HAL
open science

Faits et fiction dans le roman de Boualem Sansal : Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu

Clara Gimenez

To cite this version:

Clara Gimenez. Faits et fiction dans le roman de Boualem Sansal : Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu. Littératures. 2020. dumas-02877241

HAL Id: dumas-02877241

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877241

Submitted on 22 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Faits et fiction dans le roman de Boualem Sansal : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*

Les enjeux de la fiction face à l'Histoire

Clara Gimenez

Sous la direction de Pascale Roux

UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et Communication

Département des Lettres

Mémoire de master 2 mention Arts, Lettres, Civilisation

Spécialité Littérature : Critique et Création, 2ème année

Année universitaire 2019-2020

Faits et fiction dans le roman de Boualem Sansal : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*

Les enjeux de la fiction face à l'Histoire

Clara Gimenez

Sous la direction de Pascale Roux

UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts du Spectacle, Information et Communication

Département des Lettres

Mémoire de master 2 mention Arts, Lettres, Civilisation

Spécialité Littérature : Critique et Création, 2ème année

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire, Pascale Roux, pour tous ses conseils durant ces deux années, mais aussi pour son accompagnement, sa disponibilité et sa bienveillance.

Je tiens à remercier Boualem Sansal qui a bien voulu prendre le temps de répondre à mes questions, et qui a ainsi contribué à l'enrichissement de ce travail.

Un grand merci à ma famille pour son soutien tout au long de ces deux années, et à mes parents, sans qui je n'aurais pas pu écrire ce mémoire.

UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : GIMENEZ PRENOM : CLARA

DATE : 21/04/2020 SIGNATURE :

Mise à jour mars 2016

Sommaire

Remerciements 4

Introduction 8

Partie I : présentation du *Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* et définition de ses enjeux entre factuel et fictionnel 14

Chapitre I : structure générale et résumé du *Train d'Erlingen* 16

I. Présentation générale de l'œuvre et de sa structure 17

II. Résumé détaillé des deux parties du roman 21

Chapitre II : le fait *VS* la fiction ?..... 28

I. Conceptualisation : factuel et fictionnel, question de frontières 29

II. La fiction, une « feintise ludique partagée » 33

III. Le pacte avec le lecteur : étude du prologue du *Train d'Erlingen.* 35

Partie II : allusions historiques et référentielles, une tentative de dialogue 44

Chapitre I : allusions historiques et références factuelles 46

I. Le terrorisme islamiste 48

II. Le nazisme et les régimes totalitaires..... 57

III. L'immigration d'hier à aujourd'hui 63

Chapitre II : le roman comme tentative de rétablissement d'un dialogue..... 70

I. La dualité symbolique du train et son importance historique 72

II. La tentative de reconstruction d'un dialogue entre les deux narratrices 79

Partie III : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu,* une œuvre métalittéraire..... 90

Chapitre I : entrecroisement des genres littéraires dans *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*..... 93

I. Entre fantastique et dystopique 95

II. La libre pensée dans *Le Train d'Erlingen* : journal intime, essai, roman à thèse ou engagé..... 103

Chapitre II : l'intertextualité dans le roman, création d'un discours métalittéraire 115

I. Des allusions à déchiffrer : le jeu de l'auteur avec son lecteur 117

II. De l'écriture palimpseste aux commentaires littéraires 124

Chapitre III : la mise en abyme, clé de voûte du roman..... 133

I. La mise en abyme : la dynamique de la métamorphose..... 135

II. La mise en abyme : la dynamique de l'enquête et la posture du lecteur..... 143

Conclusion..... 152

Bibliographie..... 155

Sitographie 161

Tables des illustrations 163

Annexes 164

Table des annexes..... 165

Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal 166

Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019..... 171

Table des matières..... 187

Introduction

La littérature au Maghreb à l'ère contemporaine reste, pour nombre de ses auteurs, attachée à son Histoire[1], à la douloureuse expérience de la colonisation, aux luttes qu'elle a amenées et aux guerres qu'elle a engendrées. En Algérie, la décennie noire de 1990 à 2000 donne lieu à ce qui a été nommé une « littérature de l'urgence » : les écrivains témoignent de la violence de la guerre civile, de l'instabilité politique, du terrorisme islamiste qui gagne leur pays. Certains utilisent la langue française pour témoigner du passé, leurs œuvres s'adressent alors à un public qui a vécu de près ou de loin ces évènements. Mais c'est aussi un lectorat occidental qui se voit alors proposer une autre version de l'Histoire officielle par le prisme de la fiction. Selon la chercheuse Sabrina Zouagui, interrogée par le journal en ligne *Middle East Eye*, la littérature de cette période « se manifeste par "l'ouverture sur des thèmes plus universels[2]" ». Elle ajoute : « On ne s'occupe plus uniquement du vécu algérien mais on transcende ce niveau vers d'autres préoccupations et thématiques comme le terrorisme, l'intolérance religieuse, la Shoah, etc., ainsi que sur des intertextes universels : on convoque dans l'écriture George Orwell, les *Mille et une nuits*, Albert Camus, James Joyce, en plus de la mythologie grecque[3] ».

C'est ce que fait Boualem Sansal depuis qu'il a commencé à écrire. Né en 1949, il a été le témoin de cette moitié de siècle émaillée, comme on l'a dit, par l'instabilité politique et la violence meurtrière de l'armée et des islamistes. L'assassinat du président provisoire Mohamed Boudiaf l'afflige ; peu après survient le décès d'un de ses amis proches, ce qui le plonge un peu plus dans le désespoir comme il le confie dans l'émission « À voix nue » de *France Culture* : « Il ne restait qu'à se lamenter. Alors je me suis lamenté[4] ». À partir de ce moment, il ne cesse d'écrire. Il publie *Le Serment des barbares* (1999) : sous la forme d'une enquête policière, il évoque la montée de l'islam radical qui terrorise le peuple algérien, il dépeint la dégradation de la ville, la violence meurtrière dont sont victimes ceux qui cherchent la vérité. Ses fictions évoquent souvent le passé, que ce soit celui de son pays ou le sien comme dans *Rue Darwin* (2005). Auteur engagé, il donne la parole aux femmes dans *Harraga* (2005) qui met en lumière

[1] Nous utiliserons le terme « Histoire », avec majuscule, pour désigner des faits historiques ; et nous emploierons « histoire », sans majuscule, lorsqu'il sera question d'histoire singulière ou fictionnelle.
[2] Bessadi Nourredine, « Les auteurs algériens secouent la littérature francophone », *Middle Eeast Eye*, 26 octobre 2017, <https://www.middleeasteye.net/fr/news/les-auteurs-algeriens-secouent-la-litterature-francophone>, consulté le 06 février 2019.
[3] *Idem.*
[4] Raphaëlle Rérolle, « Boualem Sansal, dissidence », « A voix nue », *France Culture*, épisode 2, 15 mars 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/boualem-sansal-dissidence-25-deuxieme-episode>, consulté le 06 février 2019.

l'injustice de la condition féminine. Il publie aussi des essais dans lesquels il s'adresse directement aux Algériens comme dans *Poste restante : Alger. Lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes* (2006). Cet essai, qui remet en cause le gouvernement et appelle les citoyens à s'éveiller, est saisi par la ministre de la Culture. Il reçoit de nombreuses menaces anonymes ; et alors même qu'il a déjà perdu l'emploi qu'il occupait au ministère de l'Industrie à cause de ses positions et de ses écrits qui critiquent ouvertement le gouvernement, Boualem Sansal refuse de s'exiler. Il continue à écrire des romans qui sont primés de multiples fois, notamment en France où il acquiert son lectorat.

À partir de la publication, en 2008, de son roman *Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller*, Boualem Sansal entremêle de façon plus qu'évidente l'Histoire européenne et algérienne. Inspiré par un fait réel ayant eu lieu dans le village surnommé « Village de l'Allemand » en raison d'un ancien officier SS, il invente deux narrateurs qui content leur histoire dans leur journal. Après l'assassinat de leurs parents à la suite d'un raid du Groupe Islamiste Armé (GIA) dans leur village, ils apprennent que leur père était un nazi qui s'est réfugié en Algérie à la fin de la Seconde Guerre mondiale, échappant ainsi à la justice. L'auteur établit alors un lien entre le nazisme et l'islamisme[1] d'aujourd'hui : « Nous vivons sous un régime national-islamiste et dans un environnement marqué par le terrorisme, nous voyons bien que la frontière entre islamisme et nazisme est mince. L'Algérie est perçue par ses enfants eux-mêmes comme une "prison à ciel ouvert", disent les uns, et comme "un camp de concentration", disent les autres qui meurent à petit feu dans les cités », confie Boualem Sansal lors d'une interview avec le journaliste Grégoire Lemenager[2]. Ce lien entre état totalitaire et fanatisme religieux est à nouveau repris en 2015, dans *2084*, roman dystopique qui fait explicitement référence à *1984* de Georges Orwell (1949). Le pouvoir prend, dans le roman de Boualem Sansal, la forme d'un totalitarisme religieux, autour d'un livre saint, le *Gkabul*, idéologie dont les similitudes avec l'islam et ses dérives apparaissent de manière évidente. Ces deux romans s'apparentent à des récits d'apprentissage, dans lesquels le narrateur tente de trouver une vérité qui lui est occultée, interdite, et qui peut littéralement le tuer. L'Histoire que tente de reconstruire le fanatisme islamiste en détruisant tout ce qui n'appartiendrait pas à *sa* vision de

[1]Islamisme : « sous couvert de l'islam que peu à peu [l'islamisme] a transformé en un discours idéologique dont la finalité est le contrôle de la société et la prise de pouvoir » ; « courant religieux ultraorthodoxe avec un objectif de transformation radicale des pays musulmans, voire du monde, aux plans religieux, politique, social, culturel », Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2013, p.59 et 86.

[2] Grégoire Lemenager, « Boualem Sansal : l'islamisme se rapproche du nazisme », *L'obs*, 2010, <https://www.dailymotion.com/video/xbj633>, consulté le 09 février 2019.

l'islam permet d'enfermer les personnes, de les maintenir, comme dans n'importe quel état totalitaire, dans la peur et le silence, coupées des mots et de leur libre-arbitre, n'ayant d'autre choix que de se soumettre au régime islamiste.

Dans *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* (2018), l'héroïne Ute Von Ebert, présentée comme une riche héritière de la cité d'Erlingen, apparemment située en Allemagne, se trouve bloquée dans sa ville, dans l'attente d'un ennemi qu'on ne voit pas, et d'un train qui devrait venir sauver les habitants mais qui n'arrive jamais. On retrouve ici des thèmes déjà explorés dans ses deux précédents romans : celui du totalitarisme, l'instrumentalisation de la religion, la déportation, l'immigration, la liberté… L'histoire fictive d'Ute Von Ebert est présentée comme la clé permettant d'accéder à l'histoire actuelle, supposée réelle, d'Elisabeth Potier, victime collatérale[1] des attentats de 2015 à Paris, qui font partie d'un temps proche du lecteur occidental. Or, s'il est difficile de saisir tout de suite en quoi cette histoire nous permettrait de comprendre celle d'Elisabeth Potier, le roman glisse dans sa seconde partie dans la « réalité » supposée de ce personnage. On découvre alors que cette professeure d'histoire-géographie souhaitait écrire un livre sur une certaine Ute Von Ebert. On apprend qu'elle se serait métamorphosée à la suite de l'attaque qu'elle a subie, et de son coma, en son personnage de fiction. C'est à travers deux narratrices, l'une comme l'autre fictive, que se noue l'intrigue autour de la métamorphose de la société, et celle de Dieu, comme le souligne le sous-titre de l'œuvre. C'est une métamorphose qui s'opère donc à tous les niveaux : de la personne à la société dans laquelle elle évolue.

On peut ainsi relier les trois derniers romans de Boualem Sansal, *Le Village de l'Allemand, 2084* et *Le Train d'Erlingen* à travers les thématiques principales qu'ils explorent : les liens étroits entre totalitarismes politiques et religieux, l'importance de notre histoire dans l'Histoire. Ces liens se révèlent par l'entremêlement constant entre faits avérés et fiction, en mettant justement la fiction au service d'une nouvelle lecture de notre Histoire. C'est dans sa dernière œuvre, *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* que nous aimerions étudier la manière dont le factuel, l'Histoire, vient s'insérer dans la fiction. Ce sujet nous semble d'autant plus important que l'auteur a lui-même déclaré qu'il n'avait pas l'impression « d'avoir

[1] Elle est présentée comme « victime collatérale » car, comme on l'apprend dans le roman, c'est après une manifestation contre les attentats islamistes du Bataclan qu'Elisabeth est attaquée dans le métro par un groupe de jeunes islamistes.

fait de la fiction » car il s'intéresse toujours aux « faits[1] ». Comment, par la structure de son roman, Boualem Sansal brouille les frontières entre fiction et réalité ? Comment cela amène le lecteur à se réapproprier son rapport au réel, à l'Histoire, mais aussi à la fiction ?

C'est en adoptant une approche narratologique[2] et stylistique que l'on tentera de répondre à ces questions. Pour ce faire, on présentera, dans la première partie, la structure d'ensemble du roman et, de façon assez détaillée, la manière dont se déroule le récit, afin d'en dégager les principaux procédés. L'étude générale de l'œuvre nous amènera à montrer le partage établi par des théoriciens comme Jean-Marie Schaeffer, Françoise Lavocat ou Gérard Genette, entre faits et fiction.

Ensuite, dans une deuxième partie, mais sans pour autant viser à l'exhaustivité, on classera les divers éléments factuels que l'on trouve dans le roman afin de voir comment ils s'entremêlent à la fiction. Nous nous attacherons à trois thématiques en particulier : l'islamisme, le nazisme et les migrations. Cet enchevêtrement, entre fiction et Histoire, semble s'inscrire dans une tentative de rétablir un dialogue non seulement entre les époques, mais aussi entre les narratrices. Cette tentative s'inscrit dans l'image du train qui traverse tout le roman, et dans lequel il revêt différentes significations : à la fois symbole de mort, mais aussi d'espoir et d'échanges.

Ces faits, qui se mêlent au récit fictionnel, s'inscrivent dans une œuvre à l'apparence déconstruite comme on le verra dans la troisième partie. La construction de l'œuvre et la pluralité des genres littéraires auxquels elle se rattache contribuent à un apparent brouillage entre fiction et réalité. Cela amène le lecteur à se poser de multiples questions quant au statut des histoires qui lui sont racontées et de l'Histoire à laquelle les narratrices font référence, une Histoire qui fait écho et qui appartient aussi au lecteur contemporain. De plus, le roman s'écrit en rapport avec des œuvres littéraires antérieures auxquelles l'auteur semble rendre hommage en intégrant leurs récits de façon allusive ou explicite, créant un intertexte riche que nous nous devons d'interpréter, car les narratrices l'utilisent pour tenter de comprendre les événements auxquels elles font face. Dans un troisième et dernier chapitre, on s'intéressera à la mise en

[1] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.

[2] « La narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée. L'étude du discours du récit vise à dégager les principes communs de composition des textes, principes qui tendent à l'universalité », Lucie Guillemette et Cynthia Lévesque (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 15 avril 2019.

abyme, véritable clé de voûte de l'œuvre qui lui donne sa structure particulière. L'intertexte kafkaïen, avec *La Métamorphose* (1915), participe de ce procédé et soutient l'ensemble de l'œuvre qui consiste justement en des métamorphoses à plusieurs niveaux. Enfin, les enquêtes menées par les narratrices participent aussi de la mise abyme et invitent le lecteur à prendre une posture particulière que nous tenterons de définir.

Tous ces procédés, que nous aurons mis en lumière, nous permettront de montrer qu'il s'agit bien ici, par ce roman, d'inviter le lecteur à réappréhender son rapport à l'Histoire, voire, de l'engager lui-même dans l'écriture. Il s'agit ainsi de s'approprier son histoire ; une histoire toujours ancrée dans une époque, de laquelle le lecteur peut, et doit, peut-être, se faire le témoin.

Partie I : présentation du *Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* et définition de ses enjeux entre factuel et fictionnel

Introduction de la première partie : présentation du *Train d'Erlingen* et définition de ses enjeux entre factuel et fictionnel

On trouve dans le roman de Boualem Sansal, de manière évidente, des éléments factuels, c'est-à-dire avérés, ou qui semblent l'être. Le roman, s'il peut s'inspirer du monde réel du lecteur et de l'auteur, raconte avant tout les aventures du protagoniste qu'il met en scène. Si c'est bien ce qui advient dans *Le Train d'Erlingen*, l'insertion de faits réels et les allusions presque constantes au monde actuel du lecteur nous interrogent sur ce qu'est vraiment la fiction et ce qui permet de la définir comme telle.

Pour tenter de comprendre de quelle manière s'insère le factuel on présentera l'œuvre et on mettra au jour sa structure d'ensemble. On résumera ensuite, de façon plus détaillée, les deux grandes parties du roman. Il s'agit avant tout de bien appréhender l'histoire, c'est-à-dire les événements qui articule le récit ; un récit complexe dans lequel s'enchevêtre factuel et fictionnel mais aussi de multiples formes de narration.

On pourra ainsi tenter de définir de façon conceptuelle ce qu'est le fait et ce qu'est la fiction ; mais surtout d'étudier le pacte de lecture qui est conclu avec le lecteur, l'importance que celui-ci a pour la suite de la lecture de l'œuvre et l'enchevêtrement évident qui apparaît dès ces premières lignes entre factuel et fictionnel.

Chapitre I : structure générale et résumé du *Train d'Erlingen*

I. Présentation générale de l'œuvre et de sa structure

I.1. Le prologue, une présentation des protagonistes et de l'intrigue

Le Train d'Erlingen s'ouvre sur un prologue qui met en place l'intrigue et présente de façon précise les deux protagonistes : Elisabeth Potier et Ute Von Ebert. C'est « Elisabeth Potier, professeure d'histoire-géographie à la retraite, habitant la Seine-Saint-Denis, victime collatérale de l'attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris[1] » qui est introduite en premier. Le narrateur nous apprend qu'elle plonge dans le coma et qu'elle émerge de celui-ci « avec une autre personnalité et c'est sous cette identité qu'elle décédera un mois plus tard[2] ». Ce n'est qu'à travers les lettres laissées « à sa fille Léa, et à nous incidemment[3] » que l'on pourra accéder à son témoignage, mais pas seulement :

> Il faut passer par l'incroyable histoire qu'Ute Von Ebert, cheffe actuelle de la puissante dynastie Von Ebert, habitant Erlingen en Allemagne, dont l'empire financier et industriel, né en Amérique au XIXe siècle, s'ancre aujourd'hui dans les cinq continents, a laissée par écrit à sa fille Hannah, alors que le monde s'écroulait autour d'elle et que la survie des habitants d'Erlingen dépendait d'un train fantôme. Entre les deux femmes existe un lieu par-delà le réel[4].

La dernière partie du prologue donne des informations sur la lecture à mener pour le lecteur et sur les enjeux de l'œuvre :

> Les deux histoires additionnées sont une quête de vérité à travers les continents et les époques, vérité que certains, que nous dénonçons au passage, affirment posséder en exclusivité et entendent imposer au monde entier. La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre. Dans cette vie, rien ne nous est donné gratuitement. La lecture, si elle s'accompagne d'une véritable méditation, est un acte initiatique[5].

Le prologue a donc une fonction annonciatrice, il prévient le lecteur de l'incongruité du livre qu'il s'apprête à lire. Si les personnages principaux sont présentés, on ne sait encore rien du narrateur. En entrant dans la première partie du « roman », le narrateur laisse voix à Ute Von Ebert, qui vient de nous être présentée. L'intrigue est nouée : le mystère de la métamorphose d'Elisabeth Potier, la recherche d'une « vérité » dans un roman qui ne serait pas vraiment un roman donne déjà des indices quant à l'œuvre que l'on a entre les mains : il ne s'agit pas

---

[1] Boualem Sansal, *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu,* Paris, éd. Gallimard, 2018, p.13.
[2] *Ibid.*, p.13.
[3] *Idem.*
[4] *Idem.*
[5] *Le Train d'Erlingen,* p.14.

seulement de donner à lire des histoires mais de tenter de déchiffrer, à travers celles-ci, un chemin menant à une vérité historique, « à travers les continents et les époques ». C'est ici aussi que se noue le pacte avec le lecteur, un pacte que nous analyserons plus amplement à la fin de ce chapitre, celui-ci engageant une lecture particulière du *Train d'Erlingen*, notamment par ses enchevêtrements entre fictionnel et factuel.

Il est néanmoins important d'éclairer les rouages de l'intrigue avant d'expliciter la structure particulière de ce roman, une particularité revendiquée dès le prologue[1]. En effet, si ce dernier nous présente bien deux protagonistes : Ute et Elisabeth, Ute est en réalité un personnage de fiction inventé par Elisabeth. La première partie s'attache, sans nous le dire, au récit d'Ute qui vit supposément à Erlingen en Allemagne. Ce n'est que dans la deuxième partie du roman que l'on apprend qu'Ute est un personnage fictif, imaginé par Elisabeth, et qui devait faire l'objet d'un roman. Ces éléments nous sont donnés au fur et à mesure dans la deuxième partie par une narratrice qui n'est pas Elisabeth, mais sa fille : Léa. C'est elle qui nous donne ces informations tout en retraçant l'histoire de sa mère, Elisabeth, qui a été attaquée par des islamistes, et qui est maintenant décédée. À cause de cette attaque, Elisabeth a subi un fort traumatisme crânien et, à son réveil, elle a commencé à se métamorphoser en son personnage de fiction. On comprend alors que toute la première partie, narrée par Ute, est en réalité l'œuvre d'Elisabeth. Le roman que l'on a entre les mains aurait donc été reconstitué par sa fille, Léa, peu après sa mort. Si l'intrigue s'explicite facilement, la construction du roman, comme nous allons le voir, rend la lecture plus complexe : c'est à nous, lecteur, d'assembler les pièces de l'intrigue.

I.2. Structure générale

Pour mieux appréhender les enjeux du *Train d'Erlingen*, il est important de rendre la structure générale claire et synthétique. La construction de l'œuvre semble bien être celle d'un roman : il y a un prologue, deux grandes parties – « La réalité de la métamorphose » et « La métamorphose de la réalité » – et un épilogue. La première contient douze « chapitres », et la seconde onze. C'est une œuvre apparemment bien équilibrée et structurée. Cependant, chaque partie n'a pas la même narratrice. Dans la première, Ute est la narratrice ; dans la seconde, il s'agit de Léa. C'est donc une œuvre polyphonique, à deux voix. De plus, la structure interne

[1] « La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter », *Le Train d'Erlingen*, p.14.

se démarque du schéma canonique « de la narration romanesque » comme nous prévenait le prologue. Dans chaque partie, ce qui doit faire office de « chapitre » dans lequel s'inscrit un récit raconté par la narratrice se révèle être des lettres (de la mère à sa fille ou de la fille à sa mère), des notes de roman ou de lecture, des chapitres additifs, ou encore une « note de lecture d'un livre qui n'est pas encore écrit ». L'histoire semble ainsi éclatée. Tout ceci vient former une œuvre composite : croisement des genres littéraires, des voix narratives, des personnages.

Afin de rendre ces mouvements plus clairs nous avons repris les chapitres sous forme de tableau. Ce dernier met en lumière la structure « en miroir », ou presque, du roman. Les couleurs permettent de mettre en évidence les divers types de « chapitres ». Nous avons ainsi utilisé le rouge pour les lettres adressées à Hannah ou à Elisabeth, le bleu pour les notes de roman, le vert pour les notes de lecture. Le violet montre les chapitres autres, qui ne sont ni des lettres d'Ute ou de Léa, ni des notes de lecture ou de roman. Enfin, nous avons gardé la couleur noire pour les grandes parties (prologue, première et deuxième partie, et épilogue), de même que pour les chapitres constitutifs de cet épilogue. Nous avons signalé avec des guillemets les noms des chapitres tels qu'ils apparaissent dans le roman, et nous avons nommé ceux qui ne comportaient pas de titre spécifique (comme les lettres).

Prologue	
Première partie : « la réalité de la métamorphose » Narratrice autodiégétique[1] : Ute.	Deuxième partie : « la métamorphose de la réalité » Narratrice autodiégétique : Léa.
Lettre d'Ute à sa fille, Hannah	Lettre de Léa à sa mère, Elisabeth
Lettre d'Ute à sa fille, Hannah	Lettre de Léa à sa mère, Elisabeth
« Roman note n° 1 : le début de la fin »	« Roman note n°1 : au croisement de deux histoires, *Le temps des migrants* »
Lettre d'Ute à sa fille	« Roman note n° 2 : au croisement de deux histoires, *Le temps des barbares* »
« Roman note n°2 : la vie secrète des Ebert »	« Roman note n°3 : au croisement de deux histoires, *Le temps des lâches* »

[1] Autodiégétique : narratrice interne à la diégèse qui raconte sa propre histoire à la première personne du singulier, « le narrateur est le héros de son récit », Gérard Genette, *Figure III*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1972, p.253.

« Note de lecture n°1 : dans le mystère, il y a un grand mystère »	« Note de lecture d'un livre qui n'est pas encore écrit »
Lettre d'Ute à sa fille	« Roman note n°4 : au croisement de deux histoires »
« Roman note n°3 : révolte des jeunes et réunion des domestiques »	« Roman note n°5 : au croisement de deux histoires : *le mystère de la chambre verte* »
« Chapitre additif (mais où le mettre, je n'arrive pas à situer la séquence dans le temps, il y a eu rupture quelque part). On ne sait pas tout de sa vie »	Lettre de Helmut à Léa
« Note de lecture n° 2 : « "que la terre soit légère sur ta tombe" »	« Roman note n° 6 : au croisement de deux histoires : une responsabilité en héritage ou les mots ont-ils un sens ? »
Lettre d'Ute à sa fille	« Note de lecture n°1 : le désert des Tartares est sorti de son lit brûlant et répand sa lave sur les basses terres du monde »
« Roman note n°4 : Le cycle des questions et des métamorphoses a-t-il une fin ? »	
Epilogue	
« Un livre qui reste à écrire : une promesse doit être tenue, fût-ce à moitié » « Post-Scriptum » (e-mail de Cornelia)	

S'il n'y a que deux narratrices, on voit néanmoins à quel point la structure s'éloigne de la forme canonique du roman. En effet, il ne s'agit pas seulement d'un récit romanesque, ce sont aussi des lettres, ce qui apparente l'œuvre au roman épistolaire[1]. Parmi toutes ces lettres, *Le Train d'Erlingen* est aussi ponctué de morceaux de narration fictionnelle écrite par la narratrice elle-même, et de réflexions sur des œuvres littéraires, comme nous le verrons plus tard, ce qui

[1] Roman épistolaire : « roman entièrement constitué par les lettres que s'échangent les divers personnages. […] présentation éclatée de l'intrigue », Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, dir. Michel Jarrety, Paris, éd. Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2001, p.377.

se rapporte plutôt au commentaire littéraire, voire, presque, à l'essai[1]. C'est donc plus le « brouillon » d'un roman qu'un véritable roman. En effet, les notes de lecture et de roman constituent une forme de pré-réflexion sur l'œuvre que souhaitait en faire Elisabeth ; de même que pour Léa et ses notes qui devaient devenir un roman.

L'éclatement apparent de l'œuvre ne rend donc pas la lecture facile. C'est de façon rétroactive que nous apprenons qu'Ute est en réalité un personnage inventé par Elisabeth Potier, ce qui nous fait aussi comprendre que les échos entre les deux histoires sont voulus. Il s'agit d'aller chercher dans la fiction une part de vérité quant à la terrible réalité : un ennemi apparemment invisible qui amène la peur, la destruction, et la mort. C'est un roman qui, avec son apparente déconstruction, invite les lecteurs à reconstruire le récit de ces vies ; à tenter, comme dans un puzzle, d'assembler les morceaux des histoires de ces diverses narratrices qui ne content finalement qu'une seule histoire : celle de leur temps. Il s'agit, comme le met en évidence l'épigraphe du *Train d'Erlingen,* d'effectuer « *une chronique sur les temps qui courent*[2] ».

Pour rendre compte de ce dispersement à l'intérieur de chacun des deux grands mouvements du roman, nous les résumerons dans notre deuxième partie. Ainsi, nous pourrons commencer à aborder les enchevêtrements entre fictionnel et factuel.

II. Résumé détaillé des deux parties du roman

Le résumé détaillé vise à une compréhension générale du *Train d'Erlingen*. Il s'agit avant tout de bien connaître le récit et de mettre en évidence ses diverses articulations. On effectuera aussi, en partie, une analyse narratologique qui nous permettra d'interpréter les entremêlements de la fiction avec la réalité, mais aussi ceux de la fiction avec la fiction.

[1] Parmi les quatre grandes classes de textes (fiction narrative, poésie, théâtre, essai) que Dominique Combe définit, l'essai relèverait à la fois du « discours philosophique ou théorique, autobiographie, mémoires, journal intime, carnets, correspondance, compte rendu, récit de voyage, etc. », « Phénoménologie des genres courants », Chapitre 1 « Approche immédiate des genres », *Les genres littéraires*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, [Version numérique « Kobo »].
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.9.

II.1. Première partie : « La réalité de la métamorphose » ou l'histoire d'Ute Von Ebert

C'est tout d'abord à travers les lettres qu'Ute Von Ebert adresse à sa fille Hannah que l'on découvre le personnage, la situation d'Erlingen, une ville prétendument située en Allemagne. Ute évoque la terrible situation de la ville menacée par un ennemi encore inconnu et dans l'attente d'un train qui doit venir sauver les « treize mille habitants[1] » d'Erlingen : « Il y a aussi que ce suspense est insupportable. Chaque jour on nous dit que le train va arriver et chaque jour on nous dit que finalement il ne viendra pas[2] ». L'atmosphère pesante se fait sentir à travers le récit de l'épistolière, elle y décrit aussi la dégradation sociale, économique, qui ne fait que progresser depuis que l'ennemi, qui reste toujours innommé et inconnu, est entré dans les esprits en laissant planer la menace d'une guerre qui lui permettrait de s'emparer de la cité : « Le résultat est que nul ne sait à qui, à quoi on a affaire, à ce stade on dit ennemi, le mot englobe toutes les hypothèses[3] ».

C'est aussi dans ce premier chapitre, à travers les nouvelles qu'elle donne à sa fille, qui vit à Londres et qui a vingt-sept ans, que l'on en apprend un peu plus sur Ute : elle est la directrice de l'entreprise « des mondialement célèbres biscuits Ebert "*Der König des Keks*[4]" ». De même, les personnages secondaires, amis d'Ute, sont introduits : Magda, la gouvernante, et Helmut, le bricoleur. C'est ici aussi que l'on nous fait savoir que la poste est hors service ; les lettres d'Ute sont donc condamnées à ne trouver aucun destinataire, du moins, tant que la ville n'a pas retrouvé de liaison avec le reste du monde. À la fin de sa première lettre, Ute charge sa fille d'une mission :

> PS : En plus des lettres, tu trouveras dans *notre* cachette […] un roman, il demande à être travaillé, si tu veux bien, les chapitres sont éparpillés dans les lettres ou sous forme de notes, groupe-les à ta manière, trouve de bons liens […]. Je lui ai donné pour titre *Le Train d'Erlingen* et pour sous-titre *Lettres à Hannah.* […] Tu verras, c'est intéressant, en quelques pages, je raconte ce pauvre monde qui se meurt la bouche ouverte en croyant énoncer des vérités premières qui ne sont que dernières et bonnes à jeter à l'égout[5].

À ce stade de l'intrigue, on peut donc penser que ce que nous avons entre les mains a été reconstitué par Hannah elle-même.

---

[1]*Le Train d'Erlingen.,* p.17.
[2]*Idem.*
[3]*Le Train d'Erlingen,* p.22.
[4]*Ibid.,* p.19.
[5]*Ibid.,* p.24.

Les chapitres suivants alternent entre quelques lettres d'Ute, ainsi que ses notes de roman, mais aussi une note de lecture et un chapitre additif. Les notes de roman créent un prolongement avec les lettres de l'écrivaine. Ces notes se confondent avec la « réalité[1] » d'Ute à Erlingen. Elles mélangent narration romanesque et commentaires de son écrivaine qui donne par petits bouts ce qui devrait constituer son roman. Ce dernier ferait état de la dégradation et de la métamorphose progressive d'une ville coupée du monde, et dénoncerait ces gouverneurs prêts à abandonner la population aux mains d'un ennemi réputé dangereux, violent, meurtrier, comme ils le déclarent eux-mêmes : « lorsque ces gens prennent une cité, ils la décapitent aussitôt pour sidérer la population… et la tête c'est nous[2] ». On reste donc dans une narration qui suit la trame de l'histoire qu'Ute raconte dans ses lettres : la réalité d'Ute se confond avec la fiction de ses notes de roman. En ce sens, comme le souligne le chercheur Giuseppe Lovito, qui s'intéresse aux liens entre fiction et réalité établis par Umberto Eco, « la fiction narrative peut être considérée comme un instrument interprétatif nous permettant d'approfondir la connaissance du monde qui nous entoure[3] ». C'est ce que fait ici notre personnage de fiction, Ute : elle transpose les enjeux de la réalité à laquelle elle fait face dans un début de roman.

Un chapitre, qui diverge de la ligne principale de l'histoire, du récit premier, vient s'intercaler : on découvre alors un peu plus l'histoire des Ebert à travers le récit qu'en fait Ute dans une deuxième note de roman intitulée : « *La vie secrète des Ebert*[4] ». Ce détour par la généalogie de la famille nous en apprend un peu plus sur la protagoniste et sa place importante dans la société. Cette analepse[5] permet d'expliquer clairement, par les grandes étapes, comment la famille Ebert a fondé et fait durer son empire et sa richesse, et comment Ute elle-même a investi sa fortune à Erlingen, ce qui a apparemment profité à la petite ville. Mais l'histoire passée rejoint aussi l'histoire présente : comme ses ancêtres qui ont envahi l'Amérique lorsqu'ils s'y sont établis, un autre envahisseur, lui aussi semble-t-il poussé par une foi totale pour un Dieu, vient s'emparer d'Erlingen et la transformer.

---

[1] Le terme de « réalité » est ici entendu en rapport avec l'univers fictionnel du personnage, Ute : nous différencions ainsi son propre monde de référence, désigné comme réel, en le distinguant du monde fictionnel qu'elle construit elle-même par l'écriture de son roman.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.32.
[3] Giuseppe Lovito, « Entre réalité et fiction : le roman comme instrument de connaissance selon Umberto Eco », *Têtes Chercheuses*, publié le 27 novembre 2015, <https://teteschercheuses.hypotheses.org/2495>, consulté le 22 septembre 2019.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.60.
[5] Analepse : « évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve », Gérard Genette, *Figure III*, p.82.

Le chapitre suivant, qui constitue la première note de lecture, est une sorte de digression sur les religions autour d'une réflexion sur un traité, celui des *Trois imposteurs : Moïse, Jésus-Christ, Mahomet.* Nourrie de nombreuses lectures et pensées sur cet ennemi, Ute apparaît comme une écrivaine mais aussi comme une lectrice et philosophe qui a de larges connaissances et dont l'esprit critique est très vif. L'intertextualité ne fait que s'élargir tout au long de cette partie.

Ute évoque les espoirs qui secouent le peuple d'Erlingen lorsque le maire lui annonce que le train va venir le sauver. Selon elle, le train ne viendra jamais ; ce serait une manigance des dirigeants pour empêcher une révolte du peuple afin de s'enfuir et de l'abandonner. Pour Ute, c'est décidé : il faut se révolter, s'organiser, résister. Dans une dernière lettre, elle fait part à sa fille de ses plans. Mais le récit glisse dans un chapitre étrange, intitulé « On ne sait pas tout de sa vie ». Ute raconte un rêve qui, lui semble-t-il, a été déclenché par le mal de hanche qu'elle ressent depuis un moment. Ce songe la perturbe, la narratrice paraît croire qu'elle est dans une fiction[1]. Dans ce rêve elle aperçoit une autre vie et ne sait plus qui elle est. Est-ce que son rêve ne serait pas vraiment la réalité ? Et si sa vie à Erlingen n'était, finalement, qu'une sorte d'illusion ?

Après une note de lecture, une lettre à sa fille Hannah et une note de roman dans lesquelles elle évoque la révolte en cours à Erlingen, « La réalité de la métamorphose » s'efface pour laisser place à « La métamorphose de la réalité ».

II.2. Deuxième partie : « La métamorphose de la réalité » ou l'histoire d'Elisabeth Potier

La deuxième partie du roman, sorte de miroir de la première partie, a une structure similaire s'articulant autour de lettres de Léa à sa mère, de notes de roman et de lecture. Il s'agit ici aussi de détailler les éléments constitutifs de l'histoire afin de montrer les enjeux qui se nouent entre les deux parties, notamment au regard des liens et des insertions du factuel dans la fiction.

Le personnage de Léa, qui est apparu dans le rêve étrange d'Ute, écrit une lettre à sa mère défunte : « Bonjour maman chérie qui est au ciel, c'est Léa[2] ». Les deux histoires, celle d'Ute

[1] « Vous n'avez pas encore compris que nous sommes dans une fiction, un roman, la réalité ne se laisse pas abuser comme ça », *Le Train d'Erlingen,* p.116.
[2] *Ibid.,* p.143.

et de cette jeune femme, semblent alors se rejoindre : Léa récapitule tous les événements qu'Ute a traversés. On peut alors penser qu'il s'agit de sa mère ; sauf qu'Ute n'a mentionné qu'une fille, Hannah. De même, Léa dit qu'elle est née à Paris, en Seine-Saint-Denis. Aux personnages de Magda et Helmut se superposent ceux de Maria et Giuseppe, en charge de raconter à Léa tous les mystères que sa mère a laissés : « Qui sont Ute Von Ebert et son monde, sa fille Hannah, ses aides de camp Magda et Helmut, où est Erlingen, qui est cet étrange envahisseur qui n'est qu'ombre et rumeur dans le crépuscule[1] ? ». Ce dont on est certain, c'est que Léa a bien reçu les lettres demandant de rédiger le roman, un roman à deux voix : celle de sa mère et la sienne. Ici, l'épistolière répond à sa mère, mais cette réponse ne l'atteindra jamais puisque celle-ci est décédée. Néanmoins, Léa tente de mettre en forme ce qui lui a été demandé : un roman.

C'est dans ces lettres qui résument les vies des deux femmes que l'on apprend que la mère de Léa est Elisabeth Potier, une professeure d'histoire-géographie à la retraite qui s'est exilée en Allemagne. Tout comme Léa qui est partie vivre à Londres pour trouver un emploi, Elisabeth Potier devient la professeure privée d'une jeune fille à Bremen en Allemagne. Il s'agit de Cornelia (surnommée Nele), onze ans, dont les parents sont riches : c'est la famille Von Hornerberger. Dans sa première note de roman, Léa raconte qu'Elisabeth s'intéressait au passé généalogique de la petite Cornelia « afin d'alimenter ses travaux pratiques[2] ». C'est à la Maison allemande des émigrés, un musée, qu'elle découvre Ernst Ebert, (que l'on a déjà rencontré dans le récit d'Ute dans la première partie du roman). On apprend ici qu'Ute était en réalité la sœur d'Ernst Ebert. Les échos entre la première et la deuxième partie sont de plus en plus présents et évidents dans le récit de Léa, et ce ne sont pas que des échos : la deuxième partie du *Train d'Erlingen* vient mettre au jour la première partie et les rouages de l'écriture. Léa tente de comprendre ce qui a mené sa mère à écrire un roman sur la famille des Von Ebert. Mais on ne saisit cela qu'en rassemblant nous-mêmes les pièces du puzzle qui nous sont laissées par la narratrice. En racontant ce qui a poussé sa mère à écrire, elle tente aussi de comprendre l'origine de sa métamorphose en son personnage de roman, Ute. Elle analyse ainsi le récit que nous avons lu dans dans la première partie du *Train d'Erlingen*. C'est donc une double enquête : Elisabeth enquêtant sur la famille des Von Hornerberger et des Von Ebert, et Léa effectuant elle-même une enquête sur ce qui a poussé sa mère à écrire. C'est un roman miroir : à la première partie « fictionnelle » vient répondre un récit « réel », qui semble ancré dans la réalité du lecteur par son contexte.

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.145.
[2] *Ibid.,* p.169.

Si l'histoire des Von Hornerberger, et incidemment, celle des Von Ebert est au commencement du récit qu'a tenté d'en faire Elisabeth Potier ; Léa, dans sa deuxième note de roman, relate un événement fatal : celui de « l'année 2015 et son point d'orgue le 13 novembre[1] ». Après les attentats islamistes du Bataclan, Paris se réunit dans une marche contre la mort, la violence et l'islamisme. Maria, Giuseppe et Elisabeth confectionnent des pancartes et participent à cette journée. C'est sur le retour, alors qu'ils rentrent en métro, qu'ils se font attaquer par quatre hommes. Leur haine se déchaîne lorsqu'ils voient inscrit sur l'une de leurs affiches : « "*Halte au terrorisme, l'islamisme ne passera pas !*"[2] ». En voulant se dégager de l'un d'entre eux, Elisabeth chute sur les rails et tombe dans le coma. Lorsqu'elle en sort, sa conscience alterne entre Elisabeth et le personnage de sa fiction, Ute. On a véritablement affaire à « la métamorphose de la réalité ». Elisabeth parle alors de l'envahisseur aux portes de la ville, un envahisseur que Léa, comme nous en tant que lecteur, tentons de cerner : de qui ou de quoi ressort cette entité ? Après une ellipse narrative nous faisant faire un bon d'un mois dans la narration, Elisabeth semble être redevenue telle qu'elle était. Mais rapidement, ses amis, Maria et Giuseppe découvrent qu'elle passe ses nuits à écrire : en effet, comme on pouvait le supposer, c'est elle qui a rédigé l'histoire d'Ute.

Léa nous dit que sa mère est décédée d'une crise cardiaque. Elle se demande qui elle était lorsqu'elle est morte : Elisabeth ou Ute ? C'est donc là la fin du récit sur la vie d'Elisabeth Potier, transformée en Ute Von Ebert à la suite d'un terrible traumatisme. Mais l'héritage qu'elle a laissé à sa fille et la demande qu'elle lui a faite (créer un roman), semble avoir été accomplie puisque nous avons ce « roman » entre nos mains. L'histoire n'est cependant pas terminée. Après sa mort, Maria et Giuseppe annoncent dans une lettre à Léa qu'ils quittent la cité, celle-ci étant bientôt totalement à la merci des islamistes et de leur violence. Ils vont donc retourner en Italie, mais non sans délivrer un important message à Léa : sa mère s'est souvenue de qui l'avait attaqué ; un ancien élève de son lycée, « Laziz Boufliki[3] ». Elle n'avait pas souhaité le dénoncer à la police ; Léa, elle, ne sait si elle doit le signaler. Elle décide donc d'enquêter, et de tout savoir sur ce qui est arrivé à sa mère, c'est-à-dire tout ce qui a pu l'amener à ce dédoublement de personnalité.

Léa évolue donc dans un univers qui semble factuel. Son monde paraît familier au lecteur parce qu'il fait écho à des événements avérés et récents. De plus, la jeune femme tente, dans un

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.179.
[2] *Ibid.,* p.184.
[3] *Ibid.,* p.223.

discours rationnel, d'y voir plus clair et d'expliquer la métamorphose de sa mère. Elle relie cette fiction du *Train d'Erlingen* à la situation actuelle de sa société.

Grâce à ce résumé, on a pu développer les principaux axes de l'intrigue, introduire les personnages, mais surtout esquisser la façon dont faits et fiction se rencontrent et s'entremêlent tout au long du roman, et ceci grâce à la façon dont Boualem Sansal l'a rédigé, créant une structure en miroir entre une première partie que l'on pourrait qualifier d'imaginaire et une seconde que l'on pourrait supposer provenir du monde « réel ». Ces éléments factuels, disséminés tout au long de l'œuvre, nous questionnent : sommes-nous vraiment dans une fiction ? Est-ce que certains de ces personnages ont existé ? Qu'est-ce qui relève de l'imaginaire, qu'est-ce qui relève du factuel ? Finalement, comment pouvons-nous définir la fiction ?

Chapitre II : le fait *VS* la fiction ?

Introduction du chapitre II : le fait *vs* la fiction

Les questionnements auxquels nous ont amenés notre première partie nous incitent à définir ce qu'est le fait et ce qu'est la fiction. Qu'est-ce qui définit une œuvre de fiction ? Quelles limites ne doit-on pas franchir pour que le roman reste une histoire fictionnelle ? En nous appuyant sur les travaux de Gérard Genette, Françoise Lavocat et Jean-Marie Schaeffer, on tentera de voir quelle lecture nous est demandée, ou du moins proposée, dans *Le Train d'Erlingen*. Autrement dit, sommes-nous bien dans une œuvre de fiction que le lecteur peut définir comme telle grâce aux éléments qui lui sont donnés ? Nous mettrons ainsi en évidence les éléments nécessaires à l'immersion fictionnelle. En effet, ils permettent au lecteur de ne pas confondre la fiction avec d'autres types d'ouvrages qui pourraient s'avérer être de l'ordre de la chronique, de la biographie ou bien encore de l'historiographie[1]. À la lecture du résumé, il peut paraître évident qu'il s'agit d'un roman, il n'en reste pas moins que l'entrée dans l'œuvre est déterminante ; or, le prologue qui nous est donné à lire est déstabilisant. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de l'analyser plus en détail afin de répondre à cette question : quel est le pacte de lecture conclu ? Mais aussi : comment le factuel affecte le pacte romanesque ? Quels sont déjà, dans ce prologue, les enchevêtrements entre fictionnel et factuel ?

Après avoir défini les notions de fait et de fiction, et analysé le pacte de lecture à travers l'étude du prologue, on pourra éclairer conceptuellement les enjeux entre fictionnel et factuel dans *Le Train d'Erlingen*.

I. Conceptualisation : factuel et fictionnel, question de frontières

Comment définir précisément la fiction et le fait ? Le récit fictionnel et le récit factuel ? Quelle est donc la limite entre un récit qui serait purement factuel (comme une biographie, une chronique, comme nous l'avons évoqué plus haut), et un récit fictionnel ? Où sont les frontières ?

[1] Ces types d'ouvrages font partie des récits factuels : « l'Histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la *narratio* judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l'"universel reportage" », Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, *Précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, éd. Points, coll. « Essais », 2004, [1ères éd. 1979 et 1991, Paris, éd. du Seuil], p.142.

Dans *Le Train d'Erlingen*, fictionnel et factuel semblent s'entremêler au point que l'on ne sait avec certitude s'il s'agit purement de récit fictionnel, ou si ce qui est raconté est vraiment arrivé, comme l'attaque islamiste perpétrée sur Elisabeth Potier par exemple. Cette confusion tient au fait que les attentats du Bataclan de 2015 ont, eux, bien eu lieu, ce qui brouille le rapport entre factuel – ce qui est arrivé réellement, dans le monde réel – et ce qui relève du fictionnel – une invention, un événement imaginé. Il apparaît donc important d'éclaircir ces notions. La question de cette frontière entre fiction et réalité est omniprésente dans le roman de Boualem Sansal. Les ouvrages, *Fiction et diction* de Gérard Genette (2004), *Pourquoi la fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer (1999), et *Fait et fiction, Pour une frontière* de Françoise Lavocat (2016) nous permettront de définir ces concepts. Ces théoriciens reviennent aussi sur des théories de la fiction afin d'en faire la critique ou pour se les réapproprier (Umberto Eco, John Searle, Käte Hamburger, Dorrit Cohn…).

I.1. Définir la fiction

Jean-Marie Schaeffer et Françoise Lavocat partent d'un constat similaire : avec l'essor du *storytelling*[1], ou celui des jeux vidéo, le mot de « "fiction" est alors entendu au sens ancien de "mensonge[2]" » comme c'était le cas avec la *mimèsis* (imitation, représentation) qu'avait défini Platon dans *La République*. Les reproches que l'on faisait à l'art dans l'Antiquité sont encore d'actualité, alors même que l'expansion culturelle et technologique permettent la création et l'accès à un nombre de plus en plus important de fictions (romans, jeux vidéo, séries télévisées…). Pour Platon, l'art pouvait être trompeur lorsque le narrateur n'était pas l'auteur des actes héroïques contés, mais un narrateur « inventé » comme Ulysse dans l'*Odyssée* d'Homère : si c'est bien le poète qui chante les exploits d'un héros, il « fait parler » ce héros, et donne ainsi voix à un autre que lui. C'est donc une *imitation* car le poète donne l'illusion que son personnage chante ces hauts faits, ce qui, d'après Platon, est trompeur[3]. Selon Jean-Marie Schaeffer c'est « l'effet d'immersion qui est épinglé [chez Platon] […]. Corrompu lui-même par le modèle qu'il imite, l'imitateur va aussi corrompre son public[4] » qui s'associe alors « "aux

[1] *Storytelling* : technique de communication (marketing, politique), dans laquelle on raconte une histoire en vue de convaincre l'auditoire (d'acheter un produit, par exemple).
[2] Françoise Lavocat, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2016, p.13.
[3] « l'imitation consiste […] en ce qu'Homère [dans l'*Iliade*] fait parler Chrysès lui-même, ou plutôt, selon Platon, parle en feignant d'être devenu Chrysès, et "en s'efforçant de nous donner autant que possible l'illusion que ce n'est pas Homère qui parle, mais bien le vieillard, prêtre d'Apollon" », Gérard Genette. « Frontières du récit », *in Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. p. 152-163, <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121>, consulté le 09 avril 2019.
[4] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1999, p.43.

émotions exprimées[1]" ». C'est cette peur de contamination de l'univers fictionnel dans le réel que redoutait le philosophe, chose qui aujourd'hui encore effraie certains avec les jeux vidéo.

Le Train d'Erlingen met en évidence cette possible contagion de du réel par l'univers fictionnel, comme le montre la transformation d'Elisabeth en son personnage de fiction, Ute. Dans la deuxième partie du roman, Léa raconte la façon dont sa mère change : elle « était ailleurs, […] elle parlait d'un monde que nous ne connaissions pas, elle s'exprimait en allemand, s'adressant à des familiers d'une autre vie, d'un ton fatigué mais ferme, autoritaire même, pour elle nous étions Hannah, Magda, Helmut, il lui importait d'abord de savoir ce qui se passait à Erlingen[2] ». La conscience altérée d'Elisabeth, encore sous le choc de l'attaque qu'elle a subie, l'a transformée. Elle est devenue le personnage qu'elle a inventé : la fiction, en ce sens, a contaminé le réel. Mais cette « contamination » agit avant tout sur la perception qu'Elisabeth se fait du réel. Dans la première partie, Ute, en proie à des doutes quant à son identité, se pose la question suivante : « qui vit dans le rêve de l'autre et quel réel est à l'une et à l'autre[3] » ? Le tour que parvient à jouer *Le Train d'Erlingen*, est de nous faire croire, à nous, lecteurs, que tout peut se transformer, se métamorphoser sous certaines influences.

Ute dépeint une ville qui se transforme, comme dans *La Métamorphose* de Kafka (1915) : « Il y avait vraiment dans l'air quelque chose de mouvant et de sombre qui s'incarnait dans la société humaine et la transformait de l'intérieur[4] ». Le changement s'opère à plusieurs niveaux et contamine tout Erlingen selon la protagoniste : son atmosphère, ses habitants et le fonctionnement de la société. Cette nouvelle de Kafka devient un objet d'analyse pour Ute : elle tente ainsi de comprendre la transformation de sa ville et de ses habitants. Léa suit sa mère dans l'interprétation et le commentaire d'œuvres. Ces analyses sont une tentative pour comprendre ces diverses mutations. Le livre de Boualem Sansal vient donc s'opposer à la thèse platonicienne selon laquelle « l'imitation n'est pas une connaissance[5] », puisque les fictions narratives sont finalement des éléments de réflexion permettant d'appréhender la réalité et les événements qui s'y déroulent, afin de se faire sa propre opinion. La fiction n'est pas seulement manipulation et illusion, elle est aussi objet de savoir comme le confirme Boualem Sansal : « Fiction et réalité vont ensemble, c'est l'avers et le revers de la médaille. Si je n'ai pas un récit sur la vie, je ne sais pas ce qu'est la vie. Si je n'ai pas un récit sur la société, je ne sais pas ce

[1] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.43.
[2] *Le Train d'Erlingen.*, p.189.
[3] *Ibid.*, p.122.
[4] *Ibid.*, p.35.
[5] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.43.

qu'est une société. Il faut donc une fiction au départ pour comprendre le monde[1] ». Cela n'est pas sans rappeler le prologue du *Train d'Erlingen* qui invite à effectuer une « véritable méditation » de la lecture, pour en faire « un acte initiatique » qui peut mener à une « vérité[2] ». La fiction donne un prisme neuf sur une réalité, elle incite ainsi à réfléchir.

I.2. Le rapport entre véracité et récit fictionnel

Si la fiction n'est pas entièrement un mensonge ou une tromperie, on ne peut néanmoins la définir comme un récit de vérité, comme le proclame pourtant le prologue du *Train d'Erlingen*[3]. En effet, la fiction, comme nous l'avons dit, relève de ce qui est inventé ; ce n'est pas un événement réel que l'on raconte, mais bien un événement imaginé, qui peut être certes, inspiré de la réalité. Le narrateur, dans un récit fictionnel, doit être différent de l'auteur lui-même selon Gérard Genette : la « dissociation (A ≠ N) [auteur ≠ narrateur] définit la fiction, c'est-à-dire **un type de récit dont l'auteur n'assume pas sérieusement la véracité**[4] ». Autrement, si le narrateur et l'auteur partage la même instance, on se trouve dans le domaine de l'autobiographie[5] ou du récit historique.

