

Le rapt d'Anouar Benmalek : fiction, mémoire
et contre-discours politique

رواية « الاختطاف » لأنور بن مالك : التخيل
والذاكرة والخطاب المضاد السياسي

Anouar Benmalek's *Le rapt* : Fiction, Memory, and Political Counter-Discourse

MOULOUD KRIM

Études de pragmatique inférentielle (EPI.Lab)

Université Alger 2

2, Route Djamel Eddine El Afghani, Bouzaréah Alger, Algérie

mouloud.krim@univ-alger2.dz

<https://orcid.org/0009-0004-2146-0919>

Date de réception	Publication numérique	Archivage ASJP
24/03/2026	05/05/2026	05/05/2026

Référence électronique

Krim Mouloud, « *Le rapt* d'Anouar Benmalek : fiction, mémoire et contre-discours politique », Aleph [En ligne], Vol 13 (2) | 2026, mis en ligne le 05 mai 2026. URL : <https://aleph.edinum.org/16388>

Référence papier (archivage Asjp)

Krim Mouloud, « *Le rapt* d'Anouar Benmalek : fiction, mémoire et contre-discours politique », Aleph, Vol 13 (2) | 2026, 39-55.

© Auteur(s), 2026. Les auteurs conservent leurs droits.

Article diffusé en accès ouvert sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International
— CC BY 4.0, sauf mention contraire portée sur la page de publication.

Résumé

Le roman *Le rapt* (2009) d'Anouar Benmalek articule la décennie noire algérienne et la guerre d'indépendance dans une même fiction, en mettant au premier plan le traumatisme refoulé du massacre de Melouza. À partir d'une analyse du discours croisant les dimensions linguistiques, sociologiques et communicationnelles, cet article montre que le texte romanesque fonctionne comme un contre-discours politique face aux amnésies organisées de l'histoire officielle. L'étude des marques de subjectivité, des dispositifs polyphoniques et de la scénographie testimoniale met en évidence que la fiction produit un régime de vérité spécifique, fondé sur une vérité testimoniale et située. En donnant voix aux subjectivités minorées et en reconfigurant les rapports entre mémoire, oubli et reconnaissance, Benmalek transforme le roman en un lieu d'élucidation critique du passé algérien.

Mots-clés

contre-discours, analyse du discours, mémoire, vérité testimoniale, guerre d'Algérie, Anouar Benmalek

الملخص

تُقيم رواية الاختطاف (2009) لأنور بن مالك صلةً سرديةً بين العشرية السوداء الجزائرية وحرب التحرير، فتُعيد إلى الواجهة صدمةً تاريخيةً مطموسة تتمثل في مذبحه ملوزة. وانطلاقاً من تحليل للخطاب يجمع بين الأبعاد اللسانية والسوسولوجية والتواصلية، يبيّن هذا المقال أن الخطاب الروائي يشتغل بوصفه خطاباً مضاداً سياسياً في مواجهة أشكال النسيان المنظم التي كرسها التاريخ الرسمي. كما يكشف تحليل علامات الذاتية، وآليات التعدد الصوتي، والمشهدية الشهادتية أن الرواية تنتج نظاماً خاصاً من الحقيقة، قوامه حقيقة شهادتية موضوعة و متموضعة. ومن خلال إفساح المجال لأصوات طال تهميشها، وإعادة تركيب العلاقة بين الذاكرة والنسيان والاعتراف، يجعل بن مالك من الرواية فضاءً نقدياً لإعادة التفكير في الماضي الجزائري.

الكلمات المفتاحية

خطاب مضاد، تحليل الخطاب، ذاكرة، حقيقة شهادتية، حرب الجزائر، أنور بن مالك

Abstract

Anouar Benmalek's novel *Le rapt* (2009) intertwines the Algerian Black Decade and the War of Independence within a single fictional framework, bringing the repressed trauma of the Melouza massacre back to the fore. Drawing on discourse analysis at the intersection of linguistic, sociological and communicative approaches, this article argues that the novel functions as a political counter-discourse to the organised amnesias of official history. The analysis of subjectivity markers, polyphonic devices and testimonial scenography shows that fiction produces a specific regime of truth grounded in testimonial and situated truth. By giving voice to silenced subjectivities and reshaping the relations among memory, oblivion, and recognition, Benmalek turns the novel into a critical site for rethinking the Algerian past.

Keywords

counter-discourse, discourse analysis, memory, testimonial truth, Algerian War, Anouar Benmalek

Introduction

« Il y a des Algériens en butte à l'armée française, et il y a des Algériens en butte à d'autres Algériens. » Par cette formule, Anouar Benmalek résume l'ambition centrale de son roman *Le rapt* : confronter le lecteur à une double violence, celle de la colonisation et celle, bien plus taboue, exercée par des Algériens contre d'autres Algériens pendant la guerre de Libération. Le roman n'intervient donc pas seulement comme récit ; il intervient comme geste de dévoilement, au sens où il force à reconsidérer une mémoire nationale organisée autour de hiérarchies de visibilité, de dicibilité et de légitimité.

