méditation, d'un souvenir, peut-être aussi d'une pensée. Aussi faut-il rappeler que Aziz se tourne, comme tous les personnages, complètement vers le passé : « (...) *c'est un peu dans mon passé que j'arrache du vrai et du solide. (...)* » (p.32), « *Je veux casser mon passé, faire revivre mes seize ans (...)* ». (p. 44)

Or, ce passé vrai et solide de Aziz c'est aussi le passé colonial du pays. Par conséquent évoquer ce passé, c'est évoquer aussi le contexte dans lequel il intervient. Pure coïncidence ou simple exigence ? Et quant notre pauvre héros désire explorer le

¹¹ Lui qui ne distinguait tout à l'heure plus l'Algérie de la France !

¹² Nous y reviendrons au chapitre suivant.

fond de sa mémoire, remonter jusqu'à la genèse de ses premiers souvenirs, sans doute aussi les meilleurs de ses souvenirs, à lui et à nous tous : la rentrée à l'école (dans le passage en question, il est noté que Aziz est âgé de 7ans), l'auteur n'hésite pas à reprendre le cliché éculé du petit écolier indigène confronté pour la première fois à un espace nouveau...et qui soupçonne le cours de son instituteur français le jour parce que sa maman ou son oncle lui faisait des contre-leçons le soir. Ce cliché est d'ailleurs célèbre dans le roman algérien depuis les romans « du courant ethnographique », de Feraoun et de Dib. C'est plutôt la signification et la valeur idyllique de ce souvenir « haut en couleur » de Aziz par rapport à sa situation de l'ici-et-maintenant que nous voudrions souligner. Il est en fait facile d'imaginer l'effet que peut avoir ce tendre souvenir sur Aziz, surtout si l'on sait ce qui est advenu de lui quelques lignes avant son évocation, c'est-à-dire ce qui en est le vrai ressort : ce sera notre second argument.

2. Cette plongée dans son lointain passé à la recherche d'un reste de bonheur, intervient en fait après que Aziz se soit énergiquement pris à la bourgeoisie acariâtre de l'Algérie indépendante :

« Mais je vais vous dire messieurs qui avez un nom, une étiquette, une profession (...) vous êtes des imbéciles, des pauvres types (...) mais vous puez, Messieurs, la révolution ce n'est pas vous ! La révolution c'est ce fellah, (...) ce sont ces hommes qui sont morts les armes à la mains (...) ». (p.25)

Son état d'âme est si bas, son abattement si fort que, sans être conscient et aidé par le narrateur qui tantôt lui confie la charge de la narration, tantôt s'en charge lui-même, Aziz se replie davantage sur lui-même et s'installe au plus profond de son intériorité, tel du limon au fond de la rivière. Là, au milieu des ténèbres et du silence, loin de tout rapport de force, peut-être trouvera-t-il quelques flammèches non éteintes ; peut-être trouvera-t-il une illusion, une promesse à laquelle il pourra s'accrocher. Il en trouvera en effet, il trouvera les ossements de l'autre Aziz appartenant à jamais au passé, celui qui jouait, petit et heureux, avec des billes — pendant la période coloniale. Il tente néanmoins de le ressusciter ce petit Aziz, il caresse ses os, les palpe, parfois les bascule, si bien que par moment il en surgit quelque chose comme une ombre, une étincelle : c'est entre autre la parenthèse idyllique soulignée plus haut : sa rentrée à l'école, voire même le souvenir de sa tendre enfance en famille.

On pourrait observer cette alternance entre les souvenirs idylliques et les moments dysphoriques chez tous les personnages. C'est par exemple le cas de Mahmoud à la page 56. Plongé dans l'ennui, il se tourne systématiquement dans son passé à la recherche lui aussi d'une consolation :

« (...) le docteur semblait s'ennuyer dans le silence... » [et aussitôt] « ...souvent il pensait à Geneviève. Petite mome (...) Geneviève était un peu lui (...) il se revoyait dix ans en arrière (...) ». (p.56)

C'est aussi le cas de Slimane au début du roman. Le long récit de son souvenir, intervient là encore, rappelons-le, après le profond désespoir qu'il a ressenti en compagnie des quatre hommes « organisateurs du viol ».

Voyons maintenant l'autre parenthèse idyllique sur laquelle nous avons promis de nous arrêter.

B- Aziz ou le bonheur impossible.

Après le départ définitif de Mahmoud et Solange, ses seuls véritables contacts avec le monde, Aziz se retrouve de nouveau face à lui-même, dans l'impasse. Et comme nous le soulignons plus haut, c'est en fait après ces états d'esprit de Aziz que l'on doit s'attendre aux parenthèses idylliques ou fantastiques. Le narrateur note :

« C'est dans ces moment de malaise que Aziz pensa à Mahmoud ». (p.108)

Effectivement, Aziz rentre immédiatement chez lui pour donner libre cours à ses rêveries. Il écrit dans son journal :

« 18 SEPTEMBRE 1973

Mahmoud et Solange viennent de partir. Je n'ai plus d'argent, et le propriétaire ne tardera guère à m'expulser (...)». (p.108)

Et, évoquant peu à peu ses malheurs dans son journal, rentrant de plus en plus dans son intériorité, Aziz ne tardera pas à y trouver un reste de félicité perdue. Ainsi, en décrivant le décor de sa chambre, c'est un vieux réchaud à gaz qui, à l'instar de la madeleine chez Proust, enclenchera son souvenir idyllique avec Assia :

« (...) J'ai aussi une table (...) mais ce qui m'intéresse c'est ce réchaud à gaz, il me rappelle un souvenir merveilleux. Je l'avait acheté en compagnie d'Assia, au marché (...) ». (p.108)

La machine remontant le temps est actionnée et Aziz est parti pour un long et heureux voyage dans le passé. Seulement cette fois, le souvenir est si vif parce que proportionné à sa situation tragique d'alors (fortement apeuré par ses visions, sans travail, sans argent, sans amis,...) qu'il sera tragiquement tenté de concilier les deux extrêmes, c'est-à-dire de re-vivre réellement ce qui est raisonnablement impossible à revivre, et il en mourra.

En effet, cette pensée sur Assia surgit de la vue d'un banal réchaud et des circonstances de son acquisition. Et, tout un monde ressuscita : la visite de Assia à Constantine, les moments qu'elle y a passés en concubinage avec Aziz durant lesquels ils remontèrent, ensemble, encore plus loin dans leur passé commun ; puis, après leur séparation, c'est le souvenir de son déplacement à Alger pour s'enquérir de l'état de santé de son amie Assia, et de sa grande tristesse lorsqu'il apprit, une fois là bas, sur le seuil de sa maison à Hydra qu'elle était morte la veille. Et le souvenir s'achève sur la description minutieuse du rite funéraire et des conditions de l'enterrement de Assia.

C'est en bref le contenu de cet ultime souvenir idyllique qui plongera bientôt Aziz dans un bonheur macabre.

Désormais, Aziz, après avoir tout perdu, surtout après ces tendres et douloureuses pensées sur Assia, a la nette conviction que :

« Le présent était pour lui un passé abâtardi (...) ». (p.114)

Et dans son dernier effort de faire joindre ces deux contraires, il prend la fatale décision d'aller se recueillir sur la tombe de Assia, « engloutie dans la fosse communale » à Alger. En effet quelques heures plus tard Aziz est au cimetière d'El Allia, au milieu des morts. Là,

« Il resta jusqu'à la tombée du jour, assis sur la terre fraîche ». (p.115)

Ce voisinage de l'amour et de la mort constitue encore, selon Bakhtine, une sorte de tableau idyllique qui

« (...) émerge au VIII^e siècle d'une certaine forme d'élégie, de type méditatif, les méditations dans les cimetières, où voisinent les tombes et l'amour ».¹³

¹³ Ibid. P.370

Il est au cimetière, dans l'unique but d'approfondir encore davantage ses chagrins, déjà trop douloureux. Il est bien au cimetière à présent, lui qui rêvait d'un autre type d'idylle, champêtre,

« À la compagne. C'est là qu'est la vie. La compagne me donnera du lait ou de la lumière ». (p.82)

L'intériorité de Aziz l'entraîne ainsi au-delà de son enfance passée, à la recherche de félicité. Il tente même de pénétrer l'univers de la mort. Car le l'espace du cimetière est un lieu familier pour Aziz. En effet, avant la scène évoquée ci-dessus tirée de la fin du roman et où nous le découvrons au cœur du cimetière d'El Allia d'Alger, à la page 82 nous le verrons déjà le soir d'une nuit étoilée, sortant se rafraîchir hors de son quartier, raser l'enceinte du cimetière du coin

« Aziz quitta sa chambre et décida de flâner (...) le vent apportait de la désolation, les statues délabrées faisaient pitié à voir ; un peu plus bas, le cimetière se taisait ». (p.82)

Ainsi cette passivité contemplative, cette âme de Aziz qui se replie de plus en plus sur elle-même, à défaut de se projeter dans le monde parce que plus large que lui, est à la fois la cause et le résultat de son rapport conflictuel au monde.