Afin de définir le récit « factuel », on pourrait avancer l'idée selon laquelle l'auteur du récit s'identifie au moins au narrateur, à celui qui raconte. Mais, selon Gérard Genette, « cette formule ne s'applique pas à ces situations [autobiographie et récit historique], malgré l'identité onomastique ou biographique de l'auteur et du narrateur. Car ce qui définit l'identité narrative […] [c'est] **l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité**[6] ». Il y a donc nécessité pour l'auteur d'avancer et de déclarer clairement à son lecteur s'il assume la véridicité de son texte, que l'on pourra alors qualifier de factuel. Puisque les narratrices du *Train d'Erlingen* sont inventées par l'auteur, on en déduit que l'on est dans une fiction autodiégétique : c'est-à-dire une fiction dans laquelle le personnage correspond au narrateur (Ute et Léa : toutes deux protagonistes et narratrices), mais qui est différent de l'auteur (Boualem Sansal).

---

[1] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°07.
[2] *Op. cit.*, p.14.
[3] « Les deux histoires additionnées sont une quête de vérité à travers les continents et les époques », *op. cit.*, p.14.
[4] Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, p.155. C'est nous qui mettons en gras.
[5] Autobiographie : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » ; « il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage », Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p.14-15.
[6] *Op. cit.*, p.159. C'est nous qui mettons en gras.

Les délimitations entre récit factuel et fictionnel sont définies, en partie, par les rapports entretenus entre personnage, narrateur et auteur, ainsi que la véridicité ou non assumée par l'auteur véritable de l'œuvre.

II. La fiction, une « feintise ludique partagée »

Au-delà de ces catégories générales qui permettent de définir, en partie, si un récit est factuel ou fictionnel, le rapport qu'entretient le lecteur avec un texte donné est déterminant. En effet, le lecteur peut croire à ce qui est relaté, ou pas. Ceci dépend de ce que postule le texte lui-même car il peut aussi tromper et faire passer pour vraie une histoire fausse et inversement. Faire confiance ou pas à ce qui est narré est un facteur déterminant qui conditionne la suite de la lecture. Il s'agit de montrer que nous n'avons pas le même rapport avec un texte qui assume sa véridicité et donc son adéquation avec des faits avérés ; à un autre qui se présente comme fictionnel. C'est en comparant ces deux types de récits, factuel et fictionnel, que nous tenterons de les définir.

Françoise Lavocat met bien en évidence les relations différentes que nous entretenons avec un texte selon qu'il narre des faits, ou une histoire imaginée : lorsqu'on lit un récit historique il s'agit « de faire confiance[1] ». Elle ajoute un peu plus loin :

> C'est bien face au récit qui contient des indices de factualité corroborant la fiabilité présumée de l'historien, reconnu de façon consensuelle comme exact et sincère […] que nous "baissons la garde". […] Inversement, lorsque nous lisons un roman et nous livrons aux délices de la "variation imaginative", pour reprendre les termes de Ricoeur, bien **des opérateurs de "désimmersion"** nous rappellent que nous sommes dans un univers fictif, si bien que l'on peut substituer à la formule de Coleridge[2] une autre définition de **l'entrée en fiction** : **la suspension volontaire de crédulité**[3]**.**

Cette « suspension volontaire de crédulité » est ce qui définit l'attitude du lecteur lorsqu'il entre dans une œuvre de fiction : il sait que ce qui est raconté ne doit pas être cru, il ne peut donc totalement « baisser la garde ».

---

[1] Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, p.75.
[2] Coleridge définit la fiction comme une « suspension volontaire de l'incrédulité ». Selon Françoise Lavocat « Cette proposition suppose que le lecteur soit capable de faire semblant de croire, de croire provisoirement et à volonté », *Fait et fiction*, p.219.
[3] *Ibid*., p.75-76. C'est nous qui mettons en gras.

Jean-Marie Schaeffer se rapproche de cette idée. La fiction est avant tout, selon lui, une « compétence[1] » : elle se développe par les jeux de « faire-comme-si[2] » chez l'enfant qui, lorsqu'il joue, apprend que c'est « pour-de-faux » ; de même que l'on sait qu'il s'agit d'une histoire imaginaire lorsqu'on entre dans un roman. En ce sens, la fiction n'est pas un leurre puisque pour que le récit fictionnel fonctionne, il faut qu'il soit présenté comme tel et que ses leurres soient mis au jour. La fiction littéraire se distingue donc de la « feintise sérieuse » qui vise intentionnellement à tromper en mimant une chose et en la faisant passer pour vraie. Avec la « feintise sérieuse » nous sommes dans le domaine de l'illusion, qui n'a pas les mêmes effets sur le lecteur : celui-ci croit à un récit inventé[3]. Au contraire, le texte fictionnel relève, lui, de la « feintise partagée », une expression que Jean-Marie Schaeffer reprend à John Searle et qu'il enrichit avec le terme de « ludique » : c'est la « feintise ludique partagée ». C'est, selon lui, ce qui permet de définir la fiction : le lecteur doit avoir en son pouvoir la capacité, mais aussi les éléments nécessaires dans l'œuvre pour qu'il puisse « entrer dans la fiction[4] ». En ce sens, selon le théoricien, la « feintise ludique partagée » participe du processus « d'immersion[5] » du lecteur dans l'univers fictionnel.

Nous adhérons ici aux définitions proposées par Françoise Lavocat et Jean-Marie Schaeffer : nous devons à la fois suspendre notre crédulité lorsque nous lisons un roman, mais aussi partager cette « feintise » que nous propose la fiction. Dans *Le Train d'Erlingen,* le prologue dévoile lui-même les rouages de l'écriture romanesque. Les « opérateurs de "désimmersion" » évoqués par Françoise Lavocat pour parler du roman sont très présents dans l'œuvre de Boualem Sansal. Le lecteur ne peut donc se laisser aller pleinement et « suspendre son incrédulité », mais bien plutôt « suspendre sa crédulité » : il ne peut croire au récit qui lui est raconté. En effet, de multiples éléments métalittéraires[6] rappellent au lecteur qu'il est dans une fiction. De plus, la mise à nue du procédé de construction de l'œuvre par les narratrices invite le lecteur à réfléchir sur ce qui définit le roman, et le remet en question : « écrire un roman c'est d'abord ça, amasser des documents, rassembler des idées, produire des notes, faire du tout une brassée, ajouter un peu de ceci, un peu de cela, et attendre que ça prenne, quelque chose

---

[1] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.231.
[2] *Ibid*., p.179.
[3] « Dès lors qu'un mimème induit de fausses croyances, dès lors que notre conscience elle-même est leurrée, nous ne nous trouvons plus en état d'immersion fictionnelle, mais dans l'illusion au sens commun du terme. Mais du même coup nous ne nous trouvons plus dans le champ de la fiction », *Ibid.*, p.192.
[4] *Ibid.*, p.199.
[5] *Ibid*., p.290.
[6] Lorsqu'une œuvre littéraire, comme un roman, porte une réflexion sur la littérature ou sur lui-même : « La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque », *Le Train d'Erlingen*, p.14.

viendra. On l'appellera roman **si ça se lit et si ça donne à réfléchir**[1] ». « Réfléchir », dans son sens premier, c'est aussi « renvoyer par réflexion », « refléter[2] ». Cette « définition » du roman, ou bien encore le fait que l'épigraphe présente l'œuvre comme « *une chronique sur les temps qui courent* », peut rappeler le roman comme miroir de sa société, tel que l'évoque Stendhal dans *Le Rouge et le Noir* (1830) : « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route[3] ». C'est de cette façon que *Le Train d'Erlingen* invite à « réfléchir » sur notre monde, mais aussi sur le rôle de la littérature.

Le roman, en se mettant ainsi à nu et en dévoilant sa fictionalité, participe de cette « feintise ludique partagée ». Le lecteur a suffisamment de clés pour savoir qu'il est dans un univers imaginé par l'auteur, Boualem Sansal, qui donne voix à deux narratrices : Ute et Léa. Néanmoins, la factualité qui s'insère dans la narration, le fait même que ces narratrices seraient en train de construire un roman peut interroger : est-ce que l'ensemble est fictionnel ? Si l'on est sûr d'être dans un roman, (comme le revendique la couverture du livre aussi bien que son prologue), les deux récits des narratrices, plus spécifiquement celui de Léa, pourrait laisser penser qu'il s'inscrit dans la réalité. En effet, les lieux (la Seine Saint-Denis), le contexte (les attentats du Bataclan) et la situation des personnages peuvent instaurer un doute : et si ce que racontait Léa était arrivé ? Et si l'histoire d'Elisabeth, attaquée par des islamistes, n'était pas totalement inventée ?

Ces entremêlements constants entre faits et fiction questionnent le lecteur sur son rapport à la littérature et au monde qui l'entoure. Afin que le destinataire ne soit pas confondu entre un récit qu'il pourrait prendre pour factuel (chronique, biographie, Histoire…), et un récit fictionnel (roman, fable…), il faut que le pacte de lecture soit bien défini. Ce pacte de lecture est conclu dès le prologue du *Train d'Erlingen*, c'est pourquoi il est nécessaire de l'analyser.

III. Le pacte avec le lecteur : étude du prologue du *Train d'Erlingen.*

Cette étude du pacte de lecture nous paraît d'autant plus importante que le roman de Boualem Sansal ne cesse de mêler factuel et fictionnel avec des références historiques, comme

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.84. C'est nous qui mettons en gras.
[2] Dictionnaire du *Trésor de la langue française informatisé,* <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9fl%C3%A9chir>, consulté le 17 avril 2019.
[3] *Op. cit.*, « L'Opéra Bouffe », chapitre XLIX, <https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rouge_et_le_Noir/Chapitre_XLIX>, consulté le 19 juillet 2019.

les attentats du Bataclan, des allusions à la déportation de la Seconde Guerre mondiale, aux migrations d'hier et d'aujourd'hui, etc.

Comment le pacte de lecture défini avec le lecteur peut-il nous aider à comprendre dans quel type d'œuvre nous entrons ? Quel est ce pacte de lecture ? Afin de l'étudier, il nous faut nous attacher plus amplement à l'étude du « Prologue » qui nous remet des clés de lecture. Ce prologue, que nous avons présenté dans notre premier chapitre, entremêle déjà des éléments et un lexique relevant à la fois du factuel mais aussi du fictionnel ; en quoi tout ceci peut-il affecter le pacte romanesque ? Nous éclairerons tout d'abord la notion de pacte de lecture avant de nous attacher à l'étude du prologue du *Train d'Erlingen.*

III.1. Le pacte de lecture

Le pacte de lecture défini par une œuvre littéraire conditionne l'approche qu'aura ensuite le lecteur : il suspendra ou non sa « crédulité » et entrera ou non dans la « feintise ludique » du livre qu'il s'apprête à lire ; c'est ce qui ressort des ouvrages de Françoise Lavocat et Jean-Marie Schaeffer. Cette approche du lecteur est définie par ce que Philippe Lejeune nomme le « contrat de lecture[1] ». Si dans *Le Pacte autobiographique* Philippe Lejeune entend définir l'autobiographie et le pacte qui doit se nouer entre ce type de texte et le lecteur auquel il s'adresse, il explicite aussi ce qui différencie l'autobiographie des autres genres littéraires : il montre ce qui permet de conclure un pacte romanesque et un pacte référentiel. Qu'est-ce qui constitue le pacte romanesque ? Ce pacte nous permettra de mettre à l'épreuve *Le Train d'Erlingen* et de confirmer qu'il répond aux points essentiels du contrat romanesque. Cependant, le « Prologue » brouille les frontières de la fiction par ses allusions factuelles, ce qui invite le lecteur à une lecture singulière.

Philippe Lejeune différencie pacte romanesque et pacte référentiel. Le contrat romanesque doit pratiquer « *la non-identité*[2] » : l'auteur et le personnage ne doivent pas avoir le même nom, ils ne peuvent correspondre l'un à l'autre. C'est bien le cas dans *Le Train d'Erlingen* : les narratrices sont différentes de l'auteur. De plus, il doit y avoir une « *attestation de fictivité*[3] ». Philippe Lejeune ajoute que « c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.8.
[2] *Ibid.*, p.27.
[3] *Idem*.

aujourd'hui cette fonction sur la couverture[1] ». C'est aussi le cas pour notre roman, il est revendiqué comme tel. Quant au pacte référentiel, il s'agit, au contraire du pacte romanesque, d'« apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte, et donc [de] se soumettre à une épreuve de *vérification*[2] ». Mais le roman ne peut-il pas lui aussi, comme *Le Train d'Erlingen* tenter de trouver une « vérité à travers les continents et les époques[3] » ? Est-ce que le roman ne peut pas révéler une certaine vérité, et apporter une connaissance sur le monde ? Ce que l'on peut supposer, c'est que le récit référentiel, par exemple historique, se doit de ne donner que la vérité : si l'on plonge dans une forme de narration fictionnelle, il ne s'agit plus seulement d'Histoire, on peut alors se trouver dans le champ du roman historique[4]. En effet, le pacte référentiel concerne « par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie […] comme le discours scientifique ou historique[5] ». Ces textes « référentiels », dont le pacte peut être « implicite ou explicite » doivent inclure « une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend[6] ». C'est donc un écrit qui doit assurer de son « honnêteté[7] ».

Avec ces éléments, nous pouvons maintenant étudier de plus près le pacte conclu dans *Le Train d'Erlingen*, et ceci, grâce au prologue qui présente l'œuvre et ses enjeux. En effet, le prologue, par définition, est une « introduction, discours préliminaire d'un ouvrage où l'on expose le sujet, servant parfois d'avertissement ou de dédicace », c'est aussi, par métaphore, « ce qui annonce ou commence quelque chose[8] ».

III.2. Le prologue, entre manipulation et invitation

S'il s'agit bien d'une œuvre de fiction, d'un « roman » comme l'indique l'éditeur sur la couverture du *Train d'Erlingen*, le lecteur se trouve manipulé dès le prologue par la dialectique du factuel et du fictionnel qui vient introduire un doute dans le pacte romanesque. Le roman est défini, selon Dominique Combe, par son « ampleur, mais aussi par la complexité de son

---

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.27.
[2] *Ibid.*, p.36.
[3] *Op. cit.*, p.14.
[4] Roman historique : « roman dont la diégèse se situe dans un passé plus ou moins lointain et qui, par le biais d'une intrigue particulière, tente de faire revivre une période de l'histoire avec ses mœurs et ses aspects les plus caractéristiques », Yves Vadé, *Lexique des termes littéraires*, p.379.
[5] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.36.
[6] *Idem.*
[7] *Idem.*
[8] Définition du dictionnaire *Trésor de la Langue Française informatisé* (*TLFi*), <http://www.cnrtl.fr/definition/prologue>, consulté le 05 avril 2019.

“intrigue” et de sa structure, le nombre de ses personnages, l’élaboration de son décor et de son cadre[1] ». Ces éléments nous donnent des informations sur la constitution du roman dont la longueur dépasse celle de la nouvelle ou du conte. Le roman s’oppose « aux récits autobiographiques, aux mémoires, à l’histoire, dont le propos est en principe la véracité[2] ». Dominique Combe classe en effet le roman dans la grande catégorie des « fictions narratives » que sont aussi la nouvelle et le conte. Définis en tant que fictions, ces récits laissent place, avant tout, à l’imagination. Si *Le Train d’Erlingen* est présenté comme un roman et revendiqué comme tel dès l’ouverture de l’œuvre, on remarque néanmoins qu’il remet en question les frontières entre factuel et fictionnel, ainsi que les attentes qu’un lecteur pourrait avoir en entrant dans un roman. Cette question, d’autant plus importante que lors d’un entretien avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, au *Festival du Premier Roman* à Chambéry, le 23 mai 2019, Boualem Sansal a déclaré que s’il est bien écrit « roman » sur la couverture du *Train d’Erlingen*, ceci n’est « pas [son] objet ». Il ajoute que ce qu’il décrit dans *Le Train d’Erlingen*, ce sont avant tout des « faits politiques, sociologiques » sur lesquels il donne ses « considérations personnelles » : « Pour tous mes livres c’est comme ça, je pars d’un fait, j’analyse, j’enquête »[3]. Ces explications sur la genèse de ses écrits renforcent donc l’idée selon laquelle ce sont des faits avérés qui sont insérés et développés dans une narration fictionnelle.

Le prologue du *Train d’Erlingen* met de lui-même en évidence cette tension entre fiction et faits. Comme il est assez court, nous le reproduisons en intégralité afin de pouvoir nous y reporter plus facilement. Nous avons souligné les éléments se rapportant à l’imaginaire et mis en **gras** ceux connotant le **factuel** pour tenter de dégager en amont l’articulation interne entre ces deux procédés. Un pacte romanesque est conclu, mais c’est un pacte déroutant qui annonce la singularité du roman et avertit le lecteur : on attend une posture particulière de sa part.

> Ce roman raconte les derniers jours de la **vie d’Elisabeth Potier, professeure d’histoire-géographie à la retraite, habitant la Seine-Saint-Denis, victime collatérale de l’attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris**. Après quelques jours entre la vie et la mort, elle émerge de son coma avec une autre personnalité et c’est sous cette identité qu’elle décédera un mois plus tard. **Décrypter le témoignage écrit** qu’elle a laissé à sa fille Léa, et à nous incidemment, n’est pas facile, les voies de l’au-delà sont impénétrables. Pour y comprendre quelque chose, il faut passer par l’incroyable histoire qu’Ute Von Ebert, cheffe actuelle de la puissante dynastie Von Ebert, habitant Erlingen en **Allemagne**,

[1] Dominique Combe, « Phénoménologie des genres courants », Chapitre 1 « Approche immédiate des genres », *Les genres littéraires*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, [Version numérique « Kobo »].
[2] *Idem.*
[3] Voir Annexe 2 – Retranscription de l’entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd’hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.

dont l'empire financier et industriel, né en **Amérique au XIXe siècle**, s'ancre aujourd'hui dans les cinq continents, a laissée par écrit à sa fille Hannah, alors que le monde s'écroulait autour d'elle et que la survie des habitants d'Erlingen dépendait d'un train fantôme. Entre les deux femmes existe un lien par-delà le réel. Et comme on hérite du mystère de ses parents, leurs filles, **Léa et Hannah, qui vivent toutes deux à Londres**, sont prises dans le même mystérieux lien de gémellité qui liait leurs mères.

Les deux histoires additionnées sont **une quête de vérité à travers les continents et les époques**, **vérité** que certains, que nous dénonçons au passage, affirment posséder en exclusivité et entendent imposer au monde entier. La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le **chemin de la vérité**, bien fait pour nous perdre. Dans cette vie, rien ne nous est donné gratuitement. La lecture, si elle s'accompagne d'une véritable méditation, est un acte initiatique[1].

III.2.1. La dialectique du factuel et du fictionnel

Le prologue positionne d'emblée le récit comme la narration d'un fait avéré : « Ce roman raconte les derniers jours de **la vie d'Elisabeth Potier**, professeure d'histoire-géographie à la retraite, habitant la Seine-Saint-Denis, victime collatérale de **l'attentat islamiste du 13 novembre 2015 à Paris** ». Mais il s'agit de faire de cette vie un « roman ». Le prologue joue déjà sur l'ambiguïté entre fiction et réalité. S'adressant à un lecteur, semble-t-il, occidental, le narrateur l'accroche dès les premières lignes en laissant supposer qu'il s'agit d'un témoignage de cette femme décédée : il joue donc sur le *pathos*, l'empathie des lecteurs, en les rappelant à leur propre Histoire, une Histoire d'un présent proche. À la suite de cette présentation, le narrateur explicite ses raisons de raconter l'histoire de cette victime des attentats : « Après quelques jours entre la vie et la mort, elle émerge de son coma avec une autre personnalité et c'est sous cette identité qu'elle décédera un mois plus tard ». La singularité de son parcours éveille la curiosité car il s'agirait de lire le témoignage d'une victime des attentats.

Pourtant, de plus en plus, le prologue tend à souligner son caractère fictionnel. C'est le mystère qui le renforce ; c'est à ce moment que l'intrigue se noue, lorsque le personnage d'Ute Von Ebert est introduit. On glisse alors complètement dans la fiction : il s'agit de « l'histoire » d'Ute, et non pas d'un « témoignage ». Ces deux termes s'opposent dans ce paragraphe. L'histoire fait ici écho à la fiction, et le témoignage au réel[2]. De nombreux termes viennent

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.13-14.
[2] Le témoignage est directement lié à la notion de vérité : « déclaration qui confirme la véracité de ce que l'on a vu, entendu, perçu, vécu », dictionnaire du *Trésor de la langue française informatisé*, (*TLFi*), <http://www.cnrtl.fr/definition/t%C3%A9moignage>, consulté le 18 avril 2019.

s'opposer dans une même phrase. On voit ainsi se dessiner deux grands réseaux lexicaux : l'un connotant l'avéré, l'autre l'imaginaire. Les mots comme « roman », « incroyable histoire », « train fantôme » se réfèrent à ce qui est inventé ; alors que « vie », « témoignage », « vérité », « réel » se rapportent à un champ lexical de l'authenticité. Mais le narrateur insiste constamment sur la nécessité de la fiction pour comprendre une réalité, la nôtre : « Les deux histoires additionnées sont une quête de **vérité à travers les continents et les époques**, vérité que certains, que nous dénonçons au passage, affirment posséder en exclusivité et entendent imposer au monde entier. […] La lecture, si elle s'accompagne d'une réelle méditation, est un acte initiatique ».

Le prologue invite le lecteur à s'engager dans la lecture, et une lecture de la « méditation » sur le monde, sur la société actuelle et sur son Histoire, qui n'aurait qu'une seule vérité, et une vérité détenue, semble-t-il, par ceux qui ont le pouvoir d'écrire l'Histoire officielle. C'est cette Histoire officielle, que ces deux histoires, l'une prétendument avérée, et l'autre fictive, permettraient de comprendre, ou du moins d'appréhender d'une nouvelle manière. Les histoires singulières, vraies ou imaginées, donneraient une vision différente de l'Histoire passée et présente. En effet, la vérité historique[1] consiste en l'établissement d'une vérité objective[2], elle doit être « conforme à l'exactitude des faits[3] » desquels il est question. La vérité humaine relève de l'expérience, du vécu, et traduit un point de vue subjectif[4] sur un fait historique. Cette approche permettrait de rendre ce qui est historique plus sensible. Il s'agirait donc, dans ce roman, d'un témoignage historique établi par une narratrice ayant participé aux événements ; de ce fait, la narratrice entre en dialogue avec le lecteur. Ce dernier peut, de cette manière, éprouver de l'empathie et « ressentir » ce qui a été vécu : l'événement historique n'est plus

[1] En Histoire, « l'essentiel est dans la méthode d'administration de la preuve, *l'histoire exige des raisons et des preuves* », Fouad Soufi, « PROST, Antoine – Douze leçons sur l'histoire. – Paris, Seuil, 1996.- Coll. Points », *Insaniyat* / [En ligne], 3 | 1998, mis en ligne le 20 mai 2013 <http://journals.openedition.org/insaniyat/11624>, consulté le 23 septembre 2019.

[2] « Est objectif ce qui est en soi, dans notre esprit et dans tous les esprits, ce qui a donc une portée universelle mais qui résulte, en plus, d'une démarche rationnelle de connaissance qui tend à rendre compte de la nature même de l'objet, cette démarche étant reconnue valable par la communauté des savants », Edmond Marc, « Connaissance de la vérité et vérité de la connaissance », *Gestalt*, 2008/1 (n° 34), p.14, <https://www.cairn.info/revue-gestalt-2008-1-page-11.htm>, consulté le 24 septembre 2019.

[3] *Ibid.*, p.12.

[4] « L'objectivité s'oppose à la *subjectivité*. Est subjectif ce qui appartient à la conscience d'un sujet dans ce qu'elle a de singulier, de contingent et d'arbitraire ; ce qui relève de ses impressions, de son affectivité, de ses goûts, de ses désirs ou de ses craintes ; ce qui est du domaine de la croyance, du jugement ou des valeurs. La subjectivité constitue bien une forme de connaissance ; mais elle se distingue d'un savoir qui s'appuie sur une appréhension objective de la réalité. », *ibid.*, p.14.

alors seulement un fait révolu, éloigné de nous dans l'espace et le temps, mais il passe à nouveau dans la dimension de l'expérience humaine et est réactualisé.

III.2.2. Le narrateur

Le narrateur du prologue n'est pas identifié, ni identifiable, ce qui peut remettre en question le pacte romanesque : est-ce que ce narrateur est bien différent de l'auteur ? Pour autant, le nom « roman » apparaît dès les premiers mots et se trouve aussi dans les dernières lignes qui concluent ce prologue. On est donc bien dans un contrat romanesque, dans lequel, pourtant, s'enchevêtre des allusions au réel. Mais le narrateur revendique la nécessité de la fiction pour accéder à une certaine vérité, et s'oppose en ce sens au récit référentiel qu'est l'Histoire. Ce paradoxe, qui est celui de la fiction[1], n'est pas neuf, mais il est ici pleinement assumé : la fiction serait plus à même d'éclaircir notre vision de l'Histoire. C'est à cette Histoire, une Histoire des peuples que se réfère *Le Train d'Erlingen*.

La présence du narrateur n'est identifiable qu'à travers le pronom pluriel « nous » : « le témoignage écrit qu'elle a laissé à sa fille Léa, et à *nous* incidemment », « certains, que *nous* dénonçons au passage », « ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour *nous* perdre. Dans cette vie, rien ne *nous* est donné gratuitement ». Ce « nous » semble englober à la fois le narrateur et les lecteurs. C'est un « nous » général, un « nous » qui ne semble assumé par aucun des personnages qui nous sont présentés. C'est donc un narrateur extradiégétique, extérieur à la diégèse, à l'histoire. C'est presque ici une figure auctoriale : en effet, il nous présente le roman et met en place l'intrigue. Il manipule le lecteur : c'est lui qui nous donne envie de lire ces « deux histoires », c'est lui aussi qui nous accroche par le contexte (les attentats) et le « mystère » qu'il met en place autour de la figure jumelle que serait Ute pour Elisabeth. Cette même figure auctoriale, nous la retrouvons dans une des narratrices de cette histoire, Léa, qui a tenté de rédiger le roman que lui avait demandé sa mère, mais qui n'est parvenue qu'à rassembler pièces par pièces ces notes de roman ou de lecture. Serait-il possible, néanmoins, que ce soit elle, la narratrice de ce prologue, elle qui dénonce avec sa mère les agissements des politiques qui tentent de modeler l'Histoire à leur avantage ? Ce « nous » pourrait alors regrouper Léa et Ute. Il serait ainsi possible que ce prologue mette en scène Léa comme

[1] Comme l'avance Philippe Lejeune : « illusion naïve […] selon laquelle le roman serait plus vrai (plus profond, plus authentique) que l'autobiographie. Ce lieu commun, comme tous les lieux communs, n'a pas d'auteur », *Le Pacte autobiographique*, p.41.

écrivaine, se mettant elle-même à distance par la troisième personne du singulier (« à sa fille Léa ») afin de nouer l'intrigue autour de leurs histoires, entre elle, Ute et Elisabeth.

III.3. Conclusion : le pacte de lecture dans *Le Train d'Erlingen*

S'il y a certes un pacte romanesque bien défini grâce aux éléments que l'on a dégagés en utilisant les concepts de Philippe Lejeune, nous remarquons que l'entremêlement du lexique factuel et fictionnel vient créer un brouillage. L'œuvre entière, comme nous l'avons montré avec le résumé du *Train d'Erlingen*, joue de ces confusions qui invitent le lecteur à s'engager dans la lecture. Le roman fait alors de celle-ci « un acte initiatique », c'est-à-dire, qui permet d'accéder à des connaissances par le roman, par l'imaginaire.

Le narrateur n'est pas définissable par les éléments donnés dans le prologue ; néanmoins, il est celui qui présente l'œuvre comme un roman et qui conclut le pacte romanesque. En effet, en désignant le livre comme un « roman », le texte atteste de sa fictionalité, mais joue cependant des frontières entre fictionnel et factuel et nous questionne sur leurs liens. Comment la fiction pourrait donner à lire différemment notre Histoire et nous amener à une « vérité » ? Le roman de Boualem Sansal s'oppose à la thèse selon laquelle le récit référentiel serait toujours vrai, vérifiable et attesté. Au contraire, comme tout autre récit, il semblerait que l'Histoire soit aussi manipulable.

Conclusion de la première partie : présentation du *Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* et définition de ses enjeux entre factuel et fictionnel

Cette première partie a mis en évidence les particularités de l'œuvre, notamment de sa structure en « miroir » et sa polyphonie puisqu'il y a deux narratrices. C'est cette structure qui accentue le brouillage entre fictionnel et factuel car, comme nous l'avons souligné, la première partie du *Train d'Erlingen* semble totalement fictionnelle alors que la seconde paraît plus réaliste. En effet, la première se déroule dans un univers imaginaire, et la seconde dans un contexte historique similaire au nôtre. À la suite de ces constats, nous avons conceptualisé le fait et la fiction : la fiction comme objet de savoir, nous invitant parfois à une réflexion sur notre société, mais aussi comme récit inventé qui n'est pas assumé par l'auteur mais par un ou des narrateurs. Nous nous sommes ensuite attachés aux rapports entretenus par le lecteur avec la fiction : celui-ci doit « suspendre sa crédulité », mais aussi partager cette « feintise ludique » afin de participer à l'immersion que lui propose le récit fictionnel. Ainsi, nous avons défini le récit factuel et montré ce qui le différencie du récit fictionnel : celui-ci doit être assumé par son écrivain et vise un champ du réel précis (comme c'est le cas en Histoire, pour des mémoires, ou des autobiographies). Enfin, par l'étude du prologue nous avons dégagé les enjeux entre fictionnel et factuel dans *Le Train d'Erlingen* ; si un pacte romanesque est bien conclu, il n'en reste pas moins que les liens entre allusions historiques et récit fictionnel sont forts, ce qui vient questionner les effets qu'ils peuvent avoir sur le lecteur, mais aussi les relations toujours complexes entre faits et fiction ; ce à quoi nous nous intéresserons dans la deuxième partie de notre mémoire.

Non seulement cette œuvre brouille les frontières entre faits et fiction, mais aussi entre de multiples genres et registres littéraires. En effet, afin de trouver cette « vérité à travers les continents et les époques », *Le Train d'Erlingen* puise dans des événements particuliers auxquels il fait référence. Comment apparaissent-ils et s'entremêlent-ils à un récit qui se dit fictionnel ? Comment cela amène à un mélange de genres littéraires et questionne notre rapport à la littérature ? C'est à ces interrogations que nous tenterons de répondre dans les deux parties suivantes.

Partie II : allusions historiques et référentielles, une tentative de dialogue

Introduction de la deuxième partie : allusions historiques et référentielles, une tentative de dialogue

Le Train d'Erlingen est un roman faisant référence à de multiples événements historiques que se réapproprient les narratrices. Souvent, elles donnent leur propre opinion sur ces faits : l'une par rapport à la situation d'Erlingen, ville imaginaire, et l'autre à Paris, en 2015. À quels événements font-elles référence ? Pourquoi ? Quels sont les effets de ces allusions sur le lecteur ? Ce sont à ces interrogations que nous répondrons dans un premier chapitre. Sans en faire un relevé exhaustif, nous nous concentrerons sur les trois thématiques historiques qui sont les plus abordées dans le roman. Tout d'abord, nous nous intéresserons à l'islamisme puis aux régimes totalitaires. Nous aborderons aussi la question de l'immigration d'hier et d'aujourd'hui.

Dans un second chapitre nous montrerons qu'à travers ces trois grandes thématiques se dresse une image en filigrane : celle du train, symbole historique des voyages et des migrations, mais aussi des déportations et de la mort ; le train est donc marqué par cette dualité symbolique. Le train nous amènera à étudier les ponts établis par les allusions et références historiques entre passé, présent et futur. Ces liaisons sont le signe d'une tentative de rétablissement d'un dialogue par le roman : non seulement à travers les époques, mais aussi pour Léa face à la mort de sa mère, et enfin pour nous, lecteurs, entre faits et fiction, littérature et Histoire.

Chapitre I : allusions historiques et références factuelles

Introduction du chapitre I : allusions historiques et références factuelles

Le roman de Boualem Sansal est saturé de références[1] ou d'allusions[2] à des faits historiques qui se rattachent aussi bien à notre passé proche que lointain avec les attentats terroristes, le nazisme ou les migrations européennes du XIXème siècle. Le récit, ponctué par un factuel manipulé par les narratrices, introduit plusieurs problématiques importantes, puisque Boualem Sansal déclare à propos de ses romans : « Je n'ai pas l'impression d'avoir fait de la fiction […] Moi, j'ai toujours pris des faits[3] ». L'inspiration immédiate des faits et de l'Histoire se retrouvent sous trois grandes thématiques dans *Le Train d'Erlingen* ; ces thématiques viennent interroger le lecteur sur l'Histoire dans un mouvement de réactualisation par le récit.

Tout d'abord, nous reviendrons sur l'évolution de l'islamisme en Algérie et dans le monde, afin d'éclaircir les événements historiques qui ont pu toucher et inspirer Boualem Sansal. Dans *Le Train d'Erlingen*, les références et allusions au terrorisme islamiste posent la question de la véracité des faits dans l'histoire qui nous est racontée ; en effet, comme nous avons pu le souligner auparavant, le récit de Léa se rapproche de notre réalité actuelle car il s'ancre au XXIème siècle, juste après les attentats du Bataclan. Nous nous interrogerons sur cette double manipulation dans *Le Train d'Erlingen* : celle des faits historiques et celle du récit fictionnel. Cette double manipulation invite à une immersion du lecteur dans la narration en même temps qu'elle l'amène à se réapproprier les événements passés et à les interroger. Ensuite, nous montrerons que l'auteur relie islamisme et nazisme, comme il a déjà pu le faire dans son roman *Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller* (2008). Ici, ces références au régime nazi questionnent le totalitarisme politique et l'engagement des personnages face à cette menace. Enfin, les migrations européennes du XIXème siècle invitent à une remise en cause de l'altérité et ne sont pas sans nous rappeler les migrations actuelles des populations d'Afrique et du Moyen-Orient vers l'Europe. *Le Train d'Erlingen*, œuvre polysémique, avec deux narratrices et deux histoires, l'une présentée comme fictive et l'autre comme réaliste, invite le lecteur à démêler les fils de l'Histoire et des histoires.

---

[1] Nous entendons par « références factuelles » tout ce qui dans le texte, fait référence directement et explicitement à des événements avérés.

[2] Nous entendons par « allusions historiques » tout ce qui dans le texte, se réfère à des événements historiques, de façon plus ou moins voilée ou en les déformant par la fiction. Le lecteur doit alors déchiffrer ces allusions.

[3] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.

I. Le terrorisme islamiste

I.1. Boualem Sansal et la question du terrorisme islamiste

Boualem Sansal a été le témoin de l'affaiblissement et de la dégradation de l'Algérie après la guerre d'Indépendance, mais aussi de la réappropriation de l'Histoire par les vainqueurs de 1962, le FLN (Front de Libération Nationale) : « L'histoire de l'Algérie s'écrira d'une certaine plume au seul crédit de l'équipe en place[1] » selon l'historien Pierre Montagnon. On retrouve dans *Le Train d'Erlingen*, sous une forme satirique, voire caricaturale, la critique des dirigeants politiques et de leurs discours ; ils ne se sentent pas concernés par la population et ne pensent qu'à eux-mêmes : « il faut penser à l'Histoire… qu'elle garde une belle image de nous[2] ». L'Histoire est toujours l'objet d'une forme de réécriture et est adaptée pour convenir au régime en place et le soutenir. Si l'on considère que l'Histoire peut être modifiée, ajustée, voire réécrite, pourquoi la fiction ne pourrait-elle pas être révélatrice et reconstituer une vérité historique ? Le roman permet à Boualem Sansal de moduler l'Histoire, de la donner à voir sous un prisme neuf par le récit fictionnel. C'est là tout l'enjeu de notre propos. La vérité apparaît ici comme relative, et c'est aux lecteurs de la reconstruire et de démêler les fils de l'Histoire.

Après la guerre d'Indépendance, plusieurs dictatures se sont succédées avec Ben Bella, Boumedienne et Ben Djedid, jusqu'à ce qui a été nommée la « décennie noire » de 1990 aux années 2000. La population très jeune de l'Algérie et le manque d'emploi créent une grande misère qui viennent alimenter « les commandos islamistes[3] » selon Pierre Montagnon. L'islam est « religion d'Etat[4] » et restreint les libertés des femmes qui dépendent alors de leur mari. Cette arabisation et islamisation entraînent de forts clivages ethniques et culturels en refusant l'interculturalité entre Berbères, Arabes et Occidentaux, ainsi que le plurilinguisme de ces diverses communautés. Des groupements d'activistes islamistes vont se créer : « En 1981, Mustapha Bouyali constitue un "mouvement algérien islamique armé[5]" ». À la fin des années

[1] « Ce FLN […] a lancé et mené à terme la guerre d'indépendance. […] Evidemment, seuls ceux qui sont restés dans l'appareil officiel du parti bénéficient de l'héritage des années de lutte. Au fil des années, le rôle d'un Messali Hadj, l'action d'un Boudiaf, d'un Krim ou d'un Aït Ahmed sont gommés. L'histoire de l'Algérie s'écrira d'une certaine plume au seul crédit de l'équipe en place. », Pierre Montagnon, *Histoire de l'Algérie, Des origines à nos jours,* Paris, éd. Pygmalion, 2012, [1ère éd. 1998], p.334.
[2] *Op. cit.*, p.33.
[3] Pierre Montagnon, *Histoire de l'Algérie, Des origines à nos jours,* Paris, éd. Pygmalion, 2012, [1ère éd. 1998], p.349.
[4] *Idem.*
[5] Pierre Montagnon, *Histoire de l'Algérie,* p.350.

1980, l'Etat se lance dans un processus de démocratisation et ouvre les élections à de nombreux partis. Le FIS (Front Islamique du Salut) remporte les élections municipales de 1990, puis les élections législatives de 1991. L'armée du président Chadli Benjedid intervient pour stopper le processus électoral, avant sa démission en janvier 1992. Mohammed Boudiaf est nommé quelques jours après comme président provisoire. Les islamistes clament leur droit d'être élus. Ne trouvant aucun moyen de prendre le pouvoir autrement que par la violence, ils se lancent dans une série d'attentats et Mohammed Boudiaf est assassiné en plein discours. Les assassinats se multiplient et plongent l'Algérie dans la terreur.

Lors de son entretien à Chambéry avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, Boualem Sansal déclare qu'il faisait partie d'un groupe d'intellectuels tentant d'apporter des réflexions sur la situation[1]. Ce groupe a été liquidé par les islamistes, soit par des meurtres, comme celui de l'écrivain Tahar Djaout en mai 1993, ou par l'exil. Durant cette période, les combats entre les islamistes et l'armée continuent, de même que les tueries dans les villages. Le terrorisme vise aussi la France. C'est durant cette « décennie noire » que Boualem Sansal écrit son premier roman : *Le Serment des barbares* (1999). Il dépeint l'Algérie en proie à la destruction, à la violence, à une négation des droits, en particulier ceux concernant les femmes. Tous ceux qui n'étaient pas avec les islamistes étaient contre eux et contre Dieu selon leurs propres dires : « "Voter pour le FIS, c'est voter pour Dieu", "Voter contre le FIS, c'est voter contre Dieu[2]" ». Affaiblie par deux grandes guerres civiles, l'Algérie offre peu d'opportunités à la jeune génération : « Des milliers de jeunes gens, chaque année, s'efforcent de rejoindre leurs compatriotes installés dans l'hexagone[3] ». Ce sont des *harragas*, des brûleurs de route[4].

L'Histoire montre la capacité de l'islamisme à se conformer aux modes d'élections démocratiques afin d'atteindre le pouvoir comme cela a été le cas en Algérie[5]. L'Histoire témoigne aussi et surtout du règne de terreur qu'il impose à ceux qui ne rallient par leurs rangs. Ayant connu les affres de la guerre civile et de cette montée en puissance de l'islamisme, Boualem Sansal semble vouloir « donner l'alerte » par ses écrits, comme il l'évoque lui-même

---

[1] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.
[2] Pierre Montagnon, *Histoire de l'Algérie,* p.357.
[3] *Ibid.*, p.350.
[4] *Harraga* (2005) est justement le titre d'un roman de Boualem Sansal.
[5] L'islamisme continue à utiliser les mécanismes politiques des sociétés afin de gagner du pouvoir sur les populations : « Aujourd'hui, en 2013, la guerre [en Algérie] est finie, mais la paix n'est pas revenue, l'islamisme radical est vaincu militairement mais il est toujours là, enraciné dans la population, ancré dans les institutions, se renouvelant constamment, s'adaptant aux conditions récentes, se répandant de nouveau et tissant des liens profitables avec l'internationale islamiste », Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah,* p.23-24.

dans notre questionnaire : « Je suis engagé sur la question de l'islamisme car cette chose a déjà causé beaucoup de malheurs, il faut l'éradiquer[1] ». Les débats actuels en Occident sur la religion islamique et les amalgames entre islam et islamisme qui n'ont cessé de croître ont amené certains pays, comme l'Allemagne, à demander un œil éclairé sur la question. L'essai de Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe* (2013) se présente comme la somme de conférences qu'il a données en Allemagne : « Le contenu de mes conférences sur l'islamisme et le monde arabe a intéressé les membres de cette fondation[2]. C'est pourquoi j'ai été sollicité pour écrire un essai à ce sujet[3] ». *Gouverner au nom d'Allah*, premier ouvrage de sa trilogie sur l'islamisme, est un essai qui pose les bases de l'évolution de ce courant radical et de sa montée en puissance. Il montre aussi la différence entre islam et islamisme, ce dernier tendant à s'imposer sur tous les plans de la vie de façon rigoriste en utilisant la religion comme arme politique :

> L'islamisme est aujourd'hui une réalité installée dans le monde. Il a su le faire discrètement, à l'ombre des dictatures qui gouvernaient les pays musulmans et sous couvert de l'islam que peu à peu il a transformé en un discours idéologique dont la finalité est le contrôle de la société et la prise de pouvoir[4].

Cet essai ouvre la voie à deux romans : *2084 : La fin du monde* publié en 2015 et *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*[5]. La présence d'un ennemi inconnu dans *Le Train d'Erlingen* est à relier, selon nous, à cet islamisme que Boualem Sansal dit capable de s'adapter aux mécanismes démocratiques afin d'accéder au pouvoir : « L'islamisme radical a changé de stratégie, il avance caché, il s'enracine partout, dans les pays musulmans et jusque dans le cœur de l'Occident[6] ». Sa menace est d'autant plus réelle selon l'auteur que les islamistes tiennent l'Occident responsable de la perte de leur influence sur le monde, car l'Occident a imposé un modèle de vie, notamment depuis les colonies, qui a contribué à l'affaiblissement des coutumes et des pratiques religieuses de ces pays :

---

[1] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°10.
[2] Il s'agit de la fondation « Korber-Stiftung ».
[3] Nadia Agsous, « "Gouverner au nom d'Allah", Boualem Sansal, (Entretien avec l'auteur) », *La cause littéraire*, publié le 16 novembre 2013, <https://www.lacauselitteraire.fr/gouverner-au-nom-d-allah-boualem-sansal-entretien-avec-l-auteur>, consulté le 06 janvier 2020.
[4] Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2013, p.59.
[5] « Ce livre est le troisième d'une trilogie sur l'islamisme. Le premier livre est un essai ayant pour titre "Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe". Le deuxième est un roman ayant pour titre "2084, la fin du monde". "Le train D'Erlingen" vient compléter et achever mon travail sur l'islamisme. », Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°01.
[6] Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2013, p.84.

> La disparition du califat et le démembrement du monde musulman, partagé entre les puissances coloniales européennes, ont livré l'islam à la déshérence et au jeu des féodalités. Dans l'esprit des islamistes, c'est un monde idéal qui s'est effondré par la faute des Occidentaux et l'impéritie des dirigeants musulmans[1].

C'est donc cette menace d'expansion de l'islamisme comme force violente, totalisante et totalitaire qui est mise en scène dans ces trois ouvrages publiés dernièrement. Dans *Le Train d'Erlingen*, Boualem Sansal montre comment Dieu est soumis à la métamorphose ; comment l'islamisme, sous couvert de l'islam, s'impose par la force et dépossède les populations de leur pouvoir d'action : « Dans *Le Train d'Erlingen*, je décris un mode particulier de la conquête du monde par l'islamisme que j'appelle la stratégie de l'encerclement et de l'étouffement[2] ».

I.2. Le terrorisme islamiste dans *Le Train d'Erlingen* : allusions et références

Dans *Le Train d'Erlingen*, l'islamisme apparaît de deux manières : symboliquement à travers l'ennemi inconnu et invisible à Erlingen, puis de façon explicite dans la deuxième partie avec les attentats du Bataclan et des références ou allusions à des événements récents.

I.2.1. L'islamisme dans la première partie du roman : une représentation imagée

L'islamisme est introduit de façon allusive à travers des images, c'est-à-dire « des figures qui mettent en rapport deux référents qui diffèrent : l'un (comparé, imagé) désigne proprement ce dont parle le texte, l'autre (comparant, imageant) peut être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu'ils ont d'analogue ou de proche. Ce sont en premier lieu les figures d'analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) qui sont concernées[3] ». Avançant caché tout au long de la première partie, l'islamisme n'est identifié et nommé que dans les dernières pages narrées par Ute :

> J'illustre mon propos en rappelant l'envahissement d'origine céleste qui court de nos jours et qui a métamorphosé une partie du pays, le gros de la population mondiale selon d'autres allégations. L'envahisseur, qui posséderait l'art du caméléon, sait se confondre avec le paysage mais il sait aussi faire en sorte que le paysage se confonde avec lui, rendant tout repérage impossible. Ainsi de l'islamisme, il

[1] Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah,* p.95.
[2] Nadia Agsous, « *Le Train d'Erlingen*, Boualem Sansal, et un entretien avec l'auteur (par Nadia Agsous) », *La Cause littéraire*, publié le 13 novembre 2018, < https://www.lacauselitteraire.fr/le-train-d-erlingen-boualem-sansal-et-un-entretien-avec-l-auteur-par-nadia-agsous>, consulté le 06 janvier 2020.
[3] Michèle Aquien, *Lexique des termes littéraires*, p.221.

> provoque une courbure de l'espace-temps, c'est ce phénomène invisible qui nous entraîne vers le fond, pas tant ses discours ennuyeux comme la mort[1].

Il s'agit d'une représentation allégorique[2] de l'islamisme : il est assimilé au caméléon pour sa capacité d'adaptation. La fin de cette première partie répond à un processus d'élucidation des images, des paraboles[3] qui nous ont été racontées sur cet ennemi : il s'agit de l'islamisme. La difficulté à le reconnaître et à le nommer tout au long du récit d'Ute pourrait être rapprochée de la difficulté qu'a eu l'Algérie, aussi bien que d'autres pays, à prendre la mesure de cette menace. En effet, comme nous l'avons déjà souligné un peu plus haut, l'islamisme s'adapte. En comparant l'islamisme au caméléon, la narratrice met en évidence sa capacité à leurrer son entourage. Il peut, comme cet animal, se modifier selon son environnement, c'est-à-dire selon le régime politique, les habitudes culturelles en place. Ainsi il parvient à métamorphoser la société ; toute l'organisation sociale se retrouve prise dans ce phénomène de transformation : c'est alors une métamorphose à tous les niveaux, de l'individu au collectif.

Cette mutation traduit aussi la passivité de la société. En effet, si l'on reprend les propos de Boualem Sansal sur la technique des islamistes qui est celle de « l'enfermement et de l'encerclement », on remarque que la première partie du roman raconte l'étouffement des soulèvements possibles de la population en les aveuglant par des discours et en leur enlevant tout moyen de s'échapper. Cette première partie met également en lumière le procédé d'enfermement par l'ennemi, qui n'est pas seulement le fait des islamistes, mais aussi des élus en place. Ces élus manipulent le peuple par leurs discours, en leur promettant un train fantôme. L'ignorance du peuple joue en la faveur des envahisseurs qui font face à une population qui n'a pas ou peu connu la guerre :

> Ce pays a si longtemps vécu dans la paix et la bonhomie qu'il ne sait rien de la guerre, de ses ruines et de ses ruses, il confond tout avec tout, la chose et son contraire. Pour l'expliquer, ils [les élus] disent que c'est une nouvelle maladie, une épidémie. […] Dans la paix il n'y a pas de raison de penser à mal, et tant que le crime n'est pas commis il n'y a ni victime ni coupable, on sourit à la vie, n'est-ce pas ? […] Quand avons-nous cessé d'être intelligents ou simplement attentifs[4] ?

---

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.137.

[2] Allégorie : « (n.f., du grec *allègoreïn*, "parler autrement"). On désigne ainsi une image filée et animée qui, grâce à une isotopie cohérente dans un contexte narratif de portée symbolique, renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature (abstractions philosophiques, morales, etc.) », Michèle Aquien et Dominique Boutet, *Lexique des termes littéraires,* p.23.

[3] « La parabole est un récit qui illustre une vérité morale ou mystique sous le couvert d'une anecdote simple. À ce titre, elle est apparentée au fonctionnement de l'allégorie ou de la métaphore […] et nécessite toujours une explication qui en éclaire le sens. Au sens strictement rhétorique, elle appartient à la catégorie de l'exemple fictif (preuve technique) », Emmanuel Bury, *Lexique des termes littéraires,* p.305.

[4] *Le Train d'Erlingen,* p.22.

L'ennemi est ainsi d'abord assimilé à une « épidémie » : les habitants d'Erlingen constatent une métamorphose et ne parviennent pas à en identifier la cause. La naïveté des dirigeants et leur égoïsme va amener l'héroïne à se soulever, à organiser une révolte afin de ne pas rester bloquée dans l'attente d'un train n'arrivant jamais. L'enfermement ne se matérialise donc pas seulement par le train mais par l'incapacité des habitants à se mobiliser et à identifier les menaces : celle de l'ennemi qui se fond dans la société et dans les mœurs tout en les modifiant. Cet encerclement est possible grâce à des dirigeants qui ne pensent qu'à se sauver eux-mêmes, voire à s'allier avec l'ennemi comme l'évoque l'un d'entre eux :

> Oui, on deale… d'autres l'ont fait… il n'y a pas de honte à sauver sa peau, on paie pour notre vie et nos biens et on fait le dos rond… on épouse leurs idées, on les servira… on se convertira à temps… le gouvernement viendra nous sauver un jour… j'imagine qu'il a des plans[1].

La comparaison de l'islamisme à un animal métamorphe invite le lecteur à interpréter la capacité de ce mouvement radical à apprivoiser les sociétés occidentales ou tout autre société. En effet, la cité d'Erlingen qui est, certes, une ville coupée du monde mais dont la narratrice rappelle les richesses, n'est pas sans rappeler les pays européens qui ont pour la plupart acquis un niveau de vie convenable. De plus, les guerres qui ont secoué l'Europe au XXème siècle peuvent paraître lointaines aux jeunes générations, et l'imminence d'un véritable affrontement ou la soumission à un régime violent peuvent sembler irréels. Pour autant, ici, le détour par la fiction et la narration d'Ute, invite le lecteur à interroger le monde dans lequel il vit réellement. Les toponymes comme Londres, l'Allemagne, qui ponctuent le récit viennent rappeler l'Europe et la paix qui y règne. Néanmoins, Ute met en exergue les mutations imperceptibles qui s'opèrent à l'insu de tous. C'est donc une forme de mise en garde face à cet ennemi et aux idées qu'il répand :

> Dans les territoires gagnés par l'envahisseur, la vie n'a trouvé refuge que dans les cimetières et les ravins profonds. Elle est plus que mystérieuse cette métamorphose, il semble que la peur, distillée à bonne dose, soit le catalyseur d'une réaction d'un composé complexe de phénomènes qui agissent sur la conscience de l'individu et des masses[2].

Toutes ces allusions, qui passent par les comparaisons et les métaphores[3], comme celles de la métamorphose et de l'épidémie, invitent le lecteur à deviner de quoi il est réellement question. La narratrice égrène au fil de son récit les caractéristiques propres à l'islamisme. Il s'agit d'engager le lecteur dans un processus herméneutique, sémiotique : il doit lui-même voir et lire

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.31.
[2] *Ibid.,* p.36.

les signes. Cette même capacité de discernement semble nécessaire afin d'identifier ce contre quoi on se bat.

Dans le roman, le pouvoir politique en place et la relation des habitants d'Erlingen à la guerre imminente et leur désir de ne pas voir les changements, sont mis en lumière par une narratrice révoltée au ton incisif mais aussi ironique ; Léa, dans la seconde partie du roman, l'est tout autant. Cette narratrice conte l'évolution et la métamorphose de « notre » monde puisqu'elle s'inscrit dans l'année 2015, en France, à la suite des attentats du Bataclan. Faits et fiction s'entremêlent alors plus qu'évidemment. Dans cette dernière partie, l'effacement entre faits et fiction se fait plus que flagrant et accentue le caractère réaliste du récit.