L'intrigue met en scène l'enlèvement de Chehrazade, adolescente de quatorze ans, durant la décennie noire. Pour sauver sa fille, Aziz doit accepter un marché infernal imposé par un ravisseur qui le menace des pires atrocités. Ce dispositif romanesque, apparemment inscrit dans le code du suspense, remonte en réalité le fil du passé et exhume un épisode refoulé de l'histoire algérienne : le massacre de Melouza, en 1957, au cours duquel plusieurs centaines de villageois furent tués. Il convient toutefois de rappeler que cet épisode demeure lui-même traversé par des récits concurrents : si l'attribution du massacre au FLN domine dans une partie de la mémoire publique, d'autres témoignages, notamment recueillis par Hacene Arab, signalent une configuration des responsabilités plus disputée. Cette conflictualité mémorielle renforce, plutôt qu'elle n'affaiblit, l'intérêt du roman : Benmalek ne travaille pas sur un passé pacifié, mais sur une matière historique encore inflammable.

L'analyse du discours, dépassant la conception d'un objet clos et autosuffisant, invite à interroger ce que l'on fait en parlant au-delà même de ce que l'on dit explicitement (Maingueneau, 2014, 2021). Le discours peut alors être défini comme une entité complexe, à l'intersection du linguistique, du sociologique et du communicationnel, portée par une intention d'intercompréhension, mais aussi d'influence. Comme le rappelle Maingueneau (2021), dès lors qu'on se réclame d'une problématique discursive, on associe étroitement la langue, l'activité communicationnelle et les savoirs mobilisés dans la construction du sens. Dès lors, la question qui oriente cette étude peut être formulée ainsi : que « fait » Anouar Benmalek en écrivant *Le rapt* ? Comment son roman, en tant que discours littéraire, agit-il dans l'espace public, historique et mémoriel ?

Notre hypothèse est la suivante : en articulant la fiction à des événements historiques refoulés, le discours littéraire de Benmalek se constitue en contre-discours politique face aux amnésies organisées de l'histoire algérienne officielle ; ce faisant, il reconfigure la notion même de vérité en lui substituant une vérité testimoniale, située et subjective, seule capable de restaurer une mémoire blessée. Une telle hypothèse suppose de croiser plusieurs niveaux d'analyse : le niveau linguistique des marques de subjectivité et de la polyphonie ; le niveau sociolo-

gique des rapports de force mémoriels, de l'oubli et de la transmission ; enfin le niveau communicationnel, à partir duquel la fiction construit son régime propre de vérité et sa relation au lecteur.

1. Positionnement critique et définition du discours littéraire

1.1. Positionnement critique

Cette étude s'inscrit dans le prolongement des travaux consacrés aux littératures maghrébines de langue française qui ont interrogé les rapports entre fiction, mémoire et histoire. Les recherches fondatrices de Charles Bonn ont montré comment l'écriture romanesque pouvait constituer un lieu d'élaboration d'une mémoire collective contre ou à côté du discours officiel (Bonn, 1999). Plus récemment, Christiane Chaulet-Achour a mis en lumière les stratégies narratives par lesquelles les écrivains algériens contemporains travaillent les silences de l'histoire, déplacent les lignes de partage entre récit et archive et donnent forme à ce qui résiste à la version d'État du passé (Chaulet-Achour, 2004, 2012, 2015).

Cependant, ces travaux ont le plus souvent abordé séparément la guerre de Libération et la décennie noire. L'originalité du roman de Benmalek — et, corrélativement, l'originalité de notre démarche — tient à l'articulation de ces deux périodes traumatiques au sein d'une même fiction, établissant une filiation souterraine entre les violences du passé et celles du présent. À cela s'ajoute une autre lacune critique : rares sont les lectures qui conjuguent, dans un même mouvement, une analyse linguistique fine des marques de subjectivité et de la polyphonie énonciative avec une réflexion philosophique et sociologique sur les enjeux mémoriels du discours littéraire. C'est précisément ce croisement que nous proposons ici.

1.2. Définition du discours littéraire

Avant d'entrer dans l'analyse, il convient de préciser ce que nous entendons par « discours littéraire ». Celui-ci se distingue du discours historique, journalistique ou testimonial par le régime de vérité qui le fonde. La fiction n'a pas à répondre de sa conformité immédiate à un référent extérieur ; elle produit ses effets de vérité à partir de la cohérence interne de son univers, des scènes d'énonciation qu'elle construit et des expériences de lecture qu'elle rend possibles. Schaeffer, reprenant la réflexion de Searle, parle à ce propos de « feintise ludique partagée » : le lecteur accepte de suspendre son incrédulité pour entrer dans un monde possible (Schaeffer, 1999). Mais cette feintise n'exclut nullement une prétention au vrai.