III- Aziz : entre intériorité et extériorité

Etant donné les zones opaques desquelles nous avons pu extraire les dimensions fantastique et idyllique ci-dessus, on ne peut trancher la question de savoir si celles-ci devaient ou non faire programme dans la composition générale de *la Mante religieuse* : seul l'auteur pourra naturellement lever une telle ambiguïté. Néanmoins, une telle question n'est pas très intéressante du moment que nous avons démontré l'existence de lesdites structures dans le roman. Nous pourrions donc dire, à notre guise et en fonction de l'hypothèse que nous formulons, que celles-ci devaient ou non faire programme. Plus : une telle ambiguïté a l'avantage d'ouvrir deux pistes de lecture que nous allons amplement exploiter.

En effet, comme nous savons maintenant que le roman renferme, en partie et de loin, une dimension fantastique et une autre idyllique, et si nous supposons un moment que l'auteur s'en sert intentionnellement, nous sommes par conséquent en droit de nous demander tout simplement dans quel dessein ? Si d'autre part l'auteur emploie

ces éléments dans un objectif bien précis, savoir en quoi le fantastique et l'idylle se prêtent à ses desseins, sera alors une question de taille, en raison notamment de l'importance que présente pour nous l'opportunité de traiter des fonctions largement reconnues à ces deux éléments, et de replacer *la Mante religieuse* dans le contexte sociohistorique dont il est le produit. Nous reviendrons sur cette hypothèse et toutes ces questions au chapitre suivant. Bornons-nous ici à la seconde hypothèse, à savoir que c'est plutôt son intériorité qui fait voir à Aziz tantôt un monde affreux, tantôt un monde beau et ce, conformément à la nature de son âme enfermée. Et à ce titre, mieux que les parenthèses idylliques, c'est la dimension fantastique qu'il conviendrait d'interroger.

En effet nous pouvons commencer par dire que, contrairement au merveilleux qui développe le système de valeurs classique du bien et du mal, et où le bien triomphe le plus souvent du mal, le récit fantastique est plutôt réputé pour être un foyer où seul le mal règne en maître : certains auteurs le qualifient simplement de récit de mal (rappelons-nous les champs lexicaux esquissés plus haut). Il n'en demeure pas moins que le récit fantastique, en dépit de cette étiquette peu engageante, développe toute une panoplie de thèmes. Selon Todorov, deux grands thèmes organisent le genre fantastique : les thèmes du « je » ou du regard, et le thème du « tu ». Celui auquel nous nous intéresserons, les thèmes du « je », caractérise, selon lui, fondamentalement les récits qui mettent en scène un héros se contentant d'observer le monde plutôt que d'entrer en relation avec lui. Il précise dans ce sens que ce type de récit est la parfaite

« (...) mise en œuvre de la relation entre l'homme et le monde ».¹⁴

A ce propos, *la Mante religieuse* en donne un exemple modèle. Nous avons en fait montré au cours de nos études précédentes que l'action est quasiment inexistante dans le roman. De ce fait, la passivité des personnages, notamment de Aziz, se mue en de longues contemplations et méditations. A défaut donc d'affronter le monde, d'entrer en conflit avec le monde extérieur, le héros adopte l'attitude inverse : il se renferme dans son monde intérieur depuis l'intériorité duquel il sera porté à la méditation et la contemplation de ce monde extérieur. C'est ce qu'on désigne en

¹⁴ Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1970. p. 126.

psychanalyse sous le terme de système perception-conscience. Selon Todorov, dans ce type de récits qui mettent en scène un héros qui manifeste une position passive, contemplative, le rapport du héros au monde est

« (...) un rapport relativement statique, en ce sens qu'il n'implique pas d'action particulière, mais plutôt une position: une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui ».¹⁵ [Nous soulignons]

L'observation de Todorov ici n'est pas du tout loin de celle Lukacs ; elle y converge d'une façon frappante. On se souvient en effet de la distinction lukacsienne esquissée au premier chapitre entre le roman de l'idéalisme abstrait et le roman de romantisme de la désillusion. Ces deux catégories se distinguent par le rapport qu'y entretient l'âme du héros et le monde. Nous avons dit que dans le premier type, le héros, dont l'âme est trop petite et donc se projetant dans le monde, est combatif et aventurier, tandis qu'il est dans le second type prisonnier de son intériorité. Et si on reprend la structure fantastique mise en exergue plus haut, nous dirons que les représentations fantastiques qu'à Aziz de la ville de Constantine (mais aussi de ses rues, etc.) émergent bien de cette intériorité passive et fragile, tout comme ses fréquents souvenirs, ses tendances à retourner dans le passé à la recherche d'une harmonie sont l'expression inhérentes à ce type de héros. Lukacs écrit:

« (...) alors que la structure psychique de l'idéalisme abstrait se caractérisait par un excès d'activité, déployée vers le dehors et que rien ne pouvait entraver, on trouve ici [le roman de romantisme de la désillusion] bien davantage une tendance à la passivité, la tendance à esquiver plutôt qu'à assumer les conflits et les luttes extérieures, la tendance à en finir, au-dedans de l'âme et par ses propres forces, avec tout ce qui peut l'affecter ».¹⁶ [Nous soulignons]

L'intériorité de Aziz est ainsi le lieu d'élection de deux sortes de gymnastiques mentales : elle est le lieu d'où vont surgir ses visions fantastique sur les rues ou la ville de Constantine, tantôt perçue comme ville monstre, tantôt comme ville sorcière et d'autre fois comme ville ange et ce, suivant les états d'âme du héros. Elle est parfois aussi le lieu d'où vont surgir les souvenirs de son enfance passée, de son bonheur perdu. Ces plongées dans son passé et son enfance, et leur effet sur l'état

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Lukacs G, La théorie du roman, Paris, Gonthier, 1968. p. 110

d'âme du héros acquièrent soudain une nuance idyllique: c'est ce que nous avons désigné sous le terme de parenthèses idylliques.

C'est ainsi que les fuites de Aziz, alors replié dans intériorité, dans les représentations idyllique ou fantastique, sont dues à un déterminisme inhérent à la nature de son âme en conflit avec le monde extérieur et auquel il obéit sans le savoir. Et nous avons là la marque même des romans du romantisme de la désillusion dans la typologie de Lukacs. De même qu'on pourrait dire que l'auteur n'a d'autre parti à prendre pour faire avancer son récit que d'épouser, de pénétrer au plus enfoui de l'âme son personnage, le suivre dans ses « délires » et alterner ses états d'âmes dans l'espace du texte.

Une fois de plus, nous arrivons au même résultat auquel nous sommes parvenu dans le second chapitre, à savoir que le roman ou le récit se construit en alternant non pas des séquences ou des moment d'action, mais des états d'âme. Les hallucinations ou, en termes freudiens, les perception-conscience de Aziz ainsi que les plongées dans son passé en quête d'un réconfort, sont donc une conséquence logique de son isolement et de son divorce total avec toute réalité extérieure.

Nous voici enfin à la fois autorisé et contraint de nous interroger franchement sur ce que quelque critique de mauvais aloi considère comme indigne de sollicitation dans la critique littéraire : le contexte socio-historique dans lequel est né *la Mante religieuse*, celui-là même que fuit le personnage Aziz. Ce sera l'objet de notre prochain et dernier chapitre.

Chapitre V

La désillusion : thème ou rupture



Le thème qui organise *Les Illusions perdues* de Balzac, rappelons-le, est le thème de la désillusion. Ce thème, premier du genre en littérature selon Lukacs, est perceptible dans la mise en scène de la destruction de la culture par le capitalisme industriel naissant. Comme thème, la désillusion telle que l'entend Lukacs ici n'a à première vue aucun rapport avec notre propos d'ensemble, surtout pas avec le roman de Ali-Khodja. Seulement, la désillusion n'est pas réductible à la destruction de la culture par le capitalisme. Elle est, le dictionnaire l'indique, un état d'esprit pouvant être engendré par de multiples causes et d'épreuves, vécu différemment selon le contexte, l'époque ou la sphère culturelle à laquelle appartient tel ou tel romancier. D'autre part, comme chacun sait, tout mode de composition né d'une conception du monde. Ainsi, le choix des principes de composition est déterminé par la position politico-historique de l'écrivain. Et pour peu que ce dernier soit déçu, sa vision du monde reproduira inmanquablement cette déception.