I.2.2. L'islamisme dans la seconde partie du roman : des références explicites

Léa ne fait pas qu'expliciter ce qui a est arrivé à sa mère – son attaque par des jeunes islamistes et l'écriture de ce roman – elle fait aussi référence à des événements du monde auquel appartient le lecteur. Cette seconde partie fonctionne comme un miroir et permet de comprendre comment Ute/Elisabeth s'est inspirée de la « réalité » pour écrire son roman : « l'ennemi » est une allusion aux islamistes présents dans l'univers de sa fille, Léa. Il y a ainsi des échos entre les deux récits des narratrices. Ute faisait surtout des allusions à notre réalité, tandis que Léa se réfère directement aux faits :

> La France que nous avions abandonnée à son ennui et à ses lamentations explosait sous la violence de ses islamistes, télécommandés par le monstre postmoderne Daech. La barbarie s'est déchaînée sur elle aux quatre coins du territoire, à Paris, Toulouse, Nice, dans l'Isère, à Villejuif, à Magnanville. Comme elle court cette saleté, elle va d'une vie à l'autre […] c'est l'univers parfait et merveilleux du chaos islamiste. […] Après le silence mortel qui abasourdit autant qu'une bombe, il faut bien nommer les choses : attentats, vendettas, représailles […] De quoi s'agit-il au juste et que nous veut-on à la fin ? La question a tourné mais n'a pas trouvé de réponse, beaucoup de choses ont été dites mais sans rapport avec l'objet[1].

L'évocation des villes rappelle les multiples attentats qui ont eu lieu en France au cours de ces dernières années. L'accumulation des toponymes donne un effet d'accélération et souligne la rapidité avec laquelle frappent les islamistes. Elle renforce l'image de la violence meurtrière islamiste qui court telle une épidémie et qui semblerait presque impossible à arrêter : « comme elle court cette saleté, elle va d'une vie à l'autre ». En citant ainsi les villes, le texte réactualise un passé proche pour le lecteur : celui-ci est amené à se rappeler les nombreux attentats,

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.180.

c'est-à-dire des faits avérés. Le factuel semble ici avoir plusieurs visées : témoigner de la barbarie meurtrière de Daech, mais aussi susciter des émotions et un mouvement d'adhésion avec les propos de la narratrice. En effet, en même temps qu'elle suscite le *pathos,* elle se révolte, voire exprime de la haine à l'égard de ces terroristes. Elle pointe, comme le fait également Ute, la difficulté à nommer la menace. Elle met en évidence la retenue et la censure dont fait preuve le pays victime de ces terroristes : Léa dénonce le fait que l'on parle beaucoup des islamistes et de leurs attentats sans aller au cœur du débat. Ceci n'est pas sans rappeler certains propos de Boualem Sansal dans son essai, *Gouverner au nom d'Allah* :

> La liberté de parole est également malmenée en Europe où le simple énoncé du mot "islam" bloque toute discussion ou la dirige vers les lieux communs du politiquement correct. Les réactions toujours très violentes des islamistes à la moindre remarque sur l'islam, réactions promptement relayées et amplifiées par les médias, ont fini par dresser un « mur de Berlin » entre l'islam et la critique que tout homme peut émettre à l'endroit de toute idée, fût-elle sacrée[1].

Dans la suite du *Train d'Erlingen*, l'attaque des islamistes perpétrée à l'encontre de la mère de Léa vient rendre la dimension pathétique encore plus prégnante : la violence des terroristes frappe au hasard dans les foules, mais touche aussi des proches. Elisabeth est attaquée dans le métro à cause d'une pancarte l'identifiant comme opposante aux islamistes :

> Le moudjahiid en ramassa une [pancarte], elle proclamait en bon français laïque et républicain : "*Halte au terrorisme, l'islamisme ne passera pas !*". S'il est un mot qui fâche les islamistes, c'est islamisme, il déclenche chez eux des rages de dents. Réduire l'islam à l'islamisme, une hérésie américano-sioniste, est un blasphème passible de mille morts[2].

Tout ce que nous venons de développer précédemment sur la violence des islamistes qui nourrissent une haine envers les Occidentaux et tous ceux qu'ils considèrent comme des mécréants, se matérialise dans l'agression subie par Elisabeth qui ne se laisse pas faire. Plus tard, l'élucidation des assaillants, dont un ancien élève d'Elisabeth, nous rappelle le processus de métamorphose psychique dont sont victimes les jeunes, encerclés et enfermés, sans repères et sans perspective d'avenir. Cette situation n'est pas sans rappeler celle de l'Algérie face à la misère économique et sociale, situation similaire à celle de la France et de nombreux pays dits « développés ». C'est ce que raconte aussi l'un des amis d'Elisabeth à Léa, qui se voit contraint de quitter son quartier avec sa femme. Dans son discours se rejoignent la fiction élaborée par l'esprit brisé d'Elisabeth/Ute, et la réalité de la banlieue parisienne :

---

[1] *Op.cit.*, p.55-56.
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.184.

> Les médecins avaient l'air de dire que votre maman était… n'avait pas toute sa tête. C'est faux, elle savait mieux qu'eux. C'est une chose que nous connaissons, Maria et moi, notre Cité a été envahie par des gens comme ça, des métamorphosés qui sont apparus une nuit et qui avant le matin ont soumis la Cité[1].

La fiction apparaît ici comme une clé permettant de comprendre le monde grâce à ses comparaisons, ses images, ses allégories. Le participe passé substantivé « métamorphosés » renvoie par analogie aux islamistes, désignés aussi par les « gens comme ça ». En restant dans l'indéfini, en ne nommant pas précisément les islamistes, le texte renforce le sentiment d'inquiétude et de mystère face à ces personnes qui soumettent la « Cité ». Le terme de « métamorphosés » est une synecdoque qui permet de désigner les islamistes par leur caractéristique dominante : la métamorphose. La métamorphose est un « changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable[2] ». C'est ce que met en lumière l'image de la métamorphose qui permet de représenter une réalité : l'envahissement et la transformation des villes et de leurs habitants par la volonté des islamistes. La puissance de l'image crée ici un réseau de significations qui invite à une lecture attentive : il s'agit de déchiffrer la réalité à travers les lignes d'un texte fictionnel, celui du *Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*. De même, le lecteur est amené à réfléchir et à établir des liens entre la première et la deuxième partie du roman qui se font explicitement écho : il doit donc être attentif. C'est d'ailleurs ce que requérait le prologue du *Train d'Erlingen* en demandant de faire de la lecture un « acte initiatique » et de « méditation ».

Ces allusions et références au terrorisme islamiste se comprennent encore mieux lorsque nous avons toutes les connaissances nécessaires sur l'évolution mondiale de cette organisation. C'est d'ailleurs à cause de cette attaque qu'Elisabeth, la professeure d'histoire-géographie, va se métamorphoser en Ute jusqu'à ce qu'elle décède d'une crise cardiaque. C'est ainsi que le lecteur est amené lui aussi à s'engager dans l'histoire et l'Histoire. Le roman intègre d'autres allusions à des régimes totalitaires qui, comme l'islamisme, visent à conquérir le monde.

---

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.224.

[2] Définition de la « métamorphose » selon le *TLFi*, <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9tamorphose>, consulté le 26 février 2020.

II. Le nazisme et les régimes totalitaires

II.1. Le nazisme

Les allusions au régime nazi qui a engendré la Seconde Guerre mondiale (1939-1945) sont surtout présentes dans la première partie du roman assumée par Ute. Le fait que l'intrigue prenne place en Allemagne est évidemment évocateur. De même, les nombreux mots en allemand participent de l'immersion dans ce pays qui se trouve bientôt occupé par l'ennemi, comme la France l'a été durant la Seconde Guerre mondiale. L'évocation du train dès le début du roman fait allusion aux déportations vers les camps de concentration : « Imagines-tu le cauchemar que ça va être d'embarquer toute la population dans six, dix, vingt wagons si on a de la chance ? Nous sommes bien douze, treize mille habitants à Erlingen […] c'est le train de la mort cette histoire[1] ». La voix de la narratrice laisse percevoir son inquiétude et les conditions inhumaines dans lesquelles la ville serait évacuée. Ce train n'est peut-être pas celui du salut tant espéré, mais de la mort : « Cette histoire de trains bondés de gens effrayés me met mat à l'aise […] Où les emmènera-t-on, dans quels camps seront-ils entassés, de quoi vivront-ils ? Je préfère mourir plutôt que prendre ce train[2] ». Les nombreuses phrases interrogatives dans les deux passages cités ci-dessus mettent en valeur la peur de la narratrice face à aux conditions dans lesquelles seraient évacués les habitants d'Erlingen. Le rythme ternaire, « Où les emmènera-t-on, dans quels camps seront-ils entassés, de quoi vivront-ils ? », retranscrit l'urgence de sa pensée et met en lumière un enjeu vital. Ces phrases visent à susciter l'empathie du lecteur : elles lui donnent à imaginer ce qu'ont vécu, de façon pragmatique, les déportés de la Seconde Guerre mondiale. Ces questions, qui interrogent un futur probable à Erlingen, réactualisent, en réalité, des événements passés pour le lecteur : ceux des déportations. La narratrice donne ainsi à voir, à imaginer les conditions inhumaines et à ressentir la peur par ses interrogations. Ces dernières invitent aussi à une réflexion sur le sens à donner à l'horreur de ces déportations, tout en actualisant la dimension « vécue », humaine, de l'Histoire.

D'autres signes pointent en direction de la période nazie et de l'Occupation avec l'utilisation de mots allemands et d'un champ lexical de la guerre : « on était en zone occupée, une *besetztes Gebiet*[3] », ou encore : « Ils sont appelés à mourir, il n'est rien qui puisse être fait pour eux […] ils ont une odeur, l'odeur de la différence, si elle colle à vos habits, vous êtes

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.17-18.
[2] *Ibid.*, p.107.
[3] *Ibid.*, p.47.

mort, vous serez vite repéré à la prochaine rafle[1] ». Cette dernière citation peut faire allusion à la rafle des juifs. Ces derniers étaient identifiés par l'étoile cousue sur leurs vêtements comme signe de distinction. Cette idée est suggérée par la métaphore : « l'odeur de la différence », collée aux « habits », comme l'étoile sur les vêtements juifs. Ce passage met aussi en évidence un point commun entre le nazisme et l'islamisme qui est de rejeter toute personne ou communauté qui diffère de son idéologie. Seule *sa* vision du monde compte, et ceux qui n'y correspondent pas ou ne l'acceptent pas sont considérés comme une menace à éliminer.

Il nous semble important de rappeler que Boualem Sansal avait déjà rapproché nazisme et islamisme dans son roman *Le Journal des frères Schiller ou Le Village de l'Allemand.* En effet, durant la Seconde Guerre mondiale, Hitler, avec l'aide des islamistes, avait créé les Bataillons arabes qui ont combattu pour le Troisième Reich. Dans *Le Train d'Erlingen*, le comportement des politiques peut aussi renvoyer à cette période puisqu'ils envisagent de conclure un pacte avec les islamistes, c'est-à-dire « l'ennemi » dans le roman : « on négocie un arrangement avec ces gens que personne ne veut nommer et on paie le tribut d'allégeance[2] ». De plus, selon Boualem Sansal, les idéologies ne se perdent pas à la fin d'une guerre mais se « recyclent » comme il le dit lui-même lors de son entretien au *Festival du Premier roman* à Chambéry : « les idéologies ne disparaissent pas, elles se transforment[3] ». Les idéologies s'adaptent à leur environnement, et c'est ce que met en évidence l'image de la métamorphose tout au long du roman. En effet la métamorphose permet de se faire passer pour autre : la société ne reconnaît pas qu'il s'agit de la même idéologie qu'elle a pu combattre quelques années avant. On retrouve aussi l'idée[4] selon laquelle les idéologies peuvent s'allier entre elles si elles trouvent un point d'accroche : c'est ce à quoi sont prêts les politiques d'Erlingen.

Le totalitarisme, qu'il soit politique, religieux, vise, de façon générale, à « imposer son mode de pensée considéré comme le seul possible[5] ». Cette comparaison entre nazisme et islamisme montre l'habileté qu'ils ont à assujettir les individus en leur enlevant toute liberté d'agir et de penser. Dans *Le Train d'Erlingen,* ce totalitarisme est représenté sous la forme de l'épidémie, symbole d'une forme d'aliénation : « Ceux qui ont approché l'envahisseur et qui,

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.138.
[2] *Ibid.*, p.29.
[3] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.
[4] C'est une idée développée par Boualem Sansal, voir Annexe 2.
[5] Définition du « totalitarisme » selon le *TLFi*, < https://www.cnrtl.fr/definition/totalitarisme>, consulté le 08 janvier 2020.

soudain atteint par un fluide cosmique, ont adopté son genre se sont transformés en caméléons[1] ». On trouve ici une double métaphore : celle de la métamorphose et celle de la contagion. Cette dernière est marquée par une isotopie sémantique de l'épidémie, avec le verbe « atteint » et le substantif « fluide ». Cette contamination revêt un sens double avec l'adjectif « cosmique » qui connote la religion, mais aussi ce qui n'appartient pas à notre monde, ou ce qui ne peut pas être senti, touché, comme Dieu. C'est donc une épidémie particulière puisqu'elle enlève les êtres du monde commun et les transforme en animaux : « en caméléons ». L'image de la contagion et de la métamorphose sont des métaphores filées tout au long du roman. Ces métaphores assimilent les idéologies totalitaires à une forme de maladie qui métamorphose les êtres humains en « Serviteurs[2] » de ces dernières.

Ainsi s'entremêlent les événements historiques et les idéologies radicales dans la fiction, notamment grâce aux métaphores et aux allégories. Le lecteur est invité à les interpréter mais aussi à apprendre du passé pour mieux comprendre le présent et envisager l'avenir. C'est ce que fait Ute selon nous : elle utilise ses connaissances pour porter un regard critique sur les événements. Selon elle il n'y a pas que l'ennemi qui vise à imposer une forme de totalitarisme mais aussi les élus d'Erlingen qui entendent déposséder les individus de leur pouvoir d'action en utilisant une arme commune aux régimes totalitaires : la peur et la manipulation des informations.

II.2. Totalitarisme, manipulation et engagement au fil de l'H/histoire

Le totalitarisme, religieux et/ou politique influence la façon de penser des personnes. C'est donc aussi par le langage qu'il se manifeste pour enrôler les populations. Cela se lit dans les discours rapportés des politiques qui cherchent à manipuler les personnes afin qu'elles ne se révoltent pas. C'est ce que font les élus d'Erlingen en lisant une lettre apparemment écrite par le président : celui-ci leur promet un train arrivant rapidement. Mais Ute, au contraire de ses compatriotes, ne se laisse pas berner et regarde la situation de façon révoltée, mais aussi lucide :

> L'affaire dit d'autres choses encore, également possibles : que la lettre du *Ministerpräsident* est un faux imaginé par le *Bürgermeister* destiné à calmer la situation et à prévenir la révolte […] ça dit aussi que le

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.138.
[2] *Ibid.*, p.177.

> *Ministerpräsident* entretien la fiction du train pour la même raison, faire baisser la tension et offrir aux gens un dernier rêve sur terre[1].

Non seulement le peuple attend que la situation soit prise en main par ses dirigeants, mais en plus il ne remet pas en question ce qui lui est promis : une évacuation avec le train par tirage au sort afin de sauver une partie de la population, ce qui signifie que l'autre partie est condamnée. Le peuple se prosterne, prie, attend un train fantôme. Cela permet aux élus de maintenir la population dans le calme mais lui enlève la possibilité de se tenir prête face à l'ennemi voire, de le combattre. La narratrice met en lumière le caractère illusoire du train qui est présenté au peuple comme ce qui assurera son salut. Les substantifs « fiction » et « rêve » désignent ici le mensonge qu'est le train, une illusion censée maintenir la population dans le calme. C'est donc au champ lexical du mensonge que se rapporte ici le terme « fiction » : « la lettre […] est un faux ». Les « gens » sont maintenus dans l'attente et dans la peur par cet « état d'urgence renforcé[2] », qui fait écho à l'état d'urgence dans lequel s'est trouvée la France lors des attentats islamistes. Si l'état d'urgence vise à protéger la population, il crée aussi une forme de confinement qui la pétrifie selon Ute.

Afin que cette population ne se soulève pas, les médias donnent le moins d'information possible : c'est une forme de désinformation. En citoyenne éclairée, Ute fait état de la manipulation de ces informations :

> L'absence d'événements elle-même, cinq minutes d'affilée, est un événement qui provoque sa tornade d'interrogations et de commentaire en spirale. Mais que se passe-t-il pour qu'il ne se passe rien ? […] Enfermés chez eux, ceux-ci [les habitants] ruminaient. Les nouvelles disaient toutes la même chose, l'envahisseur approchait, il fondait sur la ville avant peu, un mois pour les pessimistes, trois à six pour les autres[3].

Les habitants n'ont, en vérité, aucune information sur cet envahisseur, seulement des approximations. Cela peut être rapproché de la situation actuelle des médias dans le monde entier en général, notamment si l'on prend l'exemple des *fake news*[4]. À propos de ces manipulations, Boualem Sansal déclare : « On constate aussi que le monde dans lequel nous vivons est de plus en plus trompeur. Ce que nous voyons n'est pas la réalité, c'est le résultat des manipulations de l'information faites par les pouvoirs politiques, économiques et financiers[5] ». En disant que « ce que nous voyons n'est pas la réalité », Boualem Sansal

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.105.
[2] *Ibid.*, p.102.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.38 et 41.
[4] Ce terme anglais désigne des fausses informations diffusées par des journaux.
[5] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°03.

introduit un questionnement sur ce qu'est la réalité. Si celle-ci n'est pas dans les médias, qui doivent nous présenter des faits, des événements, où est la vérité ? Il semblerait donc que la réalité et les faits soient constamment manipulés, ce qui induit l'idée selon laquelle la vérité et la réalité ne sont peut-être jamais totalement accessibles. Le roman paraît alors nous enjoindre à adopter une attitude similaire à celle d'Ute afin de mieux appréhender le monde et ses problématiques : il s'agit de faire preuve d'un esprit critique capable de trouver « le chemin de la vérité » et de dénoncer ceux qui « affirment posséder [la vérité] en exclusivité[1] ». Les propos des narratrices rejoignent ainsi le projet programmatique du prologue. Leur discours s'inscrit dans un schéma circulaire, revenant toujours à son objet premier : dévoiler, par le détour de la fiction, des vérités, historiques, humaines, littéraires.

La manipulation des médias ne touche pas seulement les régimes totalitaires, mais est aussi présente dans des régimes démocratiques. *Le Train d'Erlingen* effectue ainsi une satire des sociétés passées et actuelles, qu'elles soient dictatoriales ou démocratiques : toutes ont recours aux manipulations du langage et des journaux. Il semblerait même que l'auteur pointe ici une forme d'hypocrisie, notamment en France, pays de la liberté d'expression. En effet, dans la seconde partie qui prend place à Paris, Léa critique ouvertement l'autocensure pratiquée vis-à-vis de l'islamisme :

> En tant qu'historienne et enseignante dans un lycée engagé dans la guerre mondiale, maman avait son idée mais n'en parlait pas, pas dans son établissement où le sujet est le monopole des élèves, pas à la maison où par esprit de bonne intelligence nous pratiquions l'autocensure et le double langage selon les meilleures stipulations du politiquement correct, et quand l'urgence nous forçait la main, nous imitions l'autruche ou nous nous zappions mutuellement. C'est simple, il était interdit de parler ouvertement des Serviteurs et de leurs croyances surnaturelles et pas question de commenter à tort et à travers l'actualité tragique du monde, il faut s'en tenir à la notice officielle[2].

Cette autocensure prend place dans des espaces publics : l'école, mais aussi dans la sphère intime : chez soi. Cette impossibilité de dialoguer et de critiquer est marquée par l'adverbe forclusif « pas », répété de façon symétrique au début des deux propositions circonstancielles : « pas dans son établissement où […], pas à la maison où […] ». Ce parallélisme vient mettre en évidence non seulement l'impossibilité de s'exprimer librement au sujet de l'islamisme, mais aussi un conditionnement de l'individu qui n'ose même plus, chez lui, discuter. Et s'il doit parler, son discours devient similaire à celui des médias télévisuels, comme nous l'indique le verbe « zapper » : « nous nous zappions mutuellement ». Cette analogie caricature la société

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.14.
[2] *Ibid.*, p.176.

actuelle et sa façon de communiquer : il n'y a plus de véritable débat, il n'est « pas question de commenter à tort et à travers l'actualité tragique du monde ». Le dialogue n'est plus libre, il est soumis à des normes précises et limitatives : « l'autocensure et le double langage », « la notice officielle ». Ces injonctions sont renforcées par l'utilisation de l'impersonnel, « il faut », et dans l'interdiction, « il était interdit de ». L'ironie de la narratrice est présente à travers les modalisateurs qu'elle emploie : « esprit de **bonne** intelligence », « selon les **meilleures** stipulations », « C'est **simple** ». Léa pointe du doigt l'hypocrisie française et son incapacité à ouvrir le débat sur l'actualité, notamment avec l'expression « politiquement correct », employé avec ironie. Le langage est soumis à des périphrases et à des euphémismes afin de ne pas déroger à ce « politiquement correct ». Le langage est donc au cœur de la manipulation politique, dictatoriale ou démocratique : la société fait l'objet de restrictions, elle n'est plus libre d'exprimer librement ses idées. Ce « double langage » n'est pas sans rappeler *1984*, roman de George Orwell publié en 1949, dans lequel la société est soumise à la « double pensée » qui consiste en un anéantissement de la pensée critique : « La doublepensée est le pouvoir de garder à l'esprit simultanément deux croyances contradictoires, et de les accepter toutes deux[1] ». Ce double langage est à l'image de la « doublepensée ». C'est donc une forme de langage qui s'autodétruit, ou se transforme constamment, au gré des régimes et des idéologies politiques qui manipulent les informations et l'Histoire à leur avantage : il n'y a plus de véritable communication ; le langage des médias désinforme et déforme la réalité. Ce langage médiatique, telle une novlangue[2], s'insinue dans l'espace public et privé.

En reliant dans une même œuvre les écrits d'Ute et de Léa, nous constatons qu'à Erlingen comme à Paris, en tout lieu et en tout temps, les individus se doivent de rester alerte face aux nombreuses menaces qui se cachent derrière un « ennemi » ou un gouvernement manipulateur. La fiction, en ce sens, se fait révélatrice de vérités sur la réalité. Ute/Elisabeth, Léa/Hannah utilisent leurs connaissances historiques et littéraires pour tenter de déchiffrer le vrai du faux dans une société où la réalité est sans cesse manipulée. Au final, qui transforme le plus les faits : la fiction littéraire ou les pouvoirs politiques ? Pour pouvoir s'opposer à la corruption et à l'invasion, les personnages doivent s'organiser, se réunir pour combattre les fléaux venant les aliéner, leur enlever leur mode de vie, leur liberté. C'est ce que tente de faire

[1] George Orwell, *1984*, trad. de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1950, p.303, [1ère éd. 1949].

[2] La novlangue est un terme inventé par George Orwell pour désigner la langue dans laquelle s'exprime les personnages de son roman : « Le but du novlangue était, non seulement de fournir un mode d'expression aux idées générales et aux habitudes mentales des dévots de l'angsoc [du régime politique], mais de rendre impossible tout autre mode de pensée », *op. cit.*, p.422.

Ute dans sa ville qui est abandonnée, encerclée, enfermée : « Erlingen était seule au monde, elle n'avait que ses habitants pour la sauver[1] ». Si la résistance ne s'organise pas d'elle-même parmi les habitants c'est qu'ils pensent que la résistance viendra d'ailleurs : « On comptait sur Mörlingen, la bonne voisine, à trente kilomètres à l'est, où existe une tradition de résistance[2] ». Erlingen est tout le temps dans l'attente : les habitants attendent l'aide de leurs représentants qui eux-mêmes attendent l'aide du train envoyé par le président. Selon Ute, la solution n'est pas non plus celle de l'exil car si les habitants « partent d'Erlingen, ils devront ensuite partir de Kohlindorf et demain de Berlin » car « l'ennemi a des ambitions à l'échelle de l'univers[3] ». Cet état d'hébétude se prolonge jusqu'à la fin de la première partie, ce qui amène Ute à passer des paroles aux actes.

À la résistance d'Erlingen fait écho celle de Paris le lendemain des attentats du Bataclan. D'Ute à Léa et de Léa au lecteur, *Le Train d'Erlingen* fait écho jusqu'à nous : la fiction d'Ute entremêle des éléments de l'Histoire du lecteur, de même que le fait Léa dans sa partie en revenant aussi sur le récit d'Ute, écrit par sa mère, Elisabeth. Le lecteur est invité à prendre la même position que ces narratrices et à interroger le savoir, l'Histoire et la littérature. L'entremêlement des fils de l'Histoire et des récits des deux narratrices sont une véritable invitation à déchiffrer les fictions et l'actualité.

III. L'immigration d'hier à aujourd'hui

Le roman de Boualem Sansal met sous nos yeux les enjeux actuels de nos sociétés au prisme de la fiction. Au-delà de l'islamisme et des régimes totalitaires, le monde d'aujourd'hui fait face à des migrations de plus en plus nombreuses. Léa, qui fait un retour sur les recherches de sa mère pour l'écriture de son roman, se rend compte qu'elle s'est inspirée de véritables personnages historiques pour créer Ute Von Ebert, personnage en lequel elle s'est transformée à la suite de l'attaque des islamistes et du coma qui s'est ensuivi. Elisabeth, la professeure d'histoire-géographie, avait elle-même puisé dans des éléments avérés pour écrire sa fiction. Nous nous sommes rendu compte que les éléments réels dont s'inspiraient Elisabeth pour écrire le *Train d'Erlingen*, étaient aussi ceux qui avaient pu inspirer l'auteur, Boualem Sansal. En effet, c'est à la Maison allemande de l'émigration, musée historique sur l'émigration des

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.41.
[2] *Idem,* p.41.
[3] *Le Train d'Erlingen,* p.116.

Allemands du XIXème siècle, qu'il semble avoir pris des informations qui lui ont permis d'inventer le personnage d'Ute. Nous verrons comment l'immigration est mise en scène et ainsi revivifiée grâce un élément du réel : le musée. Nous nous intéresserons ensuite aux enjeux d'une telle représentation de l'émigration dans le roman face à l'immigration d'aujourd'hui, des pays d'Afrique et du Moyen-Orient vers l'Occident.

III.1. Réalité du musée et réalisme du texte littéraire : une description vivifiante, l'*ekphrasis*[1]

Le musée de l'émigration allemande est utilisé par la narratrice, Léa, comme élément de preuve. Elle revient sur l'enquête qu'a faite Elisabeth afin de comprendre ce qui a été l'une des sources de son inspiration dans l'écriture de son roman. C'est donc une enquête sur la genèse des écrits d'Elisabeth/Ute. Dans cette enquête sur l'enquête, nous assistons à une description très précise du musée. Tout vient nous indiquer, si nous sommes attentifs, qu'il s'agit d'un musée existant réellement, ce qui nous invite à faire notre propre investigation :

> Les choses avaient probablement commencé ici, durant ce week-end que maman avait décidé de passer à Bremerhaven, à cinquante kilomètres au nord de Bremen, à l'embouchure de la Weser sur la mer du Nord. Elle voulait voir cet endroit mythique à partir duquel les migrants allemands embarquaient en masse pour l'Amérique au cours du XVIIe et XIXe siècle. Plus de sept millions de personnes ont pris ce chemin[2].

Les informations sont exactes : il s'agit dans la narration fictionnelle, de faire « Histoire ». En effet, on s'intéresse aux migrants Allemands, au contexte historique et aux motivations qui les ont poussés à partir de leur pays. C'est d'ailleurs ce que suggère aussi le titre du chapitre : « Le temps des migrants ». Si l'on ne peut être sûr que les éléments retranscrits dans le roman sont tout à fait vrais, on sait, grâce au site internet du musée que les lettres, les photos recueillies sont celles attestant véritablement de la vie de migrants. En effet, une carte permettant de connaître l'histoire d'un migrant en particulier est donnée à chaque visiteur : « chaque iCarte contient l'histoire d'un individu qui a soit émigré vers le Nouveau Monde ou qui a trouvé un nouveau foyer en Allemagne[3] ». Le dispositif du musée permet de se « rapprocher » des diverses personnes ayant effectué la traversée jusqu'en Amérique. On invite ainsi les visiteurs à se mettre à la place d'autrui en leur donnant « un petit feuillet présentant la biographie d'un

[1] L'ekphrasis consiste « dans la description détaillée d'un objet, et particulièrement d'un objet d'art », Emmanuel Bury, *Lexique des termes littéraires*, p.152.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.160.
[3] "Each iCard contains the story of an individual who either emigrated to the New World or found a new home in Germany", <https://dah-bremerhaven.de/english/>, consulté le 02 novembre 2019.

des sept millions de migrants. […] Puis, un guide prend le groupe par la main et, par ses commentaires et sa verve, lui fait réellement vivre le voyage de bout en bout, du hangar jusqu'à New York[1] » d'après la narratrice, Léa.

On constate ainsi que ce qui se trouve dans le texte est directement inspiré de la réalité. C'est donc en se mettant à la place d'autrui que le musée invite à connaître l'Histoire de l'émigration allemande. C'est un patrimoine commun à de nombreux Allemands qui est mis en scène. Afin de nous faire « vivre » l'expérience proposée par le musée, la narratrice va tenter d'invoquer ce qu'elle y a vu, ce qu'elle y a éprouvé, en montrant comment le musée par le savoir historique qu'il détient et la mise en scène qu'il propose, enjoint à se mettre dans la peau d'un migrant du XIXème siècle. En invoquant une expérience et en rendant compte du musée, la narratrice nous donne à vivre à notre tour cette visite :

> Les personnages de cire sont d'un réalisme si vif qu'on se surprend à parler aux uns et aux autres : *"Pardon madame", "D'où êtes-vous cher monsieur ?", "Oui mon brave, c'est vrai qu'il fait chaud", "Que lisez-vous là, l'ami ?".* N'étaient leur attitude lointaine et leur silence vexant, on poursuivrait tranquillement la conversation. Ce sont plusieurs centaines de femmes, d'hommes et d'enfants qui voisinent à l'étroit dans un décor d'époque surréaliste, figé dans le temps et le mouvement. En circulant parmi eux, dans un brouhaha incessant diffusé par des haut-parleurs invisibles, intelligemment positionnés, distillant les bruits d'une vie communautaire dans un espace confiné et ceux que produit un lourd bateau fendant les flots et les vents, avec parfois les cris des marins hurlant en écho tel ou tel ordre, on ne se reconnaît plus[2].

L'oralité du passage montre à quel point ces personnages de cire ont l'air de véritables migrants, à quel point l'art est capable de retranscrire une réalité historique. L'utilisation des marques du discours direct, avec les guillemets et les italiques, mime des échanges et donne plus de réalisme à la scène : on a l'impression de pouvoir parler avec des personnes réelles. En mettant en évidence la parole, le texte souligne le caractère concret de ces figures de cires : l'art transfigure la réalité et invite à un rapprochement avec les migrants. En effet, c'est la narratrice qui s'imagine en train de discuter avec ceux-ci : elle fait preuve d'empathie, comme s'il ne s'agissait plus seulement de représentations artistiques, mais de véritables êtres humains. L'oralité montre la facilité avec laquelle l'art peut imiter le réel et ébranler notre sensibilité. Le champ lexical du son renforce l'impression de vivacité du tableau : « bruits », « brouhaha incessant diffusé par des haut-parleurs », « des bruits », « cris », « hurlant ». La description des

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.162.
[2] *Ibid.,* p.165.

migrants qui est faite pourrait laisser supposer que Léa se réfère à une scène de ce type du musée :

1- Maison allemande de l'émigration[1]

Les figures de cires permettent de donner un visage, voire une identité aux migrants grâce à la biographie donnée en début de visite. L'utilisation d'un élément réel par l'auteur, ici le musée, nous renvoie à l'altérité du migrant. L'*ekphrasis* de ce chapitre donne à entendre, voir et sentir les effets d'une telle mise en scène, comme en témoigne le passage choisi, notamment avec le « lourd bateau fendant les flots et les vents » qui cristallise l'image des migrants prêts à une longue traversée dans laquelle nous immerge le musée et ici, l'écriture : le spectateur « ne se reconnaît plus ». Il s'agit là d'une « Métamorphose[2] », on se fait autre.

L'art permet de transfigurer le réel, de le donner à voir sous un jour neuf. Inscrit dans sa dynamique de mise en abyme, l'écriture vient ici retranscrire une œuvre d'art et la donne à revivre : c'est une œuvre d'art dans une autre œuvre d'art. L'*ekphrasis* revivifie ce qui est vécu par le visiteur, mais aussi ce qui a pu être vécu par les migrants, c'est-à-dire la joie, la peur, la peine, l'espoir :

> En cheminant dans les boyaux du bateau, d'une scène à l'autre, on débouche sur le pont supérieur, inondé d'une lumière aurorale aveuglante, où se massent des migrants en tenue de nuit accourant de tribord et de bâbord, de la poupe et de la proue, joyeux, bruyants… ils célèbrent quoi… le lever du dieu Soleil ?...

[1] *Wikipédia*, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_allemande_de_l%27%C3%A9migration#/media/Fichier:AuswandererhausBremerhaven_04.jpg>, consulté le 02 novembre 2019.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.165.

> l'apparition de l'Ange de lumière ?... non, l'Arrivée, *die Ankunft,* ils lancent à pleine gorge hourras et alléluias, rient, prient, s'enlacent, chantent, dans une *Ländlet,* une *Zwiefacher* ou une *Schuhplatter* endiablée, pleurent, et tous, bras levés au ciel, regardent au loin dans le couchant la ville mythique émergeant d'une brume épaisse, New York, la Terre promise des pauvres et des persécutés de l'Europe[1].

L'utilisation de mots allemands rend directement les paroles qu'a pu entendre la narratrice durant sa visite. Elle renforce une fois encore la vivacité de la scène. Elle nous met face à l'altérité de ce migrant qui est éloigné dans le temps du lecteur ou spectateur Occidental. En effet, si l'on peut comprendre qu'une « *Ländlet* », une « *Zwiefacher* » ou une « *Schuhplatter* » sont des danses folkloriques, cela n'est compréhensible que grâce au contexte donné dans la phrase par les verbes qui précèdent ces mots étrangers, comme « s'enlacent », « chantent ». C'est donc une façon de nous faire entrer dans les traditions et la culture des Allemands de ce siècle. Ceci est renforcé par l'importance de la croyance religieuse qui renvoie leur voyage à celui biblique de « L'Exode » : « New York, la Terre promise ». Ce rapprochement met en évidence l'enthousiasme incroyable qu'ont les Allemands en l'Amérique, prêts à croire tout ce qui leur a été dit sur les Etats-Unis : c'est « le rêve américain ».

III.2. Rétablir une vérité historique

On a remarqué dans l'étude de l'*ekphrasis* que des éléments nous éloignaient des us et coutumes des allemands du XIXème siècle, comme la barrière de la langue et l'éloignement dans le temps pour un francophone. La première partie de la description, si elle invite à se mettre à la place des migrants, est surtout centrée sur la foule : c'est un tableau d'ensemble. De même, chaque migrant, selon le pays d'où il vient, arrive avec ses propres croyances religieuses. Mais le texte n'oublie pas de mettre en évidence les divers aspects singuliers de ces migrations du XIXème siècle. Comme nous l'avons souligné auparavant, il s'agissait, pour les Allemands les plus pauvres auxquels on vendait « le rêve américain », de faire fortune aux Etats-Unis. Mais cela ne s'est pas fait sans la volonté impérialiste de certains qui visait à assujettir les peuples autochtones d'Amérique. Le texte de Boualem Sansal met bien l'accent sur ce désir, chez les Européens, d'apporter leur savoir-vivre, leurs croyances religieuses et leurs coutumes dans le Nouveau Monde. Ceci n'est pas sans rappeler les colonisations françaises, comme cela a été le cas en Algérie. Ici, l'autre devient l'Occidental : il s'agit pour nous d'effectuer une mise à distance sur notre propre Histoire, et de regarder d'un œil neuf, avec le recul du temps, les actes

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.166.

passés. Le personnage de l'ancêtre de Cornelia[1] est utilisé pour représenter le désir d'impérialisme et d'enrichissement : « Viktor Tamas Von Hornerberger […] le nom est inscrit dans l'histoire sanglante de ce pays, le magnat y a occupé des fonctions-clés, chef de la police, ayant droit de vie ou de mort sur tout Deux-Pattes à tête crépue à portée de fusil[2] ».

Aux migrations économiques et impérialistes de personnages comme Viktor Tamas Von Hornerberger, se superposent les migrants d'aujourd'hui, venus du Moyen-Orient et d'Afrique qui fuient les guerres et la pauvreté. Selon nous, cela invite les lecteurs occidentaux à relativiser leur position parfois hostile envers ces « autres » venus d'ailleurs. Avec l'altérité, c'est le problème de l'identité qui se pose et la capacité du pays d'accueil à accepter la multiculturalité induite depuis déjà des siècles comme nous le montrent ces extraits du *Train d'Erlingen*. Cette multiculturalité s'est construite au fil des années et ne cesse de s'amplifier grâce à la mondialisation ou à cause de conflits armés. Ainsi, l'art peut faire Histoire, l'écriture peut revivifier cette Histoire et les œuvres d'art. Si l'on ne peut être sûrs que les personnages cités dans *Le Train d'Erlingen* ont véritablement existé, on sait du moins que l'auteur a tenté, en même temps qu'il décrivait la beauté et la réussite du dispositif du musée, à nous faire sentir autre et à rétablir une vérité historique qui n'est jamais univoque : elle est toujours entachée par les guerres, la cruauté, le manque de discernement et le désir de pouvoir et d'enrichissement de certains. Cette œuvre met ainsi en lumière l'universalité des sentiments humains et les mouvements de populations : « Et voilà que des millions de personnes vont de nouveau par les routes en files interminables […] et toutes convergent vers le nord bienheureux, mais demain sans doute, très naturellement, le mouvement s'inversera, on marchera du nord au sud, vers les confins abandonnés du monde[3] ».

[1] Pour rappel, Cornelia, surnommée Nele, est la jeune élève dont s'occupe Elisabeth en Allemagne.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.163.
[3] *Ibid.*, p.212-213.

Conclusion du chapitre I : allusions historiques et références factuelles

Les allusions au nazisme et à ses horreurs peuvent être mises en lien non seulement avec l'islamisme, mais aussi avec toute autre forme de régime totalitaire. En effet, on a souligné le but de ces mouvements radicaux : assujettir les populations à leur régime en éliminant toute communauté ou individu qui pourrait leur faire obstacle. Si leurs idées divergent, ces mouvements radicaux procèdent de façon similaire : par la peur, l'enfermement et en tentant de « métamorphoser » ou de convertir les peuples à leurs idées. Ainsi, comme l'évoque Boualem Sansal à propos du *Train d'Erlingen* :

> Ce roman, qui semble centré sur l'islamisme, traite en fait de toutes les grandes menaces de notre époque, la mondialisation, le libéralisme, le capitalisme, la migration, les dictatures, la religion, les manipulations mentales, les métamorphoses biologiques, la politique politicienne, la ghettoïsation, le communautarisme, etc[1].

En faisant allusion ou référence à l'islamisme et au nazisme, *Le Train d'Erlingen* tend à dénoncer l'inaction des gouvernements européens qui sont clairement nommés, et l'état de léthargie des populations qui attendent le salut, incapables de se défendre. Quant aux multiples migrations d'hier et d'aujourd'hui, nous sommes invités à prendre du recul sur notre propre Histoire. Le récit revivifie ces migrations, invite à faire preuve d'empathie mais aussi à un regard critique sur les migrations à visées politiques et impérialistes.

En démêlant ainsi les fils de l'Histoire, nous constatons l'importance de ces allusions dans la diégèse. Le lecteur est alors invité à s'engager doublement : dans l'histoire et dans *son* Histoire en reliant les références historiques présentent dans la fiction à son monde de référence à lui. Enfin, ces références et allusions historiques laissent entrevoir une image en filigrane : celle du train, symbole de liaison entre les peuples, d'interactions, mais aussi de déportations et de mort. Ce train, c'est aussi celui qui relie ici des événements passés, présents et futurs, nous demandant une lecture attentive du roman de Boualem Sansal.

[1] Nadia Agsous, « *Le Train d'Erlingen*, Boualem Sansal, et un entretien avec l'auteur (par Nadia Agsous) », *La Cause littéraire*, publié le 13 novembre 2018, <https://www.lacauselitteraire.fr/le-train-d-erlingen-boualem-sansal-et-un-entretien-avec-l-auteur-par-nadia-agsous>, consulté le 06 janvier 2020.

Chapitre II : le roman comme tentative de rétablissement d’un dialogue

Introduction du chapitre II : le roman comme tentative de rétablissement d'un dialogue

Les références et allusions historiques s'entremêlent au récit fictionnel, engageant ainsi une lecture méditative de l'œuvre de Boualem Sansal : ce roman invite à une forme de dialogue, de réflexion entre Histoire et littérature, faits et fiction. Le substantif dialogue vient du grec « dialogos », composé de « dia » qui signifie « entre », « à travers » et de « logos » qui désigne « la parole[1] ». *Le Train d'Erlingen* nous apparaît comme la tentative de rétablir un dialogue entre les époques, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette partie. En effet, nous avons montré que les allusions et références historiques s'entrecroisaient dans les récits des narratrices : c'est donc au lecteur de démêler les fils de l'Histoire dans l'histoire. Ce dialogue entre les époques se construit avec une image traversant symboliquement tout le roman : le train. Le train fait et défait les liens entre les pays et les personnes, sans lui, il n'y a pas de communication. Mais ce train peut aussi avoir une valeur symbolique négative.

Nous étudierons les diverses significations du train par rapport aux échanges qu'il permet ou non. À la fois symbole d'interactions entre les peuples, il est aussi symbole de mort et de déportation. Cette dualité se retrouve dans le dialogue que tentent de rétablir les deux narratrices : Léa et Ute/Elisabeth. Séparées par la métamorphose d'Elisabeth en Ute puis par sa mort, l'échange entre ces personnages apparaît comme impossible. Il se renoue en partie grâce au roman et à l'échange épistolaire de ceux-ci. La fiction devient alors un lieu d'interactions qui parvient à recréer un lien « par-delà le réel[2] » comme nous l'indique le prologue. Par leur tentative de dialogue, les narratrices mettent en évidence des interconnexions entre des dimensions[3] distinctes : entre fiction et réalité, Histoire et littérature. Ainsi s'entremêlent constamment, à l'intérieur du roman, faits et fiction. Nous verrons comment les multiples connexions entre faits et fictions permettent de rétablir une forme de dialogue entre les différents aspects mentionnés ci-dessus, et nous nous interrogerons sur les effets de ces associations sur le lecteur.

---

[1] *La Philosophie de A à Z,* dir. Laurence Hansen-Love, Paris, éd. Hatier, 2011, p.222.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.13.
[3] Nous utilisons le terme de « dimension » pour désigner ce qui permet de caractériser tel ou tel élément, ici la fiction, la réalité, l'Histoire ou la littérature. La dimension permet de déterminer la « composante spécifique et relativement importante […] de la pensée ou du réel » selon le *TLFi*, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/dimension>, consulté le 29 février 2020.

I. La dualité symbolique du train et son importance historique

Depuis l'invention du train au début du XIXème siècle, celui-ci a inspiré les artistes, provoquant admiration, angoisse et rêveries. Il est devenu un véritable *topos* pictural et littéraire. Le train est le signe de la modernité et est lié à l'espace qu'il compresse et au temps qu'il accélère : la distance est réduite et le passage d'un lieu à l'autre est plus rapide[1]. Chez Alfred de Vigny, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars ou Paul Verlaine, le train est l'objet de poèmes. Alfred de Vigny met en vers sa nostalgie d'un monde qui se rétrécit car le temps et la distance « sont vaincus[2] ». Paul Verlaine témoigne de sa joie face au paysage qui « court furieusement[3] ». Le train et les sensations qu'il procure s'inscrivent aussi dans le roman de Marcel Proust ou d'Emile Zola. Ce dernier, dans *La Bête humaine* (1890) fait de la locomotive un personnage à part entière. En peinture, Claude Monet crée une série de tableaux intitulés *La Gare Saint-Lazare* (1877). Anne Reverseau synthétise dans son anthologie les divers usages du train et ses représentations artistiques : « S'opposent ainsi le calme et la fureur, […] la liberté du départ et les funestes convois des déportations, l'amour et la guerre, les expériences individuelles et les aventures collectives[4] ». Le train est donc un véritable moteur diégétique qui favorise les intrigues romanesques, et filmiques[5].

Le roman de Boualem Sansal reprend donc un lieu commun : celui du train, de l'attente, de l'espérance mais aussi de la guerre, de la peur et de la mort. Il est le fil rouge de l'intrigue dans la première partie du roman puisque c'est le train qui doit déterminer le sort de la ville d'Erlingen. Dans les deux parties, le train, par son absence ou sa présence, forme un huis-clos oppressant. Il agit, dans la seconde partie, comme un piège face aux islamistes qui peuvent s'attaquer aux passagers qui sont à leur portée. Le roman questionne le rôle du train à travers les époques : il permet à la fois des voyages mais aussi des déportations, il est à la fois un symbole d'espoir et de mort. Face au train, nous retrouvons le bateau qui est aussi un symbole double : entre vie et mort. Le train et le bateau sont de tous les chapitres de l'histoire et de l'Histoire[6]. Ils peuvent avoir des significations diverses qui nous interrogent sur l'usage qui en

---

[1] « Le train, moderne Chronos, est une métaphore incontournable du temps », Anne Reverseau, *Sur les rails, De Victor Hugo à Jacques Roubaud,* Paris, éd. Les Impressions nouvelles, 2018, p.5.
[2] *La Maison du berger : poème,* 1844, *in* Anne Reverseau, *Sur les rails*, p.15.
[3] « Le paysage dans le cadre des portières », *La Bonne chanson,* 1870, *in* Anne Reverseau, *Sur les rails*, p.62.
[4] Anne Reverseau, *Sur les rails,* p.5.
[5] Depuis plus d'un siècle, le train inspire de nombreux films qui relève souvent de l'adaptation de romans (*La Bête humaine*, 1938 ; *Murder on the Orient Express*, 2017, inspiré du roman d'Agatha Christie paru en 1934), de faits historiques (*The Train*, 1964 ; *The 15 :17 to Paris,* 2018) ou d'action, grâce au développement des effets spéciaux.
[6] « Le train a été de tous les grands chapitres de l'Histoire, toutes les aventures, toutes les invasions, toutes les guerres, toutes les déportations », *Le Train d'Erlingen*, p.212.

a été fait à travers l'Histoire, ce qui permet d'introduire des éléments factuels dans le roman. Il y a ainsi une forme de dialogue entre les événements fictionnels et historiques qui invite à en saisir les significations. Nous nous intéresserons tout d'abord au train comme huis-clos, symbole de mort, puis à l'espoir et l'excitation qu'il peut procurer, en le mettant en lien avec le bateau.

I.1. Le train : un huis-clos, un symbole de mort

Dans le précédent chapitre où nous traitions de la question du nazisme dans le roman, nous avons constaté que le train était utilisé pour faire allusion aux déportations de la Seconde Guerre mondiale. Cette image assimile le train à la mort. Elle rappelle l'entassement des individus dans les wagons mais aussi l'horreur et l'inhumanité de telles organisations politiques. Nous avons aussi démontré que le train était une « fiction », un « rêve » donné aux habitants d'Erlingen afin qu'ils ne se révoltent pas. Il apparaît ainsi comme une chimère, quelque chose d'impalpable et qui est continuellement attendu, espéré comme preuve de salut. En ce sens, il revêt une allure fantomatique, plutôt annonciateur de mort que de vie.

Peu à peu vidée de ses voyageurs, Erlingen est prête à être livrée à l'ennemi. Sans moyen de partir, le train qui ne passe plus crée un éloignement entre les individus et entre Ute et Hannah. Non seulement Ute est en Allemagne et sa fille à Londres, mais en plus il n'y a plus de poste pour qu'elles puissent s'envoyer des lettres. La neige s'accumule et l'atmosphère se fait angoissante : « la neige arrivait à grosses bourrasques. […] Entre deux grosses rafales, le calme se faisait mortellement oppressant. Dans la ouate épaisse pouvaient s'entendre de lointains échos, portés par le vent d'est, une sorte de chant lugubre aux accents de deuil[1] ». Le champ lexical de la mort, l'utilisation des adjectifs, comme dans les groupes nominaux : « ouate épaisse », « lointains échos », « chant lugubre », amplifient le caractère inquiétant du temps qui contribue à renfermer la ville sur elle-même, comme pour la faire disparaître. L'absence du train et le déchaînement des éléments naturels font d'Erlingen un espace de huis-clos morbide.

Les fausses annonces des élus d'Erlingen renforcent l'effet d'enfermement et d'abandon. Les individus ne trouvent espoir que dans la « fiction » du train. C'est ce que l'on constate à la fin du discours annonçant l'arrivée du train :

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.40-41.

> L'assistant s'arrêta net comme lorsqu'on enclenche le bouton arrêt d'une machine à lire. A alors suivi un temps de latence assez incompréhensible. Et là, dans l'entre-deux, il s'est passé quelque chose d'extraordinaire, qui a désarçonné le placide produit des écoles d'administration, il en a perdu ses lunettes de profondeur : la population, rang après rang, bloc après bloc, est tombée à genoux et, après quelques secondes d'un silence sidéral s'est mise à réciter le *Pater noster*[1].

La prière est ici motivée par le désir d'être sauvé : les personnes remettent leur sort entre les mains de Dieu. Néanmoins, on ne peut que constater, par l'usage du lexique, que la population est assimilée à un tout fonctionnant de façon mécanique, telle une machine. C'est ce que laisse sous-entendre le rythme binaire « rang après rang, bloc après bloc ». Il y a comme un effet « domino » : la population suit le mouvement sans réfléchir et se met à prier. En croyant la lettre adressée par le président du Land, la population se soumet à la fiction du train, à un récit faux, comme le dénonce Ute. Réifiés, les habitants ne font pas preuve d'esprit critique, au contraire des deux narratrices.

Le rôle d'Ute est alors d'ouvrir les yeux à la population : le train ne viendra pas, il faut cesser d'attendre et se préparer à résister. Léa aussi, dans sa partie, critique la façon dont est utilisé le train par ceux qui détiennent le pouvoir : « Quoi qu'il en soit, à Erlingen comme partout dans le monde et de tout temps, les derniers sont et resteront les derniers. Quand un train vient sauver, il emporte le gratin, et quand il vient dégager les lieux, il emporte le rebut de la société[2] ». Cette constatation est présentée comme une vérité générale, c'est presque une forme d'adage. C'est ce que suggèrent l'utilisation du présent et des infinitifs, de même que l'expression « partout dans le monde et de tout temps » qui globalise le fait exposé. De plus, la construction en parallélisme de la deuxième phrase met en évidence un processus cyclique qui ne peut être changé. Cette figure met en tension la différence de traitement entre les puissants et le peuple. Léa dénonce la différence de considération selon la classe sociale, la communauté politique, religieuse ou sociale à laquelle on appartient ; c'est ce qui vient déterminer la légitimité de la survie des individus. C'est ce que raconte, en partie, l'histoire écrite par Elisabeth selon sa fille. Le train est une forme de menace pour le peuple, il est le signe, en effet, des déportations et des guerres selon Léa : « Le temps du train touche à sa fin, c'est sûr. Dernière annonce. Les déportations, elles, continueront. Sous les menaces et les coups, même les morts peuvent marcher[3] ». La première phrase met en lumière la fin du train comme moyen de secours, d'évacuation, et donc d'espoir. L'image des morts-vivants met en valeur

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.103.
[2] *Ibid.*, p.212.
[3] *Ibid.*, p.214.

l'assujettissement des individus et la dépossession de leurs moyens d'agir. Ceux-ci sont déjà considérés comme morts. Cette mort n'est pas seulement physique, mais aussi psychologique : avec le train, c'est toute possibilité de révolte qui est enlevée de la pensée des personnes ; c'est leur interdire de s'organiser et de réfléchir à d'autres possibilités de résister à l'ennemi. Ainsi, il n'y a pas seulement un ennemi à Erlingen, mais plusieurs : les politiques, et les habitants eux-mêmes qui acceptent que leurs vies soient sauvées, si le train arrive, par un tirage au sort.

La seconde partie vient donc faire écho à la première par les réflexions que Léa apporte sur les écrits de sa mère. La structure réflexive du roman introduit une forme de dialogue entre les événements historiques : les lecteurs y ont accès à travers un récit fictionnel, celui d'Ute, et à travers un récit qui paraît factuel, celui de Léa. Chacune, de sa position, dans un monde imaginaire, ou réel, tend à lier les faits historiques à travers le roman. Et c'est par la figure du train qu'elles renouent une forme de dialogue autour d'événements historiques. Dans cette seconde partie, c'est sur les rails du train qu'Elisabeth chute et tombe dans le coma, avant de se réveiller transformée en Ute Von Ebert. Le train est alors, selon nous, le signe de sa mort prochaine. En effet, c'est à la suite de son attaque qu'elle se métamorphose, puis qu'elle décède. Le train rejoint aussi l'idée de destinée ; car le train, c'est un endroit d'où l'on part pour changer de lieu, ou parfois, pour changer de vie ; et c'est à partir de ce lieu qu'Elisabeth bascule dans un monde imaginaire qu'elle croit réel. Le train fait office de passage d'un monde à l'autre, il est un pont « par-delà le réel[1] ».