La littérature peut en effet produire des effets de vérité irréductibles à la seule vérification empirique. Elle ne concurrence pas l'historien sur son terrain ; elle déplace la question du vrai en donnant accès à des zones d'expérience que l'écriture historique, en raison de ses contraintes propres, n'atteint qu'indirectement.

C'est précisément cette ambivalence qui nous intéresse ici : comment la fiction benmalékienne, tout en assumant sa dimension construite, parvient-elle à dire une vérité que le discours officiel a contribué à confisquer ? La réponse suppose d'examiner le roman non pas comme simple illustration d'une thèse, mais comme une pratique discursive spécifique.

2. La dimension linguistique : polyphonie et subjectivité dans la construction du contre-discours

2.1. Du contre-discours à la subjectivité énonciative : ancrage théorique

Pour analyser le positionnement de Benmalek face au discours historique dominant, la notion de contre-discours est fondamentale. Dans *L'ordre du discours*, Foucault rappelle que la production du discours est partout contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un ensemble de procédures destinées à en conjurer les pouvoirs et les dangers (Foucault, 1971, pp. 10-11). Parmi ces procédures, l'interdit occupe une place majeure : on ne peut pas tout dire, n'importe où, n'importe quand, ni depuis n'importe quelle position. La politique relève précisément des régions où la grille de contrôle se resserre le plus. Le massacre de Melouza appartient à ces zones de parole sous surveillance où l'énonciation elle-même devient un enjeu.

Le contre-discours peut alors être défini comme une parole qui vient défier ces procédures d'exclusion et d'encadrement, une parole qui ose énoncer ce qui était voué au silence ou au déni. Il ne s'agit pas simplement de contester un discours dominant par un discours opposé ; il s'agit d'instaurer un autre régime de légitimité, un autre partage du dicible et de l'indicible. Le roman, en ce sens, n'est pas seulement un support narratif : il devient le théâtre d'une lutte symbolique autour de la mémoire et de la vérité.

Les concepts proposés par Maingueneau permettent de préciser cette scène d'énonciation. L'« éthos discursif » désigne l'image que le locuteur se construit de lui-même dans et par son discours ; la scénographie renvoie à la scène de parole instituée pour légitimer l'énonciation (Maingueneau, 2022). Le texte littéraire n'échappe nullement à cette logique : il doit faire reconnaître la légitimité de la scène d'où il parle. Benmalek ne se présente ni comme historien au sens strict, ni comme simple mémorialiste, mais comme romancier autorisant une parole complexe, mobile, polyphonique, capable d'accueillir des subjectivités dissonantes sans les résoudre prématurément.

Dans cette perspective, la définition benvenistienne du discours demeure opératoire : toute énonciation suppose un locuteur, un auditeur et, chez le premier, l'intention d'influencer l'autre d'une manière ou d'une autre (Benveniste, 1966). Les marques de subjectivité — pronoms, modalisateurs, déictiques, évaluatifs, ruptures de registre, insertions de discours rapporté — sont les traces

linguistiques de cette intention. C'est à partir d'elles que le roman construit sa force de contre-discours.

2.2. Les marques de subjectivité dans la construction du contre-discours

C'est à la lumière de ces outils théoriques qu'il convient d'aborder le personnage de Mathieu, ancien tortionnaire de l'armée française, qui finit par épouser la cause algérienne à la suite de sa rencontre avec Tahar, maquisard et grand-père de Chehrazade. Mathieu, dont la conscience demeure divisée, offre un terrain d'observation privilégié pour saisir la manière dont le roman construit une parole travaillée par la violence, la culpabilité et le mensonge à soi.

Mathieu était devenu un sous-officier efficace et à peu près respecté, dont on pardonnait l'ivrognerie de fin de semaine parce qu'il parvenait à ses fins : faire parler coûte que coûte, mêlant persuasion, insultes et, bien sûr, torture, les prisonniers fells, dans le but obsessionnel de compléter l'organigramme local de la rébellion. (...) Comment en était-il arrivé là ? Il ne l'avait jamais bien compris ; et même aujourd'hui, des années après, il n'aurait su expliquer, non pas à cet Algérien cassé par le chagrin — c'était impossible, il préférerait lui mentir sans vergogne — , mais au moins à lui-même (Bon Dieu, à lui-même). (Benmalek, 2009, pp. 223-224)

Cet énoncé met en scène une conscience travaillée par le souvenir de ses actes. Plusieurs marques de subjectivité y construisent un éthos narratorial complexe. L'expression « à peu près respecté » agit comme un modalisateur introduisant une distance ironique : le narrateur ne reprend pas à son compte l'évaluation positive du personnage. L'adverbe « à peu près » instaure une réserve, empêche l'adhésion simple et met en évidence la fracture entre le prestige militaire et la faillite morale. De même, l'énumération « persuasion, insultes et, bien sûr, torture » recourt à l'adverbe modal « bien sûr » pour souligner une évidence cynique. Ce « bien sûr » produit un effet redoutable : il met en évidence la banalisation de la torture dans l'économie ordinaire de la guerre.