Ainsi, le problème auquel nous sommes confronté ici consiste à déceler les marques ou les manifestations de cette déception dans *la Mante religieuse*. Or, nous disposons de deux données d'importance : 1. le projet (non abouti) de l'auteur mis en exergue au chapitre II qui consistait, avons-nous démontré, à dire haut et fort le malaise qui prévalait en ces années 70, et 2. la constatation de Bonn selon laquelle ce roman de Ali-Khodja « est la première amorce de rupture ».

Notre réflexion s'articulera donc autour de ces trois mots clés : désillusion/ dire le malaise/ rupture. Autrement dit, nous allons tenter dans ce chapitre récapitulatif de mettre au jour les différentes formes de rupture qui travaillent ce roman de Ali-Khodja. Pour des raisons évidentes, nous nous bornerons au seul plan thématique (quoique le roman témoigne des efforts menés par l'auteur sur le plan du signifiant)

Compte tenu de ce qui précède, nous pouvons donc dire que si rupture il y a, c'est d'abord effectivement de la rupture thématique, politique, se situant au niveau du contenu de l'œuvre qu'il faudrait parler : rompre avec le discours idéologique dominant. C'est pourquoi, avant de commencer à proprement parler notre analyse, il nous faut d'abord faire un bref survol historique de ce concept de rupture que l'on confond souvent avec modernité, transgression, etc. Sans doute paraît-il que nous nous répétons en insistant encore dans ce chapitre sur ce concept de rupture ; toujours est-il que la rupture organise au fond notre travail. C'est elle en fait qui nous a permis au chapitre II de mettre au jour le projet de l'auteur, en interrogeant la

structure du récit, c'est-à-dire en répondant aux questions : qui raconte ?, qui montre?, qui parle ?, etc., laquelle structure qui s'avère une pure orchestration des intentions de l'auteur. Puis, c'est indirectement la rupture qui organise les chapitre III et IV, puisque ces derniers portaient sur la rupture entre le héros Aziz et le monde, entre son intériorité et l'extériorité.

I- Rupture, modernité...

Toute rupture, pas seulement en littérature mais dans tous les domaines de connaissance, peut être considérée dans une certaine mesure comme modernité. Cette dernière étant définie entre autre comme l'écart par rapport à la norme et l'ordre établi ou en vigueur dans un domaine précis. C'est un dépassement permanent de doctrine, de présupposés ou tout simplement de d'idéaux à chaque fois remis en cause au nom d'une conception plus adéquate, plus objective, bref, une conception plus moderne. R. Rochlitz écrit :

*« Est moderne, ce qui, du point de vue des différentes logiques (...) se défend sur la seule base de raisons ou d'arguments, sans être appuyé sur une tradition ou une sensibilité qui seraient soustraites à l'interrogation ».*¹

C'est ainsi que la pensée marxiste par exemple peut être considérée comme étant moderne parce qu'elle apporte une explication objective et nouvelle sur le monde et rompt avec les présupposés, notamment idéalistes, qui lui sont antérieures.

En littérature, tous les efforts de théorisation butent sur la complexité du concept de modernité qui demeure assez flou. Il n'y a sans doute personne qui peut répondre précisément à la question de savoir qu'est-ce qu'un auteur moderne, ou une œuvre moderne, bien que tout le monde s'accorde pour dire que l'auteur moderne ou l'œuvre moderne est en rupture.

Chez Lukacs, les ruptures sont étroitement liées au développement social. La première grande rupture épistémologique qui a touché l'ensemble des domaines de connaissance est le passage de la société féodale au pouvoir de la bourgeoisie. Et c'est précisément de cette coupure capitale qu'en littérature, on est passé d'une forme, l'épopée, à une nouvelle forme, le roman. Sur un autre plan, c'est encore cette coupure politico-historique qui a affranchi l'auteur moderne du despotisme des

¹ Rochlitz R., « Logiques et résistances », *La modernité en question*, Paris, Cerf, 1998, p. 267.

mécénats et de la religion, et lui a donné son autonomie matérielle et intellectuelle. Toutefois cette forme moderne née des douleurs de l'enfantement de la bourgeoisie va elle-même connaître d'autres bouleversements et épouser les mutations qu'a connues l'ère bourgeoise au cours de son évolution.

C'est ainsi que Lukacs considère la décadence de l'idéologie bourgeoise due à la Révolution de 1948 comme la seconde grande coupure dans l'Histoire occidentale. C'est en effet, à partir de cette année que Lukacs, s'appuyant sur Marx et Lénine, situe ce qu'il appelle « le glissement de la connaissance [...] vers la subjectivité ». Dans notre chapitre d'introduction, nous avons en effet mis en évidence quelques traits distinctifs, du point de vue de la composition et des procédés de figuration, entre Balzac ou Stendhal et Flaubert ou Zola, traits que l'on peut attribuer justement au fait que ces romanciers appartiennent à deux périodes historiques : l'avant ou l'après 1848.

Aussi, Barthes se range-t-il parmi les théoriciens marxistes dans son ouvrage le plus célèbre ? En faisant l'historique de la littérature ou du langage littéraire, en affirmant surtout que celui-ci se meurt peu à peu au fil des siècles jusqu'à ce qu'il aboutisse, dans la seconde moitié du XXe siècle, à ce qu'il nomme le degré zéro de l'écriture, ne le fait-il pas en fait à l'aune d'un postulat qui est celui même qui sous tend la pensée lukacsienne: mettre en rapport l'évolution de l'écriture (de la littérature) et celle de la société (capitaliste) ? Et si on sait encore que l'objectif de Barthes dans son célèbre petit ouvrage consiste en outre à justifier l'avènement d'un langage littéraire nouveau chez Camus, on est en droit de se demander si ces propos de Lukacs tirés d'un article datant de 1939 n'ont pas trouvé écho chez l'auteur de *degré zéro de l'écriture* :

« (...) *Et précisément dans les questions littéraires aussi la dimension historique concrète peut seule offrir un appui à l'orientation juste vers ce qui est nouveau et progressiste* »² ;

d'autant que tous deux considèrent la révolution de 1848 comme un tournant décisif dans l'histoire de la littérature.

² Lukacs G., *Problèmes du réalisme*, «Tribun du peuple ou bureaucrate », L'Arche Editeur Paris, coll. « Le sens de la marche », 1975. P.318. Notons par ailleurs la thèse du matérialisme historique qui structure cette thèse de Lukacs.

C'est ainsi que Balzac se distingue de Flaubert, Robbe-grillet de Proust, etc. : chacun appartient à un contexte socio-historique bien précis, et chacun subit les influences de l'époque dont il est le produit. Et l'œuvre que l'on considère comme nouvelle, n'est de ce fait que le résultat nécessaire du développement social.

Arrivé à ce stade, on ne peut ne pas donner raison à Lukacs qui soutient que :

*« Tout style nouveau naît de la vie, sur la base d'une nécessité socio-historique, il est la résultante nécessaire du développement social ».*³

Cependant, dans la perspective où nous nous plaçons ici, la notion de « style » reste opaque : s'agit-il de la forme de l'œuvre littéraire ou de son contenu ? Du coup le concept de modernité ou de rupture en littérature se complexifie. L'œuvre littéraire puisqu'elle est au même temps forme et contenu, signifié et signifiant, ne peut être approchée de ce point de vue sans prendre en considération ces deux dimensions. Nous voici revenus à notre questionnement de départ : qu'est-ce qu'une œuvre, un auteur moderne ? Peter Burger pense que

*« L'auteur moderne se connaît en tant que sujet (...) au début du processus créateur, il n'a pas d'idée préalable, mais une volonté d'expression difficile à distinguer du désir de reconnaissance (...) l'auteur moderne est celui qui non seulement travaille à l'intérieur des conditions littéraires existantes, mais s'efforce aussi de participer à leur élaboration ».*⁴

En effet, quand les Romantiques voulaient rompre avec les codes de la poésie classique, c'est en révolutionnant la forme de celle-ci qu'ils l'ont fait. Et les futuristes, puis les dadaïstes quelques décennies plus tard, n'ont-ils pas révolutionné l'art, d'abord et avant tout par les audaces formelles qu'ils y ont introduit et le dynamitage des modes d'expression traditionnels (les calligrammes d'Apollinaires en sont un exemple édifiant). Ainsi fond et forme de l'œuvre littéraire font tous deux partie de ce processus de transgression et de rupture qu'on pourrait appeler processus de modernité. Et c'est sans doute la raison pour laquelle nombres d'auteurs préconisent l'inachèvement comme le trait le plus caractéristique de ce processus : les formes et les contenus changent et se créent continuellement.