Enfin, comme dans *La Bête humaine* d'Emile Zola, Boualem Sansal fait du train un élément qui participe à l'horreur humaine, au déchaînement de sa bestialité, comme si les êtres humains s'étaient métamorphosés : « le chemin de fer, symbole du progrès de la civilisation, est aussi la manifestation du malaise dans la culture, car expression de la bête dans l'Homme[2] » selon Jean-Jacques Barreau. C'est ce que l'on constate lorsqu'Elisabeth et ses amis sont agressés :

> La station était déserte. Ils [les islamistes] ont rattrapé maman et ses amies et se sont déchaînés sur elles, sans oublier le pauvre Beppe, giflant à tour et retour de bras, et décochant des ruades à tomber des murs, ils étaient en transe, partis pour tuer. En voulant se dégager de l'étreinte du chef, maman a perdu l'équilibre et est partie à la renverse sur la voie. Sa tête a explosé contre les rails et a fait le bruit d'une noix écrasée. Elle ne bougeait plus, le sang giclait à gros bouillons, et sa jambe droite était drôlement

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.13.
[2] Jean-Jacques Barreau, « Le train et les chemins du transfert », *Topique*, vol. nº 86, no. 1, 2004, p.133, <https://doi.org/10.3917/top.086.0117>, consulté le 04 mars 2020.

retournée à partir de la hanche. Après un dernier crachat, les voyous se sont retirés comme des prédateurs repus[1].

La station de métro est un véritable huis-clos, elle est « déserte », ce qui l'apparente à un piège qui se referme sur les victimes. L'état de « transe », l'accumulation des termes se rapportant à la violence semble directement désigner des êtres métamorphosés, dont l'image se rapproche de l'ennemi décrit dans le monde d'Ute. Leur bestialité les assimile à une classe d'animaux : « des prédateurs ». L'horreur de la scène décrite par la narratrice vise aussi, selon nous, à susciter le *pathos* et la révolte face à un tel déchaînement de violence.

Ainsi, la première partie du roman évoque l'enfermement de la ville par l'absence du train. Ute voit son arrivée comme le signe des déportations ; dans la seconde partie, il est un espace de violence et de mort. Dans le roman, le train permet donc de désigner des événements importants de l'Histoire : « le train, qui devait réaliser l'échange des idées et l'union des nations et des races, devient au cours de la première guerre mondiale un des instruments du massacre, et avec la seconde un des instruments de l'extermination[2] ». Au lieu d'être un espace d'échanges, le train est ici symbole d'un lien humain brisé, perverti, irrémédiablement dissolu dans la violence et l'horreur. Il est aussi le symbole d'un passage d'un monde à l'autre pour Elisabeth qui se transforme en un personnage de fiction, et s'évade ainsi de la réalité trop brutale. En ce sens, le train est une « métaphore de la vie[3] » : il trace un parcours et signe des arrêts qui changent le cours d'une vie.

I.2. Un symbole de rencontres, d'espoirs

Le train s'inscrit dans une dualité symbolique : entre vie et mort, espoir et désespoir. Tout le roman, par sa construction en miroir, tente de reconstruire une forme de dialogue : entre les habitants d'Erlingen et le reste du monde, mais aussi entre Elisabeth et sa fille, c'est-à-dire entre le récit fictionnel d'Ute et le monde « réel » de Léa. Le train, dans ce roman, semble aussi relier l'espace et le temps, il n'est donc pas que synonyme de mort, mais d'espoirs et d'échanges. C'est ce qu'il représente pour la majorité des habitants d'Erlingen qui veulent fuir l'ennemi. Evidemment, il s'agit d'une foi aveugle en des paroles qui leur promettent un salut illusoire. Au-delà de son caractère illusoire, le train est ce qui permet les migrations et donc des

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.185.
[2] Jean-Jacques Barreau, « Le train et les chemins du transfert », *Topique*, vol. nº 86, no. 1, 2004, p. 133, <https://doi.org/10.3917/top.086.0117>, consulté le 04 mars 2020.
[3] Anne Reverseau, *Sur les rails*, p.5.

interactions entre les peuples comme le souligne Jean-Jacques Barreau : « avant d'être associé, avec les névroses d'accident puis avec la guerre, aux forces de destruction et de déliaison, le chemin de fer est d'abord ce qui fait lien, ce qui rassemble et contribue à la construction d'un monde que beaucoup espèrent un monde de paix[1] ». Dans le roman, le train et le bateau se font écho. Le bateau est présent lorsqu'il est question de l'émigration des Allemands du XIXème siècle vers l'Amérique. Ces deux moyens de locomotion ont une importance historique que Léa souligne : « Après le bateau qui a élargi les horizons et peuplé la planète, les continents et les îles les plus lointaines d'hommes libres et d'esclaves, le train a été de tous les grands chapitres de l'Histoire, toutes les aventures, toutes les invasions, toutes les guerres, toutes les déportations[2] ». C'est ce qui a permis à des familles européennes de vivre et de s'enrichir.

La représentation du bateau dans le roman nous paraît avoir une importance capitale : il est ce qui va inspirer le roman d'Elisabeth/Ute. C'est à la Maison allemande de l'émigration qu'elle découvre, sous la forme d'une statue de cire, Ernst Ebert. Le musée est donc un lieu de rencontre historique qui permet le début d'une transformation : Elisabeth n'est plus seulement une professeure, elle devient une écrivaine. En effet, plus tard, dans un train la menant vers un vers un autre musée, elle retrouve de manière fortuite la note biographique de ce personnage :

> Un mois plus tard, dans l'ICE qui l'emmenait vers Hambourg, […] encore enchantée de son week-end studieux à Bremerhaven et perturbée par mille questions qu'elle n'arrivait pas à formuler, chose que les historiens connaissent quand parfois s'installe un lien étrange entre eux et les personnages qu'ils étudient, maman en sortant son carnet de notes de la poche de son trench-coat y trouva un papier roulé en boule. […] mais oui, c'était le feuillet biographique qu'on lui avait remis à l'entrée du musée de Bremerhaven, comme chaque visiteur avait reçu le sien. […] c'est fou… la bio était celle de… Ernst Hans-Günter Von Ebert ! À ce niveau de ponctualité le hasard n'est plus le hasard, il est la vérité triomphante surgie à son heure dans un flash de lumière. Il est un verdict, une sentence[3].

Du bateau-musée au train s'établit ainsi un lien de causalité : ils sont des espaces de rencontre qui semblent forger des destinées. C'est ce que suggère le substantif « hasard », assimilé aux termes « verdict » et « sentence » qui laissent sous-entendre que le hasard peut changer le cours d'une vie puisque c'est dans la note biographique d'Ernst Ebert qu'Elisabeth « rencontre » Ute, la sœur de celui-ci[4]. En mettant en scène ces découvertes dans ces lieux que sont le bateau et le train, l'auteur semble souligner l'importance historique de ces moyens de locomotion qui ont

---

[1] Jean-Jacques Barreau, « Le train et les chemins du transfert », *Topique*, vol. n° 86, no. 1, 2004, p. 133, <https://doi.org/10.3917/top.086.0117>, consulté le 04 mars 2020.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.212.
[3] *Ibid.*, p.172.
[4] « *Plus tard, grâce à l'argent qu'il* [Ernst Ebert] *envoie à sa famille, sa sœur, Ute, a fondé une petite biscuiterie sous l'enseigne « Die Köning Ute »* », *Le Train d'Erlingen*, p.173.

permis à des personnages comme Ernst Ebert de faire fortune, de rencontrer, lui aussi, son « destin ». C'est de cette façon que le récit fictionnel des deux narratrices renoue une forme de dialogue à travers les époques. De même que le musée permet de devenir « autre », la littérature offre un prisme neuf sur des réalités historiques passées, présentes, et peut-être à venir. En questionnant les déportations, le sort des migrants, et la violence humaine, *Le Train d'Erlingen* semble faire machine arrière pour nous rappeler que les voyages nous métamorphosent : ils peuvent amener à la mort et à la violence, mais aussi à des rencontres artistiques et humaines.

Le train comme le bateau sont des espaces de traversée, de transition d'un monde à l'autre. En ce sens, ils rapprochent les peuples les uns des autres, en même temps qu'ils peuvent amener à la mort. En effet, combien d'embarcations, comme c'est le cas en Europe et partout dans le monde, ce sont transformées en cercueil pour les migrants[1] ? Pour autant, partir, comme le démontre *Le Train d'Erlingen*, était aussi synonyme d'espoir. Emigrer vers une terre nouvelle était une perspective d'avenir. C'est ce type de réflexion qu'a Léa à propos de la reconstitution du bateau, par la Maison allemande de l'émigration, qui emportait les allemands vers les Etats-Unis : « Mais un musée n'est pas le bureau des objets trouvés, il raconte un épisode de l'éternelle marche l'humanité vers une vie meilleure[2] ».

Le train et le bateau instaurent un espace de transition qui est aussi celui de la métamorphose. En effet, la métamorphose évoque un processus : il s'agit de passer d'un état à un autre ; si l'on prend l'exemple du papillon, celui-ci est d'abord une larve, puis forme sa chrysalide avant de devenir papillon. Le passage d'un monde à l'autre, d'un pays à un autre, induit des changements : les diverses cultures échangent entre elles, ce qui modifie la société et introduit une multiculturalité. Il en est de même pour Elisabeth qui traverse le monde réel pour aller dans celui de l'imaginaire. Le train et la métamorphose semblent donc aller de pair : le titre de l'œuvre – *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* – est évocateur et les interprétations multiples. En utilisant la conjonction de coordination « ou » dans le titre du roman, celui-ci introduit un rapport d'analogie entre les deux éléments, « *Le Train d'Erlingen* » et « *La métamorphose de Dieu* ». Ils sont mis sur un plan d'égalité qui les assimile l'un à l'autre : on peut donc penser que les substantifs peuvent être rapprochés sémantiquement et qu'ils revêtent, en partie, les caractéristiques de l'un et de l'autre : le train induit une métamorphose, et la métamorphose est comparée au train qui instaure un espace de transition entre deux états. Chacun de ces substantifs est complété par un nom : « *Erlingen* » ou « *Dieu* ».

[1] Nous faisons référence aux *Clandestins* (2011), de Youssouf Amine Elalamy.
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.169-170.

Ils permettent de caractériser plus précisément ce sur quoi porte le train et la métamorphose ; ces noms précisent les thèmes abordés et créent une symétrie qui renforce l'effet d'analogie entre les deux groupes nominaux : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*. Ce titre double laisse déjà entrevoir le caractère, lui aussi, double, de la narration et du roman qui raconte deux histoires distinctes et pourtant inextricables. Le titre donne ainsi des informations importantes sur l'œuvre, il est à déchiffrer car, dans ce roman, il y a plusieurs métamorphoses : parmi les individus, dans la société, et dans l'Histoire, sans cesse manipulée par des dirigeants, ou utilisée par les narratrices qui tentent de comprendre la transformation de leur monde. Quant au train, il est représentatif de cet espace de transition, il nous semble donc lié à la métamorphose.

Ainsi, le train peut être porteur d'espoir par les diverses significations que nous lui avons attribuées : s'il peut être assimilé à la mort, aux déportations, il est néanmoins ce qui permet de nombreux échanges. Il n'est pas qu'un voyage physique, mais aussi psychique, intellectuel, à double tranchant : Elisabeth devient écrivaine, puis se transforme en Ute, et le jeune lycéen, Laziz Boufliki, devient un terroriste islamiste. Le train enjoint à un processus sémiotique vis-à-vis de ses représentations dans le roman. Malgré la distance qui semble irrémédiable entre les deux narratrices à cause de la métamorphose d'Elisabeth en Ute, puis de sa mort, nous montrerons dans la partie suivante que le train rétablit une forme de lien entre elles : en écrivant le récit fictionnel sur Erlingen, Elisabeth donne les clés à sa fille, Léa, pour tenter de comprendre sa métamorphose et la métamorphose de Paris, de sa cité, et de l'augmentation croissante d'islamistes. Cela nous amènera à montrer qu'un lien « par-delà le réel[1]» existe entre elles.

II. La tentative de reconstruction d'un dialogue entre les deux narratrices

Dans l'univers d'Ute, l'ennemi est toujours présent, et sa fille absente. L'attente du train, l'absence de poste, symbolisent cette séparation entre elles. Dans la seconde partie du roman, les événements qui se déroulent dans le train, c'est-à-dire l'agression d'Elisabeth, créent une fracture spatio-temporelle. En effet, Elisabeth bascule d'un monde à l'autre : elle s'éloigne de la réalité pour aller dans la fiction. Les protagonistes sont alors séparées l'une de l'autre par une sorte de mur invisible entre imaginaire et réel. Cependant, la démarche de reconstruction du roman par Léa semble être une tentative de reconnexion entre elles.

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.13.

Nous verrons comment la fracture entre imaginaire et réel anéantit toute possibilité de dialogue entre les narratrices. Nous analyserons cette impossibilité sous le prisme des lettres. Ces dernières sont à la fois une preuve de l'éloignement irrémédiable entre les deux narratrices, mais aussi un signe de reconnexion grâce à l'élaboration d'un roman. Enfin, nous montrerons que Léa et Elisabeth/Ute se chargent d'une forte symbolique qui est celle, manifeste, entre récit fictionnel et récit factuel, imaginaire et réalité. Ces deux types de récit s'entrecroisent et dialoguent entre eux grâce, semble-t-il, à la tentative de reconstruction d'un roman.

II.1. Une coupure dimensionnelle entre réalité et fiction, réalité et rêve

Les narratrices sont coupées l'une de l'autre à cause de l'état schizoïde d'Elisabeth. Le terme « schizoïde » nous paraît approprié pour désigner la psyché de ce personnage partagé entre deux identités. La schizoïdie se caractérise par une « structure caractérielle, aux limites du pathologique, caractérisée par la tendance à l'isolement, à la rêverie, à l'intériorisation des affects, à l'abstraction[1] » selon le *TLFi*. Léa se heurte à une fracture de la personnalité de sa mère. Cette dernière est sortie du coma mais elle ne fait plus de réelle distinction entre fiction et réalité. C'est de cette façon qu'elle alterne entre deux personnalités, celle d'Elisabeth, la professeure d'histoire-géographie à la retraite, et Ute, personnage de fiction sur lequel elle voulait écrire un roman. Dans sa partie, Léa explicite ces mouvements :

> Je lui téléphonais tous les jours et je me mettais à son diapason, je veux dire que je pouvais tomber sur maman et avoir une conversation bien familiale avec elle, […] comme je pouvais tomber sur Ute Von Ebert, mon autre mère en quelque sorte, et parler avec elle de tout autre chose en liaison avec son monde et ses drames titanesques […]. Sa conscience basculait de l'une à l'autre sans que rien n'annonce le mouvement[2].

Elisabeth est dans l'incapacité de reconnaître la réalité autour d'elle et se plonge dans un univers imaginaire au point de ne plus être elle-même. Ceci crée ce que nous appelons une coupure dimensionnelle[3] et un état schizoïde : imagination et réalité s'entrechoquent au point qu'Elisabeth ne distingue plus l'un de l'autre. Cet état peut être rapproché de la psychose, terme scientifique de la psychanalyse, dans lequel la personne a des « idées délirantes ou [des]

---

[1] Dictionnaire du *TLFi*, <https://www.cnrtl.fr/definition/schizo%C3%AFdie>, consulté le 18 janvier 2020.
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.193.
[3] Nous rappelons que nous utilisons le terme de « dimension » pour désigner ce qui permet de caractériser tel ou tel élément, ici la fiction, la réalité, l'Histoire ou la littérature. La dimension permet de déterminer la « composante spécifique et relativement importante […] de la pensée ou du réel » selon le *TLFi*, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/dimension>, consulté le 29 février 2020.

hallucinations marquées, c'est-à-dire une rupture avec la "réalité commune[1]" ». C'est bien ce type de psychose que semble avoir Elisabeth.

Il nous paraît intéressant de questionner son rapport à la réalité au prisme des recherches psychanalytiques, comme celles de Sigmund Freud, reprises dans un article de Michael Sagara et Jacques Gasser. En effet, cette réflexion nous permet de mettre en lumière le rapport entretenu par le personnage avec la réalité, puisque son état, même s'il n'est jamais nommé scientifiquement dans le roman, se rapproche de la schizophrénie : elle alterne entre deux personnalités qui lui font perdre la notion de réalité. On peut ainsi interpréter l'univers qu'elle construit, Erlingen, comme une « confusion hallucinatoire[2] ». C'est ce dont témoigne Léa dans sa partie. En effet, sa mère envoie des lettres à la mairie qu'elle prend pour le conseil municipal d'Erlingen : « L'autre souci était cette guerre qu'elle avait déclenchée contre le conseil de notre commune, notre *Gemeinderat*, tout bêtement appelé conseil municipal[3] ». Léa se demande alors « Qui parlait ainsi ? Ute, l'héritière de l'empire Von Ebert […] OU maman[4] ? ». Inscrite dans cette dualité, entre fiction et réalité, Elisabeth/Ute se fait lanceuse d'alerte : « *Surveillez bien les envahisseurs et les Serviteurs universels, ils sont partout, et surtout méfiez-vous des traîtres et des lâches, ils sont chez vous, dans le* Gemeinderat[5] ». De cette façon, il semblerait que Ute/Elisabeth tente de communiquer. Même si elle confond la réalité et la fiction, on a déjà remarqué que ses fantasmagories, ses hallucinations, ont des liens symboliques avec la réalité, et qu'ils doivent être déchiffrés.

À cette fracture entre réalité et imaginaire dont témoigne Léa s'ajoute une autre coupure : celle entre le rêve et la réalité, c'est-à-dire, une disjointure à l'intérieur même de l'imaginaire et du monde fictionnel. Un chapitre intitulé « *On ne sait pas tout de sa vie* » est introduit par une épigraphe d'Ute qui indique : « *Chapitre additif (mais où le mettre, je n'arrive pas à situer la séquence dans le temps, il y eu rupture quelque part[6])* ». Ute relate un rêve, qui n'en est pas un puisqu'il s'agit de l'agression d'Elisabeth. Elle le raconte de manière décousue et introduit ainsi un doute, pour le lecteur, quant à l'identité de cette narratrice : qui est-elle

[1] Michael Saraga, Jacques Gasser, « Épreuve de réalité et psychose chez Freud. La fin de la psychose – l'heure d'un dernier « retour » ? », *Psychothérapies*, 2005/2 (Vol. 25), p.110, <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2005-2-page-109.htm>, consulté le 05 mars 2020.
[2] *Ibid.*, p.114.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.196.
[4] *Ibid.*, p.198.
[5] *Idem.*
[6] *Le Train d'Erlingen,* p.119.

réellement ? En racontant ainsi ce songe, elle se questionne sur les liens entre rêve et réalité, fiction et faits :

> Ce qui m'angoissait c'est que dans mon rêve j'avais la parfaite conscience d'être dans le réel… oui je le savais, dans nos rêves la conscience est toujours là, dans un coin, veillant au grain, pour empêcher le naufrage dans la mort, pour nous rappeler que nous sommes dans la fiction, pas dans le réel[1].

Une fois encore, les termes « rêves » et « fiction » sont rapprochés pour désigner l'imaginaire et la construction de récits fictionnels. Ils s'opposent ainsi au « réel », c'est-à-dire au monde de référence des personnages. En laissant planer un doute quant à la véritable identité de la narratrice, le lecteur, à ce stade de l'intrigue, est amené à faire des suppositions : y a-t-il donc un lien entre Elisabeth et Ute ? Est-ce que ce sont une seule et même personne ? Cette indistinction entre rêve/fiction et réalité met déjà en tension, dans la première partie, ces deux dimensions.

Ce passage souligne aussi le télescopage dont est victime Elisabeth. Ce rêve n'est pas sans rappeler ce que Freud développe dans son ouvrage *Le Rêve et son interprétation* : les rêves « sont des manifestations de certaines forces psychiques, que l'état de veille empêche de se développer librement[2] ». Ici, il semble qu'Elisabeth soit dans un état de « sommeil », de rêverie prolongée et que son esprit la rappelle à la réalité, comme elle le dit elle-même : « dans mon rêve j'avais la parfaite conscience d'être dans le réel ». La fiction, le rêve, maintiennent ainsi Elisabeth hors de la réalité, qui apparaît comme un « cauchemar[3] ». Ute tente elle-même de rétablir le paradoxe introduit par ce rêve réel : « je suis dans un sombre mystère, je me sens prisonnière d'un nœud spatio-temporel […]. Comment peut-on être mort et écrire qu'on est en train de mourir[4] ? ». Comme sa fille, elle essaye de rétablir un paradoxe en tentant de démêler le vrai du faux, le réel de l'imaginaire. On peut à nouveau rapprocher la réflexion de la narratrice de ce qu'expose Sigmund Freud dans son ouvrage, qui postule qu'il y a de « nombreuses analogies qui existent entre la vie de rêve et les troubles psychologiques de toutes sortes que l'on observe dans un état de veille[5] » : le rêve d'Ute est le signe de l'état psychologique d'Elisabeth qui hallucine une vie imaginaire et qui ne parvient plus à retrouver le chemin de la réalité. Enfin, l'interprétation de ce songe par la narratrice paraît souscrire à l'imaginaire ancestral et collectif qui voyait dans les rêves une forme de « prédiction », comme l'exprime

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.121.
[2] Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », 1925, p.9, [1ère éd., *Uber den traum*,1899].
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.120.
[4] *Ibid.*, p.122.
[5] Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, p.12-13.

Sigmund Freud[1]. C'est en effet ce que déclare Ute : « On ne devrait pas faire ce genre de rêve. Ce sont des annonces de mort… des messages de l'au-delà[2] ». Le songe revêt ici un caractère presque prophétique qui annonce la mort prochaine de la narratrice. Ce songe met donc en place une double intrigue : il ne s'agit plus seulement de savoir qui est l'ennemi, mais de savoir qui est vraiment Ute.

Imaginaire et réalité s'entremêlent dans l'esprit d'Ute, donnant naissance à l'univers fictionnel du *Train d'Erlingen*. Face à ce récit, Léa, tout comme le lecteur, se questionne :

> Qui est morte, Elisabeth Potier ou Ute Von Ebert ? Le deuil n'aura pas la même signification pour moi dans un cas ou dans l'autre. Je veux savoir quelle était la personnalité active dans ces moments intenses qui ont précédé la mort de maman. D'après ses notes et l'historique des opérations de son ordinateur, elle était dans le corps, l'âme et l'esprit d'Ute[3].

L'œuvre impose des questions philosophiques : à quel point la réalité, c'est-à-dire l'accident subit par Elisabeth, peut nous transformer ? Et inversement, à quel point l'imagination peut modifier notre perception de la réalité ? Ce sont ces questionnements qu'introduisent, selon nous, chaque partie du roman par son titre : « La métamorphose de la réalité » et « La réalité de la métamorphose ». La coupure dimensionnelle entre ces deux univers, réalité et imaginaire, semble néanmoins retrouver un point d'accroche dans les questionnements de Léa. Celle-ci explicite tout ce qui est arrivé à sa mère et sa transformation, c'est donc un récit analeptique, qui revient sur des événements passés. Sans ce récit ancré dans le monde dit « réel » de la narratrice, le récit d'Ute resterait un récit fictionnel teinté de fantastique[4]. Or, en le désignant comme fictionnel, Léa nous invite à réfléchir sur les implications de ce récit dans sa réalité.

Les deux parties sont le signe d'une coupure dimensionnelle à l'intérieur de la diégèse et se présentent comme deux récits divergents dans leurs visées. En effet, nous avons un récit, semble-t-il fictionnel, et un autre plutôt factuel. En les mettant ainsi en tension dans un roman, Léa souligne la distance irrémédiable entre elle et sa mère à cause de sa métamorphose. Mais, en réfléchissant au récit qu'Elisabeth/Ute ont écrit, elle entre en discussion avec ses mères, et ouvre une forme de dialogue pour comprendre ce qui lui paraît surnaturel : la métamorphose, qu'elle tente d'expliquer de façon rationnelle. En nous donnant à lire ses réflexions, Léa engage le lecteur dans ses questionnements. Il doit lui aussi entrer dans un processus herméneutique.

---

[1] Selon « le sentiment populaire […] le rêve a un sens, et ce sens renferme une prédiction », Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, p.10-11.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.122.
[3] *Ibid.*, p.219.
[4] Nous développerons ce point dans la troisième partie du mémoire.

L'auteur engage le lecteur dans l'œuvre et dans les questionnements que les narratrices mettent en lumière par leur condition : l'une se trouve bloquée dans un univers imaginaire, et l'autre dans le réel. Le récit invite donc à une réflexion sur les liens entre rêve, fiction, réalité et Histoire. En mettant en tension ces dimensions, nous constatons que les narratrices sont coupées l'une de l'autre de façon irrémédiable ; non seulement à cause de la mort, mais déjà auparavant à cause de la condition schizoïde d'Elisabeth. Pour autant, les lettres qu'elles s'écrivent l'une à l'autre s'inscrivent dans une tentative de reconstruction d'un dialogue.

II.2. Rétablir une communication par des lettres

Nous avons vu que les narratrices ne peuvent réellement communiquer à cause de la « métamorphose » d'Elisabeth en un personnage fictionnel. Cette communication difficile se matérialise avec les lettres qu'Ute adresse à Hannah, alias Léa dans la réalité du roman. Si l'on reprend la structure générale de l'œuvre, on remarque qu'Ute adresse au total cinq lettres à Hannah. Quant à Léa, elle écrit deux lettres à sa mère, regroupées au début de sa partie. Ces lettres, par leurs caractéristiques, deviennent un signe de l'éloignement des narratrices, séparées par l'état psychologique d'Elisabeth. Néanmoins, nous verrons aussi que les narratrices parviennent à renouer une forme de dialogue et de connexion « par-delà le réel[1] » grâce au roman.

La lettre est un espace de dialogue qui se fait généralement entre deux personnes. Cependant, la communication entre les narratrices apparaît comme impossible. En effet, Ute s'adresse à sa fille imaginaire, Hannah. Quant à Léa, ses lettres sont pour Elisabeth, sa véritable mère qui est déjà décédée lorsqu'elle lui écrit. Malgré tout, elles ont un véritable désir de discuter l'une avec l'autre. Comment se manifeste ce désir et cette impossibilité ?

Cette impossibilité apparaît tout d'abord dans l'univers d'Ute qui écrit à sa fille : « J'ai rassemblé les lettres que je t'ai écrites ces derniers mois et que je n'ai pas pu t'envoyer. Rien ne fonctionne à Erlingen et la poste moins que le reste, elle a tout bonnement disparu[2] ». Le fait qu'Ute évoque ceci dans sa partie est symptomatique de l'impossible dialogue entre elle et sa fille. Les négations, le pronom indéfini « rien » ou encore le participe passé « disparu » pointent

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.13.
[2] *Ibid.*, p.18.

en direction de l'impossibilité de communiquer et de son enfermement loin de la réalité. L'absence de toute connexion est aussi ce qui plante le décor du récit fictionnel d'Ute à Erlingen. La dynamique d'isolement agit donc non seulement sur la ville imaginaire, mais aussi sur l'esprit d'Elisabeth qui s'invente un monde fictionnel. Ce dernier devient comme un miroir de son état psychologique : elle est éloignée de tout.

Quant à Léa, l'échange épistolaire qu'elle tente d'instaurer se fait face à l'absence ; absence de sa mère, Elisabeth, qui « s'échappe » régulièrement dans son imagination, puis disparition de sa « deuxième mère », Ute, qui meurt avec Elisabeth. Elle ne peut attendre d'elles une réponse et elle le sait : « Bonjour maman chérie qui est au ciel, c'est Léa. […] C'est dit, je ferai comme toi, je ne posterai pas mes lettres[1] ». Consciente que ses lettres ne seront jamais remises à sa mère, Léa semble utiliser l'écriture comme espace de confession, ce qui renforce l'effet d'intimité de la lettre. Comme on peut le voir dans l'extrait relevé ci-dessus, l'épistolière fait part à sa mère de son affection, notamment avec l'adjectif « chérie ». L'utilisation des temps du discours, avec le présent, le futur de l'indicatif, et de la deuxième personne du singulier renforcent le sentiment d'intimité entre les deux personnages. Les présentatifs ajoutent un effet de vivacité et d'oralité. Tous ces éléments donnent l'impression que Léa s'adresse directement à sa mère. Ute fait de même dans ses lettres : « Bonjour Hannah chérie, c'est maman. […] S'il te plaît, ma chérie, prend soin de toi et pense à moi avec le sourire, ça m'aidera à mourir rassurée. Que ça ne t'empêche pas de m'écrire… la vaillante poste reprendra bien du service, un jour[2] ».

La vivacité de l'écriture et les adresses de l'une à l'autre semblent pallier à cet éloignement topographique et dimensionnel entre les deux femmes. Malgré cette distance irrémédiable, « l'usage épistolaire tend à remplir un rôle de substitut du contact direct et de l'échange verbal[3] », selon Alain Viala. C'est ce que tentent de faire Ute/Elisabeth et Léa par leurs lettres, car même si elles sont vouées à n'établir aucun dialogue direct, elles recréent une forme de lien « par-delà le réel », car les lettres impliquent de manière réciproque scripteur et destinataire. En effet, selon Alain Viala « celui qui écrit une lettre est à la fois seul et habité par l'autre à qui il s'adresse. Seul, car, […] il ne peut ajuster son discours et "habité par l'autre" car il doit, en conséquence, imaginer ses réactions[4] ». En répondant à sa mère métamorphosée, Léa

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.143.
[2] *Ibid.*, p.17 et 23.
[3] Alain Viala, « Littérature épistolaire », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires,* dir. François Nourrissier, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p.433.
[4] *Idem.*

se reconnaît en Hannah et sait que ces lettres lui sont adressées, c'est aussi en ce sens que ce lien « par-delà le réel » se reconstruit. L'état schizoïde d'Elisabeth est certes ce qui empêche un contact direct entre Léa et sa mère mais, par l'écriture épistolaire, elles renouent un lien par-delà les frontières entre imaginaire et réel, mais aussi par-delà la mort. C'est donc ici un « espace de dialogue – même illusoire, même fictif, et même si la réponse ne doit jamais advenir » que construisent les narratrices par leurs lettres. Cet espace de dialogue se modèle toujours en rapport avec l'autre, en étant « habité par l'autre ». C'est de cette façon que « le texte épistolaire, plus que bien d'autres, plus que toute autre forme littéraire, tisse une *intersubjectivité*[1] », selon Alain Viala. Cette relation à l'autre, cette intersubjectivité, se manifeste grâce aux deux épistolières-narratrices qui bravent les frontières entre des dimensions distinctes, voire antinomiques que sont imaginaire et réel, vie et mort. Ceci ce fait grâce à leurs lettres qui viennent reconnecter ces dimensions, créant ainsi un « lien par-delà le réel », tel que l'entend le prologue du *Train d'Erlingen.*

Ce lien « par-delà le réel » s'établit par la construction du roman demandé par Ute à sa fille, Hannah/Léa, au début de la première partie, dans sa première lettre :

> PS : En plus des lettres, tu trouveras dans *notre* cachette de la paperasse officielle […] et… ne ris pas, un roman, il demande à être travaillé, si tu veux bien, les chapitres sont éparpillés dans les lettres ou sous forme de notes, groupe-les à ta manière, trouve de bons liens, et si je ne suis pas là quand tu reviendras à la maison, publie-le sous ton nom[2]…

En répondant à son injonction et en tentant d'écrire ce roman, Léa rétablit une forme de dialogue. Il y a ainsi une dialectique de l'éloignement et du rapprochement qui se met en place dans *Le Train d'Erlingen* : si les narratrices sont séparées par deux dimensions et que chacune assume un récit différent, l'un plutôt fictionnel et l'autre plutôt factuel, le mélange de leurs voix, des lettres, des notes de roman et de lecture crée à la fois une hétérogénéité, mais rétablit aussi une unité grâce au roman. Ce dernier renoue une forme de dialogue entre les deux narratrices. Il permet de faire sens autour de la mort d'Elisabeth et de sa transformation pour Léa, qui tente de cerner la nouvelle personnalité de sa mère. Il s'agit pour elle de donner sens à l'horreur, au chaos : l'agression de sa mère, sa transformation puis sa mort. L'écriture devient alors un espace de confession, de recherche, de quête.

---

[1] Alain Viala, « Littérature épistolaire », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires,* p.433.
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.25.

Le roman fait sens aussi pour le lecteur puisque c'est principalement à lui qu'il est destiné. En effet, en mettant bout à bout ces deux histoires qui semblent s'opposer[1] par leur caractère antonymique (récit fictionnel et récit « factuel »), ce roman donne les clés au lecteur pour comprendre la métamorphose et le lien intrinsèque entre l'histoire d'Ute et d'Elisabeth. Le roman rétablit aussi un lien direct entre fait et fiction, réel et imaginaire, Histoire et littérature.

Conclusion : rétablir un dialogue entre littérature et Histoire

Assumant chacune un récit bien particulier, les narratrices se chargent elles-mêmes d'une symbolique propre. En effet, on peut constater qu'Elisabeth est une professeure d'histoire-géographie, c'est donc un personnage avec de nombreuses connaissances et qui s'intéresse aux faits, à l'Histoire. Pourtant, c'est bien elle qui va plonger dans un univers imaginaire qu'elle va construire de toute pièce. Il y a une forme de transdisciplinarité qui s'établit entre les personnages : Elisabeth utilise ses connaissances historiques pour écrire un roman, et Léa, diplômée de Lettres, va se faire enquêtrice, telle une historienne. En effet, en tentant de comprendre le récit de sa mère, elle en fait la genèse et explicite les mouvements qui l'ont menée vers la métamorphose et surtout, l'écriture. En essayant de renouer un dialogue entre elles, les narratrices mettent en évidence les complémentarités entre récit factuel et fictionnel, puisque c'est Elisabeth qui se met à écrire une fiction, et c'est Léa qui enquête comme une historienne.

Le roman ne permet pas seulement une forme de communication « par-delà le réel » entre les personnages, il permet aussi, par ces mêmes personnages et ce qu'ils représentent, de mettre en dialogue littérature et Histoire. Le lecteur est donc invité à déchiffrer les signes de l'Histoire dans l'histoire d'Ute. C'est une œuvre à deux voix qui tente de pallier à la mort et à l'horreur subie par l'écriture dans un mouvement de construction et de reconstruction du discours. C'est ce que fait Léa en analysant le récit écrit par sa mère. Le lecteur est lui aussi pris dans ce mouvement et doit faire dialoguer les deux parties du roman partagées entre imaginaire et réel. C'est ce qui lui permet d'avoir une vue d'ensemble sur ce qui lui est raconté. Par la dialectique de l'imaginaire et du réel, le lecteur est en mesure d'effectuer des rapprochements entre les deux récits, de démêler les fils de l'intrigue et de l'Histoire. Boualem Sansal déclare à ce propos : « Fiction et réalité vont ensemble, c'est l'avers et le revers de la médaille. Si je n'ai

[1] C'est ce que nous avons mis en lumière dans l'étude du prologue dans le second chapitre de la première partie de notre mémoire.

pas un récit sur la vie, je ne sais pas ce qu'est la vie. Si je n'ai pas un récit sur la société, je ne sais pas ce qu'est une société. Il faut donc une fiction au départ pour comprendre le monde[1] ». La nécessité de la fiction « pour comprendre le monde » renforce notre hypothèse selon laquelle les histoires fictionnelles sont nécessaires pour comprendre l'Histoire et son actualité. *Le Train d'Erlingen*, qui se présente par son épigraphe comme « *une chronique sur les temps qui courent* », tend ainsi à rétablir un dialogue avec le lecteur en utilisant la fiction, les images, les symboles pour appréhender le monde, ses enjeux actuels et son Histoire.

Le roman est donc ce qui permet de rétablir un dialogue à plusieurs niveaux : dans la diégèse même, c'est-à-dire entre les deux protagonistes, mais aussi entre faits et fiction. Le lecteur se doit alors de se réapproprier ces événements, il se doit de réfléchir, comme le font les narratrices, aux implications de l'Histoire dans la littérature et dans la société en général. Il y a ainsi un véritable enjeu herméneutique et didactique.

[1] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°07.

Conclusion de la deuxième partie : allusions historiques et référentielles, une tentative de dialogue

Le roman de Boualem Sansal tend à embrasser de nombreuses problématiques actuelles du monde occidental, que ce soit le terrorisme islamiste, le nazisme et les régimes totalitaires, mais aussi l'immigration. En disséminant ces allusions et références historiques tout au long du *Train d'Erlingen*, l'œuvre brouille les frontières entre récit fictionnel et récit factuel. Il interroge les frontières entre fiction et Histoire. Les échos qui s'établissent entre les deux parties permettent au lecteur de démêler les fils de l'Histoire et de l'histoire d'Elisabeth/Ute. Le train et le bateau sont les signes de ce lien entre les époques par les différents rôles qui leur ont été attribués : que ce soit pour nouer des relations d'amitiés entre les peuples, permettre des échanges interculturels ou pour être au service de la mort. Le train est le lieu dans lequel Elisabeth va être agressée ; ce huis-clos de violence sépare alors la mère et la fille : tout d'abord par la métamorphose, puis par la mort d'Elisabeth/Ute. C'est donc une œuvre qui tente de rétablir un dialogue, non seulement à travers les époques, mais aussi entre les narratrices.

En tentant de reconstruire un roman, Léa essaye de rétablir un dialogue, mais aussi un paradoxe : celui de la métamorphose d'Elisabeth en un personnage fictionnel. Les personnages eux-mêmes se placent dans cette dualité entre réel et fictionnel. C'est pourquoi nous avons montré qu'Elisabeth/Ute et Léa/Hannah représentent – dans l'histoire et par le récit que chacune construit – les frontières poreuses entre Histoire et fiction, mais aussi entre réel et fictionnel. Le roman que reconstruit la narratrice n'est donc pas qu'une tentative de dialogue avec ses mères disparues, mais aussi une tentative de relier des dimensions distinctes, et d'établir un lien « par-delà le réel » avec elles. Enfin, c'est un roman qui tente de dialoguer avec le lecteur puisqu'il en est l'ultime destinataire. Il y a donc une dimension didactique que nous aborderons dans notre troisième et dernière partie. En effet, en mélangeant les genres littéraires et en disséminant non seulement des allusions historiques mais aussi des références textuelles, le roman de Boualem Sansal revêt une véritable dimension métalittéraire.

Partie III : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, une œuvre métalittéraire

Introduction de la troisième partie : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, une œuvre métalittéraire

La littérature est un mode de vie qui nous apprend à lire les signes de la vie pour comprendre et mieux vivre[1].

Le Train d'Erlingen développe un réseau de signes qui invitent le lecteur à « comprendre » les événements face auxquels il se trouve. Il y est incité par la multiplicité des allusions ou références historiques qui se font écho et créent un réseau de significations à déchiffrer dans l'histoire des personnages. L'auteur engage ainsi le lecteur dans une forme de dialogue avec l'œuvre. Ce dialogue se trouve déjà symbolisé à l'intérieur de la diégèse par les échanges épistolaires des narratrices, et leur tentative de créer un roman. Même si la couverture indique qu'il s'agit d'un « roman », nous constatons qu'il s'agit plutôt d'une œuvre composite, ou en construction, constituée de lettres, de notes de roman ou de lecture. Cette hétérogénéité remet en question le terme de « roman » et les attentes que peut avoir un lecteur par rapport à ce type de texte. *Le Train d'Erlingen* ne fait donc pas que brouiller les frontières entre faits et fiction, mais aussi entre les genres littéraires. Cela invite à une lecture d'autant plus attentive que le texte lui-même devient un espace de commentaire pour les narratrices. En effet, elles s'inspirent et dialoguent avec un large éventail de textes d'auteurs divers, ce qui crée une intertextualité. De plus, elles réfléchissent, en même temps qu'elles le rédigent, à la construction de leur roman en tentant d'en définir les contours. Leurs récits revêtent alors un caractère métalittéraire. Il s'agit aussi d'une mise en abyme, ou de roman dans le roman, puisque le récit sur Erlingen se trouve dans une autre œuvre, celle de Léa, qui est elle-même l'œuvre de l'auteur réel, Boualem Sansal. Par tous ces aspects – mélange des genres littéraires, intertextualité, mise en abyme – *Le Train d'Erlingen* peut être qualifié de métalittéraire, c'est-à-dire qui se « retourne » sur lui-même, parle de lui-même et de la littérature en général.

Comment, par ce caractère métalittéraire, l'œuvre de Boualem Sansal nous invite à opérer une réflexion[2] sur la littérature et l'acte d'écriture ? Comment cela questionne la place

[1] Voir Annexe 1, « Entretien avec Boualem Sansal », question n°08.
[2] Nous entendons ici le terme de « réflexion » dans un sens double : qui invite à « exercer sa réflexion » mais aussi dans le sens premier du verbe « réfléchir » qui signifie « renvoyer par réflexion », « refléter » car il s'agit d'une œuvre « miroir », construite sur la mise en abyme. Les définitions sont tirées du Dictionnaire du *TLFi*, <http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9fl%C3%A9chir>, consulté le 30 janvier 2020.

de la littérature par rapport à l'Histoire et ses enjeux ? Comment la littérature peut-elle se faire révélatrice de vérités ?

Afin de répondre à ces questions, nous nous intéresserons au mélange des genres littéraires, puis nous étudierons les liens intertextuels qui se nouent dans l'œuvre. Enfin, nous nous pencherons sur les multiples mises en abyme, procédé qui constitue la clé de voûte du *Train d'Erlingen*, et qui amène le lecteur à adopter une posture particulière vis-à-vis de l'œuvre et de ses enjeux.

Chapitre I : entrecroisement des genres littéraires dans *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*

Introduction du chapitre I : entrecroisement des genres littéraires

Avant d'entamer ce premier chapitre, on peut se demander ce qu'est un genre littéraire. Il nous paraît important de définir cette notion de façon concise avant de l'interroger. La notion de genre littéraire a fait l'objet de multiples questionnements chez de nombreux théoriciens[1] qui ont tenté de la définir. Ils se sont d'abord appuyés sur les deux modes aristotéliciens de *La Poétique* qui distingue narratif et dramatique ; dans le premier on range la tragédie et la comédie, et dans le second l'épopée et la parodie[2]. La notion de genre littéraire se trouve enrichie et redéfinie au fil des siècles par les divers mouvements littéraires et théoriques, comme avec le classicisme, le romantisme, le formalisme, le structuralisme etc. Le genre littéraire est ce qui permet de classer les œuvres et définit ainsi un horizon d'attente auprès du lecteur par les éléments thématiques, formels et linguistiques qu'il y trouve. Ce classement s'effectue selon des « *conventions constituantes* » régies par des « déterminations[3] », des propriétés spécifiques au texte (énonciation, destinataire de l'œuvre, type de texte etc.) qui permettent au lecteur d'aborder l'œuvre. En ce qui concerne le roman, « il y aurait le contrat fictionnel (donc la codification d'une propriété pragmatique), qui à son tour exigerait l'alternance d'éléments descriptifs et narratifs, c'est-à-dire décrivant des états immobilisés et des actions se déroulant dans le temps […]. S'y ajouteraient des contraintes concernant l'aspect verbal du texte (l'alternance du discours du narrateur et de celui des personnages) et son aspect sémantique (la vie personnelle de préférence aux grandes fresques d'époque), et ainsi de suite[4] », d'après Tzvetan Todorov. Cette entité générique, le « roman », que l'on trouve sur la première couverture du livre, conditionne la lecture selon Gérard Genette[5]. Or, l'hétérogénéité formelle du *Train d'Erlingen* avec des lettres, des notes de roman et de lecture nous questionne sur le genre de cette œuvre classée comme « roman ». Cependant, comme nous l'avons démontré précédemment, le prologue du *Train d'Erlingen* ébranle et remet en question les attentes du

[1] On peut citer Tzvetan Todorov avec *Les Genres du discours*, Jean-Marie Schaeffer avec *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (1989), Dominique Combe avec *Les Genres littéraires* (1992) ou encore Gérard Genette avec « Introduction à l'architexte » dans son livre *Fiction et diction* (1991). Ce sont à ces ouvrages que nous nous sommes reportés pour l'étude des genres littéraires.

[2] Gérard Genette, « Introduction à l'architexte », *Fiction et diction*, Paris, éd. Points, « Essais », 2004, p.20.

[3] Jean-Marie Schaeffer, « Genres littéraires », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, dir. François Nourrissier, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, p.341.

[4] Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, 1978, p.60.

[5] « Il s'agit ici de seuils du texte littéraire, ou paratexte : présentation éditoriale, nom de l'auteur, titres, dédicaces, épigraphes, préfaces, notes, interviews et entretiens, confidences plus ou moins calculées, et autres avertissements en quatrième de couverture. », Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1987, quatrième de couverture.

lecteur face au « roman[1] ». Il n'est pas vain de rappeler que Boualem Sansal déclare, lors de son entretien à Chambéry avec Mohammed Aïssaoui, que, s'il est inscrit « roman » sur la couverture, « ce n'est pas [son] objet[2] ». Comment interpréter une telle déclaration face à une œuvre qui, de plus, se trouve être composée de récits différents qui s'entrecroisent pour former *Le Train d'Erlingen* ? Quelle lecture cela implique-t-il ?

Nous nous demanderons comment ce mélange des genres littéraires contribue à l'entremêlement du factuel et du fictionnel. Nous nous intéresserons aussi à la façon dont ce mélange de récits crée un discours métalittéraire qui interroge la fabrique même du roman. Il semble alors que l'auteur ait pour objectif d'instruire son lecteur.

Dans notre précédente partie, avec l'étude des lettres, nous avons déjà pu voir que plusieurs types de récits s'entremêlent dans *Le Train d'Erlingen*. En plus de son caractère épistolaire, l'œuvre se rapproche, par certains aspects, du fantastique, voire du dystopique. Cet univers pré-apocalyptique se trouve décrit dans les lettres des narratrices qui nous plongent dans leur vie quotidienne comme dans un journal intime, ou une chronique. Les narratrices, en donnant leurs opinions sur la situation de leur société et du monde en général dans leurs écrits, rapprochent ceux-ci de l'essai, mais aussi du roman à thèse ou engagé. Enfin, nous verrons que la pluralité de ces entités génériques donne l'impression d'être face à un roman en construction qui tente de se définir comme tel. Face à cette hétérogénéité, qui contribue à l'entremêlement du fictionnel et du factuel, c'est la tonalité didactique et ironique qui marque tout le roman et lui donne une forme d'unité.

I. Entre fantastique et dystopique

I.1. Le fantastique dans le roman : un « fantastique étrange[3] »

« Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[4] », selon Tzvetan Todorov. Il synthétise ainsi le genre fantastique dans *Les Genres du discours* :

[1] « La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre. », *op.cit.*, p.14.
[2] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.
[3] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais, 1970, p.49.
[4] *Ibid.*, p.29.

> Le monde qu'on décrit est bien le nôtre, avec ses lois naturelles (nous ne sommes pas dans le merveilleux), mais au sein de cet univers se produit un événement pour lequel on a du mal à trouver une explication naturelle. […] la première personne "je" permet au lecteur de s'identifier au narrateur, et donc aussi à ce personnage témoin qui hésite quant à l'explication à donner aux événements survenus[1].

C'est bien ce à quoi nous avons affaire dans la première partie du *Train d'Erlingen*. Les toponymes comme Londres et Erlingen[2] renforcent l'effet de co-référentialité entre le monde du lecteur et de la narratrice. En utilisant la première personne du singulier, le lecteur a accès aux réflexions du personnage et assiste en même temps que lui aux événements extraordinaires. Dans la première partie du roman, l'accumulation de la neige met l'accent sur le suspens dans lequel est plongée cette ville. Les témoignages de la narratrice soulignent le caractère étrange des métamorphoses et l'inquiétude qui s'empare d'Erlingen :

> Les guetteurs qui rapportaient les mêmes mouvements bizarres à la lisière de la ville, les gens qui se métamorphosaient inopinément, qui déliraient dans des langues incompréhensibles… le tout pris dans un brouhaha subliminal qui au mystère ajoutait du mystère. […] Et que dire de cette pauvre campagne ensevelie sous la neige dont les cris la nuit donnaient la chair de poule aux insomniaques[3] ?

On trouve ici un champ lexical de l'étrange : « bizarres », « métamorphosaient », « déliraient », « subliminal », « mystère », « cris », « nuit », « chair de poule ». La narratrice convoque l'imaginaire fantastique du lecteur : elle met en lien divers événements inquiétants qui sont inexplicables, auxquels on ne trouve pas d'explication rationnelle. Ce passage vise à susciter la peur : la ville est encerclée. En effet, les « mouvements bizarres » se trouvent « à la lisière de la ville », c'est-à-dire tout proches, et la campagne est « ensevelie sous la neige ».

Le train est absent, mais il fait l'objet de toutes les conversations et renforce le sentiment d'oppression que nous avons déjà évoqué auparavant. Ce train fantomatique est lié à l'idée de mort : Ute en fait un élément inquiétant, négatif, qui serait au service des déportations. Il est comme un fantôme de l'Histoire passée dont il rappelle des horreurs. Le train revêt un caractère surnaturel : il est une porte vers des mondes imaginaires[4]. L'ennemi, qui est indéfinissable, renforce aussi le sentiment de mystère. L'atmosphère ainsi mise en place introduit un doute quant à la nature de l'ennemi : serait-il un être surnaturel ? En effet, de multiples événements pointent en direction d'un ennemi surnaturel, comme l'évoque déjà le terme de

[1] *Op.cit.*, p.57.
[2] Même si Erlingen n'existe pas réellement, le nom de cette ville à consonnance germanique laisse supposer qu'elle se trouve en Allemagne.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.83.
[4] Dans de nombreux films le train permet de traverser du monde « réel » à un monde irréel, immatériel ou magique, comme c'est le cas dans *Harry Potter à l'école des sorciers* (2001), ou dans *Matrix Revolution* (2003).

« métamorphose », employé pour décrire le ralliement des personnes à cet ennemi que la population d'Erlingen ne parvient pas à définir : « nul ne sait à qui, à quoi on a affaire, à ce stade on dit ennemi, le mot englobe toutes les hypothèses[1] ».

L'étrange et le fantastique apparaissent de nombreuses fois dans cette première partie : « Le hameau avait été envoûté, métamorphosé. Il y avait de la magie noire dans l'air, ce cri venait de l'enfer[2] ». Les mots utilisés créent une isotopie sémantique autour de la magie avec « envoûté », « métamorphosé », « magie noire », « cri […] de l'enfer ». On imagine donc que l'ennemi aurait des capacités hors du commun des mortels, qu'il serait capable d'investir et de modifier les lieux par « sa magie », ou son « fluide cosmique[3] ». Un peu plus loin, un enfant raconte avoir approché l'ennemi :

> *…un être bizarre qui sortait de la sylve* […] *il était couvert d'une longue tunique de laine grossière qui puait le suint… il portait une sorte d'édredon épineux sur ce qui semblait être sa tête, et une gibbosité dans le dos… ou alors c'était un sac à dos d'écolier qui avait la forme d'une tortue ninja ou d'une tête de chameau* […] *il avait des yeux de Gorgone, ils brillaient derrière ses longs poils*[4]*…*

Cette description joue sur l'impossibilité de définir ce face à quoi s'est trouvé l'enfant, notamment avec l'utilisation du substantif « être » qui englobe tout le vivant. Le lexique riche, pour tenter d'esquisser les contours de cette entité, met en évidence son caractère composite. Elle rappelle aussi les démons mythologiques avec la Gorgone et évoque la Chimère par ses diverses composantes. En faisant appel à cet imaginaire mythologique et en mettant en valeur le texte au discours direct par les italiques, cet extrait souligne le caractère inquiétant de l'ennemi et des métamorphoses qu'il entraîne, invitant le lecteur à imaginer, à se faire une idée de ce dont il s'agit. C'est une forme d'allégorie qui montre la complexité et la dangerosité de la métamorphose.

Plus loin, Ute reprend ce récit de l'enfant en l'interprétant à sa manière comme s'il s'agissait d'une parabole de laquelle elle tire un enseignement :

> L'envahisseur, qui posséderait l'art du caméléon, sait se confondre dans le paysage, mais il sait aussi faire en sorte que le paysage se confonde avec lui, rendant tout repérage impossible. Ainsi de l'islamisme, il provoque une courbure de l'espace-temps […]. L'enfant […] l'avait expliqué, l'envahisseur qu'il

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.22.
[2] *Ibid.*, p.47.
[3] *Ibid.*, p.138.
[4] *Ibid.*, p.48.

> décrivait comme un épouvantail broussailleux portant sur la tête un machin épineux avait pris la forme de la forêt dans laquelle il se cachait, mais il avait aussi ajouté que la sylve se confondait avec lui[1].

On peut remarquer l'ironie qui se cache derrière cette allégorie décrivant la métamorphose induite par l'islamisme : il s'agit aussi d'une caricature de l'islamiste. Ces passages en rappellent les caractéristiques physiques, le terme « broussailleux » se rapporte à la barbe. Cet adjectif accolé au nom « épouvantail » tourne en dérision les islamistes : « épouvantail broussailleux portant sur la tête un machin épineux ». En assimilant les islamistes au milieu de la sylve, qui connote l'univers mythologique et ses démons, ceux-ci sont rapprochés des monstres qui peuplent les forêts et l'obscurité, tels des êtres archaïques et primitifs, proches de l'animalité.