La modalisation construit ainsi un effet de discours social : le roman laisse entendre la langue de la violence institutionnelle pour mieux la démasquer. L'incise « Bon Dieu, à lui-même » constitue, pour sa part, une véritable irruption de la voix intérieure au sein du récit indirect libre. Cette émergence brutale de l'intériorité donne accès à une conscience qui ne parvient plus à se raconter elle-même sans heurt. La question « comment en était-il arrivé là ? » demeure sans réponse ; elle ouvre un blanc énonciatif qui dit l'indicible de la violence. En ce sens, le roman n'offre pas une psychologie explicative rassurante : il maintient la fracture au cœur du sujet.

Cette même ambivalence énonciative se retrouve dans un autre passage consacré à Mathieu, où le récit explore les euphémismes par lesquels la guerre tente de masquer l'horreur de la torture.

Comment lui avouer que, quelques jours avant la rencontre avec Tahar, il avait participé au « travail » sur un fell particulièrement coriace capturé sur dénonciation dans un douar perdu du Constantinois. Des rumeurs d'indicateurs assuraient qu'une réunion des chefs maquisards se préparait dans l'Est algérien, et le personnel du DOP local espérait que le prisonnier finirait par lâcher le jour et l'endroit... l'homme d'une quarantaine d'années, un certain Hassan, avait été longuement torturé. Le visage boursoufflé, le corps réduit à une plaie sanglante, chiant de peur à chaque fois que les soldats le sortaient de sa cellule, il n'avait livré le moindre renseignement utilisable (...) et si le lieutenant le souhaitait, il cracherait avec plaisir... sur le FLN et ses chefs, y compris Amirouche et ses comparses. (Benmalek, 2009, p. 226)

L'usage des guillemets autour du mot « travail » est ici décisif. Ce marqueur typographique signale un discours rapporté et une mise à distance de l'euphémisme militaire. Le narrateur ne reprend pas ce vocabulaire ; il l'expose comme un lexique de l'oblitération morale. Sous ce terme neutre, presque technique, se trouve pourtant concentrée toute la « redoutable matérialité » de la torture dont parlait Foucault (1971, p. 10). Le roman révèle ainsi que la violence ne se perpétue pas seulement par les actes, mais aussi par les mots qui les rendent dicibles sans les nommer.

La description du corps torturé — « visage boursoufflé », « corps réduit à une plaie sanglante », « chiant de peur » — refuse délibérément toute bienséance. Cette violence lexicale constitue une prise de position énonciative forte. Elle récuse la langue propre, lisse, désaffectée, par laquelle les appareils militaires et policiers tentent de neutraliser l'horreur. L'expression « chiant de peur » est particulièrement significative : elle réinscrit la victime dans sa matérialité la plus élémentaire, la plus vulnérable, et la soustrait à l'abstraction politique du mot « fell ». Là où la langue de guerre produit des catégories, le roman restitue un corps.

Le passage est également travaillé par un glissement entre le discours indirect libre et le quasi-discours direct. Le conditionnel et les points de suspension suggèrent une hésitation, comme si le prisonnier mesurait l'énormité de ce qu'on attend de lui ; mais cette hésitation est immédiatement court-circuitée par l'énoncé « avec plaisir », qui introduit la possibilité d'une parole extorquée sous le signe d'une jouissance attribuée. La manipulation énonciative redouble ici la violence physique : on ne torture pas seulement des corps, on fabrique des paroles.

Si la parole du bourreau est ainsi traversée de contradictions, celle de la victime l'est plus encore, car elle doit affronter non seulement la violence subie, mais aussi

le silence organisé qui l'entoure. C'est ce que laisse entendre la voix de Zahi, survivant du massacre de Melouza, qui a perdu sa famille — dont sa fille — avant de devenir le ravisseur de Chehrazade. Son récit à la première personne fait émerger une parole longtemps réduite au silence.

Pendant des années, j'ai essayé de me faire entendre en Algérie. Les gens ne pouvaient pas avoir massacré tout un village sans jamais se repentir. Mes compatriotes avaient arraché l'indépendance du pays, il n'était plus nécessaire de cracher sur les victimes de Melouza. Ma petite fille, ma femme, qu'avaient-elles commis pour mériter d'être découpées comme du bétail chez le boucher ? On ricanait, on me jetait à la figure que c'était un village de traîtres, de vendus à la France, qu'on ne pouvait que pisser sur la mémoire de pareils renégats. Ma fille, un traître, un renégat, à son âge ? (Benmalek, 2009, p. 466)

Le passage est remarquable par la tension qu'il suscite entre le « je » de la victime et le « on » de la doxa nationale. Ce « on » n'est pas indéfini ; il est la voix sociale de la dénégation, le collectif qui naturalise le mépris et reconduit l'accusation de trahison. Les questions rhétoriques — « qu'avaient-elles commis ? » ; « ma fille, un traître, un renégat, à son âge ? » — appellent une réponse impossible dans le cadre du discours officiel, précisément parce qu'elles exposent l'absurdité morale de celui-ci. La reprise ironique des mots de l'accusation ne sert pas à les entériner ; elle les retourne contre le système de légitimation qui les produit.