³ Ibid. p. 138

⁴ Peter Burger, *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1994. p 48

Cela se passe en France, voire d'une manière générale en Occident. Qu'en est-il à présent de nous autres, Maghrébins, notamment Algériens ?

Jusqu'à la seconde moitié du 19^{ème} siècle, les pays du Maghreb étaient des colonies françaises. Et comme le genre romanesque émerge dans cette région du monde à partir des années 50, le découpage que l'on pourrait oser sera en bref entre romans d'avant et d'après indépendance.

Au tout début, cette jeune littérature était ethnographique : s'affirmer et affirmer sa différence. C'est en fait le moindre militantisme, un militantisme sage et prudent, que puisse endosser un écrivain qui veut montrer au monde que le peuple colonisé auquel il appartient possède une origine et une histoire qui lui sont propres. Bientôt cependant, avec le concours de divers facteurs qu'ont connus le milieu et la seconde moitié du siècle dernier, beaucoup de pays colonisés obtiennent leurs indépendances. C'est ainsi qu'en 1956 le Maroc et la Tunisie accèdent à l'indépendance. A cette époque la guerre d'Algérie battait son plein, et dans la tête de la plus part des Algériens l'indépendance était non plus seulement possible, mais une question plutôt de temps, tellement le cours de l'histoire semblait y conduire. Alors les écrivains algériens, étant l'élite et donc en reste d'action et d'engagement plus que tout autre Algérien, s'impliquèrent : l'action politique et l'action armée font cause commune pour libérer le pays. Et le discours littéraire, qui était teinté de couleurs ethnographiques, devint alors un discours engagé, militant voire guerrier et révolutionnaire. Après l'indépendance, un devoir de mémoire s'imposait envers ces morts dont le sang mouillait encore la terre et le sable. Si bien que les écrivains algériens d'après indépendance se font un devoir d'écrire en mémoire du geste historique qui mit fin à l'injustice et à l'exploitation de l'homme par l'homme.

Ici encore, ce sont les circonstances sociohistoriques qui ont surdéterminé le contenu et la forme du roman, et donc, qui ont décidé de la nature de la rupture : formelle ou thématique. Ainsi *le Fils du pauvre* de Feraoun, se distingue de *Nedjma* de Kateb, et des *Barbelés de l'existence* de Fellah Salah : un temps pour dire sa Différence, un autre pour l'engagement et un autre pour le devoir de mémoire.

Pourtant, après l'indépendance et les hommages rendus à la guerre de libération, la littérature algérienne, à l'instar de l'ensemble des littératures des pays anciennement colonisés, redore le blason de l'engagement et renoue avec le discours contestataire contre le pouvoir en place. La décennie 70 est ainsi la période où la littérature

algérienne, selon l'avis des spécialistes de la question, connut la rupture déterminante qui la projetera véritablement dans l'« ère moderne ». Bonn parle de Renaissance (du roman algérien) et écrit dans un article récent :

*« L'entrée la plus radicale du roman algérien dans la modernité et son ubiquité citadine date cependant des années 70 (...) Cette véritable deuxième naissance du roman algérien (...) est en effet magistralement portée par une dynamique de rupture ».*⁵

La rupture dont parle Bonn ici est une rupture thématique ou « politique ». Rupture par rapport à une littérature instituée et d'Etat, caractérisée par la description ethnographique et le récit guerrier. Selon lui, ces deux thèmes sont les thèmes leitmotiv de la plus part des romans publiés en Algérie de 1967 à 1980 à la S.N.E.D, et qui, écrit-il encore,

*« Apparaissent, le plus souvent associés, comme le centre de dix sur douze de ces textes. La fonction commémorative semble donc prédominante, et s'inscrire dans une double dynamique de ralliement : ralliement à la dimension commémorative que l'idéologie officielle semble considérer comme la caractéristique d'une littérature nationale ; ralliement à un modèle de littérarité diffusé en grande partie par l'école, et qu'on reproduit alors même qu'on le récuse dans maintes déclarations de principes ».*⁶

L'un des deux textes exceptés ou qui n'entrent pas tout à fait dans cette logique est précisément *la Mante religieuse* de J. Ali-Khodja. Ce roman, note Bonn,

*« Rompt enfin avec le discours de commémoration auquel se ralliaient les romans précédents. (...) il s'agit bien de la première rupture – même non aboutie – avec le conformisme des autres textes ».*⁷

Nous disposons donc ici d'une hypothèse d'importance dont nous tenterons de démontrer la validité en répondant à la question : en quoi ce roman est-il en rupture ?

⁵ Bonn ch., « L'émergence du roman algérien actuel, entre affirmation du local et modernité citadine délocalisée ». Article disponible sur le site : www.limag.com/Texte/Bonn/

⁶ Bonn Ch., « Clichés et métaphores dans une littérature de commande idéologique : Lecture de douze romans publiés en Algérie de 1967 à 1980 ». Article disponible sur le même site.

⁷ Ibid

II- Récits guerriers ou ...

Les récits d'histoire et de guerre, insérés le plus souvent sous modes de souvenir, foisonnent en fait dans *la Mante religieuse*. Mais nous dirons d'emblée que ce dernier est aux antipodes tant des romans dits « engagés » des années de guerre, que des romans d'après indépendance dits « serviles ». Ici, ce type de récits à connotation en apparence *historique*, ne peuvent en aucun être considérés comme tels. Non seulement Ali-Khodja se sert de l'écriture de l'histoire comme à la fois d'un bouclier contre la censure et d'un appas dans sa stratégie de séduction, non seulement l'auteur recourt à la période de la guerre pour satisfaire quelques exigences inhérentes à son travail fictionnel, mais il emploie encore le discours sur la guerre dans une sorte d'entreprise que l'on pourrait qualifier de « correction révolutionnaire » ou de remise en cause de la conception de l'histoire dans le discours dominant qui empiète notamment sur les acquis et l'héritage glorieux de la Révolution de 54.

A – Simulacre

Entre autres allusions ou évocations de la guerre, deux récits inscrivent clairement leurs « actions » au coeur de l'effervescence guerrière.

Le premier intervient au début du roman (pp11-19), et raconte l'enfance du personnage Slimane au cours des années de guerre, tandis que le second rappelle la rentrée à l'école du héros Aziz à la veille de la guerre (pp 26-28). Ainsi, la question : comment ces deux récits dont l'action se situe pourtant dans la période coloniale et la guerre, ne font aucunement allégeance au discours social dominant ? est de taille en sens que pour ce dernier, rendre hommage à l'histoire est l'un des critères d'acceptation de l'œuvre.

On doit d'abord noter que les deux récits en question, se situent, structurellement parlons, à des niveaux inférieurs de la diégèse : ils sont enchâssés dans le récit principale dans le temps duquel l'action se situe après l'indépendance : entre 1971 et 1973. Reléguer au second plan le thème de la guerre qui est, rappelons-le, la pierre angulaire de la production littéraire de la décennie 70, en dit déjà long sur le recul que prend alors le romancier par rapport à cette thématique instituée. Mais ce n'est pas tout.

En effet, le premier récit est inséré tout à fait au début du roman, à la page 11, et la narration est menée à la 3^{ème} personne :

« Slimane était pale. Il se demandait ce qui lui arrivait. Il avait envie de vomir ce thé-sirop, d'étrangler ce cochon d'entremetteur et de le couper en quartiers. Slimane s'évada un instant bien loin en arrière. Il se revoyait enfant. C'était en 1954. Il avait du quitter l'école ... ». (p.11)

Au cours de ce récit de souvenir qui s'étend sur près de 10 pages, la narration est menée à la troisième personne du singulier. Or, dans la suite du roman, le récit connaîtra de fréquents glissements de la narration de la première à la troisième personne. Pourquoi donc cette exception ? A quoi obéit ici ce rejet de l'instance du « je », alors qu'elle est largement privilégiée dans la suite du récit, en raison notamment du projet de l'auteur dont on a dit au chapitre II qu'il consiste à rendre le vécu des personnages plus épais ? Pourquoi l'auteur maintient-il 10 pages durant la narration à la 3^{ème} personne pour qu'ensuite nous sachions plus qui de Aziz ou du narrateur parle à cause des passages subits de la 1^{ère} à 3^{ème} personne ? N'y a-t-il pas une volonté de verser dans cette écriture que Barthes définit comme une écriture politique ou révolutionnaire ? Car, dans ce type d'écriture, écrit Barthes :