Dans la littérature fantastique, les personnages sont parfois sujets à des visions qui peuvent être le signe de leur folie ou d'un événement surnaturel. Le rêve d'Ute, dans lequel elle pense être morte, renforce l'effet fantastique : « sous quelle forme fantomatique suis-je revenue et à la fin que signifie tout cela[2] ? ». L'image du fantôme, ou du mort-vivant comme le suggère le participe passé « revenue », laisse sous-entendre qu'elle est peut-être déjà morte : mais ni le lecteur, ni la narratrice ne le savent exactement. On se trouve encore une fois dans l'hésitation face un événement qui paraît surnaturel ; on ne peut savoir si elle se trouve dans le rêve ou la réalité.

Cette hésitation entre rêve et réalité se trouve aussi représentée dans des pièces de théâtre comme *La Vie est un songe* (1636) de Calderón ou *Le Songe d'une nuit d'été* (1600) de Shakespeare. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, certains personnages ont été victimes des manipulations des êtres invisibles de la forêt. En effet, ces êtres sont dotés de pouvoirs magiques qui leur permettent de changer les sentiments des personnages. Ces derniers, à leur réveil, pensent que ce qui leur est arrivé n'était qu'un songe. Dans *La Vie est un songe* de Calderón, le personnage de Sigismond expérimente aussi une perte de repères, il ne distingue plus le réel de l'irréel : il ne sait plus s'il a été prisonnier toute sa vie ou s'il est véritablement Prince comme on aimerait lui faire croire. En effet, son père, le roi, l'a enfermé à sa naissance à cause des mauvais présages du ciel. Cependant, le roi décide de laisser une chance à son fils d'accéder au trône si son comportement va à l'encontre des présages. Pour ce faire, il manipule Sigismond en ordonnant à ses gardes de lui faire boire une potion à son insu afin qu'il se réveille dans son château. Ainsi, il peut lui faire croire qu'il est Prince et, si Sigismond le déçoit par son

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.137.
[2] *Ibid.*, p.139.

comportement, il le persuadera qu'il ne s'agissait que d'un songe et le réemprisonnera. Sigismond, qui a été enfermé toute sa vie et à qui on dit être Prince, pense qu'il rêve et, pourtant, comme Ute, il sait qu'il est éveillé : « Dire que c'est un songe est une illusion : je sais bien que je suis éveillé[1] ». Ces personnages ne savent alors plus qui ils sont, Prince ou prisonnier, héritière d'un empire ou professeure d'histoire-géographie ; l'identité semble aussi être une illusion. Ute souligne sa dualité identitaire : « Moi, j'erre dans la brume glacée et la douleur, sous une identité et une autre, les deux fallacieuses[2] ». Le thème de l'errance, le champ lexical de la mort (« brume glacée ») évoquent une âme en peine, qui erre comme un fantôme. Elle ne se trouve peut-être plus dans le monde des vivants, mais dans un autre univers : celui de l'au-delà.

Il y a ainsi une forme de brouillage entre rêve et réalité dans le roman écrit par Ute/Elisabeth, ce qui contribue à renforcer l'effet d'étrangeté. Cette indistinction entre rêve et réalité souligne aussi la difficulté qu'ont les personnages, voire le lecteur, à distinguer le réel de l'irréel, ou le factuel du fictionnel. Cela suggère que la frontière entre ces dimensions est mince ou poreuse. Néanmoins, l'effet fantastique se dissipe dans la seconde partie du roman, puisque Léa vient expliciter les phénomènes étranges racontés par Ute/Elisabeth. Tzvetan Todorov nomme ce fantastique un « fantastique-étrange » car ce qui paraissait fantastique trouve « une explication rationnelle[3] » à la fin de l'histoire.

I.2. De l'utopie à la contre-utopie

Nous définissons l'univers d'Erlingen décrit par Ute/Elisabeth comme un monde pré-apocalyptique en ce sens qu'il n'est pas encore livré à l'ennemi, il se situe avant la catastrophe annoncée. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre de la première note de roman : « Le début de la fin[4] ». De plus, on constate qu'Erlingen était auparavant bien protégée, on pourrait donc la qualifier d'utopique. L'utopie, terme inventé par l'écrivain Thomas More au XVIème siècle, signifie « nulle part[5] ». C'est une société idéale qui est hors du temps, hors du

[1] Pedro Calderón de la Barca, *La Vie est un songe*, trad. de l'espagnol par Bernard Sesé, Paris, éd. Gallimard, coll. « bilingue », 1992, [1ère éd. Madrid, 1636, *in Primera Parte de Comedias de don Pedro de la Barca, recogidas por don Joseph Calderón su hermano*], p.133.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.139.
[3] « Des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle. Si ces événements ont longtemps conduit le personnage et le lecteur à croire à l'intervention du surnaturel, c'est qu'ils avaient un caractère insolite », Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.49-50.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.38.
[5] Henri Desroche, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.843.

monde : « L'utopie serait en quelque sorte un projet imaginaire d'une réalité autre, on est tenté de dire : d'une société autre, car les utopies sociales semblent dominantes[1] », selon Henri Desroche. C'est ce que montre Ute dans un récit analeptique qui revient sur son arrivée dans cette ville : « Puis vint le temps du repos. J'ai jeté mon dévolu sur Erlingen, mon adorable petite ville natale. […] Le niveau de vie de la population a changé, c'est sûr, il n'y a ni chômeur ni malade chez moi… je veux dire chez nous. […] Erlingen est un amour de vie simple éloignée du monde grossier et versatile[2] ». Erlingen est ainsi une sorte de microcosme idéal. Ce dernier est fondé sur une forme de matriarchie :

> Des amies, toutes présidentes ou héritières de grands groupes adeptes de maître Thoreau que je leur ai appris à apprécier, m'ont rejointe et nous voilà, la main dans la main, offrant à notre gentille petite ville bonheur et tranquillité, tout le contraire de ce que vivent les autres agglomérations livrées à des magistrats incompétents et corrompus et aux mafias internationales.
>
> Finalement, ce que les Von Ebert mâles n'ont pas réussi, vivre une vie simple éloignée de la société, comme l'enseignait maître Thoreau, une femme, moi, Ute, je l'ai fait[3].

Les femmes sont mises en avant dans ce passage pour leur rôle politique et social, ce sont « toutes » des « présidentes ou héritières de grands groupes ». Le déterminant de la totalité met en valeur le fait que ces femmes sont certainement riches et intelligentes : ce sont elles qui occupent des places de pouvoir. Leur philosophie de vie les oppose aux « magistrats incompétents et corrompus », elles sont adeptes « de maître Thoreau ». La fierté de la narratrice est prégnante, on a l'impression qu'il s'agit d'une véritable sororité comme le suggère l'expression : « la main dans la main ». La matriarchie et le féminisme s'expriment aussi à la fin de ce passage dans lequel Ute se met en avant, en opposant à elle « les Von Ebert mâles ». Il s'agit d'une véritable opposition genrée. Le rythme ternaire, le clivage des éléments dans la tournure « une femme, moi, Ute, je l'ai fait », avec le rejet du verbe en fin de phrase, érige Ute en exemple face à ses prédécesseurs. De cette façon, c'est une philosophie de vie qu'elle préconise et qu'elle met en avant : « vivre une vie simple éloignée de la société ». Ute reprend les préceptes de Thoreau : pouvoir et philosophie s'associent et créent une ville qui prospère dans le « bonheur » et la « tranquillité ». C'est en ce sens qu'Erlingen est une sorte de microcosme idéal. Léa aussi met en évidence le caractère utopique de cette ville imaginaire : « Erlingen, inconnue des cartes officielles, symbolisant quoi… quelque chose évidemment, un

[1] Henri Desroche, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.847
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.79-80.
[3] *Ibid.*, p.80

Occident parfait, un sanctuaire menacé, un paradis perdu, assiégée par un improbable envahisseur[1] ».

Erlingen semblait être, auparavant, une cité parfaite ; cependant, avec la dynamique d'encerclement et d'enfermement que déploie l'ennemi et les politiques, la ville sombre peu à peu. C'est un univers dystopique, ou contre-utopique, qui nous est décrit et qui dénonce les travers de la société : « La contre-utopie […] est […] la dénonciation lucide, qui tend dès lors à accentuer [les] traits [de la société][2] ». C'est ce que fait Ute/Elisabeth en critiquant les agissements des politiques. Les références au nazisme et aux totalitarismes politiques que nous avons étudiés dans la deuxième partie de notre mémoire mettent en lumière cet aspect dystopique. En effet, l'univers d'Erlingen se fonde sur la manipulation de la population, les mensonges politiques, et une forme de réification de l'individu qui perd sa fonction agissante. Il s'agit d'une véritable caricature des dirigeants et des politiques en général : ils sont dépeints comme des lâches et des égoïstes. Léa s'insurge aussi contre l'évolution de sa société, et interroge la liberté d'expression qui paraît être remise en question. Selon elle, on parle beaucoup de l'islamisme sans pour autant aller au cœur du sujet. Cette forme d'autocensure peut interpeller le lecteur puisqu'il y a un lien de co-référentialité entre le monde de Léa et le sien. Ce lien l'invite à s'interroger sur ce qu'est aujourd'hui, en France, la liberté d'expression. Ute fait aussi état de cette hypocrisie à Erlingen. Le peuple ne peut pas ou ne veut pas voir l'ennemi tel qu'il est vraiment : « L'envahisseur aujourd'hui a cent noms (des alias qui tournent tous autour du pot) dans toutes les langues du monde, mais nul ne le connaît, ne le désigne, ne le situe. Existe-t-il seulement ?[3] ». La question est ironique : Ute questionne ce qui est relayé par les médias et remet en doute la vérité des événements qui sont transmis aux populations.

L'univers dystopique est décrit, dans l'article de Jospeh Gabel, comme étant « schizophrénique[4] », comme cela est le cas aussi, dans *1984* de George Orwell avec la « doublepensée » qui « permet d'assumer simultanément des positions inconciliables, comme l'adhésion à un idéal socialiste conjuguée à un mépris effectif du travailleur[5] ». Dans *Le Train d'Erlingen,* cette schizophrénie est aussi présente ; on parle sans cesse de l'ennemi, de ses agissements, sans le nommer vraiment, sans déterminer qui il est. Si l'on tente de le qualifier, c'est seulement par des tournures périphrastiques, des images, des allégories, des rumeurs qui,

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.171.
[2] Joseph Gabel, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires,* p.854
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.39.
[4] Joseph Gabel, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires,* p.854.
[5] *Idem.*

« au mystère ajoutai[en]t du mystère[1] » et renforcent l'effet de fantastique puisque « l'envahisseur posséderait l'art du caméléon[2] ».

Le peuple reste ainsi dans l'ignorance et l'utopie qu'était Erlingen se transforme peu à peu en son antagoniste. En effet, les habitants ne connaissent rien de la guerre, qu'assez peu l'Histoire, et ne font pas preuve d'esprit critique[3]. Cette ignorance devient l'arme des politiques qui manipulent la population. L'ennemi reste une entité informe, indéterminée : « l'ennemi était l'ennemi et le vainqueur le vainqueur[4] ». En restant dans des concepts indéfinis, les mots perdent de leur sens. Dans la citation ci-dessus, le « vainqueur » n'a pas d'identité propre, il est seulement un concept, il n'y a donc pas trace de *qui* était réellement le vainqueur de la guerre. L'Histoire peut alors être manipulée, la population aussi, sans jamais savoir ce qu'elle défend ou quel régime la gouverne. Joseph Gabel compare cette manipulation historique et temporelle à la condition psychologique des personnes schizophrènes : « Le psychiatre Honorio Delgado signale le même phénomène chez les personnes schizophrènes (*reificación del tiempo, doble cronologéa* et *invalidación de lo acaecido*[5]) ». Cette remarque nous paraît intéressante : on a démontré dans le chapitre précédent qu'Elisabeth se trouvait dans un état proche de la schizophrénie. En effet, elle alterne entre deux personnalités distinctes et ne reconnaît plus le monde qui l'entoure. Elle se trouve dans un monde « parallèle », celui de l'imaginaire, qu'elle confond avec la réalité. Elle se situe elle aussi dans une double chronologie, dans laquelle le temps réel n'est plus qu'une abstraction, elle ne peut plus le cerner. De plus, elle ne veut pas se confronter à ce qui lui est arrivé, c'est-à-dire son agression par des islamistes. On pourrait ainsi avancer l'idée selon laquelle l'état psychologique du personnage est à l'image de la société qui ne regarde pas les choses pour ce qu'elles sont : le train n'est pas qu'un moyen de sauvetage à Erlingen, il est aussi ce qui condamnera à mort des milliers de personnes par le tirage au sort.

Cet état schizophrénique est mis en avant par la structure réflexive du roman qui souligne la dualité du récit, partagé entre fictionnel et factuel. Qu'il s'agisse d'Erlingen ou de Paris, la société se trouve menacée par un ennemi indéfinissable et par le « double langage[6] », c'est-à-dire une parole censurée, qui dit tout et son contraire. En ce sens, les deux récits du

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.83.
[2] *Ibid.*, p.137.
[3] « Sans moyens de locomotion, sans armes et bientôt sans vivre, dans une ville coupée du monde, n'ayant aucune expérience du siège et de la guerre, la résistance est un projet vain », *Le Train d'Erlingen*, p.45.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.39.
[5] « *Réification du temps, double chronologie* et *invalidation de ce qui est arrivé* ». Joseph Gabel, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.854.
[6] *Le Train d'Erlingen,* p.176.

roman, assumés par Ute ou Léa, ont des caractéristiques propres au genre dystopique, qui met en évidence les travers des sociétés au prisme de la fiction. Le caractère double du roman et de l'esprit d'Ute peut être rapproché des régimes totalitaires manipulant l'Histoire : ils utilisent le double langage, la double pensée. Il y a ainsi un véritable enjeu didactique qui se lit à travers la « caricature lucide qu'est la contre-utopie[1] » dans *Le Train d'Erlingen.* Il s'agit d'apprendre à nommer les choses pour ce qu'elles sont réellement. Le récit fictionnel est une sorte de détour pour montrer les événements tels qu'ils sont et non pas tels qu'on voudrait les voir, ou nous les faire voir.

II. La libre pensée dans *Le Train d'Erlingen* : journal intime, essai, roman à thèse ou engagé

Aux mondes qui oppriment la liberté de pensée, s'opposent les récits des narratrices qui n'hésitent pas à dire ce qu'elles pensent, à être critiques et ironiques. C'est ce qui caractérise l'esprit du roman : s'exprimer librement, réfléchir, apprendre, comprendre. Cette esthétique de la libre pensée et de l'esprit critique se retrouve dans des genres comme le journal intime, l'essai, le roman à thèse ou engagé.

II.1. Le journal intime

Dans notre précédent chapitre, nous avons étudié les lettres envoyées par Ute à sa fille, et par Léa à sa mère, Elisabeth ; nous avons démontré que ces lettres étaient une tentative de rétablir un dialogue. Ces lettres permettent aux narratrices d'échanger leurs pensées personnelles, ce qui n'est pas sans rappeler l'esthétique du journal intime. De plus, la construction du roman se rapproche du genre du journal intime par son caractère « protéiforme, qui va de la chronique événementielle à l'écriture intimement autobiographique, du journal de lectures au recueil de réflexion politiques ou morales[2] ». Nous retrouvons en effet tous ces éléments dans *Le Train d'Erlingen* : nous avons des lettres qui font état des pensées des personnages et de la situation actuelle de leur ville, comme dans une chronique. Nous avons aussi des notes de roman qui permettent aux narratrices de donner leur point de vue, de

[1] Joseph Gabel, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires,* p.854.
[2] Claude Burgelin, « Journal intime », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires,* p.393.

s'exprimer librement. Ces notes sont aussi pour elles un moyen de se présenter au lecteur, comme dans une autobiographie.

Le Train d'Erlingen revêt, parfois, un caractère autobiographique ou biographique, comme dans la note de roman numéro trois d'Ute, intitulée « La vie secrète des Ebert[1] », ou, comme dans une lettre de Léa[2], dans laquelle elle présente sa mère, Elisabeth, et en fait une sorte de biographie rapide. Ces récits de vie jouent avec la factualité et le pacte de lecture conclu en mettant en question la vérité des événements racontés. Ils miment un roman en construction, comme s'il s'agissait, pour le cas de la note de roman d'Ute/Elisabeth, de créer la généalogie du personnage avant l'écriture du roman. En ce sens, cette note revêt un caractère métalittéraire à décrypter.

Cette présentation généalogique permet à Ute d'introduire ses ancêtres : « Oublions l'envahisseur et parlons de nous. Envahisseurs, nous le fûmes aussi. C'était au siècle dernier et au siècle d'avant… et encore aujourd'hui. Je parle de nous, les Ebert and Co[3] ». Ute brosse le portrait de sa famille en revenant sur ses migrations vers les Etats-Unis à partir de l'année 1832. Elle explique la création de sa fortune et de sa renommée, sans jamais laisser de côté son esprit critique, ironique et humoristique :

> Il semblait que dans ce coin de l'Arizona la vie avait atteint un certain idéal : la foi et la débauche réconciliées à l'ombre de la force armée. Ernst avait l'air de ce qu'il était, un petit bonhomme mal fichu, court d'une patte, qui semblait suspendu en l'air par ses grosses bretelles, encore mal assuré dans sa mission de négrier chez les Indiens mais heureux comme un orpailleur tombé sur un bon filon. Ce n'est pas l'image qui est restée de lui aux States, on aime trop les super-héros sous la bannière étoilée de l'Amérique[4].

Cet extrait met en évidence les tares des Etats-Unis, des colons et de leur culture. L'entreprise autobiographique de la narratrice se double donc d'une ambition morale. En effet, il s'agit de rétablir une vérité sur les travers de la colonisation européenne et de mettre en évidence la manipulation de l'Histoire : « Ce n'est pas l'image qui est restée de lui aux States ». Ute joue sur la caricature. La description de son ancêtre, Ernst, est moqueuse, elle met en avant sa cupidité et sa bêtise, comme nous pouvons le voir avec ce tour comparatif : « encore mal assuré dans sa mission de négrier chez les Indiens mais heureux comme un orpailleur tombé sur un

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.60.
[2] *Ibid.*, p.149.
[3] *Ibid.*, p.60.
[4] *Ibid.*, p.64.

bon filon ». Comme dans les descriptions du courant réaliste ou naturaliste, la physionomie du personnage semble correspondre à sa mentalité : il est « mal fichu », « petit ». Son handicap devient le lieu d'une moquerie comme on le lit dans les expressions : « court d'une patte », « suspendu en l'air par ses grosses bretelles ». Cela donne l'image d'un personnage grotesque, ridicule, notamment par l'expression familière et animalisante du substantif « patte », qui, si l'on suit la logique de la description réaliste, l'assimile à un animal et au fait qu'il soit bête : il est « mal assuré », mais « heureux », d'avoir trouvé un trésor (« orpailleur »), tel un chien qui trouverait un bel os si l'on poursuit la métaphore.

C'est aussi l'Amérique qui est tournée en dérision car, aux « States, on aime trop les super-héros sous la bannière étoilée de l'Amérique ». Ute met donc en valeur la contradiction entre le personnage, sa bassesse et sa cupidité, et la légende qu'il est devenu dans le Nouveau Monde. Ute n'oublie pas de mettre à mal les mœurs, comme on peut le voir dans la figure antithétique : « la foi et la débauche réconciliée à l'ombre de la force armée ». « La foi » est rapprochée de son antagoniste, « la débauche », mais aussi de « la force armée » qui permettait aux colons de convertir par la force les peuples autochtones au christianisme. De plus, les colons se font maîtres des ressources de ces populations. Ainsi, les envahisseurs de l'Amérique sont consacrés en héros non pas pour leur sens moral et leur intelligence, mais pour leur fortune et leur bêtise. Les descriptions font retour sur l'Histoire et l'histoire ; et la chronologie, qui va d'un ancêtre d'Ute à son histoire à elle, permet d'expliquer l'origine de sa fortune.

Ute reprend donc les codes des récits autobiographiques sans pour autant laisser de côté son esprit critique. Cette enquête généalogique se fonde, comme dans de véritables autobiographies[1], sur la dynamique de la preuve : c'est la découverte d'une photographie qui lui permet de dérouler son histoire familiale : « Dans les archives de la branche américaine des Ebert, deux photos, non officiellement répertoriées, apocryphes dirait-on, donnent à réfléchir, elles ont été trouvées dans son immense bibliothèque de magnat tout puissant[2] ». Ce récit autobiographique, qui fait plus d'une vingtaine de pages, donne l'occasion à Ute d'expliquer son arrivée au pouvoir jusqu'à sa situation actuelle : « la famille Von Ebert jugea plus sage de confier la direction de l'empire à son épouse, c'est-à-dire moi, Ute Herta Kristen Von Ebert, cousine de Karl[3] ». La présentation de ses ancêtres permet à la narratrice de se raconter, de mettre par écrit son histoire et l'Histoire.

---

[1] C'est-à-dire des autobiographies écrites par des personnes réelles.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.61.
[3] *Ibid.*, p.76.

Dans la partie de Léa, celle-ci raconte l'histoire de sa mère, et la sienne. Léa présente la vie d'Elisabeth avant son accident en insérant ce récit dans une lettre destinée à sa mère : elle s'adresse donc directement à elle, créant une intimité et mettant au jour la relation affectueuse entre une mère et sa fille. Elle explique ce qui a changé pour elles deux lorsqu'Elisabeth est partie à la retraite : elles se sont éloignées l'une de l'autre, l'une allant vivre en Allemagne, et l'autre en Angleterre. Ces lettres se rapprochent du journal intime. En effet, Léa expose sa vie mais aussi ses pensées et ses sentiments : « Je craignais pour toi, je te voyais vieillir dans les pires conditions, dans une banlieue momifiée, dans un pays qui s'éteint en ne croyant à rien, ni à la passion ni à la résurrection et plus du tout à la révolution. Vivre cela c'est mourir deux fois[1] ». Là aussi, au récit personnel se superpose la chronique : elle s'attache à dépeindre les lieux dans lesquels elles vivent ainsi que la société. D'ailleurs, le roman se présente par son épigraphe comme une « *chronique sur les temps qui courent*[2] ». En revenant sur des événements passés, les narratrices désignent avec amertume un réel décevant, comme le dit Léa : « Avec une licence ès lettres, je n'étais rien, j'étais un boulet pour la société, une honte, je devais demander pardon et me cacher. Pôle emploi m'a dit de ne plus revenir, comme à son tour la poste me l'a signifié hier[3] ». Il n'y a que dans l'exil, hors de France, que les personnages trouvent le bonheur et s'épanouissent. Ainsi, comme le journal intime, le récit des narratrices dans chacune de leur partie, se caractérise par son aspect protéiforme, mais aussi par une « structure ouverte […] sans limites ni cadres définis » qui « offre d'innombrables possibilités : exutoire de la révolte contre la famille et la société, lieu de mise au point etc.[4] ».

Avec un récit proche de la chronique, de l'autobiographie et de l'expression des sentiments, le journal intime est le lieu privilégié de l'expression du moi[5] qui tente de se construire. En effet, le « moi » d'Elisabeth/Ute est brisé par une représentation altérée du réel, duquel, pourtant, son récit tire ses sources[6]. Le fait de vouloir créer un roman pourrait être une tentative de se reconstruire une identité qui a été fracturée, et de renouer un lien avec le monde réel en essayant de laisser un message à sa fille par les lettres, ainsi qu'au lecteur, par le roman que devait reconstruire Léa. Cependant, cette dernière est consciente qu'elle n'a pas réussi à en faire un roman, comme elle l'explique dans un dernier chapitre intitulé « Un livre qui reste à

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.153.
[2] *Ibid.*, p.9.
[3] *Ibid.*, p.152.
[4] Claude Burgelin, « Journal intime », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.393.
[5] Le journal intime est caractérisé par une « construction patiente du moi », Claude Burgelin, « Journal intime », *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.394.
[6] Son récit sur les Ebert est tiré de la Maison de l'émigration allemande, comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre de la deuxième partie de notre mémoire à propos de l'immigration.

écrire » : « Avant longtemps, j'ai découvert que notre histoire n'était pas racontable en la forme d'un roman, j'avais présumé de mes forces littéraires[1] ». C'est pourquoi ce « roman » forme un tout hétéroclite avec des récits divers que l'on pourrait retrouver dans un journal intime, comme nous l'avons souligné au début de cette partie[2]. L'aveu de cet échec constitue une réflexion métalittéraire de l'autrice présumée du *Train d'Erlingen*. Cette constatation invite le lecteur à questionner la construction et la manipulation du roman par le véritable auteur : Boualem Sansal. En effet, cet aveu d'échec fonctionne comme une prétérition : en disant qu'elle n'a pas réussi à faire un roman, on constate cependant que ce que nous avons lu s'apparentait à un roman, ce que la première de couverture confirme aussi ; et pourtant, nous avons une œuvre qui ressemble à une sorte de puzzle éclaté.

La macrostructure du *Train d'Erlingen*, partagée entre des lettres, des notes de roman ou de lecture, donne l'impression d'avoir accès aux brouillons d'un roman, à une œuvre non terminée, et donc aux réflexions intimes, au cheminement intellectuel des autrices quant à l'œuvre qu'elles auraient voulu donner à lire. En ce sens, le journal intime, véritable procédé d'écriture, permet plusieurs choses, comme l'évoque Nele, l'élève dont s'occupe Elisabeth : « Avec Mme Potier, j'avais commencé un journal intime. Elle pensait que cela m'aiderait à me comprendre et à comprendre les autres. C'est vrai, je vois tout plus clair quand j'écris, je suis obligée de réfléchir, de chercher les mots justes et de construire des phrases logiques[3] ». En effet, l'écriture permet de mettre de l'ordre dans le chaos, d'élaborer des stratégies d'attaque, de révolte, comme on l'a constaté dans le récit d'Ute. Pour Léa aussi, l'écriture semble être un moyen de « recoller » les morceaux de récits laissés par sa mère, de donner un sens à l'inexplicable et l'inacceptable : la métamorphose, la violence et la mort. Enfin, pour Nele, élève décrite comme « difficile[4] », il semblerait que l'écriture soit le moyen de réfléchir sur le monde de façon précise et d'en faire un catalyseur pour y donner du sens. C'est ce que suggère le champ lexical de la précision utilisé par Nele : « construire », « comprendre », « plus clair », « réfléchir », « chercher », « justes », « phrases logiques ». Il s'agit d'une mise en ordre. Avec tous ces éléments, nous pouvons voir que le journal intime a un lien avec une écriture qui serait cathartique, qui purgerait l'auteur de ses passions, de ses maux psychologiques, pour en faire

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.242.
[2] La construction du roman se rapproche du genre du journal intime par son caractère « protéiforme, qui va de la chronique événementielle à l'écriture intimement autobiographique, du journal de lectures au recueil de réflexion politiques ou morales », Claude Burgelin, « Journal intime », *Genres et notions littéraires*, p.393.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.247.
[4] « L'enfant qui avait onze mini-printemps était difficile, cyclothymique, encline à la nostalgie et parfois subitement fantasque », *ibid.*, p.154.

une force de changement en le donnant à lire. En ce sens, le journal intime, même s'il n'est pas destiné à être lu en première intention[1], permet de méditer et d'être médité.

II.2. L'essai, le roman à thèse et le roman engagé

En faisant part de leurs idées personnelles, les narratrices, comme nous l'avons vu, réfléchissent sur la société dont elles sont les témoins, comme dans une sorte de chronique dans laquelle les événements se succèdent et qu'elles se doivent d'interroger pour y trouver une vérité. Elles opposent leur récit aux discours officiels des politiques et de l'Histoire, mais aussi aux médias et à la *doxa* populaire en questionnant sans cesse le réel et ses manipulations. Elles mettent au jour les processus de fictionnalisation de la réalité. C'est tout cela que nous souhaitons mettre en lumière en étudiant comment l'essai prend place dans ce « roman ». Nous verrons aussi en quoi *Le Train d'Erlingen* se rapproche du roman à thèse et du roman engagé.

Le genre de l'essai, plutôt factuel, n'est pas étranger à l'auteur qui inscrit d'ailleurs son essai, *Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe*, dans sa trilogie sur l'islamisme, dont fait partie *Le Train d'Erlingen*[2]. Ce dernier rassemble en effet des caractéristiques propres à ce genre littéraire :

> Au sens large, tout texte d'idée d'une certaine ampleur, mais qui ne prétend pas à l'exhaustivité du traité ; au sens étroit, ouvrage de réflexion d'abord caractérisé par un ton personnel, des développements garantis par la sincérité de l'énonciateur plus que par la rigueur démonstrative, une écriture qui joue sur le discontinu, le raisonnement par analogie, le recours à une rhétorique de la persuasion plus que de la conviction[3].

L'essai est donc une forme libre. On remarque que *Le Train d'Erlingen* répond, en partie, à de nombreux traits caractéristiques de l'essai. Comme l'indique Vincent Ferré dans son article, il y a un « effet théorique de l'essai[4] » : l'essai explique, met au jour une vérité. Le prologue du

---

[1] « L'intention esthétique [dans le journal intime] n'y est pas présente d'entrée de jeu, et n'est pas une exigence du genre », Claude Brugelin, *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.394.

[2] « Ce livre est le troisième d'une trilogie sur l'islamisme. Le premier livre est un essai ayant pour titre "Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe". Le deuxième est un roman ayant pour titre "2084, la fin du monde". Le train d'Erlingen vient compléter et achever mon travail sur l'islamisme », selon Boualem Sansal, voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°01.

[3] Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, p.168.

[4] Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel*, Extraits de l'introduction à *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, éd. Honoré Champion, collection « Recherches proustiennes », 2013, <https://www.fabula.org/atelier.php?Essai_fictionnel#_ftnref39>, consulté le 10 mars 2020.

Train d'Erlingen mettait déjà en avant cette exigence de vérité en prévenant son lecteur de la discontinuité du roman[1]. C'est donc sur son hybridité que joue l'œuvre. Il s'agit d'une fictionalité « impure » selon Gérard Genette car le roman se double de « référence historique, ou parfois de réflexion philosophique[2] ». En effet, les narratrices utilisent le roman pour réfléchir sur leur propre univers en consacrant leurs réflexions à des événements passés de l'Histoire du lecteur, que ce soit les guerres, le nazisme, l'islamisme, et bien d'autres thèmes qui en font aussi une écriture proche de la chronique, voire du reportage journalistique.

L'essai de Boualem Sansal, qui s'inscrit dans sa trilogie sur l'islamisme, est un élément de comparaison intéressant vis-à-vis du *Train d'Erlingen,* qui emprunte justement des traits au genre de l'essai. Nous pouvons ainsi évaluer les différences et les similarités qu'il y a entre ces deux œuvres. L'essai se présente parfois comme un témoignage, comme c'est le cas du premier chapitre de *Gouverner au nom d'Allah* : « Un témoignage en guise d'introduction : L'Algérie, du colonialisme à l'islamisme[3] ». Cette introduction est comparable, selon nous, au prologue qui ouvre *Le Train d'Erlingen.* En effet, nous retrouvons des visées similaires qui doivent être analysées afin de mieux cerner les contours de l'essai tel qu'il apparaît dans le roman :

> Cet opuscule qui traite de la montée de l'islamisme dans le monde arabe n'a d'autre prétention que celle que peut avoir un écrivain qui, s'emparant d'un sujet, essaie de le regarder d'une *certaine manière*, appelons-la littéraire, autrement dit avec sa subjectivité, et l'espoir cependant que cette subjectivité atteigne quelque part une *certaine vérité*. Pour autant, ce n'est pas le « flou artistique » qui est recherché, il n'a pas sa place dans pareil sujet, c'est un éclairage sous un angle spécifique qui mette en évidence des points que pour ma part je considère comme essentiels[4].

De même que dans cet essai, nous retrouvons, dans le prologue du roman, une intention de l'auteur qui est de chercher une « *certaine vérité* ». Mais au contraire du roman, l'essai ne recherche pas le « flou artistique » pourtant présent *Le Train d'Erlingen* qui entremêle fiction et faits. Cependant, Boualem Sansal explique, dans son entretien avec Mohammed Aïssaoui, qu'il ne fait pas de la fiction. Que fait-il alors ? L'auteur dit, à propos de l'écriture de ses romans, qu'il a « toujours pris des faits » et qu'il « colle à ces faits des considérations personnelles, des sentiments, [sa] vision des choses etcetera[5] ». N'est-ce pas ce que font aussi

---

[1] « La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter, mais ainsi est le chemin de la vérité, bien fait pour nous perdre », *op.cit.*, p.14.
[2] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p.305.
[3] *Op. cit.*, p.11.
[4] *Gouverner au nom d'Allah*, p.11.
[5] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.

les narratrices ? Il nous semble qu'elles sont à l'image de l'auteur : elles tentent, comme lui, de donner leurs impressions sur le monde ; ce qui nous laisse supposer que l'auteur donne à ces narratrices sa voix, sa plume, pour exprimer ses propres pensées.

La fictionalité des personnages et de leur situation permet à l'auteur de raconter ce qu'il montrait déjà dans son essai : l'avancée de l'islamisme partout dans le monde, comme le démontre le récit du *Train d'Erlingen* avec l'approche de l'ennemi à Erlingen et les terroristes islamistes à Paris. En ce sens, il semble que le roman se rapporte, parfois, à l'essai. Un essai politique, philosophique et littéraire, déguisé en fiction. En effet, au contraire de l'essai et de l'ouvrage *Gouverner au nom d'Allah* qui entend étudier le cas de l'islamisme dans sa réalité, *Le Train d'Erlingen* permet de l'étudier « de biais », par le prisme de la fiction. En développant cette idée tout au long de l'œuvre, *Le Train d'Erlingen* se rapproche du roman à thèse « dont le but est de conduire le lecteur à adhérer à un contenu idéologique présenté et exemplifié dans le récit[1] ». En effet, les narratrices montrent que l'islamisme ne soumet plus uniquement les peuples par la violence et la peur, mais qu'il utilise à son avantage les institutions politiques et sociales pour métamorphoser les individus et parvenir à gouverner le monde. Cependant, il ne s'agit pas seulement de développer des idées et des hypothèses sur l'évolution de l'islamisme, mais de s'intéresser aussi au nazisme qui se transforme et se recycle comme toute idéologie selon Boualem Sansal[2]. Afin d'argumenter en faveur de cette thèse, les narratrices utilisent des exemples littéraires, comme *La Métamorphose* de Kafka. Cette même idée, selon laquelle les idéologies s'adaptent à leur contexte et aux régimes politiques, avait déjà été développée dans *Gouverner au nom d'Allah* à propos de l'islamisme :

> Aujourd'hui, en 2013, la guerre [en Algérie] est finie, mais la paix n'est pas revenue, l'islamisme radical est vaincu militairement mais il est toujours là, enraciné dans la population, ancré dans les institutions, se renouvelant constamment, **s'adaptant aux conditions récentes**, se répandant de nouveau et tissant des liens profitables avec l'internationale islamiste[3].

Le récit de Léa, dans la seconde partie, pourrait aussi se rapprocher de l'essai. En effet, elle tente de comprendre un fait : celui de la métamorphose de sa mère et du monde en général qui semble se convertir à l'idéologie violente des islamistes. On remarque que nombre de ses réflexions portent sur cette avancée de l'islamisme en Occident ; ces réflexions recoupent des

[1] Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires,* p.373.
[2] « Les idéologies ne disparaissent pas, elles se transforment », voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? »**,** *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.
[3] Boualem Sansal, *Gouverner au nom d'Allah,* p.23-24. C'est nous qui mettons en gras.

théories déjà présentent dans *Gouverner au nom d'Allah*, comme celle-ci : « relativement à la question sur l'islam, la liberté de parole également malmenée en Europe où le simple énoncé du mot "islam" bloque toute discussion ou la dirige vers les lieux communs du politiquement correct[1] ». On retrouve cette théorie éclairée par Léa sur un ton ironique et critique : « nous pratiquions l'autocensure et le double langage selon les meilleures stipulations du politiquement correct. C'est simple, il était interdit de parler ouvertement des Serviteurs et de leurs croyances surnaturelles et pas question de commenter à tort et à travers l'actualité tragique du monde, il faut s'en tenir à la notice officielle[2] ». La fiction devient le lieu privilégié pour opérer une représentation de la réalité, tel un miroir.

Le roman invite les lecteurs à une réflexion, à l'image de ce qu'effectue Léa avec le récit fictionnel écrit par sa mère dont elle prolonge la pensée et qu'elle soumet à une analyse littéraire, philosophique et critique :

> En rapprochant ceci de cela, la vision d'Ute, celle de maman et de Dino Buzzati, il y aurait une réflexion à tirer : cet ennemi qui nous guette à la lisière de notre monde, qui nous maintient dans une attente usante avant de nous investir et de nous achever, n'est pas véritablement un ennemi, c'est se tromper que de le considérer comme tel car pour lui nous ne sommes pas un ennemi, il a besoin de nous pour réaliser le destin sublime qu'il croit être le sien par la volonté de Dieu[3].

En effectuant une synthèse des diverses réflexions au sujet de l'ennemi et de l'islamisme, Léa tire ses propres conclusions. En ce sens, elle donne *une* vérité quant à un phénomène présent dans la diégèse du roman mais aussi dans la réalité du lecteur, qui se trouve lui aussi confronté à des attentats meurtriers. C'est dans cette mesure-là que le texte revêt des caractéristiques du roman à thèse et de l'essai. Ainsi, comme l'exprime Vincent Ferré : « L'essai, enfin, apparaît enfin comme un genre capable d'approcher la connaissance (du monde et de soi)[4] ».

Bien que l'œuvre se rapproche de l'essai, elle rassemble aussi des caractéristiques du roman à thèse. En effet, l'intrigue diégétique paraît souvent secondaire, les narratrices préfèrent discuter de leurs idées à propos de la société. Par exemple, savoir si le train arrivera à Erlingen ou non est de moins en moins important au fil de la première partie et il n'en est plus du tout question dans la seconde. Il s'agit plutôt de s'intéresser à l'idée selon laquelle les idéologies se transforment, en tentant d'identifier l'ennemi. Le fait d'ancrer l'histoire dans un contexte similaire au nôtre, notamment dans la seconde partie, permet à l'auteur de mieux éclairer sa

---

[1] *Op. cit.*, p.55.
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.176.
[3] *Ibid.*, p.238.
[4] *Idem*.

thèse selon laquelle l'ennemi qui se transforme et transforme la société n'est pas qu'une fantasmagorie, une fiction, mais bien une réalité, puisqu'à Paris, en 2015, l'ennemi, c'est le terrorisme islamiste. De cette façon, l'Histoire, les déportations, l'horreur, la lâcheté humaine sont des thèmes mis en avant par les narratrices qui décident de prendre position face aux événements. On pourrait alors se demander s'il ne s'agit pas aussi d'un roman engagé. En effet, les narratrices ne cherchent pas seulement à défendre une idée et à l'imposer au lecteur, mais tentent d'effectuer par le roman une réflexion sur l'évolution de la société. Elles s'engagent pour la liberté et contre toute sorte de régime totalitaire. Selon Jean-Paul Sartre, le « dévoilement » d'un « aspect du monde », comme la métamorphose des idéologies, vise à créer un « changement[1] ». Selon lui, l'écrivain engagé sait que la parole est action ; il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer[2] ».

C'est donc une volonté de changement qui est au cœur du roman et qui est mise en scène par les deux protagonistes. S'il y a bien une idée qui ressort du livre, c'est la nécessité de s'engager, de résister face à l'ennemi, quelle que soit son idéologie. Il nous paraît ainsi difficile de séparer le roman à thèse du roman engagé puisqu'ils semblent ici se compléter : le roman à thèse met à l'épreuve des événements, des valeurs, et utilise le récit fictionnel comme dévoilement du réel et de ses enjeux. Ce dévoilement, propre aussi au roman engagé, tend à enclencher un changement, à mettre au jour les problématiques de la société par le prisme de la fiction, mettant à « nu […] l'entière responsabilité [des Hommes][3] ».

Le Train d'Erlingen joue des limites avec ces genres que sont l'essai, le roman à thèse et le roman engagé. Il permet de mettre à l'épreuve des hypothèses sur l'évolution de la société, tout en mettant en garde le lecteur sur la puissance des idéologies aliénantes, totalisantes, qui tendent à priver l'Homme de ses libertés. S'il s'agit bien de défendre l'idée selon laquelle l'islamisme s'adapte, tel un caméléon, il ne nous semble pas que le roman impose une vérité au lecteur ; il s'agit plutôt de le mettre sur le « chemin la vérité[4] ». La vérité n'est pas univoque, elle ne se construit pas seulement sur des données historiques mais aussi sur l'exercice d'un esprit critique éclairé par des connaissances. En ce sens, ce roman invite le lecteur à être critique, tout comme le fait la narratrice Léa qui n'approuve pas toutes les idées développées par sa mère dans son récit sur Erlingen. C'est donc au lecteur de réfléchir et de se demander si,

[1] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, p.28.
[2] *Idem.*
[3] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, p.29.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.14.

en effet, les idéologies se transforment, s'adaptent, et si elles sont capables de tout métamorphoser. C'est à lui de juger, selon Léa, « en fonction de ce qu'il voit autour de lui[1] ».

Conclusion du chapitre I : entrecroisement des genres littéraires dans *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*

Cette étude des genres littéraires nous a permis de montrer que leur entrecroisement contribuait à un entremêlement entre fictionnel et factuel, puisque ce mélange des genres donne, de façon plus ou moins imagée, et plus ou moins théorique, une représentation du réel et de l'Histoire passée, présente ou à venir. Cet entremêlement entre faits et fiction est le signe d'une œuvre hétéroclite, qui semble en train de se construire, et que le lecteur doit remettre bout à bout, comme le déclare l'auteur : « J'ai préféré livrer au lecteur les histoires en vrac et le laisser chercher, enquêter, tester des hypothèses. Je devais quand même, pour les lecteurs peu habitués à la complexité, reconstituer à la fin l'histoire dans son déroulé réel. J'ai confié cette tâche à Léa[2] ». En ce sens, l'œuvre se rapproche d'un « brouillon », d'un matériau préparatoire au roman que l'auteur nous laisse le soin de construire. De cette façon, l'écrivain éclaire la fabrique de son roman : il s'agit au départ de créer un brouillon avec des notes, des lettres, des fiches sur les personnages. Le lecteur est ainsi dans une position active car, comme Léa ou l'auteur, il se trouve dans les coulisses de la fabrique : c'est-à-dire qu'il assiste, dans la deuxième partie, à l'explicitation de la construction de l'œuvre et qu'il doit, avec l'aide de Léa, reconstituer la trame narrative et l'enchaînement des événements dans la diégèse.

Le mélange des genres participe de cette entreprise métalittéraire et nous interroge sur ce qu'est le roman. Les narratrices nous en donne une idée : « écrire un roman c'est d'abord ça, amasser des documents, rassembler des idées, produire des notes, faire du tout une brassée, ajouter un peu de ceci, un peu de cela, et attendre que ça prenne, quelque chose viendra. On l'appellera roman si ça se lit et si ça donne à réfléchir[3] ». En effet, le roman de Boualem Sansal donne à réfléchir : il y a une tonalité didactique et ironique que nous avons pu étudier tout au long de ce chapitre. Cet enjeu didactique vise à faire de la fiction un lieu d'apprentissage du réel qui doit sans cesse être questionné : qui produit l'Histoire, comment, pourquoi ? C'est une œuvre qui nous incite à redéfinir notre approche face au monde. Ainsi, elle montre que la fiction

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.245.
[2] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°14.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.84. C'est nous qui mettons en gras.

peut être au service du réel, de même que le texte théorique, comme l'essai, peut être au service de la construction d'un univers fictionnel.

Malgré son hétérogénéité, *Le Train d'Erlingen*, par le pacte de lecture conclu dans le prologue[1] et l'unité de l'intrigue – qui s'attache à dévoiler « la réalité de la métamorphose » et les ressorts de l'islamisme – reste un roman. Ce dernier pourrait correspondre à la définition du roman « moderne » établie par Dominique Combe : « L'œuvre littéraire contemporaine […] cultive en général délibérément sa singularité, son irréductibilité aux critères de genres[2] », et c'est aussi « le propre des œuvres littéraires, importantes, ambitieuses, que d'être mixtes par nature[3] ». Enfin, si le roman « s'éloigne notablement des cadres de la narration romanesque[4] » et transgresse ces codes, cela ne rend pas le genre inexistant, au contraire, comme le démontre Tzvetan Todorov : « la norme ne devient visible – ne vit – que grâce à ses transgressions ». Ces entorses à l'esthétique romanesque questionnent alors ce qu'est vraiment le genre du roman. C'est donc une œuvre qui sort des codes attendus, défait des idées reçues, va à l'encontre du politiquement correct, afin de remettre en question nos perceptions, non seulement en littérature, mais aussi en Histoire. *Le Train d'Erlingen* montre qu'il existe une transdisciplinarité entre des objets littéraires et scientifiques : on trouve une part de fiction dans toute réalité, comme une part de réalité dans toute fiction.

Cette œuvre qui semble en construction interroge donc la fabrique du réel mais aussi celle du roman en en dévoilant les rouages. C'est un roman qui se construit grâce à un conglomérat de multiples éléments disparates : notes, lettres, mais aussi critiques, commentaires littéraires, et enquêtes de terrain. Le commentaire et l'enquête, deux genres littéraires à part entière, vont faire l'objet de nos deux derniers chapitres, car ils s'inscrivent chacun dans deux procédés spécifiques au *Train d'Erlingen* : celui de l'intertextualité pour le commentaire littéraire, et celui de la mise en abyme pour l'enquête.

[1] Nous renvoyons ici à la première partie du mémoire et à l'étude du prologue.
[2] Dominique Combe, « La polyphonie des critères », « Conclusion », *Les genres littéraires*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, [Version numérique « Kobo »].
[3] *Idem.*
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.14.

Chapitre II : l'intertextualité dans le roman, création d'un discours métalittéraire

Introduction du chapitre II : l'intertextualité dans le roman, création d'un discours métalittéraire

Au mélange des genres littéraires s'ajoute une forte intertextualité, « c'est-à-dire la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre : la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte à la fois présenté et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres[1] », selon Gérard Genette. En effet, les narratrices font des références explicites à *La Métamorphose* de Kafka, mais aussi aux poèmes de Charles Baudelaire, aux romans de Virgil Gheorghiu et Dino Buzzati ou encore au philosophe Henry David Thoreau pour ne mentionner que ceux-là, que Boualem Sansal remercie dans son épigraphe[2] : il revendique ainsi un héritage littéraire qui nous incite à lire son roman au prisme d'autres œuvres qui l'ont précédée[3]. Imitées ou citées de façon explicite, ces œuvres enrichissent l'univers diégétique en même temps qu'elles renforcent l'effet de co-référentialité entre le monde de Léa et du lecteur. En effet, ces livres existent réellement et la narratrice les utilise pour tenter de comprendre l'évolution de sa société, qui a de nombreuses similitudes avec celle du lecteur.

Nous verrons que les univers des romans signalés dans la première ou la seconde partie du livre sont importants puisqu'ils inspirent l'auteur du *Train d'Erlingen* et permettent de recréer l'atmosphère de certains récits fictionnels. Ces ouvrages sont aussi l'objet de commentaires littéraires de la part des narratrices ; ces textes créent alors une forme « de *métatextualité*, la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente : tous les critiques littéraires, depuis des siècles, produisent du métatexte sans le savoir[4] ». Avec cette intertextualité, l'œuvre s'interroge sur les enjeux de la littérature et des connaissances qu'elle apporte sur les sociétés ; ce dialogue métatextuel invite le lecteur à prendre possession du savoir littéraire et historique afin de faire comme les narratrices : apprendre pour mieux « comprendre et mieux vivre[5] », comme nous y convie Boualem Sansal.

---

[1] Gérard Genette, *Fiction et diction*, p.80.

[2] « *Pensées reconnaissantes à Henry David Thoreau, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Constantin Virgil Gheorgiu, Dino Buzzati ainsi qu'à deux auteurs anonymes. Cette chronique sur les temps qui courent leur doit beaucoup* », *Le Train d'Erlingen*, p.9.

[3] Cela induit un rapport de « transtextualité », ou « d'hypertextualité », c'est-à-dire un « texte dérivé d'un autre texte », soit par « *transformation* » ou « imitation » selon Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982, p.13-14.

[4] Gérard Genette, *Fiction et diction*, p.80.

[5] Voir Annexe 1, « Entretien avec Boualem Sansal », question n°8.

Nous verrons comment l'intertextualité questionne la place de la littérature par rapport à l'Histoire, en montrant quels enjeux se nouent entre ces disciplines dans *Le Train d'Erlingen*. Nous nous intéresserons aux textes qui ne sont pas directement cités dans le roman, mais dont l'auteur s'inspire ou auxquels il fait allusion de manière implicite. Nous nous attacherons aussi aux œuvres qui font l'objet de commentaires de la part des narratrices, afin de voir comment ils sont intégrés dans la diégèse et ce qu'ils apportent à l'intrigue. Nous faisons le choix de ne pas aborder dans ce chapitre *La Métamorphose* de Kafka, mais de l'analyser dans notre dernier chapitre sur la mise abyme.

I. Des allusions à déchiffrer : le jeu de l'auteur avec son lecteur

Dans *Le Train d'Erlingen* nous trouvons des allusions à déchiffrer. Ces allusions font partie du procédé de l'intertextualité qui établit « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre », soit par la citation, soit « sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions[1] ». En plus de contribuer à l'émergence d'un univers fictionnel, l'intertextualité permet de nouer un jeu avec le lecteur. Nous nous intéresserons à Stephen King, George Orwell et Albert Camus dont les œuvres apparaissent de façon implicite et allusive dans la narration.

I.1. Stephen King caché dans un « brouhaha subliminal[2] »

Si Boualem Sansal rend hommage dans son épigraphe à un certain nombre d'auteurs clairement nommés, il fait référence à d'autres de manière allusive, notamment pour les œuvres de Stephen King, auteur de romans fantastiques et d'horreur. En même temps que la narratrice dissémine des allusions, des citations ou même le titre d'un livre de Stephen King dans la narration, elle recompose aussi l'atmosphère de ses romans en laissant planer le doute, la peur :

> Il m'est arrivé entre les mains un livre qui a formidablement excité ma curiosité. J'étais en train de m'assoupir, les nouvelles de la guerre larvée chez nous tournaient toutes autour des mêmes sempiternels points, nous n'avions pas d'autres sujets : l'envahisseur, le train, les réunions d'état-major du

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.8.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.83.

> *Gemeinderat*, **la tempête du siècle**, l'injonction mystérieuse qui circulait dans le cercle des initiés **« *Give me what I want and I will go away*** », les communications coupées dès la première heure, les vivres qui commençaient à manquer, la banlieue qui bougeait et se séparait du continent, les étrangers qui disparaissaient les uns après les autres, les guetteurs qui rapportaient les mêmes mouvements bizarres à la lisière de la ville, les gens qui se métamorphosaient inopinément, qui déliraient dans un brouhaha subliminal qui au mystère ajoutait du mystère. Vraiment trop pour une petite et si mignonne ville. Et que dire de cette pauvre campagne ensevelie sous la neige dont les cris la nuit donnaient la chair de poule aux insomniaques[1] ?

Nous avons mis en gras le titre d'un scénario écrit par Stephen King pour une série sortie sur les écrans en 1999 : *Storm of the Century*, traduite littéralement en français par *La Tempête du siècle*. Dans l'extrait ci-dessus, le titre de l'œuvre apparaît dans la continuité de la narration : Ute fait la chronique des événements qui secouent Erlingen. En citant une œuvre de Stephen King sans utiliser les italiques, Boualem Sansal attend de son lecteur un mouvement d'élucidation et d'adhésion afin qu'il découvre la référence. En effet, en ne mettant pas le titre en italiques, le lecteur ne peut pas identifier le groupe nominal « la tempête du siècle » comme le titre d'une œuvre, à moins qu'il connaisse déjà cette série, ou qu'il parvienne à déchiffrer les autres indices disséminés dans le texte, comme la citation en anglais « *Give me what I want and I will go away* », qui pourrait permettre au lecteur de découvrir ce à quoi l'auteur fait référence.

Cette citation est directement tirée de la série dans laquelle Linoge, étranger à l'île sur laquelle il arrive, tente de persuader les habitants de lui donner un enfant pour faire de lui… un démon. Il deviendrait ainsi son successeur, car lui-même est un démon. Il est donc là aussi question de métamorphose, de transformation. En faisant référence à cette œuvre, la narratrice souligne une nouvelle fois le caractère inquiétant et surnaturel de l'ennemi. Une atmosphère fantastique se met en place. Les habitants de l'île face à un choix impossible : donner un enfant au démon pour qu'il laisse le peuple tranquille, ou ne pas le faire et subir ses méfaits. L'île constitue alors un huis-clos duquel il ne peut échapper, tout comme Erlingen. Boualem Sansal met ainsi en lien *Le Train d'Erlingen* avec l'œuvre de Stephen King, créant ainsi une lecture « *palimpsestueuse*[2] » : nous lisons à travers les lignes d'un texte un autre texte.

Enfin, l'expression « brouhaha subliminal » laisse sous-entendre que la rumeur sur l'ennemi ne cesse de se répandre : « les guetteurs qui rapportaient les mêmes mouvements bizarres à la

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.83. C'est nous qui mettons en gras.