La répression, toutefois, ne se limite pas au rejet verbal. Elle devient physique, comme le montre la suite du témoignage de Zahi :

Une fois, il y a de ça une vingtaine d'années, la Sécurité militaire m'a enlevé. J'ai passé une semaine dans une cave à être bastonné. Selon eux, j'étais un élément perturbateur. Évoquer Melouza et Béni Ilmane, c'était se mettre du côté des ennemis de l'Algérie. Vous vous rendez compte ? Moi, je désirais seulement qu'on reconnaisse qu'on avait tué à tort ma fille et ma femme. (Benmalek, 2009, p. 467)

L'expression « élément perturbateur » constitue l'exemple même de ce que Foucault décrit comme une procédure d'exclusion : transformer la plainte d'un père en catégorie policière, c'est neutraliser sa parole en la rabattant sur l'ordre du danger intérieur. Quant à l'apostrophe « Vous vous rendez compte ? », elle brise la continuité du récit et interpelle directement le lecteur. Le roman passe alors d'une scène romanesque à une scène quasi testimoniale : le lecteur n'est plus seulement destinataire d'une histoire, il est requis comme témoin moral.

Le personnage rapporte enfin l'argument ultime par lequel on tente de le réduire au silence :

Au mieux, ils te conseillaient de la boucler, arguant qu'il y avait eu tellement de morts injustes pendant et après la guerre qu'on n'allait pas favoriser les uns au détriment des autres. (Benmalek, 2009, p. 468)

Cette formulation condense la logique même de l'amnésie organisée. Elle consiste à niveler toutes les souffrances afin d'empêcher la reconnaissance de chacune. En invoquant une égalité abstraite des morts, le discours officiel transforme la mémoire singulière en une concurrence illégitime. Le verbe « favoriser » est particulièrement révélateur : il convertit la reconnaissance d'un crime en privilège indu, comme si la demande de justice excédait le droit commun de la douleur. On retrouve ici, sous la forme discursive, ce que Ricœur analyse comme une stratégie d'oubli systémique (Ricœur, 2000, p. 585).

La complexité énonciative du roman ne se limite toutefois pas à l'opposition entre bourreaux et victimes. Elle explore les zones grises de la conscience morale, notamment à travers Tahar, ancien maquisard qui confesse avoir participé à un massacre de civils.

Les yeux rivés au sol, l'homme semblait revivre une scène dont il ne parvenait pas à s'extirper.

— Je crois que j'ai tué deux personnes sur le piton...
Le premier, un paysan que j'ai abattu dans l'affolement parce que le chef de section, furieux de mon hésitation, m'a asséné une bourrade sur l'épaule en m'ordonnant de tirer dans le tas. Ce pauvre civil, je n'ai entrevu que son chèche. J'étais hébété par l'odeur fade et chaude du sang qui ruisselait à nos pieds, les haches, les flammes des gourbis incendiés, les hurlements de douleur, les appels à la pitié des femmes se lacérant le visage, les insultes des officiers qui braillaient à nos oreilles que les traîtres étaient pires que les soldats français. C'était horrible, je découvrais un tel enthousiasme chez certains de mes compagnons...
(Benmalek, 2009, pp. 332-334)

Ce témoignage à la première personne ne vaut pas comme absolution ; il vaut comme exposition de la mécanique collective de la violence. La précision sensorielle — « odeur fade et chaude du sang », « flammes », « hurlements », « appels à la pitié » — ancre l'énoncé dans une expérience vécue et produit un effet d'hyperréalisme. L'expression « tirer dans le tas » fonctionne comme euphémisme militaire désindividualisant, aussitôt contredit par la notation « ce pauvre civil », qui restitue à la victime son caractère singulier. La phrase « je découvrais un tel enthousiasme chez certains de mes compagnons » est, ici encore, en majuscule : elle montre que la violence ne procède pas seulement d'un ordre, mais d'une contamination affective et collective. Le roman ne se contente pas de désigner des coupables ; il analyse les conditions de circulation d'une jouissance violente au sein du groupe.

3. La dimension sociologique : mémoire, oubli et transmission

3.1. Mémoire, amnésie et valeur de vie

Si l'analyse linguistique permet de saisir comment le roman construit des voix subjectives complexes, elle doit être prolongée par une interrogation sur l'inscription sociale de ce discours, c'est-à-dire sur les rapports de force mémoriels dans lesquels il prend sens. Ricœur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, analyse les « stratégies de l'oubli » et rappelle qu'une part importante de l'oubli ne procède pas d'un effacement pur et simple des traces, mais d'un empêchement d'accès aux trésors enfouis de la mémoire (Ricœur, 2000, p. 575). Le trauma demeure, dit-il en substance, même lorsqu'il est inaccessible ou empêché. Ce point est essentiel pour comprendre la logique de *Le rapt* : ce qui n'est pas reconnu ne disparaît pas ; cela revient autrement.