« Il y a comme le regard d'une intention qui n'est déjà plus celle du langage (...) regard [qui] peut-être aussi la menace d'une pénalité (...): l'écriture est alors chargée de joindre d'un seul trait la réalité des actes et l'idéalité des fins ». ⁸

C'est exactement ce à quoi aspire notre petit récit: d'un côté, la réalité des actes est donnée dans toute son épaisseur. En témoignent les nombreuses évocations de quelques dates fortes et symboliques : les événements de 1945, surtout l'année 1954 (déclenchement de l'insurrection nationale) etc. De l'autre côté, l'idéalité des fins est assurée par l'écriture elle-même qui précisément, par sa forme (donc le récit) « reste (...) le choix et l'expression d'un moment historique ». C'est ainsi que notre petit récit tend à cette idéalité puisque, écrit encore Barthes :

« La troisième personne du roman représente une convention indiscutée, elle séduit les plus académiques et les autres (...) elle est le signe d'un pacte intelligible entre la société et l'auteur ». ⁹

⁸ Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953. pp.32-33

⁹ Ibid. p.54

C'est exactement à cela où nous voulons en venir en tachons de démontrer dans ce qui précède l'inscription intensionnelle du récit guerrier, à quelque chose comme cette séduction dont parle Barthes. Séduire qui ? Les officiels, comme on dit dans le jargon politique, séduire ceux qui vont éditer son livre à la S.N.E.D ; séduire aussi peut-être une partie du public qui adhère par servilité ou par crainte au discours dominant, ou qui est simplement imprégné de nationalisme. En effet, à cette époque de domination de l'idéologie d'état, rendre hommage à la guerre de libération passe pour un critère d'acceptation et de légitimation de l'œuvre par le pouvoir aussi bien que par le public. Pour Bonn :

« (...) *ce rappel de l'Histoire (...) semble fonctionner ici comme une protestation d'allégeance, ou de conformité, destinée à faire accepter le sujet du livre (...)* ».¹⁰

Ce petit récit supposé guerrier, d'autant plus qu'il est placé au début du roman, se veut donc plus un *laissez-passer* qu'un projet apparent de l'œuvre ; c'est un leurre, un simulacre, mis en avant tel un bouclier par le romancier qui, par là même, montre combien la réussite d'une attaque est tributaire d'une bonne défense, y compris en matière de littérature.

B – Simple exigence technique

Pour ce qui est du second récit soit disant guerrier, inséré également sous mode de souvenir, il est d'autant plus significatif que c'est non plus seulement parce que la narration y est menée à la troisième personne, comme dans l'exemple ci-dessus, et qu'elle porte, comme dans ce dernier, sur le passé du personnage, mais surtout parce le narrateur revient précisément sur l'enfance du héros, Aziz. Autrement dit, plutôt que sa structure, c'est le contenu du souvenir et la manière avec laquelle il est introduit qui nous intéresse ici :

« *Constantine est ma prison, je le sais depuis longtemps. Je passe mon temps à vagabonder (...) je l'aime bien ma chambre, c'est une amie, une compagne des mauvais jours. A l'école on m'apprent à lire et à compter...* ». (p.26)

Nous l'avons déjà dit au chapitre précédent : les états d'abattement des personnages les plongent systématiquement dans le passé. Ce qui a convoqué dans ce récit le

¹⁰ Bonn Ch., « Clichés et métaphores dans une littérature de commande idéologique : Lecture de douze romans publiés en Algérie de 1967 à 1980 », article disponible sur le site : www.limag.refer.org/Textes/Bonn

contexte de la guerre, d'autant qu'il s'agit de Aziz, c'est donc la recherche d'harmonie et d'unité auxquelles aspire ce type de héros à qui nous avons consacré deux chapitres. Le retour au passé est indispensable, voire vital, tant que son intériorité trop fragile est en décalage avec la réalité extérieure

Les deux récits sont des récits de souvenirs, des souvenirs qui fonctionnent comme des échappatoires aux deux personnages.

L'évasion de Slimane et de Aziz dans le passé succède à l'état d'affliction dans lequel ils sombrent, alors que l'un subit un affreux harcèlement moral, tandis que l'autre se ferme au monde. Aussi, le personnage Slimane et le héros Aziz se revoient-ils enfants et enfants seulement. En effet, dans le premier récits, le souvenir, ou pour employer le vocabulaire genettien, l'amplitude de l'analepse couvre une durée de 7 ans : Slimane se revoit enfant en 1954 et le récit de souvenir est bouclé en 1957. Dans le second, c'est principalement la rentrée à l'école de Aziz qui est évoquée.

Ainsi, nous pouvons dire que la concomitance du temps de l'enfance et du temps historique dans ces rappels de l'histoire n'est rien d'autre qu'un concours de circonstances : une pure exigence technique.

D'autre part, l'évocation de l'histoire et de la révolution dans *la Mante religieuse* peut se radicaliser à l'extrême et fonctionner dès lors comme des

C- Récits « de correction révolutionnaire » !

1965 : le colonel Boumediene renverse le premier président algérien Ben Bella.
1963 : le révolutionnaire Ait Ahmed avec ses frères d'arme sont toujours au maquis et refusent de déposer les armes. Dans ce cas comme dans l'autre, la raison invoquée est la même : la trahison des idéaux de la Révolution de 54 et de son texte fondateur. Un nouveau concept alors émerge, et est consigné dans les annales du pays : « la correction révolutionnaire ».

Nombre de rappels historiques qui travaillent le roman de Ali-Khodja participent en fait de cette valeur politique. Maintes fois répétée dans le texte, celle-ci y est inscrite de deux façons : soit en interpellant directement les officiels, ceux-ci qui se prennent

pour les dépositaires exclusifs de l'héritage de la Révolution. Pour orchestrer ce projet d'appropriation de l'histoire, le romancier se sert amplement des récits de pensées ou des monologues intérieurs dialogisés au ton satirique :

« (...) je vais vous dire Messieurs qui avez (...) fait de la révolution, votre révolution, je vous plains, vous êtes des imbéciles et des pauvres types (...) la révolution, ce n'est pas vous ! La révolution, c'est ce fellah qui revient après la moisson (...) la révolution, ce sont ces hommes qui sont morts les armes à la main. La révolution, c'est nous. Ce n'est pas vous. Vous, la révolution, allez, vous vous moquez ? Quoi, ce costume ? Cette cravate ? Cette auto ? Cet argent ? Allez ? Dites ? Vous vous moquez ? La révolution, c'est cette Algérie qui marchera à l'appel de ses dieux. La révolution, ce n'est pas vous, non, ce n'est pas vous. La révolution c'est une histoire qu'on racontera plus tard à nos enfants, sans haine et sans passion (...) ». (p.25-26)

Soit au cours des dialogues entre les personnages. Et dans ce cas de figure le personnage Slimane, en qualité d'ancien moudjahid qui a participé activement à la révolution, revêt une importance capitale en ce sens que le statut de moudjahid légitime le discours de l'auteur qui, justement, se joue des symboles et des valeurs de l'Etat. Ainsi, lors de sa première discussion avec Aziz, Slimane fait-elle la satire du sacro-saint héritage de la révolution :

« -J'ai mangé de la merde petit (...) Je connaissais les poubelles de toute la ville (...) Chaque fois, je me disais : demain, ça changera. Demain, on aura du travail (...) Si Zoubir, un gars du F.L.N., m'engagea afin de tirer sur vieille ronéo les premiers tracts (...) Mais, tu vois, ta révolution a dévié. (p.23) ; Fils de bâtard, ta révolution a engendré des monstres. Si j'avais su qu'elle aboutirait à ce merdier, je n'aurai jamais pris de revolver (...) pauvre imbécile, tu crois que ces cochons t'ont attendu pour se servir ? Il ont admirablement partagé le gâteau ». (p.86)

Sa déception est ainsi à son comble lorsque, bien des années après l'indépendance, ce moudjahid constate que la situation du pays n'évolue guère, sinon qu'elle régresse et s'aggrave davantage. Si bien que Slimane sera même parfois porté à plaindre cette illusoire indépendante, cependant chèrement payée.

On ne rend pas hommage à la guerre dans *la Mante religieuse*. Si on en parle c'est seulement pour parler contre elle (telle que la conçoit le discours dominant) et contre ses réalisations, ou bien pour satisfaire aux exigences du travail fictionnel de l'auteur qui pour parler de l'enfance de son personnage par exemple, est systématiquement amené à parler du cadre général enveloppant cette période de la vie du personnage. Ou alors, l'écriture de l'histoire revêt un caractère didactique ou de correction révolutionnaire et devient ainsi l'écriture de l'histoire vraie. D'ailleurs (et c'est un indice fort) Ali-Khodja n'a pas jugé utile d'insérer avant-propos, épilogues ou prologues, comme beaucoup de ses contemporains avant ou après lui l'on fait. En effet, tandis que les uns présentent leurs romans comme « récits de témoignage », « récits à vocation pédagogique », et les autres comme « le vécu d'un drame social intense qui interpelle puissamment les consciences amnésiques », l'auteur de *la Mante religieuse* déroge à cette règle, préférant ne pas canaliser son éventuel lectorat dans aucune lecture préalable.