[2] « L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois », Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.557.

lisière de la ville ». Le terme « subliminal », qui signifie « qui est inférieur au seuil de la conscience[1] », suggère qu'il y a dans ce « brouhaha », une image, une idée, qui ne parvient pas jusqu'à sa formulation claire et explicite, mais qui serait à décoder. C'est aussi ce que sous-tend le substantif « mystère » répété deux fois : « brouhaha subliminal qui au mystère ajoutait au mystère ». Si ce brouhaha peut désigner la rumeur sur l'ennemi au niveau de la narration, il est, à un niveau second, métaréfléxif, une désignation du texte lui-même dans lequel nous devons chercher ce message subliminal et le reconstituer à partir de son « brouhaha ». En effet, si le titre de l'œuvre de Stephen King ne nous est pas donné à lire comme un titre, c'est-à-dire avec une majuscule et des italiques, cela suggère qu'il est à déchiffrer, comme nous l'indique les termes « subliminal » et « mystère », qui se rapportent à la nécessité, pour le lecteur, de faire un travail de déchiffrement du texte. Boualem Sansal, avec sa narratrice, noue un jeu avec le lecteur et l'incite à s'intéresser aux mots utilisés dans le texte et à sa tonalité. De plus, le fait que ce passage s'ouvre sur une réflexion quant à un livre qu'Ute aurait lu nous met sur la piste et nous interroge : quel est donc ce livre ? Enfin, la tonalité fantastique et la description des mouvements de l'ennemi, l'évocation de la rumeur qui court sur ses agissements et les transformations qu'il opère, fonctionnent comme des indices quant à ce « brouhaha subliminal » : c'est bien l'action de *La Tempête du siècle* et du *Train d'Erlingen* que nous dépeint ici la narratrice ; il y a ainsi une véritable hypertextualité qui se noue grâce à cette intertextualité fonctionnant sur l'allusion et la citation cachée.

I.2. George Orwell et Albert Camus

L'intertexte orwellien est omniprésent dans *Le Train d'Erlingen* : il permet de dénoncer les détournements du langage par les médias ou les politiques qui peuvent déformer la réalité et enlever le véritable sens des mots. Nous avons déjà constaté, dans l'étude du genre dystopique, que Boualem Sansal créait le terme de « double langage » à partir de l'expression « doublepensée » de *1984*. Le « double langage » est une façon d'exprimer une chose et son contraire en même temps, à l'image de la « doublepensée » qui consiste en l'acceptation de deux réalités différentes pratiquée par tous, même par les politiques : « Un intellectuel du Parti sait dans quel sens ses souvenirs doivent être modifiés. Il sait, par conséquent, qu'il joue avec la réalité, mais, par l'exercice de la doublepensée, il se persuade que la réalité n'est pas

[1] Définition du *TLFi*, < https://www.cnrtl.fr/definition/subliminal>, consulté le 14 mars 2020.

violée[1] ». Nous observons ce même mécanisme dans *Le Train d'Erlingen* : la réalité et le temps de l'Histoire sont manipulés par l'attente du train et son caractère fictionnel. La population ne peut plus distinguer le vrai du faux, tout est manipulé par une politique de la pensée, de l'Histoire, sans cesse remaniée, comme en témoigne Winston, le personnage principal de *1984* : « Retrouver l'histoire de toute la période, dire qui combattait contre qui à un moment donné était absolument impossible. Tous les rapports écrits ou oraux ne faisaient jamais allusion qu'à l'événement actuel[2] ».

Winston n'a jamais accès à l'Histoire réelle, il sait seulement qu'elle est le lieu d'une manipulation constante et est donc inaccessible. Dans *Le Train d'Erlingen*, l'Histoire perd aussi de son sens, seul le présent compte ; comme dans *1984*, le passé et le futur sont manipulés, comme l'explique Joseph Gabel dans son article : « Le temps orwellien est un temps dégradé, où le passé est objet d'un constant remaniement en fonction des exigences du présent[3] ». Le langage devient une arme totalitaire que les médias et les puissants mettent à leur service. Ainsi ils parviennent, dans une ville refermée sur elle-même, à modifier la perception de la réalité des habitants. L'ennemi utilise aussi le langage comme arme, il envoie des messages à déchiffrer à la population : « Dans cette configuration crypto-invasive, l'absence de violence visible devient la plus horrible des violences[4] ». En assimilant le langage à la guerre, comme le sous-entendent les termes « violence » et « crypto-invasive », qui connotent l'envahissement, Ute montre qu'il s'agit d'une arme puissante, non seulement de propagande pour l'Etat, mais aussi de persuasion et de modification du champ de perception de l'Histoire et de la réalité.

Si *1984* transparaît dans *Le Train d'Erlingen* dans l'expression « double langage », il est aussi présent à travers un autre intertexte, celui d'un roman de l'auteur lui-même. Il s'agit de *2084 : La fin du monde.* Le titre souligne le lien de continuité qu'il entretient avec le roman de George Orwell. Dans *2084*, la religion a pris le pouvoir et impose son régime totalitaire par le livre saint, le *Gkabul*. Dans *Le Train d'Erlingen*, un village se nommant « *Kleines Dorf 2084 Bis*[5] » fait directement référence au précédent roman de Boualem Sansal. Cette citation apparaît dans le récit d'Ute et on apprend un peu plus loin que l'enfant qui a rencontré un « *être bizarre*[6] » dans la forêt, s'est vu donner une lettre sonnant comme un avertissement :

---

[1] George Orwell, *1984*, trad. de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1950, p.304, [1ère éd. 1949].
[2] *Op. cit.*, p.53.
[3] Joseph Gabel, « Utopie », *in Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, p.854
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.59.
[5] « *Kleines Dorf* » signifie « petit village » en allemand. *Le Train d'Erlingen*, p.47.
[6] *Ibid.*, p.48.

> On saura que la missive, écrite sur un bout de peau de mouton, dans une langue archaïque qui ne put être déchiffrée que très approximativement, comptait une demi-ligne : "*La SOUMISSION ou la mort*". Les experts ont privilégié ce résultat mais il en est d'autres : "*La VERITE et la mort*", "*La VICTOIRE vers rien*", ou encore mais peu significatif "*La FIN seulement la fin*"[1].

Ces slogans ne sont pas sans rappeler ceux présents dans *2084* et *1984*, comme nous l'explique l'un des personnages de *2084* :

> Lorsque nous occupâmes ce pays, nos dirigeants de l'époque ont découvert que son extraordinaire système politique reposait non pas seulement sur les armes mais avec la puissance phénoménale de la langue, la novlangue, une langue inventée en laboratoire qui avait le pouvoir d'annihiler chez le locuteur la volonté et la curiosité. Nos chefs d'alors prirent pour base de leur philosophie les trois principes qui ont présidé la création du système politique de l'Angsoc[2] : « La guerre c'est la paix », « La liberté c'est l'esclavage », « L'ignorance c'est la force » ; ils ont ajouté trois principes de leur cru : « La mort c'est la vie », « Le mensonge c'est la vérité », « La logique c'est l'absurde ». C'est ça l'Abistan, une vraie folie[3].

Ainsi, que ce soit dans *1984* ou *2084*, le régime totalitaire et théocratique fonctionne sur des oxymores qui sont à l'image de la double pensée et du double langage : ils annihilent le véritable sens des mots. C'est grâce à ces principes contraires que les populations sont maintenues dans un état de léthargie mentale, sans volonté de se révolter. Elles sont alors totalement soumises au régime. En faisant référence ou allusion à *1984* et à *2084*, l'auteur joue avec des univers diégétiques différents qu'il fait se rejoindre, comme si son roman, *Le Train d'Erlingen*, était un antépisode de *2084* et la suite intermédiaire entre *1984* et *2084*. De même, il semblerait que *2084* fasse aussi des allusions au *Train d'Erlingen* puisque les personnages ne cessent de parler d'une « Frontière[4] » derrière laquelle un autre monde, non théocratique, non totalitaire, existerait : serait-ce alors l'univers d'Erlingen ?

Les oxymores de ces régimes totalitaires ne sont pas sans rappeler la philosophie de l'absurde développée par Albert Camus. Dans sa conception de la philosophie de l'absurde, Albert Camus montre l'absence de sens de la vie : la mort de l'Homme est certaine et la Terre n'a pas besoin de lui pour vivre. Comment trouver un sens à la vie dans un monde inintelligible, dont les fonctionnements et les ressorts nous sont pour la plupart opaques, même avec les avancées de la science ? Ute ne comprend pas sa métamorphose, elle se questionne et se demande qui elle est : « comment savoir qui vit dans le rêve de l'autre et quel réel est à l'une et

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.49.
[2] Il s'agit du régime politique de *1984.* Ce passage souligne ainsi le lien de continuité entre *1984* et *2084*.
[3] Boualem Sansal, *2084 : La fin du monde*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2015, p.315.
[4] *Ibid.*, p.310.

à l'autre[1] ». De même que l'univers reste un mystère pour l'Homme, la métamorphose reste une énigme pour Ute/Elisabeth et Léa, c'est d'ailleurs ce qui motive l'écriture du roman.

L'Homme ne peut raisonner le monde en le réduisant à un principe d'unité et de clarté. Cette contradiction éprouvée par l'être humain, cette « prise de conscience de l'absurde doit conduire […] à l'action et à la révolte, c'est-à-dire au double refus de la passivité nihiliste et de la consolation religieuse[2] ». C'est bien ce à quoi nous enjoignent Ute, Léa et Elisabeth qui, face aux métamorphoses de leur société qu'elles ne peuvent tout à fait comprendre, s'organisent pour garder leurs libertés. Ute, face à une situation hors de son contrôle, met en marche une véritable révolte, qui fait d'ailleurs l'objet d'un chapitre[3]. En effet, le peuple est face à la certitude de mourir : le train a peu de chance d'arriver jusqu'à Erlingen pour les sauver, et l'ennemi est là, tout proche. Dans tous les cas, la vie à Erlingen telle qu'elle était arrivera à son terme. Ute est donc un exemple de la révolte face à l'absurde telle que la décrit Albert Camus. Elle s'interroge sur l'intérêt de la prière, de la croyance en Dieu : « Je comprends que les gens se soient agenouillés pour prier, c'est un réflexe provoqué par le puissant magnétisme de notre majestueuse cathédrale, mais à part se mettre un sparadrap sur l'âme ça rime à quoi, le savent-ils, se le demandent-ils[4] ? ». En questionnant ainsi la religion et ses pratiques, la narratrice met en avant l'idée selon laquelle la prière n'est pas une action directe qui permettrait au train d'arriver ou d'empêcher l'ennemi d'envahir la ville. Cette critique des croyants, qui ne se rassemblent ici que pour prier et non pas pour résister de façon concrète, souligne le pragmatisme de la narratrice. Il semblerait qu'elle préfère placer son espoir dans l'action des Hommes plutôt qu'en Dieu. Pour elle, le fait de remettre son destin entre les mains de Dieu n'est qu'une consolation et un aveuglement face à la situation réelle comme en témoigne son ton ironique et critique.

Ute, comme Rieux, décide de défendre son peuple contre l'épidémie, car accepter la peste sans la combattre c'est consentir à l'envahisseur, quel qu'il soit. Ce n'est qu'avec une révolte solidaire que l'on parvient à la combattre. Ce sentiment d'absurdité face aux morts de la peste ne doit pas nous accabler mais nous pousser à l'engagement : comment, alors, s'engager contre elle ? C'est avec ses personnages qu'Albert Camus semble répondre à cette question. Le personnage de Cottard pourrait être la figure du collaborateur : poursuivi auparavant par la police il tente de se suicider, mais avec la peste, il n'a plus aucun souci. Il profite lâchement de

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.122.
[2] « Absurde », *La Philosophie de A à Z*, dir. Laurence Hansen-Love, Paris, éd. Hatier, 2011, p.13.
[3] « ROMAN note n°3 *Révolte des jeunes et réunion des domestiques* », *Le Train d'Erlingen*, p.108.
[4] *Ibid.*, p.106.

la misère générale en faisant de la contrebande et du marché noir. Dans *Le Train d'Erlingen*, ce sont les politiques qui envisagent de collaborer avec l'ennemi. Alors que Rieux, contrairement à Cottard, s'engage contre la peste tout au long du roman, tels les résistants durant l'Occupation allemande. On retrouve le même engagement chez Ute/Elisabeth.

Le fait que l'ennemi et les conquêtes coloniales du XIXème siècle soient rapprochés par analogie aux épidémies – assimilant l'envahissement à une maladie qui se propage comme un virus – nous semble aussi faire écho à *La Peste* (1947) d'Albert Camus. En effet, si Albert Camus s'appuie sur l'épisode de peste de 1944 à Oran, en Algérie, il utilise l'image de l'épidémie pour en faire l'allégorie du nazisme. C'est exactement ce type de référence que nous avons dans la première partie du *Train d'Erlingen*, comme nous l'avons vu avec l'étude des références et allusions au nazisme, mais aussi avec la comparaison de la guerre à une épidémie : « La guerre, si c'est une guerre et pas une épidémie, s'est propagée à une telle vitesse dans le monde qu'on peut dire qu'elle est déjà perdue par les uns et gagnée par les autres[1] ». Tout comme le docteur Rieux, Ute assiste à l'évolution de cette épidémie qui transforme les êtres humains et qui les éloigne les uns des autres. De même que dans *La Peste*, l'ennemi, l'épidémie entraîne un confinement de la ville.

L'épigraphe de *La Peste* est similaire à celui du *Train d'Erlingen*. Dans *La Peste*, il s'agit d'une citation de l'écrivain Daniel de Foe : « *Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas*[2] ». Cette citation nous plonge déjà dans l'atmosphère de l'emprisonnement, c'est-à-dire l'Occupation allemande, le régime de Vichy, le contrôle de la population, comme dans le roman de Boualem Sansal, dont l'épigraphe nous invite aussi à questionner la notion d'enfermement et de liberté : « *Prends des jumelles et regarde autour de toi, jusqu'au mur d'enceinte, et pose-toi la question : suis-je libre ? Et agis en conséquence*[3] ». Il y a donc une continuité thématique et philosophique entre les deux œuvres. *La Peste*, peu importe d'où on lit le livre, avec quel bagage culturel ou historique, il reste des valeurs qui permettent à tout un chacun de se projeter dans son propre combat : « Sans doute est-ce là ce qu'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies[4] ». Cette phrase de Camus résume à elle seule l'enseignement que l'on peut

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.26.
[2] *Ibid.*, p.7.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.11.
[4] Albert Camus, « Lettre d'Albert Camus à Roland Barthes sur *La Peste* », *in* Sylvie Servoise, « Chapitre VI. Configuration ou déconfiguration des régimes d'historicité ? », *Le roman face à l'histoire*, <https://books.openedition.org/pur/38245#tocto1n1>, consulté le 18 mars 2020.

dégager de son roman, car on peut se reconnaître dans cette histoire même encore aujourd'hui, que ce soit face à des épidémies ou des gouvernements instiguant la terreur sur leur population, ou encore le terrorisme qui frappe partout dans le monde et met à mal des valeurs humaines et universelles. *La Peste* est une allégorie de la Seconde Guerre mondiale, de l'Occupation allemande en France et de ses horreurs qui se sont étendues comme une épidémie de peste ; de même que *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* fait du train une allégorie de la période nazie, et de la métamorphose de Dieu une image des changements imperceptibles des sociétés à cause d'idéologies politiques ou religieuses qui s'adaptent au contexte historique.

Ainsi, l'auteur incite son lecteur à chercher au-delà de l'histoire racontée par ses narratrices pour l'amener vers d'autres œuvres littéraires. Que ce soit par la citation explicite, cachée, ou bien par l'allusion, Boualem Sansal renoue avec un héritage littéraire qu'il cultive dans son roman et le donne en partage à son lecteur. Ce dernier doit alors effectuer un « bricolage » entre des textes qui se superposent et s'entrecroisent pour créer un sens neuf, c'est ce que Gérard Genette nomme le « régime ludique[1] » : l'auteur noue un jeu avec son lecteur. De même, *Le Train d'Erlingen* nous invite à relire la littérature au prisme des enjeux actuels, comme le font les narratrices en commentant des œuvres littéraires.

II. De l'écriture palimpseste aux commentaires littéraires

Si l'œuvre de Boualem Sansal est traversée de références, d'allusions à d'autres textes littéraires, ceux-ci semblent aussi avoir inspiré l'auteur pour créer l'univers d'Erlingen. Il s'agit d'une écriture proche du palimpseste qui se caractérise par sa « duplicité d'objet », c'est-à-dire sa capacité à « "faire du neuf avec du vieux[2]" » selon Gérard Genette. En effet, sur le palimpseste on voit « sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait[3] ». Cette image du parchemin utilisée par Gérard Genette met en évidence un procédé propre à la littérature qui est d'écrire à partir d'un autre texte, de s'en inspirer, en le transformant ou en l'imitant. C'est ce que fait Boualem Sansal en prenant des éléments diégétiques des romans de Virgil Gheorghiu, *Les Immortels d'Agapia* (1964), et de Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares* (1940). Ces éléments se retrouvent surtout dans la première partie du *Train d'Erlingen*, ce qui nous laisse penser que Boualem Sansal, et donc la

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.557.
[2] *Ibid.*, p.556.
[3] *Idem*.

narratrice Elisabeth, ont lu et se sont inspirés de ces romans pour créer le lieu et l'atmosphère de la ville allemande.

Les Immortels d'Agapia et *Le Désert des Tartares* font aussi l'objet de commentaires de la part des narratrices. On note leur importance dans le roman car chacun à un chapitre entier qui lui est dédié. Ute s'attache aux *Immortels d'Agapia* et Léa au *Désert des Tartares.* Leurs commentaires suivent une certaine logique : elles décrivent la découverte du livre, les enjeux qu'il pose et en font le résumé avant d'en tirer leur propre analyse. C'est de cette façon que les narratrices utilisent les œuvres littéraires pour les commenter et tenter de comprendre leur réalité. Elles construisent ainsi une « métatextualité », c'est-à-dire la « relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre dont il parle […]. C'est par excellence, la relation critique[1] ». Nous étudierons comment ces critiques permettent d'illustrer l'idée selon laquelle, dans la littérature, nous pouvons trouver « ce qui va se produire » et « les questionnements de demain », comme le dit Boualem Sansal[2]. Il y a ainsi un enjeu didactique : il s'agit, par la littérature, d'apprendre et de mieux comprendre le monde. C'est donc une invitation à lire et relire les textes que Boualem Sansal convoque dans son roman, comme nous allons le voir en nous intéressant à la façon dont certains éléments diégétiques des *Immortels d'Agapia* et du *Désert des Tartares* sont insérés dans l'univers d'Erlingen, puis en étudiant les commentaires des narratrices sur ces romans.

II.1. Une écriture palimpseste

II.1.1. *Les Immortels d'Agapia* de Virgil Gheorghiu

Le roman de Virgil Gheorghiu est une enquête policière dans une ville qui n'a jamais connu de crime. Elle constitue une forme de microcosme idéal, à l'image d'Erlingen. Mais très vite, Agapia se trouve face à un meurtre qui fait l'objet de l'enquête du juge qui vient juste d'arriver. Cet événement va affoler la population et, au fil de son enquête, le juge va découvrir que d'autres meurtres ont été commis auparavant sans que personne ne les nomme pour ce qu'ils sont, les attribuant plutôt à des suicides. Le roman interroge la relativité du « crime » selon le statut social de la personne, c'est-à-dire selon qu'elle est riche ou pauvre, car le jugement dont

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.11.
[2] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.

elle est l'objet est tout à fait différent selon son rang social. C'est ce que l'on découvre avec le personnage de Sava, torturé pour finalement avouer un crime qu'il n'a pas commis et être condamné à la place d'un homme riche et puissant. Nous retrouvons, à Erlingen, une idée similaire : ceux qui contrôlent la ville ne regardent que leurs propres intérêts et soumettent les habitants à leur bon vouloir par leurs discours. À Erlingen, personne n'arrive à voir la corruption et l'égoïsme des politiques, ni à définir l'ennemi parce que « Dans la paix il n'y a pas de raison de penser à mal, et tant que le crime n'est pas commis il n'y a ni victime ni coupable, on sourit à la vie, n'est-ce pas[1] ? ».

Les puissants, les satrapes qui maltraitent le peuple d'Agapia ne sont jamais condamnés pour leurs crimes, au contraire des plus pauvres qui, au moindre écart ou sitôt qu'ils veulent se défendre, se retrouvent condamnés à la plus lourde peine. C'est ce que nous content Virgil Gheorghiu et Boualem Sansal. En effet, ceux qui écrivent l'Histoire et qui contrôlent la société et sa justice sont les personnes qui ont le pouvoir :

> Ces gens n'ont qu'une activité : faire le malheur d'autrui. Ils croquent notre peuple depuis des siècles, comme on croque le pain. Ils sont nos sangsues. Nos tænias. Nos vampires. Nos parasites. Nos ministres. Nos princes. Nos satrapes. Vous allez les connaître. Vous avez lu des choses sur eux dans les livres. Mais c'est eux qui ont écrit les livres. Les livres d'histoire mentent[2].

L'accumulation des termes qui désignent les satrapes contribue à créer une analogie entre le parasite et l'homme de pouvoir qui utilise la société pour arriver à ses fins, il se nourrit d'elle comme une « sangsue ». Le pronom possessif « nos » met en évidence le fait que ces parasites dépendent du peuple qu'ils soumettent. Ils sont le ver dans le fruit, de même qu'à Erlingen : « Il y avait vraiment dans l'air quelque chose de mouvant et de sombre qui s'incarnait dans la société humaine et la transformait de l'intérieur. Je parlerais de ver dans le fruit ou de ténia dans le foie, mais c'est banal et ça ne dit pas où se situe le mystère[3] ». Boualem Sansal reprend la même idée développée dans le roman de Virgil Gheorghiu en l'appliquant dans la phrase ci-dessus aux ennemis qui métamorphosent la société. Boualem Sansal semble donc s'inspirer de l'univers des *Immortels d'Agapia* pour mettre au jour, comme Virgil Gheorghiu, une « vérité que certains, que nous dénonçons au passage, affirment posséder en exclusivité et entendent imposer au monde entier[4] ». Il y a un même enjeu critique chez ces deux auteurs qui utilisent la

---

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.22.
[2] Virgil Gheorghiu, *Les Immortels d'Agapia*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1998, p.45-46, [1ère éd. Monaco, éd. du Rocher, 1964].
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.35.
[4] *Ibid.*, p.14.

fiction pour susciter une réflexion sur le fonctionnement des sociétés et des ennemis qui peuvent menacer leurs libertés.

C'est aussi l'omniprésence de la neige, à Erlingen comme à Agapia, qui donne une atmosphère particulière aux deux villes et qui suggère que Boualem Sansal s'est inspiré de ce roman. À Agapia la neige emporte tout avec elle, elle ne laisse aucune trace et blanchit les crimes des assassins : « La neige cache tous les fugitifs, hommes ou bêtes. Elle les protège et blanchit leurs traces[1] ». De plus, elle crée un huis-clos : la ville se retrouve comme seule au monde. Cependant, elle est aussi un moyen de piéger le coupable du meurtre : « L'assassin, s'il veut s'enfuir, doit prendre le train. Sans train, il n'ira pas loin. On l'attrapera comme dans une souricière. Personne ne peut sortir d'ici pendant l'hiver. Toutes les voies de communication sont bloquées[2] ». La neige devient ainsi un objet d'espoir dans les deux romans, à Erlingen elle peut empêcher l'envahisseur de s'emparer de la ville. Néanmoins, la neige peut aussi bloquer l'arrivée du train qui doit sauver une partie des habitants. La neige est donc une arme stratégique qui peut servir ou desservir le peuple : elle le protège mais peut aussi effacer les traces d'un criminel et créer un huis-clos oppressant duquel personne ne peut échapper.

On voit ainsi comment certains éléments d'un roman peuvent réapparaître dans un autre de façon plus ou moins explicite. Boualem Sansal imite l'atmosphère d'Agapia : Erlingen est une ville innocente, ou du moins qui semblait être vierge de tout crime, jusqu'à l'arrivée de l'envahisseur ; Ute vantait l'inexistence du chômage et le bonheur perpétuel de ce monde idéal. Mais dans cette situation de crise, la situation se dégrade, l'égoïsme se déclare ouvertement, la peur aussi, et la rumeur autour de l'ennemi grandit, ce qui accroit la panique et la soumission des habitants à leurs politiques.

II.1.2. *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati : le danger des fantasmagories

Si *Le Train d'Erlingen* reprend des thèmes présents dans *Les Immortels d'Agapia*, il s'inspire aussi de ceux du *Désert des Tartares* de Dino Buzzati publié en 1940. Le personnage principal de ce roman, Drogo, apprend qu'il est affecté au fort Bastiani, qui constitue la frontière menant à sa ville natale. On dit depuis de très nombreuses années qu'un ennemi se préparerait à assiéger le fort. Or, Drogo va se rendre compte que cet ennemi ne viendra jamais. Mais

[1] *Les Immortels d'Agapia,* p.78.
[2] *Ibid.*, p.30-31.

l'illusion d'une bataille titanesque le fait rêver. Les jours s'écoulent, il attend, et de plus en plus de soldats sont retirés de la garde, jusqu'au jour où il pense apercevoir l'ennemi, mais personne ne le croit. Drogo finit seul et meurt alors que l'ennemi marche sur le fort : il a donc attendu toute sa vie un ennemi qu'il ne peut pas combattre à cause de sa maladie incurable.

Nous retrouvons une situation similaire à Erlingen : les habitants attendent le train qui n'arrive jamais, de même que l'ennemi. Ils se persuadent que l'un ou l'autre arrivera un jour, mais les jours défilent et la ville se vide. Ils sont alors enfermés, coupés du monde, dans une attente sans fin, comme au fort Bastiani :

> De par là, il ne pourra jamais plus venir de guerre. […] Tout en parlant ainsi, il [le commandant de Drogo] s'était levé, le regard toujours fixé sur le Septentrion, comme par cette lointaine matinée, sur le bord du plateau, où Drogo l'avait vu contempler, fasciné, les murs énigmatiques du fort. Quatre années s'étaient écoulées depuis lors, une respectable fraction de vie, et rien, absolument rien n'était arrivé qui pût justifier tant d'espoirs. Les jours s'étaient enfuis l'un après l'autre ; des soldats, qui pouvaient être des ennemis, étaient apparus un matin aux confins de la plaine étrangère, puis ils s'étaient retirés après avoir effectué d'inoffensives opérations de cadastre. La paix régnait sur le monde, les sentinelles ne donnaient pas l'alarme, rien ne laissait présager que l'existence pût changer[1].

Les habitants d'Erlingen, tout comme Drogo, se trouvent dans une attente teintée de fantasmagories autour d'un ennemi, d'un train qui ne vient pas, comme on le voit dans ce passage avec un champ lexical de la rêverie : « regard toujours fixé », « contempler », « fascinés », « énigmatiques ». Mais ce qui tient le peuple calme et docile, c'est l'espoir, tout comme Drogo, qui espère voir les ennemis arriver. L'espoir d'un sauvetage ou d'une bataille à venir, est relancé par la croyance populaire et des signes que l'on croit percevoir : une lettre du président annonçant l'arrivée du train pour Erlingen, des lumières au loin dans le désert pour Drogo. Le fantasme est caractérisé par une sorte d'aveuglement de la réalité car « rien, absolument rien n'était arrivé qui pût justifier tant d'espoirs ». La répétition du pronom « rien » avec la négation laissent l'impression d'un vide face aux « quatre années » écoulées. L'attente, l'ennui traduisent une situation immuable : rien ne changera. C'est ce que met en évidence le rythme ternaire de la dernière phrase, qui s'impose comme une séquence de vie inaltérable : l'ennemi du désert, ou le train pour Erlingen, ne viendront pas.

Ces deux romans nous montrent à quel point les illusions peuvent être dangereuses, elles peuvent plonger les individus dans une attente éternelle qui les empêche de vivre leur vie, de

[1] Dino Buzzati, *Le Désert des Tartares*, trad. de l'italien par Arnaud Michel, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Pocket », 2004, [*Il deserto dei Tartari*, 1940], p.164-165.

se mobiliser, comme à Erlingen, car les habitants croient véritablement en la « fiction » du train, comme nous le dit Ute : « le *Ministerpräsident* entretient la fiction du train pour la même raison, faire baisser la tension et offrir aux gens un dernier rêve sur terre[1] ». C'est ce même « rêve » qui condamne Drogo à rester au fort.

II.2. Les commentaires des narratrices : la littérature au service de la compréhension du monde

Ute se sert du roman de Virgil Gheorghiu pour élucider ses propres interrogations sur le monde dans lequel elle vit : « je compris pourquoi je voulais relire ce livre : Erlingen était Agapia, une merveilleuse jumelle, germanique qui plus est, donc solide sur ses pieds, rien de roumain ou bêtement exotique là-dedans, un vrai paradis sur terre, lumineux, propre sur lui, exempt de crime[2] ». Ute souligne les ressemblances qu'elle a trouvées entre cette ville imaginaire et la sienne, ce qui invite le lecteur à effectuer une rétro-lecture[3]. Il peut ainsi évaluer la pertinence des éléments de comparaison dégagés par Ute. Il peut aussi, à l'image de la narratrice, établir des liens de comparaisons entre ces histoires – celles d'Erilngen et d'Agapia – et son monde de référence à lui. Ce mouvement réflexif éclaire les enjeux de la littérature face au monde de référence, que ce soit celui d'un personnage, en l'occurrence Ute, ou le nôtre : la littérature peut permettre de comprendre une partie du réel, de le donner à voir autrement, par un prisme fictionnel, mais avec de véritables questions philosophiques, politiques, humaines. Il y a donc un commentaire métatextuel qui se met en place : par le discours de sa narratrice, l'auteur nous montre les liens prégnants qui existent d'une fiction à une autre, et la façon dont on peut l'utiliser pour tenter de comprendre les enjeux de notre réalité.

L'auteur donne à Ute la voix de la critique en faisant d'Erlingen une ville à l'image de l'Europe et des crimes qui ont été commis par ses dirigeants, en les comparant aux satrapes terrorisant les habitants d'Agapia :

> Nulle part au monde on ne parle plus de liberté, d'égalité, de fraternité, de respect, d'amour, de plaisir heureux et d'élégance dans la pensée et dans l'acte que dans cette vieille Europe occidentale repue qui a

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.105.
[2] *Ibid.*, p.128.
[3] Il s'agit pour le lecteur de relire le livre avec ces nouveaux éléments, ce qui peut modifier son interprétation. Le terme de rétro-lecture est à mettre en rapport avec celui de « rétroaction » que Michael Riffaterre définit comme « une perception, globale et mémorielle, [qui] a lieu lorsque la lecture est finie », *Essais de stylistique structurale*, Paris, éd. Flammarion, 1971, p.328.

> mené toutes les guerres du monde et commis tous les crimes, jusqu'aux plus grands, la déportation des peuples entier et leur mise en esclavage, et, pour boucler la boucle de l'horreur l'infernale, l'inconcevable et insondable Shoah[1].

En pointant l'hypocrisie et la cruauté dont ont pu faire preuve les gouvernements européens, Ute rétablit des vérités historiques et rappelle le fondement des sociétés démocratiques occidentales. Le roman de Virgil Gheorghiu permet à la narratrice d'effectuer une critique sur son monde et le nôtre. Ainsi, elle met en opposition les faits historiques aux valeurs véhiculées par ces mêmes pays européens. Il y a un véritable enjeu didactique : Boualem Sansal invite le lecteur à interpréter le réel de façon différente par le prisme des fictions.

Quant à Léa, elle regarde la cité comme Drogo contemple le désert : guettant les ennemis, des étrangers dangereux, comme Ute qui tentait de voir arriver l'envahisseur. Elle rapproche le livre de Dino Buzzati à « la vision d'Ute » et en tire un enseignement sur cet ennemi, qui ne serait pas « véritablement un ennemi » car « il a besoin de nous pour réaliser le destin sublime qu'il croit être le sien par la volonté de son Dieu[2] ». *Le Désert des Tartares* permet à Léa de « démonter une fantasmagorie dont nous ne voyons que la partie émergée[3] ». Il s'agit de voir l'ennemi pour ce qu'il est : en découvrant ses motivations, son fonctionnement interne, la narratrice montre que les « fantasmagories » peuvent être plus dangereuses que l'ennemi lui-même. En effet, elles peuvent mener à la peur, à l'inaction et empêcher d'aborder le problème de façon éclairée pour tenter d'y trouver une solution.

En ce sens, le texte de Léa revêt lui aussi un caractère métalittéraire et métaréflexif : elle parle de la littérature et s'en sert pour l'interroger et questionner son impact sur les esprits et le monde réel. Elle montre aussi l'effet négatif que peuvent avoir les illusions et les croyances. Léa conclut ainsi son commentaire sur *Le Désert des Tartares* : « Le destin est injuste, nous dit cette histoire, se remettre à lui est chose à ne pas faire. Quelle pauvre fiction que la vie[4] ». Cette sorte de morale conclusive interroge le lecteur sur ce en quoi il croit, sur la notion de destinée qu'il se construit lui-même en laissant de côté son libre-arbitre pour suivre des fantasmagories qui, au lieu de l'amener à l'action, le fige dans l'inaction. Si Drogo choisit de rester au fort, c'est par le pouvoir de la fantasmagorie, des histoires qui lui ont été contées sur celui-ci. Les fantasmes peuvent enfermer les êtres, les couper de la vie qu'ils devraient mener librement.

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.129.
[2] *Ibid.*, p.238.
[3] *Idem.*
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.239.

Conclusion sur l'écriture palimpseste et les commentaires littéraires

Ainsi, on peut remarquer, par certains aspects, que Boualem Sansal a pu s'inspirer de ces deux romans avec lesquels il noue une forme d'hypertextualité[1] qui imite certains « caractères[2] » des œuvres que nous avons étudiées, notamment leur atmosphère : l'attente, l'oppression, l'enfermement. Ces textes antérieurs permettent de créer un nouveau monde fictionnel : celui d'Erlingen, en adaptant des thématiques déjà présentes dans les romans de Virgil Gheorghiu et Dino Buzzati. Il s'agit d'une forme de « *bricolage*[3] » selon Gérard Genette, une expression qui n'est pas sans rappeler le caractère composite de l'œuvre qui ressemble à un puzzle à assembler pièce par pièce. Cette hypertextualité contribue non seulement au mélange des genres littéraires mais demande aussi au lecteur de recomposer l'intrigue. En ce sens, le roman noue un jeu avec son lecteur.

Le retour critique sur des œuvres littéraires permet aux narratrices de tirer des interprétations sur le monde réel, de l'appréhender autrement, d'en exposer les rouages fictionnels et de montrer que le réel, aussi, peut être transformé par des fantasmagories puissantes. En ce sens, le réel même n'est jamais accessible ; il dépend de la vision que nous portons sur le monde[4]. La littérature avertit, pose des questions propres à l'univers diégétique des narratrices, mais aussi par rapport au nôtre, puisque les allusions et références historiques, de mêmes que les romans commentés, font partie de notre réalité, de notre culture. Le roman de Boualem Sansal relie littérature et réflexion sur des enjeux historiques et sociétaux.

Conclusion du chapitre II : l'intertextualité dans le roman, création d'un discours métalittéraire

Avec certains des auteurs que nous avons étudiés, nous avons montré les liens intrinsèques d'un texte à un autre par l'omniprésence de l'intertextualité dans le roman de Boualem Sansal. Non seulement l'inspiration d'autres textes littéraires lui permet de créer un

---

[1] « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* », Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.16.
[2] *Ibid.*, p.15.
[3] *Ibid.*, p.556.
[4] « Si la connaissance requiert un objet stable, la réalité des choses ne saurait s'identifier à leur apparence sensible, toujours fugace et changeante. […] La réalité doit nous donner les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes et pas seulement telles qu'elles nous apparaissent […]. Et si la réalité n'est pas la vérité, c'est qu'elle n'est pas tant une connaissance que cette qualité particulière de la chose qui nous la donne dans une présence irréductible », « Réalité », *La Philosophie de A à Z*, dir. Laurence Hansen-Love, Paris, éd. Hatier, 2011, p.384.

univers particulier, comme celui d'Erlingen, mais en plus, l'intertextualité noue un jeu avec le lecteur par les citations cachées, les allusions qu'elle dissémine ici et là. De cette façon, la littérature se trouve renouvelée par un texte nouveau qui s'écrit toujours en rapport avec des textes qui l'ont précédé : « l'humanité, qui découvre sans cesse du sens, ne peut toujours inventer de nouvelles formes, et il lui faut bien parfois investir dans des formes anciennes. […] La mémoire, dit-on, est révolutionnaire[1] ». C'est cette mémoire littéraire et historique que les narratrices du *Train d'Erlingen* questionnent sans cesse avec l'appui de l'Histoire. Elles font de leurs lectures une arme contre ce qui se dresserait contre leurs libertés. La littérature est donc politique. Elle est aussi philosophique.

Non seulement les livres sont réécrits, ou du moins certains de leurs éléments sont empruntés par l'auteur, mais ils se trouvent aussi commentés. C'est cette métatextualité qui enrichit la pensée politique et philosophique de l'œuvre. Elle souligne aussi les enjeux multiples de la littérature face à l'Histoire. Enfin, ces commentaires critiques des narratrices donnent à l'œuvre un caractère métalittéraire puisqu'il s'agit de questionner les livres pour y trouver les enjeux de demain. Ce caractère métalittéraire met en avant le fait que la littérature permet de dire « ce que le langage ordinaire ne dit pas et ne peut pas dire. Pour cette raison, la critique (la meilleure) tend toujours à devenir elle-même littérature : on ne peut parler de ce que fait la littérature qu'en faisant de la littérature[2] », et c'est ce qu'effectuent, selon nous, les narratrices et l'auteur.

Ainsi, la littérature est créatrice de sens, elle demande une véritable réflexion. De plus, la littérature aussi change de sens, recrée du sens selon l'époque à laquelle le lecteur lit cette œuvre : que diront les lecteurs de demain sur *Le Train d'Erlingen* ? que diraient ceux du passé ? La littérature s'inscrit dans un rapport au temps qui est sans cesse renouvelé et remodelé. De même, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, la fiction n'est autre, qu'« une relation au monde », elle « est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée rééquilibrée – dans un bricolage mental permanent auquel seule notre mort mettra un terme[3] ». Cette relation au monde se trouve aussi représentée dans ce qui constitue selon nous la clé de voûte de ce roman : la mise en abyme et sa dynamique de l'enquête. Ce sont ces aspects que nous aborderons dans le dernier chapitre de notre mémoire.

---

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes*, p.558.
[2] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.27.
[3] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, p.327.

Chapitre III : la mise en abyme, clé de voûte du roman

Introduction du chapitre III : la mise en abyme, clé de voûte du roman

De nombreuses fois nous avons souligné l'aspect réflexif, « en miroir », du roman entre ses deux parties. La mise en abyme est un procédé important dans l'œuvre de Boualem Sansal. On parle de mise en abyme textuelle « lorsqu'un texte se prend lui-même pour objet, ou se présente lui-même comme élément du récit (roman dans le roman), de la pièce (théâtre dans le théâtre)… On parle parfois aussi d'"effet de miroir", par analogie avec deux miroirs mis face à face et se reflétant[1] ». Cet effet « miroir » n'est pas sans rappeler la structure du roman, composé de deux parties qui se reflètent et s'éclairent l'une l'autre, puisque la première est mise en abyme dans un autre récit : celui de Léa, qui vient l'expliciter, en démonter les rouages. C'est donc une œuvre cyclique : « le texte […] part implicitement de la mise en abyme pour y aboutir explicitement[2] ». Nous verrons cependant que ce caractère cyclique laisse le champ des possibles ouvert car l'œuvre est toujours en construction et *à construire*.

Ce qui fonde la mise en abyme c'est donc sa « réflexivité[3] », c'est-à-dire la capacité de l'énoncé à se retourner sur lui-même et à apporter une réflexion sur son contenu. Il revêt alors un caractère métadiégétique et métatextuel, revendiqué dans *Le Train d'Erlingen* par les commentaires des narratrices sur leur propre œuvre. Boualem Sansal met en scène des narratrices autrices mais aussi lectrices. Ainsi, le lecteur contemple, de façon réflexive, sa propre image : quelle posture doit-il adopter ? Nous nous intéresserons aussi de plus près aux métamorphoses, car elles participent de la mise en abyme. En effet, il semblerait que nous ayons affaire à de multiples métamorphoses, dont celle du roman. De même, on peut se demander comment la référence à *La Métamorphose* de Franz Kafka invite à effectuer, dans la fiction, une réflexion sur des transformations de la réalité.

Afin d'étudier les problématiques que soulèvent la mise en abyme, nous nous attacherons d'abord à la dynamique de la métamorphose. En effet, le roman est l'objet de mutations multiples : parmi ses personnages, mais aussi dans sa construction. La métamorphose est un sujet réflexif, mis en évidence par l'intertexte convoqué : *La Métamorphose* de Franz Kafka. Face à la métamorphose de sa mère, Léa se trouve confrontée à un mystère qu'elle se doit d'élucider, et sur lequel elle choisit d'enquêter en étudiant la genèse des écrits d'Elisabeth/Ute. C'est dans cette dynamique de l'enquête génétique que s'inscrit aussi la mise

[1] Gilles Philippe, *Lexique des termes littéraires*, p.270-271.
[2] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, Essais sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977, p.19.
[3] *Ibid.*, p.60.

en abyme. De lectrice à enquêtrice, Léa se fait aussi autrice d'une œuvre qui souligne ses incomplétudes, son échec romanesque, mais qui, pourtant, dans son éparpillement, parvient à unifier le récit et le déroulement de son intrigue, et ceci grâce au procédé de la mise en abyme. Enfin, nous nous interrogerons sur la posture que doit adopter le lecteur ; nous verrons de quelle façon sa propre image se trouve réfléchie et modifiée tout au long du roman.

I. La mise en abyme : la dynamique de la métamorphose

I.1. *La Métamorphose* de Kafka : mise en abyme et réflexivité d'un principe (sur)naturel

Avant de s'intéresser à la façon dont la métamorphose contribue au mouvement de l'œuvre, à ses changements mais aussi à sa spécularité, il est important de rappeler que la métamorphose est un véritable *topos* artistique et littéraire, de même que le procédé de la mise en abyme. Ovide, poète latin du Ier siècle, fait des légendes grecques et romaines son matériau en contant les métamorphoses des divinités ou de personnages historiques en animaux ou en éléments naturels. Du Moyen âge à la Renaissance, l'œuvre d'Ovide inspire un grand nombre de poètes, d'artistes, qui s'emparent du thème des métamorphoses. Ces dernières sont signe de mouvement, de fluidité de la nature et des identités ; thèmes que l'on retrouve dans l'art baroque comme dans *Narcisse* (1598-1599) de Caravaggio. Narcisse contemple son reflet dans l'eau, ce qui donne un effet « miroir ». Les mises en abyme picturales permettent au peintre de se peindre lui-même dans le tableau par le dispositif du miroir, comme c'est le cas dans *Les Ménines* (1656-1657) de Vélasquez ou *Les Epoux Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck. C'est cette même spécularité que nous retrouvons dans *Le Train d'Erlingen* puisque les narratrices ne sont pas seulement des personnages de l'histoire qu'elles racontent, mais aussi des autrices racontant leur propre histoire, comme Ute qui témoigne de la transformation des personnes à Erlingen, et Léa qui, elle, raconte la métamorphose de sa mère.

Ces métamorphoses sont éclairées tout au long du roman par un intertexte essentiel, celui de *La Métamorphose* (1915) de Franz Kafka. Il s'agit de l'histoire d'un jeune homme qui, du jour au lendemain, se trouve transformé en cafard géant. Symbole d'une aliénation sociale, d'un évidement des valeurs humaines remplacées par la cupidité, l'avarice, celui qui est transformé reste finalement plus humain que ses proches qui le rejettent. Cette nouvelle a quelques similarités avec *Les Métamorphoses* d'Ovide, car chez le métamorphosé, la transformation suscite l'horreur, l'inquiétude, et une difficulté ou une impossibilité à parler à cause de ce

changement. C'est cette même inquiétude, cette peur de la mort que nous retrouvons dans le passage où Ute rêve de sa vie réelle : elle ne sait plus qui elle est et voit dans ce type de rêve, qui reflète le monde réel, « des annonces de mort[1] ». Ce passage établit un doute quant à l'identité de la narratrice et instaure, par le principe de la métamorphose, une mise en abyme. C'est Léa, dans sa partie, qui met au jour cette mise en abyme par la confusion éprouvée par sa mère entre ses « deux » filles, Hannah et Léa : « nous étions deux-en-un, ou un-en-deux, sachant qu'Hannah n'existait que comme rêve dans la tête d'un autre rêve nommé Ute[2] ». La fiction et la métamorphose d'Elisabeth induisent des changements : la réalité est modifiée par l'imagination de ce personnage dont l'identité et l'histoire sont prises dans « l'ubiquité[3] ». La métamorphose, en littérature, n'est pas qu'un principe naturel comme chez les animaux, mais aussi surnaturel. Elle questionne les rapports humains comme dans l'œuvre de Franz Kafka, ainsi que nos rapports entre rêve et réel, fiction et réalité : où se situe leur frontière ?

La métamorphose d'Ute, comme celle de Gregor en cafard, mettent au jour des réalités cachées, occultées. Gregor est peu à peu délaissé par sa famille, il en subit même la violence. Il ne semblait avoir de l'importance pour ses parents et sa sœur que par l'argent qu'il ramenait par son travail, subvenant ainsi aux besoins de tous. Le lecteur éprouve alors de l'empathie pour cet être qui, au-delà de sa monstruosité physique, reste au plus profond de lui-même humain, au contraire de ses parents et de sa sœur. En effet, ceux-ci, face à ce « monstre » qui n'est plus pour eux ni un fils ni un frère, se laissent aller à la violence, à la haine, et ne supportent plus d'habiter avec un insecte géant : ils ne voient pas au-delà de l'apparence. La métamorphose n'agit pas seulement sur Gregor puisqu'elle dévoile au lecteur le véritable caractère des personnes, leurs failles, leur manque d'humanité face à l'étrangeté ou l'altérité. Si la métamorphose de la réalité distord l'espace-temps, elle permet, nous semble-t-il, de montrer la fabrique des illusions de la réalité : est-ce que la famille de Gregor était unie et aimante ? Elle paraissait l'être avant sa métamorphose, mais cette transformation a fait ressortir une vérité terrible : le monstre n'est pas celui que l'on croit voir, mais bien celui que l'on ne voit pas ; et dans cette nouvelle, il s'agit de la famille de Gregor. Dans l'histoire d'Ute, ce sont la lâcheté, le mépris des élus politiques pour la population qu'elle pointe du doigt. Elle s'insurge contre un monde qui se métamorphose, qui est plus de plus en plus inhumain : on est prêt à tirer au sort ceux qui survivront.

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.122.
[2] *Ibid.*, p.194.
[3] *Ibid.*, p.159.

Le récit fictionnel, qui est à la limite du surnaturel dans *Le Train d'Erlingen*, montre que la fiction peut exposer l'envers de la réalité de ce que nous croyons voir : elle révèle la cruauté des Hommes, les manipulations de masse et les fantasmagories construites autour d'un ennemi invisible. Il en est de même pour la nouvelle de Franz Kafka qui pointe du doigt une société qui individualise et sépare les Hommes au lieu de les rassembler, et dans laquelle on rejette toute forme de différence. Il n'y a donc pas qu'une seule métamorphose dans l'histoire de Franz Kafka, car si Gregor se transforme, c'est pour mieux montrer la transformation des autres : celle de sa famille, de la société en général qui dépossède l'individu de ses libertés par l'obligation qu'il a de subvenir aux besoins de sa famille et d'obéir à son patron. D'ailleurs, l'un des travailleurs du patron de Gregor est assimilé à « une créature […] sans épine dorsale et sans le moindre soupçon d'intelligence[1] ». Ainsi, l'image fantastique de la métamorphose en insecte devient une allégorie révélatrice des enjeux de nos sociétés, et, en ce sens, elle réfléchit la réalité comme un miroir qui dévoilerait son véritable visage : les travailleurs sont soumis à leur patron, à l'argent, et ne sont plus que des parasites.

Nous pouvons alors nous demander si Franz Kafka et Boualem Sansal ne mettent pas en abyme la réalité dans la fiction. C'est ce que suggère Ute en s'interrogeant sur *La Métamorphose* et ses significations : « Que voulait-il [Franz Kafka] démontrer par là : que la frontière entre le réel et le virtuel n'existe que parce que nous manquons d'imagination ou au contraire parce que l'imagination est notre façon de voir le réel ? Mais alors où se situe la mort, dans le virtuel ou dans le réel ? Et qu'est-ce que le réel vu du virtuel et qu'est-ce que le virtuel vu du réel[2] ? ». Ces questions fondées sur l'opposition entre réel et fictionnel nous renvoient à la fracture dimensionnelle qui sépare Elisabeth de la réalité. Dès le premier chapitre, Boualem Sansal invite son lecteur à interroger les liens entre factuel et fictionnel en se demandant de quelle façon l'imaginaire influe sur notre perception du réel et inversement. On pourrait se demander dans quelle mesure nos préjugés, notre façon de penser le monde, la société, le travail, influencent notre construction de la réalité, c'est-à-dire notre façon de voir le réel, de l'envisager. En introduisant ces questionnements, Ute met en lumière une relation intrinsèque entre imaginaire et réel : l'un ne va pas sans l'autre, mais l'un peut aussi modifier l'autre, notamment la fiction, qui peut alors devenir synonyme de mensonge et être utilisée à des fins politiques ou idéologiques. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Boualem Sansal dans notre

[1] Franz Kafka, *La Métamorphose et autres récits*, trad. de l'allemand par David Claude, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1990, p.82.
[2] *Le Train d'Erlingen*, p.19.

questionnaire : « on constate aussi que le monde dans lequel nous vivons est de plus en plus trompeur. Ce que nous voyons n'est pas la réalité, c'est le résultat des manipulations de l'information faites par les pouvoirs politiques, économiques et financiers[1] ». Ainsi, l'intertexte kafkaïen permet d'interroger nos rapports avec la réalité et l'imaginaire. En effet, si les fictions permettent de mieux comprendre le monde, elles peuvent aussi être utilisées pour déformer les faits et faire illusion, cachant la réalité des faits. C'est d'ailleurs ce à quoi sert le train à Erlingen : il n'est qu'une fiction donnée en pâture au peuple pour qu'il ne s'insurge pas contre les politiques qui pourront alors s'enfuir. C'est pourquoi il paraît nécessaire de questionner, comme le fait Ute, nos représentations du monde et celles que l'on nous donne à voir, en nous demandant : est-ce bien la réalité ? est-ce bien la vérité ?

En interrogeant les métamorphoses et la fabrique du réel comme de l'imaginaire, les narratrices examinent aussi la question de la métamorphose des religions et de Dieu lui-même. C'est d'ailleurs ce qu'indique explicitement le titre du roman : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu.* En effet, l'action dans laquelle prend place le récit de Léa se situe après les attentats du Bataclan perpétrés par des islamistes. Ces derniers font de la religion un instrument qui leur permet d'imposer de manière unilatérale leur façon de penser et de vivre. Ce régime idéologique utilise l'islam à des fins politico-religieuses, extrémistes, qui modifient profondément la portée et l'usage de la religion. C'est ce que souligne Boualem Sansal dans notre questionnaire : « Dieu est un concept comme un autre, il est susceptible d'évoluer dans sa définition comme dans sa compréhension. Je constate que Dieu n'est plus seulement Dieu chez les islamistes, ils lui attribuent d'autres rôles, juge, commissaire politique, général et que sais-je encore[2] ». Dieu ne rassemble plus seulement autour d'un culte spirituel, personnel, mais devient avec l'islamisme un élément discriminatoire envers ceux qui ne partagent pas cette idéologie, et pour laquelle les crimes sont tolérés et encouragés.

Les narratrices sont très critiques vis-à-vis des religions et de l'usage qui en est fait, notamment lorsqu'elles sont utilisées comme moyen d'aliénation et d'oppression, comme cela a été le cas dans les pays colonisés. Elles montrent comment les textes religieux – comme la plupart des textes, religieux ou non – peuvent être utilisés à des fins autres que spirituelles, et devenir de véritables armes au service d'une idéologie. Si Ute constate la métamorphose des personnes en caméléons, en des êtres bizarres sortis de la forêt, pour Léa, le problème est nommé de façon claire, elle n'utilise aucun détour imagé : il s'agit de « *la métamorphose de*

[1] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°3.
[2] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°2.

Dieu lui-même ! Dieu n'est plus Dieu, le Dieu de l'univers et des êtres vivants, il est seulement le Dieu des Serviteurs, des élus, son dessein n'est plus le bonheur de tous sur terre comme dans les cieux mais autre chose[1] ». En effet, comme le décrivait Ute dans sa partie, la transformation de « l'homme atteint d'un mal incurable [qui] veut cesser d'être un homme attaché à la vie pour devenir un fantôme accroché à la mort » désigne une religion réduite à un principe idéologique qui transforme tout, jusqu'à Dieu, pour en faire autre chose, notamment un instrument de mort.