Judith Butler, de son côté, pose une question d'une importance politique radicale : quelles vies comptent comme vies ? Quelles vies sont jugées dignes d'être pleurées ? (Butler, 2005, p. 46). Elle ajoute qu'au-delà des différences géographiques et historiques, il demeure possible de faire appel à un « nous » parce que nous savons tous, plus ou moins, ce que signifie perdre quelqu'un. Alexandra Levasseur, commentant ce travail, souligne que nos affects sont structurés par des cadres qui soutiennent une véritable « hégémonie de la vie », dans laquelle certaines existences sont reconnues comme pleurables et d'autres non (Levasseur, 2010).

Ces questionnements éclairent directement la situation des victimes de Melouza dans le roman. Leur vie a-t-elle une valeur ? Sont-elles dignes d'être pleurées ? Le discours officiel, en les désignant comme « traîtres » ou « vendus à la France », leur retire précisément cette dignité. L'exclusion n'est donc pas seulement historique ou politique ; elle est ontologique et affective. Elle porte sur la possibilité même d'être compté parmi les morts légitimes.

3.2. Les mécanismes sociaux de l'amnésie

C'est dans cette perspective que prend tout son sens le témoignage de Zahi sur son impossibilité à transmettre la mémoire du massacre. Vieillissant et malade, il redoute de mourir sans avoir trouvé quelqu'un pour prendre la relève :

La maladie est venue, j'ai commencé à avoir peur d'être foutu au trou sans avoir réussi à dénicher quelqu'un qui prendrait la relève. Et puis j'ai trouvé la solution... Ou plutôt la solution, elle, m'a trouvé !
(Benmalek, 2009, pp. 468-469)

L'angoisse de mourir « sans relève » motive la quête du personnage. Mais la formule finale inverse la logique de l'action : « la solution, elle, m'a trouvé ». Cette tournure passive ne signifie pas l'absence de responsabilité ; elle signale

plutôt le sentiment d'une fatalité sociale. La violence ne surgit pas ici comme simple décision individuelle, mais comme une issue imposée par un ordre collectif de silence. Le roman montre ainsi comment une mémoire empêchée peut se transformer en violence secondaire. Ricœur rappelle que l'État peut toujours raconter autrement, supprimer, déplacer les accents d'importance et reconfigurer les protagonistes de l'action (Ricœur, 2000, p. 580). C'est exactement ce travail de refiguration officielle qui rend possible l'impasse tragique de Zahi.

La dimension sociologique de l'amnésie apparaît également dans la manière dont les violences du passé se transmettent d'une génération à l'autre, créant des chaînes de vengeance qui semblent impossibles à briser. Un échange entre Mathieu et Aziz met au jour ce lien souterrain :

- Cet homme me connaît trop bien pour un simple criminel.
- C'est quoi ces foutaises ? Il y aurait donc un lien entre toi et ce salaud ?
- Ou bien... entre lui et le père de Meriem ?
- Mais il est mort depuis tellement longtemps... (Benmalek, 2009, p. 159)

La construction est progressive. Mathieu commence par refuser l'hypothèse du « simple criminel », puis suggère un lien avec lui-même, puis avec le père de Meriem. La réaction d'Aziz exprime l'incrédulité face à la persistance du passé : le mort ne devrait plus agir, et pourtant il agit encore, à travers ses descendants, ses victimes indirectes et les dettes symboliques qu'il laisse. La structure du roman, qui fait du ravisseur le père d'une victime de Melouza et de Chehrazade, la petite-fille d'un homme impliqué dans le massacre, matérialise cette logique de vengeance intergénérationnelle. La violence refoulée ne disparaît pas ; elle change de forme, de cible, de temporalité.

Benmalek suggère alors une vérité dérangeante : le partage stable entre victimes et bourreaux n'existe pas à l'échelle longue des mémoires blessées. Celui qui fut victime peut devenir bourreau ; le bourreau, même mort, lègue sa dette à des innocents qui n'ont rien commis. Le roman ne moralise pas ce constat ; il le montre dans sa cruauté nue. Le passé non élaboré n'est pas seulement derrière nous : il travaille le présent, désoriente les filiations et reconfigure les places.

4. La dimension communicationnelle : fiction et vérité

4.1. L'entre-deux de la fiction

Après les dimensions linguistiques et sociologiques, il convient d'interroger la dimension communicationnelle du discours benmalékien, c'est-à-dire la manière dont le roman établit avec son lecteur une relation spécifique et construit un régime de vérité qui n'est ni celui du document brut ni celui de la pure invention gratuite. De Certeau, dans *L'écriture de l'histoire*, éclaire ce point lorsqu'il affirme que le jeu de la fiction se déploie dans l'entre-deux d'une ambivalence : la fiction

signifie à la fois production et tromperie, façonnage et feinte, construction et leurre (de Certeau, 1975, p. 89).