III- Constantine larguée

La dimension spatiale du roman oscille entre deux repères : Paris et Constantine. Si Constantine est au début du roman la citadelle, c'est à Paris que revient ce statut à la fin du roman au détriment de Constantine larguée.

En effet, Paris est largué par le départ de France du docteur Mahmoud qui rentre s'établir à Constantine, après l'indépendance. Le largage de Paris est d'autant plus institué que Mahmoud amènera sa femme, Geneviève, d'origine parisienne à Constantine. L'indépendance de l'Algérie semble ainsi inverser le rapport centre-périphérie en décentrant Paris et en instituant Constantine comme le pivot. Ainsi,

« *Une page était tournée (...)* ». (p.52)

Cependant, ce renversement de la situation est illusoire ; il se produit dans le monde imaginaire, et non pas dans le monde réel ; et « *le drame se dessinait* ».

Geneviève est à peine installée à Constantine qu'elle se plaint déjà au docteur :

« *Je ne comprends pas votre langue, vos mœurs, je n'aime pas vos menus excessifs (...)* allons, partons loin d'ici, loin de ce soleil maudit ». (p.49)

Le mari, lui, est convaincu qu'un nouvel ordre a bel et bien lieu. Seulement,

« *Le pays est jeune, bientôt tout ira bien* ». (p.52)

Geneviève ne tient pas longtemps à Constantine et retourne à Paris lui restituant ainsi son statut de centre après l'en avoir destitué au début du roman.

Elle laisse Mahmoud nourrissant des espoirs chimériques à Constantine. Les espoirs de Mahmoud auront toutefois une vie courte à Constantine, celle-ci ayant le pouvoir de démystifier les plus mythomanes tel Mahmoud. C'est ainsi que ce dernier y est frappé là où il s'attend le moins : il est sur le point de perdre son cabinet, son gagne pain même.

Les doutes commencent à naître en lui face à la réalité des choses, et effectue son premier déplacement vers ce qu'il croit l'ancien centre décentré, Paris, comme pour mieux s'en convaincre. Le motif du déplacement donné par l'auteur est à la limite d'un grossier mensonge : régler son divorce avec Geneviève ! À Paris, Mahmoud s'efforce de croire que Paris n'est plus le pivot

« C'est fou comme Antony a changé (...) point de poésie, c'est froid (...) j'ai revu la postière, celle qui était toujours gentille avec toi, ce qu'elle est devenue : une vieille rombière avec une dent cassée (...) ». (p.77)

et rentre tout joyeux à Constantine où il retrouve Aziz qui tache de reconnaître sur son visage les traces de cet ailleurs dont il rêve. En effet, Aziz pense depuis longtemps partir ailleurs, qu'importe cet ailleurs, Paris ou Madrid, pourvu que qu'il s'en aille de Constantine sa prison.

« Docteur, je veux vivre maintenant, mais ici j'étouffe. Je veux changer d'atmosphère ». (p.87)

Seulement Aziz, qui vit non par ses actes, mais par ses pensées, n'entreprend rien pour cela et se contente de voyager loin de Constantine par la contemplation et la méditation ou bien par la marche et le vagabondage. En réalité, l'ailleurs de Aziz n'est pas Paris ni Madrid, mais son passé, son enfance qu'il tente inlassablement de revivre. L'ailleurs de Aziz, c'est cette harmonie perdue qui se situe nulle part, sinon dans son passé. D'où son divorce total avec le monde et la société. Le seul lien qui aurait pu le tenir en relation avec la communauté, à savoir son état d'enseignant, est factice et irréel. Car non seulement Aziz est présenté dès le début du roman comme étant en congé (donc en rupture avec le monde), mais une lettre administrative dans laquelle on lui fait savoir qu'il est radié du corps des enseignants, vient réitérer l'impossibilité pour Aziz de faire un quelconque compromis avec le monde. De même

que le fait qu'il soit condamné à la solitude malgré certaines relations superficielles qu'il a nouées par-ci par-là avec l'Autre, révèle la complexité de son rapport à ce dernier. Et c'est à Paris, enfin rétabli dans ses droits comme centre, qu'à l'exception de Malika toutes les connaissances de Aziz, c'est-à-dire tous les personnages du roman, vont s'exiler. Constantine est définitivement larguée.

Ainsi, Mahmoud le mythomane, fort enchanté de rentrer au pays après l'indépendance, s'en ira tout désabusé et la tête basse, d'autant qu'il a tardivement réalisé ce que sa femme Geneviève a trop tôt compris: « *je pars*, dit-il à Aziz à la fin du roman, *je dois partir* ». (p.104). La religieuse Solange dont la vie est dédiée à Dieu quitte elle aussi Aziz et Constantine et part servir ce même Dieu sous d'autres cieux, à Colmar. Le largage définitif de Constantine c'est sûrement Slimane qui l'a institué : il prend le chemin de l'exode : « *il est sur le point de partir en France* », lui qui a « pris le revolver » contre cette même France quelques années plutôt. Tous les personnages quittent Constantine et/ou l'Algérie qui leur « donne rien », qui les « déçoit » pour un ailleurs qu'ils savent plus favorable : la France.

Ceux des personnages qui sont restés, n'échapperont pas à la malédiction qui pèse sur les habitants de la Cité. Malika comme pour assurer la relève reprend ainsi le plus vieux métier du monde, tandis que le pauvre Aziz meurt quelques jours après que Constantine se soit vidée de ses habitants.

La question qu'il faudrait enfin poser avant de clore ce chapitre consistera à se demander comment ce roman a-t-il pu passer les barrières idéologiques de l'époque et être édité par la S.N.E.D., ce redoutable moyen d'aliénation d'état ?

Faisant fi des considérations extratextuelles¹¹, nous tenterons de répondre à cette question en reprenant l'hypothèse formulée et laissée en plan au précédent chapitre. Il s'agit de l'hypothèse selon laquelle la dimension fantastique est délibérément employée par l'auteur dans un objectif bien précis.

¹¹ Ali-Khodja disposait en fait d'un atout d'importance au moment où il publia ce roman. Son oncle, qui n'est autre que Malek Haddad, était alors en charge de la culture au ministère de l'information.

III- Le détour fantastique

La dimension fantastique mise en évidence dans le chapitre précédent devra, si on part de l'hypothèse qu'elle est intentionnellement intégrée, nous permettre à présent de dire que ce sont les procédés d'écritures sous-jacents qui ont joué, du moins en partie, le rôle de garde-fous au discours anti-conformiste et transgressif de l'auteur, en plus du travestissement cité plus haut.

En effet, les écrivains ont de tous temps tiré profit de la fiction pour contourner la censure et les verrouillages de tout genre qui restreignirent le champ immense de la production artistique et littéraire. Aristophane critiquait et raillait les politiciens de son époque en se servant du burlesque, Rabelais du carnaval, Montesquieu du principe de l'œil neuf ou l'œil étranger et Hoffmann ...du fantastique. Cervantès est peut être celui qui a le plus tiré profit de ce dernier dans son projet de tourner en dérision les romans de chevalerie, alors à la mode en Europe. On se souvient en effet, des aventures fantastiques de Don Quichotte qui, se prenant pour un brave chevalier pénétré de noblesse et de courage, part à l'aventure pour délivrer l'humanité de l'injustice et du mal. Or, victime de son imagination, c'est aux moutons et moulins à vent que Don Quichotte s'en prenait !

Le fantastique, grâce notamment à l'élément surnaturel qui le structure, constitue, selon nombre d'auteurs, une rupture dans le système de règles préétablie et trouve en cela sa justification. La fonction première du fantastique est donc la transgression (de la loi sociale, politique, etc.). Selon Todorov :

*« (...) plus qu'un simple prétexte, le fantastique est un moyen de combat contre l'une et l'autre censure [institutionnelle et d'individus contre les tabous] ».*¹²

Partant de là, on pourrait donc dire que c'est l'élément fantastique qui imprègne l'ensemble du récit et l'univers du héros Aziz qui fournit au romancier le moyen de franchir sans contraintes certaines limites (institutionnelles ou morales). Un individu névrosé, dans un état proche de la folie et confondant le monde imaginaire et le monde réel est en réalité une bonne occasion pour tout inscrire sur son compte. A commencer par ses révoltes contre le discours social dominant et ses valeurs que nous venons d'esquisser. Puis, c'est encore sur le compte de ce personnage Aziz

¹² Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, coll. « poétique », Seuil, 1970. p167.

voyant partout les djinns et les sorcières que le romancier inscrira les nombreuses scènes érotiques qui traversent son texte.