Toutes ces réflexions sur les métamorphoses apparaissent dans le texte à plusieurs niveaux : il s'agit d'abord de celle des habitants d'Erlingen, puis celle d'Elisabeth/Ute, et de Dieu. Il y a donc des métamorphoses diverses et multiples dans le roman, allant du plus concret, comme les êtres humains, au plus abstrait comme la métamorphose de la réalité ou de Dieu. Ces métamorphoses mettent l'œuvre en mouvement. L'histoire d'Ute/Elisabeth divisée en deux parties est le signe d'un roman qui se transforme grâce à des mises en abymes successives, et qui tente de faire le jour sur ces mystérieuses métamorphoses.

I.2. Le vertige des mises en abyme successives : un roman qui se transforme et qui se réfléchit lui-même

La construction de l'œuvre met en évidence le fait que la métamorphose ne se situe pas seulement sur le plan diégétique mais aussi sur le plan structurel. En effet, l'œuvre de Boualem Sansal met en scène deux narratrices en train d'écrire chacune un « roman ». Il se trouve que la première partie appartient à un tout plus grand : l'œuvre de Léa qui produit un commentaire littéraire sur l'œuvre de sa mère. L'œuvre d'Ute/Elisabeth se trouve donc insérée dans un autre roman, celui de Léa. Ces deux romans sont en fait manipulés et créés par l'auteur réel : Boualem Sansal. Nous découvrons de façon successive ces mises en abyme, ce qui donne l'impression que le roman se transforme. En effet, il y a une mise en abyme structurelle : la partie d'Ute est un conglomérat d'extraits mis ensemble par Léa qui explicite, dans sa partie, sa démarche. Elle explique ce qui a mené sa mère à l'écriture, mais aussi sa métamorphose. Dans ces mêmes parties, dont celles d'Ute, nous retrouvons une mise en abyme par le rêve que fait la narratrice : elle voit dans un rêve sa vie réelle, symptôme de sa métamorphose. Ici, c'est la réalité qui est mise en abyme dans un rêve, donnant une nouvelle perspective de ce que nous nommons « réalité », et questionnant les notions de rêve et de réalité.

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.177.

La spécularité du récit, son caractère métalittéraire et réflexif est mis en évidence dès les premières pages par la demande d'Ute à sa fille : « tu trouveras dans notre cachette […] un roman, il demande à être travaillé […] Je lui ai donné pour titre *Le train d'Erlingen* et pour sous-titre *Lettres à Hannah*, ou si tu veux de la distance *Lettres à Ute*, mais bon tu mettras ce que tu voudras[1] ». Il y a un enjeu programmatique : nous n'avons pas sous les yeux un roman, mais une ébauche, des brouillons. Dans sa partie, Léa fait de même, elle va tenter d'écrire ce roman demandé par sa mère : « Que pouvais-je faire ? Ecrire l'histoire, comme maman me l'a demandé. Je vais m'y atteler[2] ». Cependant, cette déclaration arrive à la fin de la partie de Léa qui vient de raconter tout ce qui est arrivé à sa mère, des attentats du Bataclan à sa transformation, en passant par son désir d'écrire un roman, son état schizoïde, et sa mort. Le texte a donc « une structure cyclique ; il part implicitement de la mise en abyme pour y aboutir explicitement[3] ». En effet, la partie de Léa met en lumière la mise en abyme, et montre ainsi les rouages de la construction du roman, constitué de morceaux de textes épars que la narratrice a assemblés[4]. Léa avoue que son roman est encore à construire, ce qui révèle sa spécularité : nous lisons un « roman » dans lequel les narratrices-autrices nous disent qu'il ne s'agit pas *encore* d'un roman, alors même que sur la couverture est inscrit « roman ». L'auteur joue avec son lecteur grâce à ses narratrices et son roman, auquel il donne une construction semblable à celle des poupées russes.

Léa revient sur le projet d'écriture de sa mère et le transforme en en définissant les contours en s'adressant à elle, comme si celle-ci était toujours vivante : « Je vais moi aussi tout raconter depuis… depuis le début. On verra ce qu'on gardera. Je te ferai des notes de lecture et des textes pleins de bonnes réflexions. […] Mais bon, nous avons la vie et l'après-vie devant nous, il n'y a pas de raison de vivre comme si la mort nous avait séparées[5] ». Non seulement le roman n'est pas achevé, il est en projet, mais en plus il s'agit d'écrire à deux, comme si l'écriture pouvait à nouveau permettre aux personnages de renouer un dialogue par-delà la mort. Ainsi, les propos des narratrices sont toujours dans l'intentionnalité de l'œuvre qu'elles souhaitent donner à lire, ou du texte qu'elles voudraient écrire : « Ce n'est pas parce que ce livre n'existe pas, n'a pas été écrit qu'on ne peut pas en parler […]. Je peux donc me permettre de dire deux

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.24.
[2] *Ibid.,* p.221.
[3] *Ibid.,* p.19.
[4] « La fonction narrative de toute mise en abyme fictionnelle se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiance, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation », Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, p.76.
[5] *Le Train d'Erlingen,* p.146-147.

mots sur le contenu d'un livre que je souhaite voir écrit un jour sous le possible titre de *Thoreau ou la vraie vie*[1] ». Tout ceci laisse l'impression d'avoir affaire à un texte qui ne cesse d'interroger son propre projet, de le transformer, et d'établir prospectivement plusieurs romans que les narratrices voudraient, chacune leur tour, écrire. Il s'agit plus de la description d'un projet romanesque que d'un véritable roman, créant ainsi un texte qui ne cesse de se retourner sur lui-même, de se questionner lui-même et de se mettre en scène comme texte *en train de s'écrire*. Il s'agit là d'une « propriété essentielle » de la mise en abyme qui « consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre[2] » selon Lucien Dällenbach.

Le texte souligne aussi sa spécularité de façon plus implicite, nouant à nouveau un jeu avec le lecteur. Par exemple, lorsque Ute s'adresse à ses domestiques, elle déclare : « vous n'avez pas encore compris que nous sommes dans une fiction, un roman, la réalité ne se laisse pas abuser comme ça[3] ». Ute s'adresse ici à d'autres personnages, mais aussi au lecteur, c'est une double énonciation : le lecteur est pris à parti par la narratrice qui dévoile la mise en abyme. En effet, Ute déclare que « nous sommes dans une fiction, un roman ». Le texte se désigne donc pour ce qu'il est. De plus, il renvoie à l'état d'esprit d'Ute et au rêve qu'elle a fait dans lequel elle voit la réalité en songe. On peut alors supposer qu'Ute est en effet le personnage d'un univers fictionnel et qu'elle commence à prendre conscience de son existence pour ce qu'elle est : imaginaire.

Les élus d'Erlingen s'interrogent aussi sur les métamorphoses et les illusions dont sont victimes les personnes : « J'aurais plutôt pensé à lady Shalott, condamnée à voir le monde à travers un miroir. Ce que les gens voient n'est pas la réalité, c'est un ressenti après coup… une construction[4] ». En convoquant la figure de lady Shalott, nous pouvons faire plusieurs hypothèses. Tout d'abord, elle pourrait renvoyer à Ute/Elisabeth qui ne voit la réalité qu'à travers le prisme fictionnel puisque c'est ce que montre son rêve : elle ne voit la réalité qu'à travers un songe, et vit donc dans un songe qui refléterait en partie la réalité[5]. Comme lady Schalott, Ute/Elisabeth tisse sa propre toile par le texte qui reflète le monde réel qu'elle voit à travers un miroir. En désignant la réalité comme une « construction », on pourrait avancer l'idée selon laquelle le texte se désigne lui-même de manière implicite : ce que nous lisons, voyons,

[1] *Le Train d'Erlingen,* p.203.
[2] *Le Récit spéculaire,* p.18.
[3] *Le Train d'Erlingen*, p.116.
[4] *Ibid.*, p.53.
[5] Comme dans le mythe de la caverne de Platon dans lequel les personnages ne font que regarder des ombres sur les parois de la caverne.

n'est pas la réalité, c'est une construction par les mots. C'est donc un texte réflexif, comme une mise en abyme du texte lui-même, créant ainsi un métatexte.

Le miroir est donc révélateur et celui-ci, « bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos[1] » et, comme l'exprime aussi Stendhal, « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route[2] ». Le roman, par la spécularité et « la réflexion qu'elle émet, plutôt que de se laisser capter par un seul miroir, se projette en se filtrant, dans les glaces d'un jeu qui ouvre, à perte de vue de vertigineuses perspectives[3] ». En effet, le vertige de la mise en abyme s'ouvre par le rêve d'Ute qui rêve de sa « vraie » vie. L'histoire d'Ute se trouve ensuite éclairée par le texte de Léa qui explique la métamorphose de sa mère, dans un texte qui lui-même, finit par s'interroger sur sa possible, et plus que probable, fictionalité : « On pourrait parfaitement découvrir un jour que notre vie sur terre est une fiction et que nous sommes les rouages d'une intrigue universelle qui s'écrit toute seule, au jour le jour, l'éternité durant, tournant autour de l'axe des illusions et des vanités. Tout ne serait que vacuité et poursuite du vent[4] ». Ce passage fait retour sur le texte lui-même car même si l'univers de Léa semble proche du nôtre, ce texte n'est en fait qu'une fiction écrite par l'auteur réel. Cet extrait met en évidence une angoisse existentielle de l'Homme[5] : celle de n'être qu'une sorte de pion dans un univers qui n'existe que fictionnellement dans un autre univers, lui-même peut-être enchâssé dans un autre univers fictionnel ou réel. Etant donné l'effet de co-référentialité entre le monde de Léa et le nôtre, cette réflexion pourrait donner le vertige au lecteur car elle ouvre des perspectives de mises en abyme infinies desquelles il pourrait très bien faire partie : à l'image de Léa qui lit le livre de sa mère, nous lisons le livre écrit par Léa, et peut-être qu'un autre lecteur est en train de nous observer en train de lire et ainsi de suite. Le roman de Boualem Sansal ne fait donc pas que mettre en abyme son récit et ses narratrices, puisqu'il met aussi en abyme l'image du lecteur par les figures de lectrices que sont Ute/Elisabeth et Léa.

---

[1] *Le Récit spéculaire*, p.19.
[2] *Le Rouge et le Noir*, « L'Opéra Bouffe », chapitre XLIX, *Le Rouge et le Noir*, 1830, <https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rouge_et_le_Noir/Chapitre_XLIX>, consulté le 19 juillet 2019.
[3] *Le Récit spéculaire*, p.50.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.231. Il s'agit ici d'une citation de l'Ecclésiaste, formulé ainsi dans la *Bible*, 1 :14 : « Tout est vanité et poursuite du vent ».
[5] « D'où l'inquiétude si justement désignée par Borges : "De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs". Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit », Gérard Genette, *Figure III*, p.245.

II. La mise en abyme : la dynamique de l'enquête et la posture du lecteur

Ce qui participe de la mise en abyme, ce n'est pas que la métamorphose, mais aussi l'enquête qui questionne justement ces métamorphoses. Léa décide de faire un roman à cause de la transformation de sa mère et de sa mort, ainsi que pour exaucer son vœu : faire de ses notes, de ses brouillons, de sa propre enquête à elle, un roman. Cette enquête donne des rôles bien définis aux narratrices : elles sont à la fois autrices mais aussi lectrices, reflétant par là le rôle du lecteur. L'enquête jouée et rejouée par les narratrices demande au lecteur d'effectuer le même parcours, mais en sens inverse : il se doit de relire l'œuvre, ou du moins de remettre bout à bout les éléments disséminés ici et là dans la première partie du roman qui lui auraient permis de comprendre l'histoire d'Elisabeth/Ute, et les allusions entre le monde fictionnel d'Erlingen et celui plus factuel de Léa ; car les deux parties s'éclairent l'une l'autre. Pris dans une œuvre double à la structure cyclique, Boualem Sansal fait de la lecture une initiation à un jeu du déchiffrement, instituant le lecteur comme enquêteur et herméneute.

II.1. La dynamique de l'enquête

Lors de son entretien à Chambéry, Boualem Sansal déclare qu'il s'inspire toujours d'un fait réel pour écrire un roman : « moi je ne fais pas de la fiction, je m'empare d'un sujet, je le travaille pendant des années, je me documente, j'essaie d'élaborer des schémas comme ça, je ne dirais pas des philosophies mais je me fais une idée de la chose, puis après je me dis : "comment vais-je raconter ça[1] ?" ». L'enquête et la production de savoirs par la collecte de documents précèdent le travail d'écriture. Nous avons déjà mis en avant le fait que *Le Train d'Erlingen* fait référence à de nombreux éléments de notre réalité : que ce soient des allusions historiques, des livres ou bien encore des musées, comme la Maison allemande de l'émigration. Tous ces éléments participent à l'intrigue du roman : il s'agit de proposer une réflexion sur les métamorphoses, notamment celle des sociétés, ou de Dieu, mais aussi sur celle du personnage principal, Elisabeth. Sa métamorphose, si elle est causée par la violence de l'attaque qu'elle a subie, rend compte aussi d'un autre processus : celui de l'enquête pour un roman que voulait écrire Elisabeth sur une certaine Ute Von Ebert. Tout ceci n'est mis en lumière que dans la partie de Léa qui tente de comprendre cette transformation et son origine. C'est elle qui a remis

[1] Voir Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019.

en ordre les écrits de sa mère. Cette dernière enquêtait aussi lorsqu'elle se transformait en Ute Von Ebert puisqu'elle collectait, ou plutôt inventait des comptes-rendus du conseil municipal pour en dénoncer les agissements. L'enquête est donc la véritable dynamique du roman et participe du phénomène de mise en abyme. En effet, l'enquête se construit sur plusieurs strates diégétiques : d'abord dans l'histoire d'Ute, celle d'Elisabeth, puis de Léa qui effectue une contre-enquête génétique, c'est-à-dire sur l'origine de l'écriture et de la métamorphose de sa mère.

L'enquête est une « littérature du réel tendue entre l'argumentation et la narration, qui définit un problème, collecte des matériaux, met à l'épreuve des hypothèses, sollicite l'épaisseur de nos fictions pour tenter de comprendre le réel[1] », selon Laurent Demanze qui s'intéresse aux véritables enquêtes menées par des écrivains sur des faits divers. Cette définition est intéressante, car même si Boualem Sansal ne collecte pas la parole de personnes réelles, il utilise des matériaux du réel pour les mettre en tension dans une narration fictionnelle. De ce fait, les narratrices sont les personnages par lesquels le geste de l'enquête se trouve représenté, mimé, comme si ces personnages-auteurs étaient en train d'effectuer une véritable enquête sur un fait réel.

Ainsi, l'œuvre de Boualem Sansal semble mettre en abyme le mouvement même de l'enquête en la donnant à lire dans un roman dont l'intrigue s'adosse justement à ce procédé. En effet, il nous donne à lire des notes de roman, des comptes-rendus, des lettres, qui constituent autant de preuves contre les dirigeants d'Erlingen pour Ute, et autant de preuves de la métamorphose de sa mère pour Léa. En réeffectuant la réelle enquête menée par Elisabeth pour créer le personnage d'Ute Von Ebert, Léa met en évidence la structure même du roman, et construit un discours métalittéraire et métaréflexif : elle donne les clés de la construction d'un roman, fait de notes, de brouillons, qu'elle livre à un lecteur qui doit reconstituer, tout comme Léa, le déroulé réel de l'intrigue, et assembler pièce par pièce les divers mouvements de l'enquête. Léa conduit donc une sorte de contre-enquête génétique, c'est-à-dire qu'elle revient aux sources de l'écriture du roman de sa mère en reparcourant le chemin d'enquête effectué par celle-ci auparavant, comme lorsqu'elle s'intéresse au musée de l'émigration allemande. En effet, c'est de là-bas qu'Elisabeth tire son inspiration et que lui vient l'idée des personnages présents dans la première partie, comme les ancêtres colonisateurs d'Ute. Nous retrouvons

[1] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête, Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, éd. Corti, coll. « les essais », 2019, p.22.

ceux-ci dans la partie de Léa qui décrit la visite du musée où elle découvre les personnages qui ont inspiré sa mère : « les choses avaient probablement commencé ici, durant ce week-end que maman avait décidé de passer à Bremerhaven […]. Elle voulait voir cet endroit mythique à partir duquel les migrants allemands embarquaient en masse pour l'Amérique au cours des XVIIIe et XIXe siècles[1] ». Ainsi, les éléments se difractent dans la spécularité d'un roman qui ne cesse de multiplier les échos entre les deux récits des narratrices, renouant un lien entre imaginaire et réel, mort et vie.

Par la mise en abyme et par la mise en scène de figures de lectrices-autrices, Boualem Sansal met aussi en abyme, de façon réflexive, sa propre figure auctoriale et dévoile les rouages de l'écriture, produisant un texte métalittéraire et métaréflexif. La dynamique de la contre-enquête menée par Léa est ce qui permet tout cela, d'ailleurs, selon Laurent Demanze, « la contre-enquête dit à la fois le caractère inépuisable d'un réel, qui conserve inentamée sa part de mystère, malgré les tentatives successives d'élucidation, et la nécessité de faire soi-même *l'expérience* de la recherche, de constituer le mouvement du savoir comme une épreuve intime[2] ». S'il ne s'agit pas de réelles autrices, les figures auctoriales que représentent Ute et Léa mettent pourtant bien en scène ces tentatives d'élucidation de multiples mystères : celles des métamorphoses du monde, des personnes, des idéologies.

C'est donc à la recherche d'un mystère que se lance Léa. Pour ce faire, le récit se construit de façon analeptique en revenant sur des faits passés. Léa reconstitue les pièces du puzzle laissé par sa mère, essaye d'y trouver un sens pour tenter de comprendre la « réalité » de la métamorphose. Puisque Léa enquête, nous pouvons nous appuyer sur certains des gestes que dégage Laurent Demanze : s'étonner, explorer, collecter, restituer, poursuivre. Ces mouvements peuvent nous permettre de circonscrire la façon dont l'enquête s'inscrit dans le roman, mettant le récit en abyme par un emboîtement d'enquêtes. En effet, chacune des narratrices débute son enquête par un étonnement : Ute s'étonne que le gouvernement et le peuple ne fasse rien d'autre qu'organiser la fuite face à l'envahisseur ; et Léa s'étonne de la violence subie par sa mère et de sa transformation. S'ensuit alors une exploration, notamment pour Elisabeth et Léa avec le musée de l'émigration allemande. Il y a aussi une collecte de documents pour les deux enquêtrices : Ute lit les comptes-rendus du *Gemeinderat* qui complote

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.160.
[2] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête,* p.235

contre le peuple. Quant à Léa, on apprend que c'est elle qui a recomposé les lettres et notes de sa mère :

> Maman a laissé des notes éparses, sans continuité, des photos sur son portable et son ordinateur, et quelques pages imprimées tirées du Net sur les institutions Von Ebert et Von Hornerberger. Il faudrait se rendre à Bremen, récupérer ses affaires chez les Von Hornerberger, il s'y trouve sûrement des choses intéressantes, ou reprendre l'enquête de zéro[1].

L'enquête permet aussi de restituer la parole, notamment de ceux qui sont disparus, comme Elisabeth/Ute, et c'est ce que semble permettre la reconstitution du roman. Boualem Sansal paraît aussi rendre hommage à des écrivains disparus[2] en nouant dans la fiction un dialogue avec eux : que ce soit d'Erlingen ou de Paris, les narratrices ne cessent de convoquer ces écrits[3] pour les questionner et tenter de trouver des réponses face à leur propre actualité. Les livres sont donc moteur de l'enquête puisqu'ils deviennent les objets par lesquels les narratrices interrogent leur propre réalité, comme Ute/Elisabeth et Léa qui font appel à *La Métamorphose* de Kafka pour tenter de donner un sens aux multiples métamorphoses auxquelles elles sont confrontées.

En plus de la métamorphose, Léa a aussi une autre enquête à résoudre, celle de la mort de sa mère et des islamistes qui y ont contribué :

> Je vais de ce pas reprendre mon enquête, je veux tout savoir de ce voyou de Laziz Boufliki, […] je veux tout savoir d'Erlingen, des Von Ebert et des Von Honerberger, je vais examiner minutieusement les écrits de maman, réfléchir à cette histoire de métamorphose spontanée, à cette histoire des trois *Imposteurs* et celle des *Immortels* d'Agapia, à cette histoire qui vient déporter la population de la ville au lieu de lui fournir secours et vivres[4].

Tout ceci est ce qui motive l'enquête de la narratrice, mais aussi le roman écrit par Boualem Sansal qui s'inscrit dans une quête du « savoir ». Ce désir de connaissance est ce qui engendre l'enquête de Léa et nous demande de « réfléchir », d'« examiner » le récit autant que les faits. C'est pourquoi, comme le souligne Laurent Demanze, « les textes aujourd'hui ne se donnent pas à lire comme une investigation qui embarquerait son lecteur, mais plutôt comme une enquête sur une enquête pour dire à travers le pli d'une réflexivité l'inquiétude sur les protocoles

---

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.170.
[2] C'est ce que met en évidence l'épigraphe de l'œuvre : « *Pensées reconnaissantes à Henry David Thoreau, Charles Baudelaire, Franz Kafka, Constantin Virgil Gheorgiu, Dino Buzzati ainsi qu'à deux auteurs anonymes. Cette chronique sur les temps qui courent leur doit beaucoup* », *Le Train d'Erlingen*, p.9.
[3] Ceux des auteurs cités dans la note ci-dessus par exemple, dont certains que nous avons étudiés dans notre chapitre sur l'intertextualité.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.230.

du savoir et le désir de vérité[1] ». C'est sur des « histoire[s] » que se fonde aussi la connaissance, comme nous le suggère la narratrice et comme nous y enjoignait dès le début le prologue : « la lecture, si elle s'accompagne d'une véritable méditation, est un acte initiatique[2] ».

Ainsi, « l'enquête se donne à lire comme une démarche inépuisable, toujours à relancer de témoin en témoin, de livre en livre, d'auteur en auteur[3] ». C'est sur cette poursuite inépuisable de l'enquête que se termine *Le Train d'Erlingen* avec le courriel adressé à Léa par la jeune élève d'Elisabeth, Nele. Cette dernière veut aussi écrire, comme Elisabeth :

> Comme elle [Elisabeth] menait des recherches sur les anciens Von Hornerberger et sur une autre famille, les Von Ebert, qui ont émigré ensemble en Amérique où elles ont gagné beaucoup d'argent, j'ai voulu moi aussi écrire une histoire, celle des Potier. Voilà pourquoi je vous écris, j'ai mille questions à vous poser, si vous êtes d'accord[4].

C'est sur ces questions que se termine le roman ; la jeune Nele entend entreprendre la généalogie des Potier, comme sa professeure, Elisabeth, avait entrepris de chercher les aïeux de la jeune fille. C'est dans cette circularité que l'œuvre s'inscrit et qu'elle poursuit son chemin, interrogeant encore et toujours l'Histoire et les histoires, car Nele souhaite tirer « du journal un roman », comme a tenté de le faire Léa. Encore une fois, le texte se réfléchit et souligne sa spécularité, difractant de façon vertigineuse les reflets d'un roman toujours *à construire*. Ce roman réfléchit en lui-même des figures lectoriales et autoriales qui nous invitent à interroger la posture du lecteur lui-même.

II.2. La posture du lecteur

Le caractère composite de l'œuvre et de sa structure, avec un récit qui semble fictionnel et un autre plutôt factuel, vise à placer le lecteur dans un rôle d'enquêteur, à l'image des narratrices qui sont aussi des lectrices : elles lisent des œuvres, les commentent, et semblent ainsi inciter le lecteur à faire de même. On peut donc dire que ces figures lectoriales et auctoriales représentées à l'intérieur de la diégèse, invitent le lecteur à s'identifier à celles-ci, voire à adopter un comportement similaire au leur en se faisant herméneute, capable de mener sa propre enquête sur des textes fictionnels, mais aussi sur la fabrique du roman et du réel, de

[1] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête,* p.231.
[2] *Le Train d'Erlingen,* p.14.
[3] Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête,* p.235.
[4] *Le Train d'Erlingen*, p.247.

questionner les fantasmagories et leur impact sur notre vision de la réalité, de l'Histoire, et de notre propre histoire. Il doit aussi se faire sémioticien afin de décoder les signes, les allégories et les symboles, pour tenter de résoudre les mystères de ces métamorphoses multiples et diverses afin de saisir les enjeux de l'œuvre face à l'histoire et l'Histoire.

Le roman de Boualem Sansal incite le lecteur à adopter ces postures en le mettant dans une situation inconfortable. En effet, dès le prologue nous sommes avertis de l'incongruité de l'œuvre[1]. L'auteur joue avec son lecteur. En créant un roman réflexif, il l'invite à faire comme Ute et Léa : il s'agit d'enquêter non seulement sur l'objet de l'intrigue – les métamorphoses – mais aussi sur la fabrique du roman et la manipulation des informations. Par exemple, nous ne savons que dans la seconde partie du roman qu'Ute est en réalité Elisabeth, ce qui nous fait prendre conscience de cette rétention d'informations entretenue par la structure du roman et sa polyphonie. Selon Umberto Eco, le texte est toujours « *réticent*[2] », c'est un tissu de « non-dits ou de déjà-dits restés en blanc », ce qui fait du texte une « machine présuppositionnelle[3] » : le lecteur est amené à émettre des hypothèses sur les liens entre les personnages par exemple. Ces « non-dits » font partie de la stratégie de l'auteur qui manipule l'intrigue et son lecteur, comme c'est le cas dès le prologue du *Train d'Erlingen* : le narrateur met en place une « stratégie[4] » textuelle qui amène son destinataire à s'intéresser à l'intrigue et à émettre quelques questionnements, c'est ce qui motive sa « coopération interprétative[5] ». Ce prologue définit un lecteur modèle, il lui demande une coopération textuelle particulière : ne pas se laisser porter par la narration, mais effectuer, par la lecture, un « acte initiatique ». L'initiation connote le fait que la littérature, et plus particulièrement la fiction, peut être révélatrice, et ici révélatrice de vérités sur notre société. Il s'agit donc de définir la posture du lecteur en tant qu'enquêteur, voire même, de sémioticien : c'est à lui d'aller chercher ces vérités dans le récit.

Dans la seconde partie qui vient expliciter la première et renouer un lien direct entre le personnage d'Ute et d'Elisabeth, le lecteur peut confirmer ou infirmer les diverses hypothèses qu'il a pu émettre au cours de la première partie. Les indices qu'il a pu déceler dans le texte sont autant de preuves qui ont servi à sa première interprétation et qui lui permettent, dans la

---

[1] « La construction du roman s'éloigne notablement des cadres habituels de la narration romanesque et peut dérouter », *Le Train d'Erlingen*, p.14.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Bouzaher Myriam, Paris, éd. Grasset, 1985, [1ère éd. *Lector in fabula*, 1979], p.28
[3] *Ibid.*, p.27
[4] « Générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements [du lecteur] », *ibid.*, p.65 :
[5] *Ibid.*, p.28.

seconde partie, de comprendre l'enjeu de la première partie par rapport au lien de « gémellité[1] » qui unit les personnages. Le livre de Boualem Sansal, par sa mise en abyme, invite donc le lecteur à se faire enquêteur : il s'agit de revenir sur sa lecture de l'histoire d'Ute, de chercher des signes de son état schizoïde, de trouver dans la fiction des signifiants de son monde réel, c'est-à-dire de l'univers d'Elisabeth. On peut dire que ce roman invite à une lecture réflexive, qui se « retourne » sur elle-même, et incite aussi le lecteur à se retourner sur sa propre démarche interprétative. Le lecteur répond alors à la demande du prologue : faire de sa lecture une « méditation ».

De plus, comme le souligne Umberto Eco, le lecteur modèle, transformé comme ses narratrices par la lecture, se fait aussi une nouvelle idée de son auteur modèle. L'auteur modèle fait partie de la stratégie textuelle de l'auteur empirique : c'est le lecteur empirique lui-même qui se fait une idée de l'auteur « en la déduisant justement des données de stratégie textuelle[2] ». Cet auteur modèle transparaît dans le personnage d'Ute/Elisabeth et de Léa qui assument chacune leur tour le fait d'avoir assemblé des documents, des éléments d'enquête pour en faire ensuite un roman. Ce n'est donc plus seulement la représentation d'un lecteur modèle que nous avons avec le personnage de Léa, mais aussi celle d'un auteur modèle puisqu'elle est une écrivaine en herbe : c'est elle qui a tenté de faire de l'histoire d'Ute, et donc de sa mère, un roman. Cette démarche de collecte vient renvoyer comme un miroir celle qu'a dû effectuer le lecteur pour relier les deux parties du roman qui se font écho.

Ainsi, en mettant en scène une narratrice lectrice et autrice, comme Léa, le destinataire, se fait une idée de ce qu'est à la fois un lecteur (modèle) et un auteur (modèle) : la fiction, par la dynamique de l'enquête, peut révéler des vérités cachées si on ose faire du récit fictionnel une force critique. Il semblerait, par cette lectrice et autrice modèle incarnée dans le personnage de Léa, que *Le Train d'Erlingen* nous enjoigne nous aussi, lecteurs, à effectuer nos propres enquêtes, et à faire partie intégrante de notre Histoire en y inscrivant notre plume. C'est aussi cette image-là qui nous est renvoyée par la jeune Nele qui tient à écrire l'histoire des Potier. Nous avons donc demandé à Boualem Sansal s'il ne s'agissait pas, par la structure du roman qui mime justement un roman en construction, de donner les clés permettant au lecteur d'écrire son propre roman, ce avec quoi il semble plutôt d'accord :

> Il y a un peu de ça. Un roman ne s'écrit pas seulement lorsqu'on prend une feuille blanche (ou un écran d'ordinateur) et qu'on commence à faire courir sa plume. Pour moi, un roman s'écrit en deux phases, la

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.13.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula,* p.77.

première commence des mois et des années avant la feuille blanche, quand un jour on prend un sujet qu'on se mette à y réfléchir, à se documenter et peu à peu à construire une trame, un propos et une façon de raconter l'histoire. La deuxième phase, essentielle, commence lorsque, une fois le roman écrit, on entreprend de le « travailler ». C'est un travail sur le style[1].

Le Train d'Erlingen prévoit un lecteur modèle qui doit s'initier à la découverte des mystères, en se faisant enquêteur et sémioticien comme le roman l'y incite en lui renvoyant par réflexion, sa propre image. Ceci est possible grâce à sa coopération textuelle et à la structure du roman qui l'incite à aller chercher à nouveau, dans le texte, les preuves, les indices qui auraient pu le mener directement à une hypothèse plus élaborée quant à l'identité d'Ute, de l'ennemi ou des métamorphoses. Nous devons alors relire, ou reparcourir les indices textuels, comme Umberto Eco l'explique : « *a fortiori* quand un texte est complexe, la lecture n'est jamais linéaire ; le lecteur est contraint de regarder en arrière, de relire le texte, plusieurs fois même, parfois en recommençant par la fin[2] ».

Conclusion du chapitre III : la mise en abyme, clé de voûte du roman

La mise en abyme est la véritable clé de voûte du roman, elle participe de la dynamique du roman, de sa structure, comme celle des métamorphoses. Ces dernières s'établissent sur plusieurs niveaux, entre la première et la seconde partie de l'œuvre, allant des métamorphoses des sociétés et des idéologies à celle d'Ute/Elisabeth, jusqu'à la transformation du roman qui se réfléchit en son sein même. Il pourrait s'ouvrir sur une spécularité infinie, car ses narratrices mettent sans cesse en scène son écriture et/ou sa lecture. À cette dynamique des métamorphoses multiples et successives s'ajoute une autre dynamique : celle de l'enquête. En effet, en suscitant l'étrange, l'incompréhension, les métamorphoses impliquent des enquêtes à différents niveaux diégétiques : dans le récit enchâssé, c'est-à-dire celui d'Ute qui s'inquiète de la transformation des personnes ; et dans le récit enchâssant, c'est-à-dire celui de Léa, qui met au jour la métamorphose de sa mère en un personnage de fiction tout en essayant de trouver un sens à cet état schizoïde. Enfin, cette réflexivité du récit nous a amené à étudier la posture du lecteur dont l'image se trouve représentée par les narratrices-lectrices, ce qui l'invite à s'interroger sur sa position et à la définir par rapport à celles-ci. C'est pourquoi il se doit de méditer le texte, de le questionner, car la fiction peut aussi être objet de savoir ; il y a donc un véritable enjeu didactique et sémiotique entre fiction et réalité. Questionnant sans cesse le texte littéraire aussi

[1] Voir Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal, question n°15.
[2] *Lector in fabula*, p.115.

bien que les illusions de la réalité que la plupart admettent comme des vérités, *Le Train d'Erlingen* invite son lecteur à se faire critique de la fabrique du réel, critique de la littérature, afin d'établir son propre jugement « en fonction de ce qu'il voit autour de lui[1] ».

Le procédé de mise en abyme difracte les images que nous nous faisons du monde et remet en question nos représentations, ce que nous croyons savoir, comme nous y invitait déjà le mythe de la caverne de Platon. Il nous faut alors sortir de nos illusions, ne plus regarder les ombres, mais trouver la porte du savoir dans un monde où l'information, les faits sont manipulés par les images et la parole. En mettant en abyme nos représentations, en les sondant dans un miroir critique, il semblerait que non seulement nous puissions nous détacher de ces fantasmagories comme le fait Léa, mais aussi en faire un moteur de connaissance sur le monde.

[1] *Le Train d'Erlingen*, p.245.

Conclusion

Au fil de nos analyses sur l'entremêlement entre faits et fiction dans *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, il apparaît nettement que si l'auteur dit qu'il n'écrit pas de fiction et qu'il ne s'inspire que des faits, il produit néanmoins un récit fictionnel. En adoptant deux voix, deux narratrices, et en dédoublant l'intrigue tout en insérant des éléments factuels, nous avons vu que le roman cultivait continuellement un lien avec l'Histoire, l'avéré, pouvant même amener le lecteur à se demander si le récit de Léa n'était pas un témoignage, notamment par rapport aux attentats du Bataclan. C'est pourquoi nous avons défini les notions clés de « fiction » et de « factuel » ainsi que le pacte de lecture conclu dès le prologue : il s'agit d'un pacte particulier, puisque le prologue présente le roman comme étant capable de révéler des vérités.

Nous nous sommes ensuite concrètement intéressés aux allusions et références factuelles présentes tout au long du roman. Nous avons abordé les thématiques qui nous semblaient être les plus importantes dans l'œuvre : l'islamisme, le nazisme et les régimes totalitaires, ainsi que les migrations. Non seulement ces éléments historiques brouillent parfois les frontières entre récit fictionnel et factuel, mais interrogent aussi les frontières entre fiction et Histoire. L'auteur noue alors un jeu avec le lecteur qui se doit de déchiffrer et de démêler ce qui est inventé, fictionnel, de ce qui relève de l'Histoire. Nous avons interprété ces multiples références ou allusions historiques comme une tentative de rétablir un dialogue à travers les époques, notamment par un symbole historique, littéraire et artistique qui traverse toute l'œuvre : le train. Le train de la mort, mais aussi de l'espoir et des échanges. Ce train a une importance capitale vis-à-vis de la diégèse et des narratrices, car il est le lieu dans lequel Elisabeth est agressée, ce qui va enclencher sa métamorphose en un personnage fictionnel, Ute Von Ebert, jusqu'à ce qu'elle décède, empêchant définitivement toute forme de communication avec sa fille. Cette dernière, par la reconstruction d'un roman dans lequel elle met bout à bout lettres, documents épars, tente de renouer un dialogue avec sa mère disparue. La métamorphose étant aussi l'indice d'un état altéré, nous y avons vu un signe d'une séparation dimensionnelle : l'une étant enfermée dans un monde imaginaire, et l'autre dans le monde réel, empêchant toute forme d'échange direct, et soulignant en même temps le lien de continuité dans la narration, entre fictionnel et factuel, l'un éclairant toujours l'autre.

Enfin, nous avons mis en évidence le caractère métalittéraire de l'œuvre de Boualem Sansal qui joue non seulement avec les frontières entre fictionnel et factuel, mais aussi entre les genres littéraires, mêlant fantastique et dystopique, mais laissant aussi le loisir à ses narratrices d'exprimer librement leurs pensées en pratiquant l'écriture épistolaire, se rapprochant parfois

du journal intime, voire de l'essai. Cette hybridité générique est selon nous le signe d'une œuvre qui se questionne elle-même et nous questionne sur les attendus que nous avons face à un « roman ». Ce dernier, en même temps, met en évidence un entrecroisement entre des genres factuels, comme l'essai, et d'autres fictionnels, comme le fantastique. À cela s'ajoute une forte intertextualité qui crée une œuvre palimpseste, qui s'écrit sur d'autres textes, ou du moins en rapport avec ceux-ci. Elle questionne alors la réalité dans laquelle les narratrices évoluent, afin d'en éclaircir le sens et les enjeux. En construisant des commentaires littéraires sur ces œuvres, les narratrices font de leur roman un texte métalittéraire qui parle de la littérature et dialogue avec elle. La mise en abyme, ou roman dans le roman, se fonde sur la dynamique des métamorphoses, mais aussi de l'enquête, qui invite le lecteur à lire les signes, les allégories, et à enquêter sur le texte produit par les narratrices. Il doit relire le roman, ou du moins l'envisager de façon rétrospective afin de comprendre les mouvements de l'intrigue et les liens entre un récit fictionnel, et un autre qui se fait passer pour réel. Tout ceci donne une portée métalittéraire et métaréflexive à l'œuvre, ainsi qu'une ambition didactique qui donne au lecteur un reflet de la posture qu'on l'invite à adopter : à la fois herméneute, sémioticien, mais surtout enquêteur. Le roman de Boualem Sansal incite son lecteur à prendre la plume, à s'exprimer et à être critique envers les réalités, l'Histoire, ainsi que sur les romans, capables de révéler des vérités cachées si on veut bien prendre le temps de les questionner.

La fiction, si elle s'inspire de la réalité, contribue à l'instruction du lecteur par les savoirs qu'elle transmet dans sa narration. Elle donne au lecteur des pistes de réflexion sur les enjeux de son actualité, de son Histoire, et l'invite à prendre possession du savoir historique, mais aussi littéraire, comme le font les narratrices avec l'intertexte qu'elles convoquent, interrogent, soumettent à des interprétations littéraires, mais aussi sociologiques et historiques. En effet, ces interprétations mettent en perspective des enjeux sociétaux et humains, notamment sur la question des déportations, de l'islamisme, de l'évolution des idéologies. Ces mêmes interprétations sont ensuite soumises au lecteur qui peut y adhérer, ou au contraire les réfuter. Il nous semble que le but des narratrices, et de l'auteur, n'est pas forcément de faire souscrire le lecteur à leurs idées, mais bien au contraire d'ouvrir un débat éclairé, de fournir les preuves nécessaires à un argumentaire. Si les idéologies peuvent s'adapter, se métamorphoser, les mots peuvent aussi s'ériger comme des murailles contre ces idéologies s'ils reprennent leur vrai sens et leur vraie forme, c'est-à-dire s'ils opèrent leur véritable rôle : porter la lumière sur des fantasmagories, en révéler les véritables rouages pour savoir comment mieux les appréhender, mais aussi, mieux s'y opposer.

Bibliographie

I. Corpus d'étude

A) Corpus primaire

a. Romans

SANSAL, Boualem :

- *Le Serment des barbares*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1999.
- *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- *Dis-moi le paradis*, Paris, éd. Gallimard, 2003.
- *Harraga*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- *Petit éloge de la mémoire : quatre mille et une années de nostalgie*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2007.
- *Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller,* Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- *Rue Darwin*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2011.
- *2084 : la fin du monde*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu*, Paris, éd. Gallimard, 2018.

b. Essais

SANSAL, Boualem :

- *Poste restante : Alger : lettre de colère et d'espoir à mes compatriotes*, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2006.
- *Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 2013.

B) Corpus secondaire

ALIGHIERI, Dante, *La Divine comédie*, trad. de l'italien de René Ceccatty, Paris, éd. Points, 2017, [*Commedia*, 1ère éd. 1303-1321].

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1972 et 1996.

BUZZATI, Dino, *Le Désert des Tartares*, trad. de l'italien par Arnaud Michel, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Pocket », 2004, [*Il deserto dei Tartari*, 1940]

CALDERON de la BARCA, Pedro, *La Vie est un songe*, trad. de l'espagnol par Bernard Sesé, Paris, éd. Gallimard, coll. « bilingue », 1992, [1ère éd. *in Primera Parte de Comedias de don Pedro de la Barca, recogidas por don Joseph Calderón su hermano*, Madrid, 1636].

CAMUS, Albert, *La Peste*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1947.

KAFKA Franz, *La Métamorphose et autres récits*, trad. de l'allemand par David Claude, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1990.

ORWELL, George, *1984*, trad. de l'anglais par Amélie Audiberti, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1950, [1ère éd. 1949].

SHAKESPEARE, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. de l'anglais par Jean-Michel Déprats, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2003, [*A Midsummer Night's Dream*, 1ère éd. Londres, 1600].

STENDHAL, « L'Opéra Bouffe », chapitre XLIX, *Le Rouge et le Noir*, 1830, <https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rouge_et_le_Noir/Chapitre_XLIX>, consulté le 19 juillet 2019.

THOREAU, Henry David, *La Désobéissance civile*, trad. de l'anglais par Jacques Mailhos, Paris, éd. Gallmeister, 2017, [*Civil Desobedience*, 1ère éd. Etats-Unis, 1849].

VIRGIL, Gheorghiu, *Les Immortels d'Agapia,* Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, [1ère éd. Monaco, éd. du Rocher, 1964].

II. Ouvrages critiques et théoriques

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, trad. de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2001, [1ère éd. *The Distinction of Fiction*, 1999].

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, éd. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1992, [Version numérique « Kobo »].

DÄLLENBACH, Lucien, *LE RECIT SPECULAIRE. Essai sur la mise en abîme,* Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DEMANZE, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête, Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, éd. Corti, coll. « les essais », 2019.

ECO, Umberto, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Bouzaher Myriam, Paris, éd. Grasset, 1985, [*Lector in fabula*, 1ère éd. 1979].

FREUD, Sigmund, *Le rêve et son interprétation,* trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », 1925, [*Uber den traum,* 1ère éd. 1899].

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte,* Paris, éd. du Seuil, 2004, [1ère éd. 1979 et 1991].

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Paris, éd. du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1987.

LAVOCAT, Françoise, *Fait et fiction,* Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2016.

La Philosophie de A à Z, dir. Laurence Hansen-Love, Paris, éd. Hatier, 2011.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique,* éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

MONTAGNON, Pierre, *Histoire de l'Algérie, Des origines à nos jours*, Paris, éd. Pygmalion, 2012, [1ère éd. 1998].

REVERSEAU, Anne, *Sur les rails, De Victor Hugo à Jacques Roubaud*, Paris, éd. Les Impressions nouvelles, 2018.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, éd. Flammarion, 1971.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature,* Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, p.28.

SERVOISE, Sylvie, Sylvie Servoise, « Chapitre VI. Configuration ou déconfiguration des régimes d'historicité ? », *Le roman face à l'histoire*, <https://books.openedition.org/pur/38245#tocto1n1>, consulté le 18 mars 2020.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, 1978.

IV. Mémoires

BOURAI, Dihya, *Du roman beur à l'écriture de l'Histoire dans* Le village de l'Allemand ou le journal intime des frères Schiller *de Boualem Sansal*, mémoire de l'université Abderrahmane MIRA – BEJAIA, 2016.

GUENDOUZ Houria, *Les enjeux de la réalité sur la fiction dans le roman* 2084, La fin du monde *de Boualem Sansal*, mémoire de l'université Abou Bekr Belkaïd Tlemcen, 2017.

MECHERBET Anissa, *Les visées de l'écriture Sansalienne dans* Le village de l'allemand ou le journal des frères Schiller *: Analyse structuro-narrative entre fiction et réalité*, mémoire de l'université d'Oran, 2012.

DA SILVA, Anaïs Léa Sónia, *L'engagement anti-islamiste dérangeant de Boualem Sansal : essai et fiction*, mémoire de l'université Do Porto, septembre 2017.

VAN DAELE, Charlotte, *L'engagement littéraire dans ses nombreuses facettes : analyse de l'engagement dans les romans de Boualem Sansal*, mémoire de l'université de Gent, 2014.

V. Revues

ABDERREZAK, Hakim, « ENTRETIEN AVEC BOUALEM SANSAL », *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 14, No. 4, Septembre 2010, p.339–347.

BARREAU, Jean-Jacques. « Le train et les chemins du transfert », *Topique*, vol. nº 86, no. 1, 2004, pp. 117-136, < https://doi.org/10.3917/top.086.0117>, consulté le 04 mars 2020.

FERRE, Vincent :

- *L'Essai fictionnel*, Extraits de l'introduction à *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, éd. Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013, <https://www.fabula.org/atelier.php?Essai_fictionnel#_ftnref39>, consulté le 10 mars 2020.
- « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *Poétique*, vol. 158, no. 2, 2009, p.209, < https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-201.htm#s1n3>, consulté le 10 mars 2020.

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit » *In Communications*, 8, 1966. « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit » p. 152-163, <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121>, consulté le 09 avril 2019.

HUPPE, Justine, « Compte rendu de Lavocat (Françoise), *Fait et fiction* », *CONTEXTES*, [en ligne] 05 janvier 2017, <http://journals.openedition.org/contextes/6271>, consulté le 18 décembre 2018.

MARC, Edmond, « Connaissance de la vérité et vérité de la connaissance », *Gestalt*, 2008/1 (n° 34), p. 11-28, < https://www.cairn.info/revue-gestalt-2008-1-page-11.htm>, consulté le 24 septembre 2019.

NGUYEN, Céline, « Jean-Pierre Esquenazi, La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ? », *Questions de communication*, 16 | 2009, [en ligne] 17 janvier 2012, <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/166>, consulté le 18 décembre 2018.

SARAGA, Michael, GASSER, Jacques, « Épreuve de réalité et psychose chez Freud. La fin de la psychose – l'heure d'un dernier « retour » ? », *Psychothérapies*, 2005/2 (Vol. 25), p. 109-115, <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2005-2-page-109.htm>, consulté le 05 mars 2020.

SOUFI, Fouad, « PROST, Antoine.- Douze leçons sur l'histoire. – Paris, Seuil, 1996.- Coll. Points », *Insaniyat*, [En ligne], 3 | 1998, mis en ligne le 20 mai 2013 <http://journals.openedition.org/insaniyat/11624>, consulté le 23 septembre 2019.

VI. Dictionnaires

Dictionnaire des Genres et notions littéraires, dir. François Nourrissier, Paris, éd. Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

Lexique des termes littéraires, dir. Michel Jarrety, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2001.

Trésor de la langue française informatisé (*TLFi*), < http://www.cnrtl.fr/definition/>, consulté le 05 avril 2019.

Sitographie

I. Articles de presse et interviews

AGSOUS, Nadia :

- « *Gouverner au nom d'Allah*, Boualem Sansal, (Entretien avec l'auteur) », *La cause littéraire*, 16 novembre 2013, <https://www.lacauselitteraire.fr/gouverner-au-nom-d-allah-boualem-sansal-entretien-avec-l-auteur>, consulté le 06 janvier 2020.
- « *Le Train d'Erlingen*, Boualem Sansal, et un entretien avec l'auteur (par Nadia Agsous) », *La Cause littéraire*, 13 novembre 2018, <https://www.lacauselitteraire.fr/le-train-d-erlingen-boualem-sansal-et-un-entretien-avec-l-auteur-par-nadia-agsous>, consulté le 06 janvier 2020.

BESSADI, Nourredine, « Les auteurs algériens secouent la littérature francophone », *Middle Eeast Eye*, 26 octobre 2017, < https://www.middleeasteye.net/fr/news/les-auteurs-algeriens-secouent-la-litterature-francophone >, consulté le 06 février 2019.

Francetvinfo, « Pour Boualem Sansal "les arts ne comptent pas beaucoup dans la lutte contre la barbarie" », 03 mars 2017, <https://culturebox.francetvinfo.fr/livres/evenements/boualem-samsal-souhaite-plus-d_engagement-des-artistes-contre-le-jihadisme-253215>, consulté le 18 décembre 2018.

Jeune Afrique, « Tout ce que j'écris est vrai », 23 octobre 2005, <http://www.jeuneafrique.com/211723/archives-thematique/tout-ce-quej-cris-est-vrai/>, consulté le 25 avril 2019.

LEMENAGER, Grégoire, « Boualem Sansal : "le mauvais islam continue à avancer" », *Le Nouvelobs*, 14 octobre 2011, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111011.OBS2224/boualem-sansal-le-mauvais-islam-continue-a-avancer.html>, consulté le 18 décembre 2018.

LOVITO Giuseppe, « Entre réalité et fiction : le roman comme instrument de connaissance selon Umberto Eco », *Têtes Chercheuses*, publié le 27 novembre 2015, <https://teteschercheuses.hypotheses.org/2495>, consulté le 22 septembre 2019.

SCHWARTZBROD, Alexandra, « BOUALEM SANSAL : "TOUTES LES RELIGIONS ONT LEUR OMBRE PORTÉE" » , *Libération*, 5 septembre 2018, <https://next.liberation.fr/livres/

2018/09/05/boualem-sansal-toutes-les-religions-ont-leur-ombre-portee_1676801>, consulté le 18 décembre 2018.

II. Documents audio-visuels

BUSNEL, François, *La Grande Librairie*, épisode 11, 03 octobre 2018, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-11/729407-la-grande-librairie.html>, consulté le 18 décembre 2018.

LEMENAGER, Grégoire, « Boualem Sansal : l'islamisme se rapproche du nazisme », *L'obs*, 2010, <https://www.dailymotion.com/video/xbj633>, consulté le 09 février 2019.

REROLLE, Raphaëlle, « A voix nue », « Boualem Sansal, Dissidence », *France Culture*, mars 2016, <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/boualem-sansal-dissidence-15-premier-episode>, consulté le 18 décembre 2018.

III. Divers

GUILLEMETTE, Lucie et LEVESQUE Cynthia (2016), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 15 avril 2019.

Maison allemande de l'émigration, <https://dah-bremerhaven.de/english/>, consulté le 02 novembre 2019.

WIKIPEDIA, « Maison allemande de l'émigration », https://fr.wikipedia.org/wiki/Maison_allemande_de_l%27%C3%A9migration#/media/Fichier:AuswandererhausBremerhaven_04.jpg>, consulté le 02 novembre 2019.

WIKIPEDIA français, « Boualem Sansal », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Boualem_Sansal>, consulté le 18 décembre 2018.

WIKIPEDIA anglais, « Boualem Sansal », <https://en.wikipedia.org/wiki/Boualem_Sansal>, consulté le 18 décembre 2018.

Tables des illustrations

1- Maison allemande de l'émigration 66

Annexes

Table des annexes

Annexe 1 – Entretien avec Boualem Sansal 166
Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui au *Festival du Premier roman* à Chambéry, le 23 mai 2019 171

Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal

1) Qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* ?

Ce livre est le troisième d'une trilogie sur l'islamisme. Le premier livre est un essai ayant pour titre "Gouverner au nom d'Allah. Islamisation et soif de pouvoir dans le monde arabe". Le deuxième est un roman ayant pour titre "2084, la fin du monde". Le train d'Erlingen vient compléter et achever mon travail sur l'islamisme.

2) Pourquoi avoir choisi la métamorphose dans le titre de votre roman ?

Dieu est un concept comme un autre, il est susceptible d'évoluer dans sa définition comme dans sa compréhension. Je constate que Dieu n'est plus seulement Dieu chez les islamistes, ils lui attribuent d'autres rôles, juge, commissaire politique, général et que sais-je encore.

3) Pourquoi avoir choisi « La réalité de la métamorphose » et « La métamorphose de la réalité » pour les parties du *Train d'Erlingen* ? Quel sens donnez-vous à chacun de ces titres ?

En l'espace de quelques années on a vu le monde musulman se transformer du tout au tout sous l'effet notamment des « printemps arabes ». Cette métamorphose a surpris le monde entier et on ne sait pas encore bien l'expliquer. Mais on constate aussi que le monde dans lequel nous vivons est de plus en plus trompeur. Ce que nous voyons n'est pas la réalité, c'est le résultat des manipulations de l'information faites par les pouvoirs politiques, économiques et financiers.

4) Qu'est-ce qui vous a le plus marqué dans *La Métamorphose* de Kafka ? Pensez-vous que cette œuvre questionne nos rapports à la réalité, mais aussi à la fiction ?

Cette nouvelle est extraordinaire. Elle nous dit que toute réalité peut se métamorphoser en n'importe quoi, un homme qui subitement devient un cafard, et elle nous apprend cette chose encore plus extraordinaire : nous entrons dans la nouvelle réalité sans nous y opposer aucunement. La sœur continue à s'occuper de son frère alors que son frère a disparu, il est devenu un immense cafard. Elargissez la réflexion à l'échelle macro, à l'échelle de l'humanité dans son monde, et vous aurez sans doute de quoi vous questionner et vous effrayer.

5) Il y a de multiples allusions historiques dans *Le Train d'Erlingen* (attentats du Bataclan, islamisme, nazisme, immigration…), pourquoi évoquer tous ces événements dans un seul roman ?

Parce l'histoire n'est pas uniforme, elle est l'addition de milliers d'histoires, comme les pixels mis côte à côte forment une image, il faut regarder et comprendre plusieurs petites histoires (les pixels), pour voir et comprendre la grande histoire (l'image sur l'écran).

6) Allusions historiques et récit fictionnel s'entremêlent constamment dans *Le Train d'Erlingen*, s'agit-il d'amener le lecteur à questionner son Histoire et l'actualité ? S'agit-il, aussi, d'aller chercher dans le passé des réponses ou solutions pour notre présent et ses enjeux actuels (montée de l'islamisme, immigration etc.) ?