Le jeu de la fiction se déploie « dans l'entre-deux d'une ambivalence, celle qui fait signifier à la "fiction" tantôt une production (façonner, fabriquer), tantôt un déguisement ou une tromperie. Il se déroule dans le champ des relations entre le travail qui construit et la feinte qui "fait croire". Terrain mixte de la production et du leurre. Là se rencontrent ce que l'histoire crée et ce que le récit dissimule » (de Certeau, 1975, p. 89).

Cette ambivalence est au cœur du projet de Benmalek. Le roman ne prétend pas « écrire l'histoire » au sens disciplinaire du terme ; il prétend plutôt produire une vérité inaccessible à une histoire officielle verrouillée par ses censures, ses hiérarchies et ses récits de légitimation. La fiction devient alors non pas un retrait hors du réel, mais un mode d'accès singulier au réel traumatique. Elle rend dicibles des expériences, des contradictions et des affects que d'autres discours laissent dans l'ombre.

4.2. La scénographie testimoniale

C'est précisément dans cet écart que Benmalek installe son lecteur, le conduisant aux limites de l'insoutenable pour mieux l'obliger à regarder ce que l'histoire officielle a choisi d'occulter. La scène d'égorgement à laquelle Aziz assiste dans le bus constitue, à cet égard, un moment décisif.

Exhibant un long couteau, l'un des terroristes ordonna au malheureux de s'agenouiller. Ce dernier s'y refusait, en pleurs, et appelant sa mère à l'aide. Le barbu au couteau grommela que ni sa pute de mère ni son micheton de président de la République ne sauveraient la vie des renégats de son espèce qui torturaient les bons musulmans dans les prisons. Se saisissant de la nuque du jeune homme, il tenta de le faire ployer. Dans un sursaut, le prisonnier parvient à se libérer. Hébété, le visage ruisselant de larmes, il lança : « Mais regarde, frangin, regarde mon pantalon blanc, je viens de l'acheter, il est tout neuf, je ne peux quand même pas m'agenouiller dans la poussière ! » Je crus avoir mal entendu. Je vis les yeux de l'homme au couteau s'agrandir d'incrédulité avant de se plisser dans un énorme éclat de rire. Toujours reniflant, le voyageur — il n'avait guère plus de vingt ans — avait souri béatement, soulagé par la soudaine gaieté de celui qui avait failli l'assassiner. Il nous prit à témoin : « Vous voyez, le frère est bon, il comprend les choses de la vie, lui ! Je suis sûr que... » Il n'eut pas le temps d'achever sa phrase. Le deuxième maquisard l'at-

trapa d'un coup sec par les cheveux et, avec un poignard qui s'était, comme par magie, substitué au fusil-mitrailleur, lui trancha la gorge d'une oreille à l'autre, tout en beuglant, un rageur, « Allah Akbar ». Du sang gicla, arrosant l'autre terroriste qui n'avait pas eu le temps de s'écarter. (Benmalek, 2009, pp. 38-41)

Ce qui frappe immédiatement dans cette scène, c'est la manière dont elle mobilise les attentes du lecteur pour mieux les déjouer. La demande absurde du jeune homme — le pantalon blanc neuf qu'il refuse de salir — introduit une parenthèse presque comique au cœur du tragique. Cette suspension a une fonction stratégique : elle crée un instant d'espoir, fait croire à une réhumanisation possible de la scène, à un sursaut de fraternité. Le sourire « béat » du jeune homme témoigne de cette confiance retrouvée. Il croit que le « frère est bon », que la communauté de langue, de religion ou de proximité affective peut encore désamorcer la violence.

Mais cette ouverture est immédiatement refermée par le geste du second tueur. C'est dans ce retournement brutal que la fiction atteint une forme de vérité que la simple notation factuelle ne saurait épuiser. L'expression « comme par magie » est ici d'une ironie terrible : la magie n'est pas celle de l'enchantement, mais celle de la mort qui surgit à l'instant même où l'espoir renaît. Quant au « rageur Allah Akbar », il est rapporté sans commentaire explicatif, ce qui n'équivaut pas à une neutralité ; c'est au contraire le choix même de citer qui dénonce l'instrumentalisation meurtrière du langage religieux. L'adverbe « rageur » rabat la formule sacrée sur un affect violent, bas, profanateur.

On comprend alors ce que signifie, chez de Certeau, le « terrain mixte de la production et du leurre » : le roman produit ici une vérité sur la violence terroriste qu'aucun discours journalistique ou administratif ne pourrait rendre avec la même intensité. Le détail du pantalon blanc, en apparence invraisemblable, est psychologiquement juste. Il saisit l'irrationnel du réel, l'inadéquation constitutive entre l'esprit et la catastrophe. La littérature ne fuit pas le réel ; elle l'explore jusque dans ses points de déraillement.

La puissance testimoniale de la fiction se manifeste avec une égale intensité dans une autre scène, toutefois très différente : celle du premier appel téléphonique qu'Aziz reçoit de sa fille enlevée.