Les éléments de rupture qui travaillent ce roman de Ali-Khodja sur le plan thématique en disent donc long sur la volonté de l'auteur de rompre enfin, comme son héros Aziz, avec le discours social dominant de ces années 70. Mais c'est également une rupture qui peut être interprétée comme une volonté de dépassement de cette littérature qui tourne au rond, inscrivant la question identitaire et nationaliste, tandis que le pays connaît comme le reste du monde des mutations majeures et qu'il est temps de regarder vers l'avant. De toute manière ces ruptures sur le seul plan du contenu, confirment le fait que le roman porte bel et bien un projet de révolte sur lequel Ali-Khodja a beaucoup misé.

Conclusion

L'exploitation de la conception lukacsienne de la désillusion sur ce roman de Ali-Khodja, nous a semblé au début une entreprise périlleuse, en raison notamment de la non-correspondance des époques et des sphères culturelles. Il est en fait certain que l'époque (dans toutes ses dimensions) où exerce l'écrivain et la culture dont il est imprégné sont les deux plus grands facteurs qui peuvent distinguer entre les œuvres dans le répertoire des littératures nationales du monde. Mais ces œuvres ne sont pas moins littéraires.

Pour ce qui est de l'inconvénient de l'espacement dans le temps, il suffit de poser cette simple question : pourquoi cite-t-on encore Aristote et Platon à l'époque contemporaine pour le battre en brèche. Quant à l'inconvénient relatif à l'appartenance géographique ou l'espacement dans l'espace (qui nourrit par ailleurs une forte connotation raciale), il n'est pas loin dans son principe de celui qui croit qu'arrivé sur mars, l'humain n'en reste pas humain.

Cette lecture lukacsienne sur *la Mante religieuse* de Ali-Khodja invalide justement l'une et l'autre position.

Nous sommes parti du présupposé fondamental qui sous-tend la critique sociologique du théoricien hongrois selon lequel l'écrivain, comme l'art qu'il pratique, a pour premier devoir de représenter dans une perspective totalisante et diversifiée la vie sociale, économique, historique, culturelle, en un mot tous les facteurs agissant dans une société d'hommes donnée à un moment historique donné. Ce lourd et noble devoir s'élève toutefois sur des exigences particulières que tout écrivain digne de ce nom devra se poser et satisfaire. D'où le type de « romans de romantisme de la désillusion » comme catégorie de romans chez Lukacs qui ne satisfait pas du point de

vue de la technique littéraire, à ces conditions (par opposition aux romans du grand réalisme).

Partant donc de là, nous avons interrogé la technique littéraire, ou les procédés d'écriture qui sont mis en œuvre dans *la Mante religieuse* pour savoir dans quelle mesure ce dernier peut être assimilé à cette catégorie de roman de romantisme de la désillusion dans la typologie de Lukacs. Les procédés d'écriture employés ont vite montré que le roman s'y range, d'autant que nous avons mis en exergue le projet apparent de l'auteur qui est celui de partir en révolte contre le discours dominant de son époque. Ce qui prouve davantage encore l'échec de l'auteur ou du roman de porter ce projet à cause de l'inadéquation de celui-ci aux moyens techniques mis en œuvre par le romancier.

L'autre élément de figuration que nous avons voulu approcher est la construction du héros Aziz. La situation d'échec de Aziz, l'ambiguïté de son caractère, sa vision du monde et de soi, son pessimisme, etc., sont en fait autant d'expressions de l'individualité problématique et subjective qui s'avance au premier plan selon Lukacs dans les romans de romantisme de la désillusion. D'où l'assimilation de Aziz aux héros de ce type de roman.

A l'opposé d'une intériorité affrontant l'extériorité et entrant en conflit avec elle caractérisant le héros des romans « du grand réalisme », le héros des romans de romantisme de la désillusion est pourvu d'une intériorité fragile et enfermée. Celle du héros Aziz ne tardera pas à se révéler comme le lieu de l'expression du monde, au lieu qu'elle se projette sur le monde. Ainsi l'élément fantastique et l'élément idyllique revêtiront une importance capitale dans le sens où ils matérialisent les efforts de Aziz de dompter ce monde extérieur et de l'exprimer dans son âme. Deux mouvements vont ainsi déterminer son intériorité, deux mouvements l'un et l'autre résultant de sa passivité et de son refus d'entrer en contact avec le monde et de son rapport problématique à ce dernier. C'est pourquoi, cette extériorité à laquelle Aziz tourne le dos prendra autrement des dimensions plus irréelles dans sa conscience. De plus, sa subjectivité extrême, son divorce total avec le monde et l'extériorité inadaptée à son intériorité trop fragile font qu'il se tourne complètement vers le passé. Son repos, l'harmonie pour lui n'est plus dans le monde extérieur, mais en lui, au fond de lui, dans son passé et son enfance. D'où les souvenirs idylliques et ses

interminables plongées dans le passé, qui constituent, rappelons-le, la logique de la progression du récit.

Enfin, le plan thématique. Si le thème de la désillusion qui organise *les Illusions perdues* de Balzac mettait en scène la destruction de la culture par la société capitaliste, la désillusion qui organise *la Mante religieuse* est, elle, inhérente au malaise et au mal de vivre existentiel qui prévalent en ces 70, que souligne principalement la dynamique de rupture à l'œuvre dans le roman. Une rupture dont on vu les diverses formes sous-jacentes sur le plan thématique.

Ainsi, envisagé du point de vue la critique socio-historique de Lukacs, ce roman de Ali-Khodja dont le projet est de transposer la réalité des années soixante dix, c'est-à-dire le projet de mettre en scène purement et simplement la situation de l'auteur lui-même, semble manquer l'objectif fixé. La représentation de l'auteur puise dans la spontanéité, l'immédiateté du vécu et est impuissante d'atteindre à une conception transcendante du monde et de la réalité figurés. Cette incompréhension se mue alors en une figuration plate du malaise vécu sous le mode de la névrose, de la solitude et du pessimisme. Néanmoins, la thématization de la désillusion, particulièrement la dynamique de rupture qui travaille le roman, lève le voile sur une réalité longtemps tenue cachée. Sous cet angle, *le Mante religieuse* demeure en revanche un roman audacieux qui défie la censure et brise les interdits posés par le pouvoir. En témoigne surtout la volonté de l'auteur de réapproprier le discours sur l'Histoire de la Révolution, de se l'approprier par la littérature, montrant par là même combien celle-ci est intimement liée à la société dont elle est issue.

Bibliographie :

Roman étudié:

Ø J. Ali-Khodja, *la Mante religieuse*, S.N.E.D., Alger, 1976.

Théories d'art et de littérature :

Ø Adorno T. W., *La théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1995.

Ø Aristote, *Poétique*, Le Livre de Poche, 1990.

Ø Auerbach E., *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.

Ø Bakhtine M.,

- *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- *Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977
- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Ø Goldmann L.,

- *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1964.
- *Le Dieu caché*, Gallimard, coll. « Tel », 1959.

Ø Hegel G.W F.,

- *Esthétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1997.
- *Principes de la philosophie de droit*, Paris, Vrin, 1975.

Ø Lukacs G.,

- *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1968.
- *Problèmes du réalisme*, l'Arche Editeur Paris, coll. « Le Sens de la-Marche », 1975.
- *Philosophie de l'art*, Paris, 1981.
- *Balzac et le réalisme français*, Maspero, 1967.
- *Histoire et conscience de classe*, Minuit, 1960.

Ø Zima P., *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, 10/18, 1978.

Ø Barbéris P., *lecture du réel*, Sociales ,1973

Ouvrages théoriques & essais critiques consultés ou cités :

Ø Adorno Th. W., *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984.

Ø Austin J.L., *Quand dire, c'est faire*, coll. « Points », Seuil ,1991.

Ø Barthes R.,

- *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- *S/Z.*, Seuil, coll. « Points », 1970.
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- *le plaisir du texte*, coll. « Points », Seuil ,1973.

Ø Bartoli J.-P., *L'Harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris, Minerve, 2001.

Ø Benveniste E, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1981.

Ø Bergson H., *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., 1972.

- Ø Blanchot M., *L'écriture du désastre*, Gallimard, 1980.
- Ø Bourdieu P., *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Ø Bourget P., *Essais de Psychologie contemporaine*, coll. «Tel», Gallimard, 1885.
- Ø Brecht B., *Écrits sur la littérature et l'art 2 : Sur le réalisme*, L'Arche, coll. « Travaux », 1970.
- Ø Brunel P., *La critique littéraire*, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2001.
- Ø Clément B., *Le lecteur et son modèle : Voltaire, Pascal; Hugo, Shakespeare; Sartre, Flaubert*, P.U.F., coll. « Écriture », 1999.
- Ø Deleuze G., *Différence et répétition*, P.U.F., 1993.
- Ø Derrida J., *L'écriture et la différence*, coll. «Tel Quel», Seuil 1967.
- Ø Ducrot O., *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989.
- Ø Eco U., *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.
- Ø Freud. S.,
- *Essais de psychanalyse*, « Au-delà du principe de plaisir », Paris, Payot, 1968.
 - *Essais de psychanalyse*, « Le moi et le ça », Paris, Payot, 1968.
 - *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1962.
 - *Cinq leçons de psychanalyse*, Paris, Payot, 1965.
- Ø Garrigues P., *Poétiques du fragment*, Paris, P.U.F., 1995.
- Ø Genette G.,
- *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972.
 - *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983.
- Ø Hamon P. *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984.
- Ø Jauss H.R., *pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. « Tel », 1978
- Ø Jouve V., - *Poétique des valeurs*, P.U.F. Ecriture, 2001.
- Ø Jakobson R., *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes*, Seuil, 1965
- Ø Kundera M., *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Ø Laplanche J. & Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.
- Ø Larroux G., *Le Réalisme, éléments de critique, d'histoire et de poétique*, Nathan, coll. « 128 », 1995.
- Ø Nietzsche F., *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2001.
- Ø Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- Ø Poulet G., *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, coll. « Faits et thèmes », 1967.
- Ø Robbe-Grillet A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1953.
- Ø Ricardou J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.
- Ø Ricœur P., *Temps et Récit II*, Paris, Seuil, 1984.
- Ø Ripoll R., *L'Écriture fragmentaire, théories et pratiques*, P.U.P., Coll. « Études », 2002
- Ø Rochlitz R., *La modernité en question*, Paris, Cerf, 1998.
- Ø Sarraute N., *L'ère du soupçon*, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1956.
- Ø Sartre J-P., *Questions de méthode*, coll. « Idée », Gallimard, 1960
- Ø Todorov T.,
- *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
 - *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, coll. "Poétique", Seuil, 1968

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, coll. « poétique », Seuil, 1970

Études sur la littérature maghrébine

- Ø Bonn Ch., *Problématique spatiale du roman algérien*, Alger, E.N.A.L., 1986.
- Ø Bonn Ch. études (ouvrages, articles et thèses) disponibles sur le site www.limag.com/Texte/Bonn/
 - « L'émergence du roman algérien actuel, entre affirmation du local et modernité citadine délocalisée »
 - « Acculturation, Différence et Ecart: trois lectures du roman maghrébin »
 - « Clichés et métaphores dans une littérature de commande idéologique : Lecture de douze romans publiés en Algérie de 1967 à 1980 »
 - *Le Roman algérien de langue française. Vers une communication littéraire décolonisée ?* Paris-Montréal, L'Harmattan, 1985.
 - *Le Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*. Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982, Sous la direction du Professeur Simon JEUNE, 5 volumes, 1428 p.
- Ø Bouazis Ch., *Littérarité et société; théorie d'un modèle de fonctionnement littéraire*, Mame, 1972.
- Ø Khatibi A., *le roman maghrébin*, Paris, Maspero, 1968

Sites Internet utiles

- Ø Le site de Limag : www.limag.com/Texte/Bonn/
- Ø Le site FABULA: www.fabula.org
- Ø Le site de la théorie de littérature: www.ucs.mun.ca/~lemelin/THEORIE.htm
- Ø http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_dessciences_sociales/index.html

Table des matières

| | |
|--|----|
| Chapitre I : la « désillusion » dans la perspective lukacsienne..... | 4 |
| Introduction..... | 5 |
| I- Naissance d'un nouveau thème en littérature : la désillusion | 8 |
| II - De l'intériorité du héros moderne. | 10 |
| III - Le « grand réalisme » chez Lukacs | 12 |
| IV – Du grand réalisme vers le roman de la désillusion. | 13 |
| V - La Mante religieuse replacé dans son contexte de production | 18 |
| | |
| Chapitre II : les limites de la figuration chez Ali-Khodja..... | 23 |
| I- Le sursaut de révolte de Ali-Khodja..... | 25 |
| Promesse. | 25 |
| A- Omniscience et focalisation : éléments révélateurs du projet de l'auteur | 25 |
| B- Montrer et raconter : autres éléments révélateurs | 29 |
| II- L'échec du sursaut de révolte de Ali-Khodja | 31 |
| Trahison. | 31 |
| A- Trahison : un récit sans action..... | 31 |
| B- Trahison : un récit de souvenirs, de pensées, d'état d'âme... .. | 33 |
| C- Trahison : des personnages passésistes, un récit en fragment et sans cohérence interne | 37 |
| III- Inadéquation du projet avec la méthode de figuration | 40 |
| | |
| Chapitre III : autour du héros Aziz : situation et vision du monde. | 42 |
| I- Aziz : un héros en situation d'échec | 44 |
| A- Vision angoissée du dehors et de soi..... | 44 |
| B- Aziz : le névrosé | 45 |
| II- Aziz : un héros problématique et en quête de soi..... | 47 |
| A- Le caractère ambigu de Aziz..... | 47 |

| | |
|--|------------|
| B- La quête de Aziz..... | 50 |
| III- Aziz, le double de Roquetin..... | 53 |
| A- Quête de la vérité et quête spirituelle vouées à l'échec:..... | 53 |
| B- Perception pessimiste du monde | 55 |
| IV- Aziz désigne son bourreau, cause de son Echec..... | 57 |
| | |
| Chapitre IV : l'intériorité de Aziz : lieu à double surdétermination. | 61 |
| I- Le lieu du fantastique..... | 64 |
| A- Le décor du fantastique..... | 64 |
| B- Constantine : une ville mangeuse d'hommes..... | 68 |
| II- Le lieu de l'idylle | 72 |
| A- L'idylle perdue de Aziz | 73 |
| B- Aziz ou le bonheur impossible | 76 |
| III- Aziz : entre intériorité et extériorité | 78 |
| | |
| Chapitre V : la désillusion : thème ou rupture..... | 82 |
| I- Rupture, modernité... .. | 84 |
| II- Récits guerriers ou | 89 |
| A – Simulacre..... | 89 |
| B – Simple exigence technique | 91 |
| C- Récits « de correction révolutionnaire » !..... | 92 |
| III- Constantine larguée | 94 |
| III- Le détour fantastique..... | 97 |
| | |
| Conclusion..... | 99 |
| Bibliographie : | 102 |
| Table des matières..... | 105 |

Résumé

Ce mémoire de magister qui s'intitule, *l'Écriture de la désillusion dans la Mante religieuse de Jamal Ali-Khodja* est une tentative d'exploitation de certaines catégories du théoricien hongrois, G. Lukacs, notamment sa conception de la désillusion, sur le roman de l'écrivain algérien J. Ali-Khodja, *la Mante religieuse*.

Tenant compte des deux perspectives dans lesquelles est employé cette notion chez le fondateur de la sociologie de la littérature, ainsi que du contexte socio-historique spécifique de la période post-coloniale dans lequel a émergé *la Mante religieuse*, la problématique met l'accent sur certains aspects inhérents à la technique de figuration du romancier, aspects qui, après examen, se sont révélés relativement surdéterminés par la « désillusion » : l'échec du roman de porter le projet de révolte de l'auteur, la construction du caractère du héros et la dynamique de rupture thématique à l'œuvre dans le roman...

Summary

This report of magister which is entitled, *the Writing of the disappointment in the Praying mantis of Jamal Ali-Khodja* is an attempt of exploitation of certain categories of the Hungarian theorist, G. Lukacs, notably his conception of the "disappointment", on the novel of the Algerian writer J. Ali-Khodja, *the Praying mantis*.

Taking into account both perspectives on which is employed this notion at the founder of the sociology of the literature, as well as the specific socio-historic context of the post-colonial period in which appeared *the Praying mantis*, the problem emphasizes certain aspects inherent to the technique of representation of the novelist, the aspects which, after examination, showed themselves relatively surdéterminés by the "disappointment" : the failure of the novel to carry the project of revolt of the author, the construction of the character of the hero and the dynamics of thematic break in the work in the novel ...