— Papa, au secours, papa, sauve-moi, ils me...

Une seconde gifle a retenti, réduisant les hurlements à des sanglots. J'ai eu la sensation qu'une énorme main se mettait à malaxer mes intestins pour me faire vomir.

— Arrêtez... Chehra... ma fille...

J'ai plié les genoux — pour supplier l'inconnu. (Benmalek, 2009, p. 56)

La scène repose sur un agencement de voix interrompues : la voix de la fille, les bruits de la violence, la sensation intérieure du père, puis sa parole balbutiante. Les points de suspension signalent ici l'interruption brutale de la parole par la violence. La phrase de Chehrazade demeure inachevée, suspendue au bord de l'horreur. Le roman ne complète pas l'énoncé ; il laisse le lecteur au seuil de ce qui ne peut être dit qu'au prix d'une violence supplémentaire.

La formulation « une énorme main se mettait à malaxer mes intestins » constitue une traduction corporelle de l'effroi. Le choix du verbe « malaxer » évoque un pétrissage mécanique, une pression exercée de l'intérieur, comme si le corps d'Aziz devenait lui-même le lieu d'inscription immédiate de la terreur. Le roman fait ainsi du lecteur un témoin non seulement oculaire, mais aussi sensible. Là où l'historien maintient, à juste titre, une distance critique, la fiction impose une proximité affective. Cette proximité n'abolit pas la pensée ; elle la rend urgente.

Conclusion

Au terme de cette analyse, il apparaît que le discours littéraire d'Anouar Benmalek dans *Le rapt* constitue bien un contre-discours politique. En articulant une intrigue contemporaine à l'émergence d'un passé traumatique soigneusement enfoui, l'écrivain met en œuvre une stratégie discursive complexe qui mobilise les trois dimensions du discours : linguistique, sociologique et communicationnelle.

Sur le plan linguistique, l'étude des modalisateurs, du discours rapporté, de la polyphonie intérieure, des questions rhétoriques et des effets de mise à distance a montré comment le roman construit un espace énonciatif où des voix habituellement réduites au silence peuvent se faire entendre. Le roman ne parle pas *sur* les victimes ; il fait advenir les conditions de possibilité de leur parole, fût-elle tardive, brisée ou contradictoire.

Sur le plan sociologique, l'analyse des mécanismes de l'amnésie organisée a révélé comment l'effacement officiel de certaines violences produit des effets durables : impossibilité du deuil, transmission traumatique, brouillage des places, reconduction de la violence à travers les générations. Les outils fournis par Ricœur, Butler et Levasseur permettent de comprendre que la question n'est pas seulement de savoir ce qui s'est passé, mais quelles vies sont reconnues comme dignes de mémoire.

Sur le plan communicationnel, enfin, l'analyse de la scénographie testimoniale a montré comment la fiction devient ce « terrain mixte de la production et du leurre » où peut émerger une vérité confisquée par l'histoire officielle. Les scènes les plus insoutenables ne valent pas comme effet sensationnel : elles placent le lecteur en position de témoin requis, d'interlocuteur moral, de destinataire auquel il n'est plus permis de détourner le regard.

Anouar Benmalek l'a rappelé avec force dans un entretien accordé au Salon international du livre d'Alger : « ce ne sont pas les romanciers qui ont provoqué les deux cent mille morts, c'est la société qui les a provoqués, dans ses refus de

discuter et de dialoguer. La liberté n'a jamais tué, c'est le refus de la liberté qui tue » (Benmalek, 2015). Toute la puissance de *Le rapt* tient précisément à cette conviction : la littérature n'ajoute pas un discours de plus au tumulte du monde ; elle rouvre, contre les clôtures mémorielles, un espace où les « pourquoi ? » et les « comment ? » redeviennent pensables. Sans cet espace, aucune réconciliation sérieuse n'est possible.

Bibliographie

Corpus

Benmalek, A. (2009). *Le rapt*. Fayard.

Références critiques

- Benmalek, A. (2015). *Entretien au Salon international du livre d'Alger (SILA)* [Entretien].
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 1). Gallimard.
- Bonn, C. (1999). *Littérature algérienne et itinéraire de lecture*. L'Harmattan.
- Butler, J. (2005). *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Éditions Amsterdam.
- Chaulet-Achour, C. (2004). *L'épreuve d'une décennie : Algérie, art et culture (1992-2002)*. Paris-Méditerranée.
- Chaulet-Achour, C. (2012). *Écritures de l'histoire dans le roman algérien contemporain*. Barzakh.
- Chaulet-Achour, C. (2015). *Écritures algériennes : La règle du genre*. L'Harmattan.
- De Certeau, M. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Gallimard.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- Levasseur, A. (2010, 12 juillet). Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil. Lectures*. <https://doi.org/10.4000/lectures.1086>
- Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*. Dunod.
- Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2021). *L'énonciation en linguistique française* (3e éd.). Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2022). *L'éthos en analyse du discours*. Armand Colin.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Seuil.