C'est tout à fait ça, l'histoire ne commence pas ex-nihilo à l'instant t, elle est la résultante des événements antérieurs et en même elle préfigure les évènements à venir. Il faut avoir un regard à trois cent soixante degrés dans l'espace et dans le temps pour approcher la réalité. C'est cela qu'on appelle la Culture (générale et spécialisée), plus on en a mieux on voit et on comprend le monde.

7) Selon vous, la fiction, comme l'Histoire, peuvent-elles apporter une connaissance sur notre monde et sur ses enjeux actuels ?

Fiction et réalité vont ensemble, c'est l'avers et le revers de la médaille. Si je n'ai pas un récit sur la vie, je ne sais pas ce qu'est la vie. Si je n'ai pas un récit sur la société, je ne sais pas ce qu'est une société. Il faut dont une fiction au départ pour comprendre le monde. La Genèse est un récit qui a créé tout un monde, toute une civilisation dans laquelle nous sommes encore et nous subissons les effets. Les islamistes tuent les chrétiens et les juifs parce qu'on leur a mal raconté des pages entières de cette Genèse. C'est ce que nous faisons en ce moment, nous relisons les vieux récits Torah, Bible et Coran pour comprendre ce qui se passe aujourd'hui.

8) La littérature reste-t-elle un bon moyen pour éveiller les consciences, ou n'est-elle vouée qu'à une lecture passive ? Pensez-vous que des romans comme *Le Train d'Erlingen* puissent changer cela ?

La littérature n'est pas que le livre et l'histoire qu'il raconte. La littérature est un mode de vie qui nous apprend à lire les signes de la vie pour comprendre et mieux vivre. Nous sommes comme le trappeur qui observe les traces sur la neige pour voir quel animal est passé par là, dans quelle direction il se dirige et tirer pleins d'autres choses informations qui lui permettront de faire son plan de chasse et réussir.

9) Les protagonistes de vos romans dénoncent, s'engagent, tentent eux-mêmes d'enseigner un savoir aux autres protagonistes ou à leur lecteur ; partagez-vous cette volonté d'éveiller et d'engager votre lecteur ?

Ce que je sais je l'ai appris des autres, en les voyant vivre, en les lisant, en les écoutant, à travers leurs livres, leurs musiques, leurs façons de vivre. Il est normal, dans l'intérêt de tous, de faire savoir ce que, de son côté on a appris. L'échange est la vraie richesse. Une société civilisée est une société qui échange beaucoup. Une société archaïque est une société qui vit sur ses acquis, elle ne peut pas évoluer, elle continuera à vivre comme vivaient ses ancêtres.

10) Vous définiriez-vous comme un auteur engagé ?

L'engagement n'est pas une fonction, une profession. On s'engage au coup par coup quand cela est possible. Je suis engagé sur la question de l'islamisme car cette chose a déjà causé beaucoup de malheurs, il faut l'éradiquer. Sur plein d'autres sujets, je ne suis pas engagé, je les regarde en spectateur, en dilettante.

11) Pourquoi avoir choisi le nom de Potier pour vos protagonistes ? Est-ce en référence à la l'enseignement qu'elles donnent et à la construction d'un savoir par l'écriture ?

Il faut bien donner des noms à ses personnages. Parfois on le fait de manière réfléchie, construite, et parfois ça vient comme ça sans qu'on pense. Elisabeth Potier s'appelle ainsi parce que je voulais un mettre en scène une française lambda, passe-partout, plutôt vieille France, elle n'a pas un nom exotique, pas de particules, pas de prénom international. De même pour mon

personnage allemand, je voulais une femme, très vieille Prusse, un nom qui sonne fort, une Ute Von Ebert très vieille Prusse.

12) Pourquoi avoir choisi des femmes comme narratrices ? Ce choix a-t-il une symbolique particulière ? Est-ce un choix féministe, et donc, engagé ?

Il y a un seul personnage dans mon roman, une femme qui se métamorphose dans un sens et dans l'autre, parfois elle est Elisabeth Potier et parfois elle est Ute Von Ebert. Je trouve que le choix d'une narratrice au lieu d'un narrateur offre plus de possibilité à la narration. Avec elle, on peut aborder des problèmes qu'on imagine mal abordés par des narrateurs. Imagine-ton un homme écrire régulièrement à son fils à Londres et lui raconter les petites histoires du village ? Ce n'est pas très masculin. Il y a plein d'autres de sujets qui ne seraient pas passés dans le roman avec un homme comme narrateur.

13) Le procédé de roman dans le roman et la mise en scène de l'écriture par les narratrices rappelle au lecteur qu'il est dans une fiction, pourquoi avoir fait ces choix ?

L'époque aujourd'hui est à l'autocensure, au politiquement correct. La critique de l'islamisme est perçue comme une critique contre l'islam. Pour dire ce qu'on a à dire, il faut trouver des biais, suggérer, changer d'époque, établir des liens entre hier et aujourd'hui, par exemple, la migration des allemands hier et l'émigration en Allemagne aujourd'hui des africains.

14) Les lettres de Léa à sa mère ou d'Ute à sa fille sont vouées à ne trouver aucun destinataire. La tentative de reconstruction du roman par Léa serait-elle une tentative de réponse et de dialogue entre les deux narratrices ?

Comme je l'ai dit, la réalité et l'illusion, le vrai et le faux sont intimement liés. Comprendre la vie n'est pas facile. Il faut enquêter, prendre des bouts d'histoires et essayer de trouver la logique qui les lie. Dans le roman classique, l'auteur assume tout le travail : il décrit le décor, présente les personnages et raconte l'histoire dans le détail. Le lecteur n'a qu'à lire. Là, j'ai préféré livrer au lecteur les histoires en vrac et le laisser chercher, enquêter, tester des hypothèses. Je devais quand même, pour les lecteurs peu habitués à la complexité, reconstituer à la fin l'histoire dans son déroulé réel. J'ai confié cette tâche à Léa.

15) Le mélange entre lettres, notes de roman ou de lecture miment un roman en construction. Pour autant, nous avons bien un roman entre nos mains, s'agit-il de donner aux lecteurs des clés permettant d'écrire un roman ?

Il y a un peu de ça. Un roman ne s'écrit pas seulement lorsqu'on prend une feuille blanche (ou un écran d'ordinateur) et qu'on commence à faire courir sa plume. Pour moi, un roman s'écrit en deux phases, la première commence des mois et des années avant la feuille blanche, quand un jour on prend un sujet qu'on se mette à y réfléchir, à se documenter et peu à peu à construire une trame, un propos et une façon de raconter l'histoire. La deuxième phase, essentielle, commence lorsque, une fois le roman écrit, on entreprend de le « travailler ». C'est un travail sur le style. C'est une chose très compliquée. La phase entre les deux, écrire le roman est plutôt rapide et facile. Il n'y a rien à en dire, c'est du labeur.

16) Les narratrices du *Train d'Erlingen* convoquent de nombreuses œuvres littéraires qu'elles commentent, en quoi ces œuvres sont-elles importantes pour vous et pour l'intrigue de votre roman ?

Tout ce qu'on peut dire dans un roman a déjà dit par d'autres, de grands écrivains qui ont trouvé des façons formidables de les raconter. Il m'a paru intéressant de les convoquer et de reproduire leurs propos. Comme je vous l'ai dit, la question de l'islam et de l'islamisme exige de la prudence. Par exemple, raconter, convoquer le Traité des trois imposteurs m'a paru très utile, il dit ce que je n'aurais pas pu dire par moi-même.

Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019

Liste des abréviations :

- M.A. : Mohammed Aïssaoui.
- B.S. : Boualem Sansal.
- P. : public.

M.A. : Avant de démarrer cet échange, je voudrais, Boualem, que tu dises quelque chose sur ce terme d'écrivain engagé, parce que tu dis que tu ne te sens pas écrivain engagé.

B.S. : Oui, j'ai mené ma première vie de manière calme, tranquille : ingénieur, économiste, je passais mes journées à l'université, j'étais vraiment loin des tempêtes de la vie. Je vivais dans un cocon, je m'intéressais d'ailleurs très peu à ce qui se passait dans mon propre pays, j'étais pris dans mes travaux scientifiques. Et puis un jour, patatras. Cette vie tranquille, bien réglée, d'autant mieux réglée que l'Algérie était une dictature, tout fonctionne selon des normes, rien ne bouge, rien ne dépasse, et mon pays sombre dans la guerre civile. Là, on est tous interpellés, on ne peut pas ne pas se poser la question : « qu'est-ce qu'on fait ? ». Dans une situation pareille, ou on se met du côté des militaires, ou on se met du côté des islamistes, ou on essaye de trouver cette troisième voie, qui n'existe pas, qui n'existe nulle part, ou alors on décide, par exemple, d'émigrer, ça a été le choix qui a été fait par des milliers et des milliers de gens. L'Algérie a, entre 1989 et 2000, ou peut-être jusqu'à aujourd'hui, perdu quatre cent mille cadres. Ce pays, qui est un petit pays, qui n'a pas beaucoup de cadres, les a tous perdus. Ils sont tous partis en France, aux Etats-Unis, au Canada, il y a donc eu un appauvrissement intellectuel très important. Moi je me suis refusé à cette solution, pour moi c'était pourtant facile, j'avais mes frères qui vivaient en France, j'avais les moyens de venir, une bonne formation : économiste, etcetera. Ça aurait été vraiment très facile pour moi, mais des tas de choses m'ont poussé à rester. Malgré tout, je ne me suis pas engagé, je restais comme inquiet de ce qui se passait dans mon pays, je voulais faire des choses : mais quoi ? Je ne savais pas. S'engager

comme ça, dans sa tête, c'est un mot qui ne veut rien dire. S'engager, c'est rentrer dans un truc, c'est comme ça que c'est venu, malgré moi. Dans les années 1990-92-93, la guerre civile battait son plein. Il y avait jusqu'à mille morts par jour. On comptait les morts, c'était macabre, tous les matins, quand on achète les journaux : mille morts, hier c'était neuf cent, aujourd'hui c'est mille, demain ce sera quoi ? ce sera huit cent, ce sera deux mille. Et là, des intellectuels ont engagé mon copain Rachid Mimouni, qui est un copain du lycée, d'université, on a travaillé ensemble, et Tahar Djaout, un grand écrivain, journaliste, qui a été assassiné. Il s'est constitué un groupe et ils ont fait appel à moi. Ce groupe était vraiment pluridisciplinaire : il y avait des journalistes, des spécialistes des droits de l'Homme, des avocats… C'était un groupe d'une quinzaine de personnes de profils différents et ils ont fait appel à moi tout simplement parce qu'à cette époque j'étais Haut fonctionnaire au ministère de l'Industrie et je pouvais apporter à ce groupe des éléments d'information sur l'état de l'économie. Quand l'économie fonctionne bien, c'est un élément qui permet d'atténuer les conflits ; quand l'économie se dégrade, ça crée un processus destructif puisque ça crée du chômage, de la précarité, de l'angoisse, et disons que je suis rentré là-dedans avec ce bagage-là : expliquer à ce groupe quelle était la situation économique véritable. Je n'étais pas engagé, mais j'étais engagé par des gens engagés qui ont fait appel à moi, juste pour mon expertise de l'économie. Et puis tout ce groupe a été soit assassiné, Tahar Djaout a été assassiné, soit comme Rachid Mimouni, a été obligé de fuir et il est mort de chagrin parce qu'il a été obligé de partir : ce groupe-là a été liquidé et je me suis retrouvé seul à écrire, à écrire je ne sais pas quoi, un texte qui n'avait pas de véritable objectif. J'étais dans un stress permanent, dans une incompréhension totale du monde, vous êtes perdu, c'est misérable. J'écrivais comme ça, comme une sorte d'exorcisme. Quand ce livre est sorti il a été perçu comme étant l'œuvre d'un homme engagé, alors tout le monde disait « Sansal c'est un auteur engagé ». Mais moi je ne le suis pas du tout, je le suis devenu parce qu'on me voyait comme ça, mais à un moment donné je me suis rendu compte que oui, il fallait s'engager, suivre une stratégie, une logique, se donner des buts.

M.A. : On connait ton œuvre romanesque, mais tu as signé des essais, notamment *Gouverner au nom d'Allah* qui était clairement un texte de quelqu'un qui s'engage : ça ce n'est pas un tournant car je crois que tu en avais écrit d'autres avant. Mais la plupart de tes textes, et notamment le premier, *Le Serment des barbares,* peut se lire avec une dimension politique.

B.S. : Oui, je crois, la politique traverse tous mes livres, sans que je sois pleinement engagé dans l'action, dans un parti politique ou une association. Moi je suis dans mon coin, j'observe le monde et je raconte ce qui se passe, et j'exprime aussi un point de vue personnel.

Petit à petit je me suis engagé car les circonstances m'y ont poussé de plus en plus. Et puis j'ai voulu raisonner mon engagement : est-ce un engagement purement intellectuel, donc on écrit ; est-ce qu'on fait un pas de côté, on va vers la politique ; est-ce qu'on fait ça tout seul ou est-ce qu'on fait ça en groupe, et comment assumer la chose ? Parce que c'est risqué, j'ai payé assez lourdement mes petits engagements : j'ai été limogé de mon travail, ma femme a été obligée aussi de quitter son poste, mon frère est en train de perdre la vie, on lui fait tellement de misères car ne pouvant pas me toucher ils s'attaquent à lui. L'engagement est aussi une responsabilité, moi ça ne me gêne pas qu'il m'advienne n'importe quoi, mais c'est que ça touche ma femme, mes enfants, ça touche mes amis, donc se pose la question de la responsabilité par rapport à soi et son entourage. Par exemple, quand j'ai écrit *Poste restante : Alger* je me suis posé la question : voyons ce qui se passe en Algérie, l'Algérie est un pays musulman et puis, très majoritairement, les Algériens se sont rapprochés de plus en plus de l'islamisme, et je me disais : des gens comme moi, que représentent-ils ? Ils sont comme moi, pourquoi contrarier leur projet social, ils veulent être gouvernés par l'islam, pourquoi pas. Alors que nous, moi, on est sur d'autres paradigmes qui ne sont pas nés en Algérie, ce sont des paradigmes que nous avons empruntés à l'Europe : la démocratie. On se pose cette question, car les gens veulent vivre de cette manière-là : est-ce qu'on a le droit de les en empêcher ? La dictature militaire, socialiste, avait voulu faire le bonheur malgré nous, alors on fait pareil en voulant imposer la démocratie ; des catégories comme ça, les gens de l'Algérie d'en bas, comme disait le ministre français Raffarin, sont conservateurs. J'ai l'impression d'être engagé au niveau que je sers une oligarchie, quelque chose de rapporté, je tiens un discours sur la démocratie, la liberté, la laïcité, la liberté sexuelle, tout ça. Je suis rejeté assez majoritairement par la population algérienne s'agissant de mes critiques de la religion et finalement j'apparais comme étant le représentant d'une société privilégiée : les oligarques, les intellectuels de cette société cosmopolite. C'est très difficile de se situer.

M.A. : Oui, mais ce sont les lecteurs et ceux qui te connaissent qui te qualifient d'écrivain engagé. Tu as toujours utilisé le livre pour parler de la société, je ne parle pas d'engagement, ni de politique, *Le Serment des barbares* c'est deux enterrements, pour schématiser : un riche et un pauvre. Ce qui m'intéresse, c'est qu'après tu es allé vers des fables politiques, je voulais parler du *Train d'Erlingen*, et surtout ce titre *: La métamorphose de Dieu*, qui suit *2084* : *la fin du monde*. Avant que j'oublie, je voulais vous conseiller la collection Quarto qui rassemble tous les livres écrits par Boualem de 1999, *Le Serment des barbares*, jusqu'en 2011 avec *Harraga, Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller*. À

chaque fois tu es allé chercher un fait pour raconter la société. D'abord, tu as parlé de la société et ensuite tu es allé de la société vers la fable, notamment avec *Le Train d'Erlingen*, qui peut aussi se lire comme une fable politique. Est-ce que tu peux dire quelques mots sur les deux personnages ? Je crois que tu as dis que c'est après les attentats du Bataclan que tu as eu envie d'écrire ce roman.

B.S : En fait, je n'ai pas l'impression d'avoir fait de la fiction. Je ne sais pas si je fais de la fiction ou pas. Moi je suis de formation scientifique donc je suis quelqu'un qui, tout le temps, regarde les choses sans à priori, donc moi j'ai toujours pris des faits. Je colle à ces faits des considérations personnelles, des sentiments, ma vision des choses etcetera. Je fonctionne vraiment comme un scientifique : c'est-à-dire qu'on prend un truc, on colle là-dessus une théorie qu'on approfondit, on approfondit… et ça ne s'arrête pas. Nous sommes dans les années 1995-96 : l'Algérie arrive au fond de l'abîme, la guerre civile bat son plein, c'était vraiment terrible. Dans tout ça, dans un stress extraordinaire, mon esprit tortueux a trouvé une petite information qui était donnée comme ça, c'était certainement pour remplir un trou dans la page du journal. Le journal avait découvert qu'il se passait des choses étranges dans les cimetières chrétiens. C'était une observation qu'il avait fait dans un cimetière pas loin de la ville où j'habite, que je traverse tous les jours. J'habite Boumerdes, je travaille à Alger, donc tous les jours je repasse par cette ville qui s'appelle Rouïba, c'est vraiment un personnage principal du roman. Je vais au travail, je rentre à la maison et je pense à cela, et je me suis assez rapidement documenté, et ça m'a paru bizarre. Dans un pays où on s'entretue, où la mort est partout, où j'ai vu des milliers de cadavres, surtout le soir en sortant du ministère quand je rentrais chez moi, les islamistes, pour terroriser les gens, exposent la mort. Les islamistes ne tuent pas dans la discrétion, ils utilisent la mort pour terroriser, donc on trouvait des cadavres décapités sur l'autoroute. Alors on passe entre les cadavres comme ça ou alors ils les pendent au-dessus des ponts et vous voyez les cadavres qui se balancent comme ça, avec des gouttes de sang, et vous passez avec votre voiture. Dans un pays qui était dans cette situation, j'apprends par un journal et par les petites enquêtes très rapides que j'ai faites, que des gens trafiquaient dans des cimetières chrétiens, ils avaient monté un business extraordinaire : ils s'étaient mis en relation avec des associations de pieds-noirs en France qui se posaient la question de l'état de leur cimetière. Pendant toute cette période-là les cimetières chrétiens et juifs ont été abandonnés, alors les islamistes les utilisaient comme cache d'armes. Dans les caveaux ils entreposaient des bombes, des armes, et ils faisaient leur petite cuisine. Ils ont balancé les cadavres, ils les ont sortis des caveaux. Les associations de ces groupes mafieux se sont mises en relation avec des

associations de pieds-noirs en France en leur disant : « vous nous payez et on va entretenir vos cimetières ». Donc ils touchaient de l'argent pour, de temps en temps, venir prendre une photo et l'envoyer aux parents, à ces pieds-noirs qui sont en France : « à la date d'anniversaire de la mort de votre mère je suis passé et j'ai nettoyé la tombe de votre mère, voilà ça coûte deux cent euros ». C'est comme dans les camps de la mort en Allemagne : on tue des millions et des millions de gens et ce n'est pas suffisant : dans les camps de la mort on trafique aussi entre les morts et les morts-vivants on trouve moyen de trafiquer : les gens s'entretuent. Je raconte tout cela pour vous dire comment ma tête fonctionne : c'est-à-dire que je pars d'un petit fait, j'approfondis un peu et puis je trouve des choses abominables. J'ai beaucoup enquêté sur cette histoire-là et ça a donné *Le Serment des barbares*. Je suis assez fier de moi car quand le livre est sorti les pieds-noirs l'ont lu parce que c'est leur histoire. La chose les a émus, ils se sont mis en relation avec le gouvernement français, le Président, et je me suis retrouvé invité à des réunions à l'ambassade de France en Algérie, et ici en France également, et puis quelques années plus tard une commission algéro-française a été mise en place sur la question des cimetières. Le gouvernement français a mis la main à la poche, il a donné de l'argent pour reconstruire les enceintes des cimetières, remettre les cadavres dans les tombeaux ; l'Algérie s'est engagée à les protéger, à en assurer la sécurité. Ça a été fait pour des cimetières importants des grandes villes ; pour les petites villes la solution a été de raser tout ça et de rassembler tous les ossements, de les mettre dans une fosse commune à Alger ou de transporter tout ça en France, donc il n'y a plus de petits cimetières chrétiens ou juifs en Algérie. En revanche, les cimetières des grandes villes, à Alger, Oran, Constantine, sont relativement bien entretenus. Tout ça c'est le résultat du *Serment des barbares.* Pour tous mes livres c'est comme ça : j'analyse, j'enquête et puis je vois ses connexions avec la politique, avec la société. Ça donne des livres assez compliqués, je suis désolé.

M.A. : Dans *Le Train d'Erlingen* c'est comme s'il y a avait deux livres en un ou deux livres en deux livres, je ne sais pas comment dire ça, mais justement, moi ça m'intrigue que tu dises qu'il n'y a pas de fiction, moi je n'ai vu que de la fiction dans *Le Train d'Erlingen*.

B.S. : Dans la genèse de tout cela tu vas comprendre qu'il n'y a pas de fiction. C'est vraiment les faits, politiques, sociologiques. *Le Train d'Erlingen* fait partie d'une trilogie : il y a *Gouverner au nom d'Allah*, c'est un essai, et *2084*. Tout cela est né d'une rencontre que j'ai eu avec le ministre des affaires étrangères allemandes, on a papoté de choses et d'autres et la question c'était qu'après *Le Village de l'Allemand*, j'avais fait des déclarations qui avaient un peu secoué quand je faisais le lien entre islamisme et nazisme dans *Le Village de l'Allemand,*

qui est aussi une véritable histoire. Et là il me demande des explications, parce que j'avais dit comme ça, simplement : « entre le nazisme et l'islamisme la frontière est mince ». Moi, j'ai une théorie, c'est que les idéologies, il y en a trois ou quatre depuis que l'humanité existe, le collectivisme, l'individualisme, après ça se décline en fonction des pays d'une manière ou d'une autre…, ma théorie, c'était que les idéologies ne disparaissent pas, elles se transforment. Ce n'est pas parce que l'on a vaincu l'Allemagne hitlérienne que le nazisme a disparu. Ça c'est une idéologie profonde qui est inscrite dans les gènes de l'humanité. Les nazis partent, mais le nazisme reste et est revenu, il s'articule, il se transforme et donc je raconte ces faits qui sont connus : quand Hitler, dans les années 1930 s'était donné comme plan de conquérir l'Europe, il a d'abord cherché des alliances avec l'Italie, le Japon, l'Espagne, la Turquie et à un moment il s'est dit que ce serait intéressant de faire alliance avec les pays arabes parce qu'ils ont les mêmes ennemis : Hitler combat les anglais et les français, et les pays arabes sont sous domination française et anglaise, et donc l'ennemi de mon ennemi est mon ami. Hitler a donc envoyé des émissaires rencontrer des mouvements nationalistes, indépendantistes qui existaient à cette époque-là et ils ont tous refusé cette proposition. Finalement, Hitler s'est dit qu'il s'était trompé de partenaires et que ses partenaires ce sont les islamistes. Le mouvement des Frères musulmans venait de naître en Egypte en 1928, ils tenaient des discours semblables à ceux du nazisme. Finalement, le grand mufti de Jérusalem, qui était un peu le pape des islamistes, a passé un accord avec Hitler, il a été reçu en Allemagne comme chef d'Etat. Il l'a nommé ministre d'Etat et il a lancé un appel, une fatwa, avec des jeunes musulmans venant de partout d'Algérie, du Maroc, d'Iraq, de Syrie, qui ont rallié Berlin, et le régime a créé avec ça l'armée arabe, que l'on a appelé les Bataillons arabes : ils se sont battus à la fin de la guerre. Le nazisme et l'islamisme, c'est la même chose, ils se sont rejoints sur des points. La seule différence c'est que le nazisme n'a pas eu besoin d'inventer Dieu, c'est le Führer, c'est le guide, alors que les islamistes n'ont pas vraiment besoin de Dieu, mais de l'Ayatollah qui est là, Dieu sur terre. Quand l'Allemagne a été vaincue, tout cela n'a pas disparu, c'est parti se recycler ailleurs. Les nazis sont partis en Amérique du Sud, ils ont infiltré les sociétés Sud-Américaines, ils ont récupéré des choses. Ils sont arrivés au pouvoir dans un certain nombre de pays, ils ont créé des banques. Dans le monde arabe, c'est pareil, à un moment donné, avant qu'Hitler ne disparaisse, les grands chefs nazis s'étaient posés la question : « bon, Hitler est fini mais il faut sauver le Troisième Reich, comment ? ». Des plans secrets ont été élaborés, ils ont identifié deux endroits où le Troisième Reich pourrait se reconstituer sous une autre forme : l'Amérique du Sud et le monde arabe. Ils sont partis en Amérique du Sud, ils ont monté tout un business, ils ont pris le pouvoir économique etcetera. Et dans le monde arabe, c'est une histoire que je raconte dans *Le*

Village de l'Allemand, les nazis ont infiltré le pouvoir, ils ont comploté contre le roi Farouk parce que ce n'était pas un interlocuteur sérieux et ils ont fait alliance avec un trio islamiste : c'est le général Naguib, Nasser et Sadat qui étaient membres des Frères Musulmans. Ils mettent donc le général Naguib à la tête de l'Etat, mais c'était un personnage un peu falot-palot. Ils ont comploté pour le destituer et ils ont donné le pouvoir au général Nasser et là aussi, l'idéologie qu'il a inventée, c'est le panarabisme et le panislamisme qui ont récupéré toutes les idéologies résiduelles du nazisme mêlé à ceci et cela : un peu de communisme, un peu de stalinisme…, donc voilà, c'est les mêmes idéologies qui tournent, qui portent des habits différents, c'est tout. Donc j'ai beaucoup échangé avec le ministre des affaires étrangères, on m'avait demandé de mettre tout ça noir sur blanc avec des conférences que j'ai faites à l'intérieur de fondations spécialisées où il y a des diplomates, des gens des services secrets, des intellectuels, où j'expliquais ma petite vision des choses, petite mais très fouillée, très documentée. Le ministre m'a passé commande, il m'a dit : « tout ce que vous dites, mettez-le noir sur blanc et on vous paye », donc on a fait un contrat. Et l'essai a été écrit, mais pas sous la forme de *Gouverner au nom d'Allah*, c'était plutôt un document de travail très fouillis. Ce document a été diffusé sous le sceau confidentiel à tous les diplomates allemands, les officiers… et à un moment donné, parce que c'est cette histoire du recyclage, des conversions des idéologies qui sont pérennes et qui ne changent que de forme et que l'on ne sait pas vraiment reconnaître, qui les a vraiment inquiétés parce qu'ils voyaient qu'en Europe il y avait des tentatives d'adaptation de ces idéologies : le nazisme, le fascisme qui se colorent avec le démocratisme, avec ceci, avec cela. Il y a des idéologues, vous ne les connaissez peut-être pas tous, mais il y a des idéologues en matière de ces choses-là. La mondialisation a offert un cheval formidable pour porter tout ça, considérant que la mondialisation elle-même est une sorte de fascisme bancaire on va dire, c'est le capital ultra-libéral sauvage qui veut conquérir le monde et nous transformer simplement en consommateurs. On a poursuivi nos discussions [avec le ministre] car tout ce que j'ai raconté dans le premier essai c'était le passé, et un peu l'actuel, et sa question c'était : « et après ? ». Après, je ne sais pas, après moi je conseille de constituer des groupes pluridisciplinaires de sociologues, d'anthropologues, de politologues et d'interroger de manière beaucoup plus sérieuse qu'on ne le fait à travers la presse : l'islamisme et les mouvement populistes qui, à certains endroits, sont carrément dans des perspectives de domination ; car les idéologues sont toujours plus intelligents que les politologues qui sont coincés : les uns travaillent sur les idées, les autres travaillent sur les programmes, donc c'est très différent, ils ne sont pas sur le même plan. Moi j'ai continué la trilogie…

M.A. : …avec *2084* et ensuite avec *Le Train d'Erlingen*. Tu transposes dans la ville d'Erlingen, petite ville allemande très riche, et tu mets en scène Ute Von Ebert qui est la dernière héritière d'un puissant empire industriel. Elle est un peu menacée de quelque chose, on ne sait pas, il y a une menace, on les appelle peut-être les Serviteurs, et puis ensuite ils ont décidé de faire la loi de la soumission à Dieu. Avec Elisabeth Potier, il y a deux personnages : ont-ils existé ? Evidemment que comme dans *2084*, pour moi en tout cas, il y a une puissance d'évocation narrative qui ressemble à la fiction, qui ressemble à un conte. Là, dans *Le Train d'Erlingen* on est plus du côté de Kafka. Tu dis que les idéologies, les dictatures se transforment, mais tu transformes aussi beaucoup ce dont tu as parlé pour en faire quelque chose qui ressemble, à mon sens, à du roman.

B.S. : C'est marqué roman là-dessus [sur la couverture] mais ce n'est pas mon objet.

M.A. : D'accord, mais qu'est-ce que tu as voulu faire ?

B.S. : Dans ma conversation avec le ministre des affaires étrangères, l'idée c'était que la menace aujourd'hui d'une synthèse fasciste, comme ça, qui récupère du nazisme, qui a cours en Europe, vous le savez tous, sous des formes différentes, d'un pays à l'autre. Mais l'Europe est une fiction. L'Europe, en réalité, c'est deux pays : c'est la France et l'Allemagne, quand vous regardez, vous avez la France c'est ça, l'Allemagne c'est ça puis tout le reste c'est petit.

M.A. : C'est l'économiste qui parle là.

B.S. : C'est dans ces pays-là qu'ont été produites les idéologies qui ont gouverné le monde sur ces deux ou trois derniers siècles : le communisme est né en Allemagne. Mon idée, c'est que ces deux pays sont le siège de phénomènes politico-idéologiques-philosophiques très profonds mais ils sont très différents : la France est un pays latin, l'Allemagne ne l'est pas, ce n'est pas la même Histoire, mais ces deux pays sont les sources de la chose. Dans *Le Train d'Erlingen*, les idéologues, comme je vous le disais, sont des gens très intelligents, ils travaillent là où c'est intéressant. Ils ne vont pas chercher à transformer la petite Bulgarie même si on prend le pouvoir là-dedans et qu'on fabrique un petit Hitler, ça ne dépassera pas la petite Bulgarie ; donc il faut agir au niveau des véritables centres de pouvoir. Les véritables centres de pouvoir en Europe c'est la France et l'Allemagne, ils sont à la fois complices et ils s'opposent, évidemment. C'est pour ça que *Le Train d'Erlingen* se décompose en deux parties : la première c'est en Allemagne, l'Allemagne riche, puissante, organisée ; et Ute Von Ebert, milliardaire, héritière d'un immense empire, qui sont soumis à une menace qui, en Allemagne, n'est pas identifiée. Les Allemands sont inquiets, comme tout le monde, mais ils sont incapables

de dire ce qui les menace. La France est très différente : les menaces sont, elles, identifiées, c'est-à-dire que la deuxième partie du roman se passe en France. En France, les menaces sont identifiées, on nomme les choses, donc on met : « islamisme, populisme », etcetera ; donc il y a des tentatives de définitions, et même des stratégies : « Est-ce qu'on compose avec ? Est-ce qu'on les combat ? Est-ce qu'on les contourne ? Est-ce qu'on les absorbe ? ». Il m'a paru intéressant de questionner cela : les idéologies sont là, comment progressent-elles ? Elles progressent de manières très différentes. Normalement j'aurai dû écrire *Le Train d'Erlingen* avant *2084*, mais il est sorti avant. Dans *2084* j'imagine que les idéologies sont dans une voie convergente : dès que deux idéologies trouvent un point d'accroche elles ont tendance à s'allier, elles s'allient et par contagion elles évoluent. C'est tout à fait possible que dans un siècle, dans cinquante ans, au train où on va, avec cette accélération qu'apporte la mondialisation et la fragilisation des sociétés, qu'en 2084, une idéologie composite intègre tout ça, gouverne le monde totalement, et du coup, ça renvoie à George Orwell, *1984*, qui c'était posé ces questions-là. Le communisme stalinien qui est arrivé en Europe découvre des contextes différents, il s'adapte, il devient très intellectuel alors que de l'autre côté, celui de Staline, il était plutôt militaire, et là il a trouvé un foyer très intéressant : c'est les universités, la culture, et il a progressé plus vite que dans les pays où c'est la force qui parle. C'est pour ça que je vous dis que ce n'est pas de la fiction, moi je ne fais pas de la fiction, je m'empare d'un sujet, je le travaille pendant des années, je me documente, j'essaie d'élaborer des schémas comme ça, je ne dirais pas des philosophies mais je me fais une idée de la chose, puis après je me dis : « comment vais-je raconter ça ? ». Moi, je raconte un peu comme ça vient.

M.A. : C'est facile d'être écrivain, vous racontez « comme ça vient ». Tu as une promotion scientifique mais tu es un passionné fou de littérature en tous genres en plus, tu as une immense bibliothèque dans tous les registres, polars etcetera, et tu m'as dit par exemple que Orwell ou Kafka tu les as lus cent fois ; les auteurs t'inspirent.

B.S. : Après l'Indépendance, l'Algérie a été gouvernée par une dictature qui a fermé les portes de la culture : réfraction du livre. Et puis il y avait ce que l'on trouvait dans les quelques librairies d'Etat, il n'y avait pas de librairies privées. Je n'étais pas particulièrement porté sur la lecture. On est allé chez les bouquinistes : le pouvoir, à l'époque, était gouverné par des gens incultes qui descendaient des maquis, c'était une révolution plébéienne, paysanne, donc ils sont arrivés au pouvoir et ils n'avaient jamais vu un livre et ils ont compris qu'il fallait l'interdire, mais pas plus. Pendant ces années-là on a profité des livres que les français ont laissés quand ils sont partis d'Algérie. Ils ont pris l'essentiel mais le reste est resté et donc tout ça a fini chez

les bouquinistes. J'ai acheté ce que je trouvais, des classiques surtout, des vieux livres tout chiffonnés et on ne renouvelait pas les stocks chez les bouquinistes. J'avais acheté un certain nombre de livres que je lisais, relisais, puis ça correspondait à ma façon de penser. Maintenant, le livre n'est toujours pas en odeur de sainteté en Algérie, mais depuis que j'écris je reçois beaucoup de livres des éditeurs, ils t'envoient les dernières publications, c'est un véritable déluge, j'ai une grande salle pleine de bouquins.

M.A. : Tu as ton trio d'auteurs préférés, ceux qui vraiment t'inspirent, que tu relis avec plaisir ou que tu vas retrouver une fois que tu as fini ton travail d'écriture ?

B.S : Non, ça dépend sur quoi je travaille. Quand j'étais au ministère de l'Industrie je lisais très peu de littérature, plutôt une littérature liée à l'économie. Pendant la guerre civile je n'allais pas lire des romans d'amour.

M.A. : Je vais faire parler ton éditeur, Jean-Marie Laclavetine qui a reçu des feuillets épars du *Serment des Barbares*, une enveloppe envoyée d'Alger qui est arrivée miraculeusement chez Gallimard et il n'a pas lâché le manuscrit. Je vois que Boualem ne veut pas parler de fiction mais il a quand même un style particulier, un style de conteur qu'on n'a pas du tout envie de lâcher et moi je vois qu'il sait parler au lecteur, le prendre par la main, et c'est ça qu'il y a dans *Harraga*, dans *Le Serment des barbares* et dans *2084* ; et voilà ce que Jean-Marie Laclavetine écrit : « son écriture est toujours offensive, c'est une prose animée de remous vertigineux, de pétillements soudains, de grands ressacs de rage noire ». Il y a une manière de raconter.

B.S. : C'est des avis d'éditeurs, parce que je peux citer des milliers de gens qui n'aiment pas ce livre [*Le Serment des barbares*] à commencer par moi.

M.A. : Mais c'est un premier roman.

B.S. : Pour ceux qui l'ont lu, il y a quelque chose de bizarre, il y a l'histoire évidemment, cette enquête sur les cimetières, et puis, toutes les quinze, vingt, trente pages il y a un texte qui n'a rien à voir avec le roman, tu n'as pas remarqué ? Parce que dans ce groupe-là, en tant que groupe d'opposants, d'intellectuels qui dans ces années de guerre civile se réunissaient, comme ça, secrètement, qui essayaient d'alerter la population, mais surtout d'alerter le monde, on écrivait des papiers que l'on envoyait au Secrétaire général de l'ONU : « regardez ce qui se passe dans ce pays, agissez, intervenez ». Moi, j'apportais ma contribution, et donc j'écrivais des petits textes pour ce groupe sur l'économie. Quand j'ai eu vent de cette histoire de

cimetières, je me suis retrouvé avec des centaines de feuillets que j'ai mis un peu comme ça dans n'importe quel ordre, j'ai fait des liens. Voilà, c'était fini, et j'ai classé. J'avais pas du tout l'intention de publier. C'est assez marrant car je rentre du travail, comme il y avait le couvre-feu je rentrais très tôt, à 18h-19h c'était le couvre-feu, il n'y avait personne dans les rues à part les militaires et les islamistes. Je rentrais et directement j'allais devant mon ordinateur et ma femme me voit pendant des heures comme ça, elle a toujours pensé que c'était mon travail parce que je rentrais tôt du ministère. Puis, le temps passe. Trois ou quatre années sont passées, puis un jour elle me voit sans rien faire, elle me dit : « tu ne travailles pas ? », je lui dis que non, elle me demande pourquoi et je lui dis que j'écrivais pour le groupe et elle demande à lire. Elle me dit : « c'est formidable, pourquoi tu ne publies pas ? ». Donc c'est ma femme la coupable, pas moi. J'ai fait un petit travail d'une année où j'ai arrangé les choses, j'ai mis un peu d'ordre.

M.A. : La première phrase du *Serment des barbares* : « le cimetière n'a plus cette sérénité qui savait recevoir le respect, apaiser les douleurs, exhorter à une vie meilleure, il est une plaie béante, un charivari irrémédiable ; on s'excave à la pelle mécanique, on enfourne à la chaîne, on s'agglutine à perte de vue. Les hommes meurent comme des mouches, la terre les gobe, rien n'a de sens. »

B.S. : C'était l'époque où les Algériens passaient plus de temps dans les cimetières que chez eux. On a enterré ceux qui avaient été assassinés, donc on a beaucoup vécu dans les cimetières.

M.A. : Je laisse de côté mes dix questions pour laisser un peu de temps au public aussi, je sais qu'il y a souvent des questions.

P. : Pourquoi écrivez-vous en français ? Vos livres sont-ils traduits en arabe ?

B.S. : J'ai quelques livres qui sont traduits en arabe, deux au Liban, un à Paris, il y a des maisons d'édition qui traduisent en arabe pour les Arabes qui vivent dans les pays anglo-saxons, et un traduit en Algérie. Alors, il y a une anecdote sur la traduction algérienne qui est assez marrante : en 2004 ou 2005 c'était l'année de l'Algérie en France, la France met un pays à l'honneur. Il s'agit d'amener toute la culture en France : des tableaux, des statues, l'Algérie à une longue histoire romaine, carthaginoise, chrétienne etcetera, donc on ramène des statues d'époque, de l'Antiquité, et, dans le domaine de la littérature, on ramène la littérature algérienne en France. Mais, « catastrophe » ont dit les deux commissions qui découvrent qu'il n'y a pas

de littérature algérienne : la littérature algérienne est publiée en France. C'est ça les absurdités des régimes : ils décident de prendre des auteurs algériens qui sont publiés en France, de langue française pour les traduire en arabe pour les ramener en France pour dire : « voilà ce que les Algériens produisent ». Ils font donc une liste : ils ont une vingtaine d'écrivains et la liste a été faite par le parti algérien avec leurs partenaires de la commission française et ils décident des livres qu'ils vont traduire en arabe. La partie française regarde la liste et dit : « un des plus grands écrivains ne figure pas sur la liste », et la partie algérienne demande « mais qui ? », « eh bien, Boualem Sansal ». La partie algérienne répond que j'ai été interdit, que je n'étais pas en odeur de sainteté. La partie française dit que ce n'est pas possible : « vous avez le droit de censurer, mais nous ça veut dire que si on accepte ça on entre dans votre système de censure alors qu'il est publié en France et chez Gallimard ». La partie algérienne choisi alors le livre le plus innocent : *Harraga*. Il n'y a rien dans ce livre qui gêne le gouvernement. Je crois que s'il s'est vendu à cinq exemplaires c'est le bout du monde parce qu'en France les gens n'ont pas besoin de Boualem Sansal en arabe, ils l'ont en français. Toute la littérature algérienne est en français, le français c'est la langue du pays. L'arabisation des Algériens n'a commencé que dans les années 1980, donc les jeunes sont arabisés, mais pas les gens nés avant l'Indépendance. Les maisons d'éditions en Algérie sont toutes francophones, elles publient en français.

P. : Pouvez-vous nous parler de l'Algérie du 22 février, quels sont les liens que vous pouvez avoir avec les Algériens de la diaspora ? Il me semble qu'il y a une sorte de réveil. Par ailleurs, quels sont vos liens avec la nouvelle génération ?

B.S. : Autant je disais que je n'étais pas un écrivain engagé, autant je suis un homme engagé, mais ça n'a rien à voir avec la littérature. Quand, dans les années 2010-2011, je me suis engagé avec mon ami David Grossman suite à un voyage en Israël, qui m'a été beaucoup reproché, je me suis dit qu'on ne pouvait pas rester en dehors du monde, dans son coin à écrire des histoires, donc on a créé un mouvement mondial, plutôt prétentieux : le rassemblement mondial des écrivains pour la paix. En France, le *Nouvel O*bs avait dit qu'on avait créé « l'ONU des écrivains ». C'était une idée qu'on avait lancée comme ça mais un mois après on avait rassemblé deux cent cinquante écrivains, cinquante-deux nationalités sur les cinq continents. On a créé une association qui est domiciliée à Strasbourg. David Grossman et moi on a été à Strasbourg, le 8 octobre 2013, le conseil de l'Europe avait organisé les Assises mondiales de la démocratie, il y avait donc quatre mille invités, une quarantaine de chefs d'Etat, je ne sais combien de chefs de gouvernements, de ministres, d'associations, de personnalités. David

Grossman et moi on a lancé un appel que l'on a appelé « L'appel de Strasbourg » : on travaille sur la paix. L'idée c'était qu'entre autre, on enseigne la guerre partout : la guerre économique dans les instituts de management, dans les instituts militaires, mais personne n'enseigne la paix. On s'est dit que ce serait intéressant et on s'est mis en lien avec un certain nombre d'universités, parce que la paix c'est une guerre, mais particulière, il faut des stratégies, donc on travaille sur ça. Un certain nombre d'universités, comme Berkeley, se sont montrées très intéressées pour qu'on leur monte un programme de PHD sur ça. On avance très lentement parce que c'est très compliqué. Pour revenir à votre question, pour l'Algérie c'est vrai que les intellectuels sont restés en marge de cela parce qu'il est très difficile de qualifier ce qui se passe en Algérie. Echaudé par l'expérience de 1988, on a vu tout le monde sortir dans la rue et on a pensé que c'était une révolution de démocrates, mais non c'était un truc d'islamistes ; la preuve, c'est qu'à la suite de cela les islamistes ont pris le pouvoir aux élections municipales : sur mille cinq cent communes, mille quatre cent cinquante communes ont été gagnées par les islamistes. Un an après on a organisé les législatives. Au premier tour les islamistes ont gagné la majorité absolue, c'est-à-dire qu'ils pouvaient changer la Constitution, donc on s'était trompé et on avait pensé que ce qu'on avait appelé Le Printemps algérien d'octobre 1988, était un mouvement démocratique : les gens sortaient dans la rue en criant « la liberté », mais pour eux c'était la « liberté coranique ». Les gens qui raisonnent sont un peu dans l'expectative : « qu'est-ce que c'est comme révolution ? ». Le 22 février, vingt-deux millions de personnes étaient dans la rue : c'est quoi quand on sait que les quinze jours avant on a été bombardé de messages sur les réseaux sociaux pour empêcher le cinquième mandat ? Tout le monde disait « c'est bizarre, attention, manipulation… ». Les premiers qui sont sortis ce sont ceux qui n'avaient pas accès aux réseaux sociaux et ça a fait foule, mais jusqu'au troisième vendredi les gens analysaient. À mesure que les semaines passent, on voit qu'il y a une composante démocratique importante. Les islamistes, les milices sont là, il y a plein de choses bizarres, mais il y a quand même une composante démocratique importante. Moi j'y participe, dans ce « hirak » national, « hirak » signifie mouvement, j'ai voulu créer un « hirak » littéraire. J'ai contacté plein d'écrivains algériens, allemands... On s'est rejoint à l'institut Goethe à Paris où on va créer un journal avec les écrivains algériens, français, allemands, on va se réunir dans un mois à Madrid, puis le mois d'après en Suisse. On aimerait le faire en Algérie mais pour l'instant ce n'est pas possible il faut l'autorisation de la préfecture.

P. : À la fin de la première partie, « note de roman n°1 : révolte des jeunes et réunion des domestiques », dans cette ville qui est menacée par un ennemi dont on ne sait rien, où on se voit jouer tous les égoïsmes : on va sélectionner la population et il y a cette révolte des jeunes page 108 et tu prévois la révolte algérienne.

B.S. : Avec mes amis allemands on a créé une association qui s'appelle *Cassandra*, c'est un projet qui est né dans l'université de Tübingen, l'idée c'était que ce qui va se produire est déjà dans les livres, des livres qui viennent de sortir ou, pour ce qui produit en Europe, si vous relisez Victor Hugo, ça se passe aujourd'hui : relisons les livres autrement et on va trouver les questionnements de demain, c'est une théorie inventée par l'université de Tübingen. Interrogeons le livre.

P. : Tu décris notre monde de façon merveilleuse, en particulier les *fake news*, la théorie du complot et puis justement cette idéologie religieuse, page 91 : « De nos jours, alors que la richesse du monde ne cesse de croître, en même temps le nombre de miséreux, nous sommes tenus de ménager tous les croyants, y compris ceux qui croient n'importe quoi. Ceux qui ne croient en rien n'ont pas d'autre issue que de se mettre à croire en quelque chose, n'importe quoi, pour obtenir attention et respect ; et de la sorte, quand chaque homme de cette planète sera un croyant confirmé, le chapitre de la pensée et des jeux de l'esprit libre sera clos. Pas d'innovation, pas d'antagonisme, pas de sédition ».

B.S. : Tout faire pour empêcher la pensée libre donc la pensée n'a pas de sens, on répète ce que dit le chef.

P. : Dans la plupart de vos romans ce sont les hommes qui sont des narrateurs, là vous avez choisi deux narratrices, est-ce que ce choix a une signification ?

B.S. : Oui, je crois que dans une grande partie l'avenir sera déterminé par les femmes. Le constat est simple : jusqu'à nos jours le monde a été formaté par les hommes, mais l'empreinte des femmes dans la société est de plus en plus importante, dans des secteurs importants comme l'enseignement, la recherche, petit à petit on constate qu'il y a une inflexion. Quand on examine le système on se pose tout le temps la question : est-ce que le système va changer ? On cherche donc les forces de changements, s'il n'y a aucune force de changement il va rester en l'état : cette force féminine qui n'a jamais agis sur les systèmes, aujourd'hui elle agit sur les systèmes, donc forcément le monde de demain ne sera pas le monde que l'on a

connu pendant tous ces siècles. Il y a des femmes présidentes, chancelières, ministres, chefs d'entreprises, enseignantes, elles occupent maintenant l'espace. C'est important. Quand mon premier roman est sorti, *Le Serment des barbares*, on me posait souvent cette question : « mais dans votre livre il n'y a que des hommes ? ». L'Algérie c'est comme ça, comme tous les pays musulmans : la femme est absente, elle n'a pas d'existence légale, visible, mais je me suis dit qu'un jour j'écrirai un livre où il n'y aura que des femmes parce que ce sont des mondes disjoints : c'est très difficile d'écrire un livre où les hommes et les femmes sont sur un pied d'égalité, je crois que ça n'existe pas. Soit c'est un livre d'homme où on tolère les femmes comme pièce rapportée, ou c'est un livre de femme où on tolère l'homme comme pièce rapportée et là j'ai voulu marquer le coup : les forces de changements sont féminines, aussi bien dans la première partie qui se déroule en Allemagne, avec Ute Von Ebert, qu'en France avec Elisabeth Potier, sur le plan sociologique ça me paraît évident.

P. : Vous êtes un écrivain subversif, n'avez-vous pas peur pour votre vie ?

B.S. : Non, la peur c'est vraiment très subjectif, ça ne correspond pas à une réalité que l'on peut voir et toucher : on est tout le temps en danger, le plafond peut nous tomber sur la tête, il peut y avoir un attentat, on n'a pas conscience du danger. Je vis dans un pays où le danger est omniprésent mais personne ne le voit, les gens continuent à vivre normalement, à aller au marché, les gens qui ont reçu des fatwas continuent à sortir. En revanche, d'autres qui ne sont ni menacé, qui n'ont rien reçu, vivent dans des peurs paniques. J'ai un copain qui n'est pas sorti de chez lui pendant dix ans. Il est journaliste et à un moment donné les islamistes ont jeté une fatwa sur les journalistes. Ils ont tué cent vingt journalistes Algériens et il se voyait dans le lot : il a basculé dans une folie terrible.

P. : Mais vous on ne vous a pas menacé ?

B.S. : Moi j'ai reçu beaucoup de menaces, comme tout le monde. Les islamistes sont des grands stratèges : si vous créez un état de menace générale vous ne faites peur à personne. Par contre si je dis que tous ceux dont le prénom commence par B on va les liquider, alors là vous semez la peur et vous divisez la société car tous ceux dont le prénom commence par A, C, D ne se sentent pas concernés, ça ne touche pas mon voisin, ça ne touche pas ma famille : vous créez des situations terribles sur le plan moral et psychologique. Les islamistes lançaient des fatwas sur les enseignants, les journalistes et la question c'était « à qui le tour ? ». Après c'était les policiers, les femmes qui ne sont pas en voile. Alors qu'au départ ils étaient partis sur l'idée :

« qui n’est pas avec nous est contre nous », donc une menace générale, ça ne faisait peur à personne et quand ils émettaient des fatwas ça commençait à semer la terreur. Ils mettent la pression puis ils relâchent. On commence à vivre quinze, vingt jours tranquillement puis la pression revient et au bout de quelques temps on est déglingué. Moi je ne l’ai pas vraiment ressenti, à part quand les membres du groupe dont je faisais partie ont pour la plupart été assassinés. Mais moi j’étais un inconnu là-dedans, eux c’étaient des gens célèbres, c’étaient des écrivains, comme Rachid Mimouni, Tahar Djaout, des grands avocats, moi j’étais un fonctionnaire, c’est tout.

Table des matières

Remerciements 4

Introduction 8

Partie I : présentation du *Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* et définition de ses enjeux entre factuel et fictionnel 14

Chapitre I : structure générale et résumé du *Train d'Erlingen* 16

I. Présentation générale de l'œuvre et de sa structure 17

I.1. Le prologue, une présentation des protagonistes et de l'intrigue 17

I.2. Structure générale 18

II. Résumé détaillé des deux parties du roman 21

II.1. Première partie : « La réalité de la métamorphose » ou l'histoire d'Ute Von Ebert.. 22

II.2. Deuxième partie : « La métamorphose de la réalité » ou l'histoire d'Elisabeth Potier 24

Chapitre II : le fait *VS* la fiction ? 28

I. Conceptualisation : factuel et fictionnel, question de frontières 29

I.1. Définir la fiction 30

I.2. Le rapport entre véracité et récit fictionnel 32

II. La fiction, une « feintise ludique partagée » 33

III. Le pacte avec le lecteur : étude du prologue du *Train d'Erlingen.* 35

III.1. Le pacte de lecture 36

III.2. Le prologue, entre manipulation et invitation 37

III.2.1. La dialectique du factuel et du fictionnel 39

III.2.2. Le narrateur 41

III.3. Conclusion : le pacte de lecture dans *Le Train d'Erlingen* 42

Partie II : allusions historiques et référentielles, une tentative de dialogue 44

Chapitre I : allusions historiques et références factuelles 46

I. Le terrorisme islamiste 48

I.1. Boualem Sansal et la question du terrorisme islamiste 48

I.2. Le terrorisme islamiste dans *Le Train d'Erlingen* : allusions et références 51

I.2.1. L'islamisme dans la première partie du roman : une représentation imagée. 51

I.2.2. L'islamisme dans la seconde partie du roman : des références explicites. 54

II. Le nazisme et les régimes totalitaires 57

II.1. Le nazisme 57

II.2. Totalitarisme, manipulation et engagement au fil de l'H/histoire 59

III. L'immigration d'hier à aujourd'hui 63

III.1. Réalité du musée et réalisme du texte littéraire : une description vivifiante, l'*ekphrasis* 64

III.2. Rétablir une vérité historique 67

Chapitre II : le roman comme tentative de rétablissement d'un dialogue 70

I. La dualité symbolique du train et son importance historique 72

I.1. Le train : un huis-clos, un symbole de mort 73

I.2. Un symbole de rencontres, d'espoirs 76

II. La tentative de reconstruction d'un dialogue entre les deux narratrices 79

II.1. Une coupure dimensionnelle entre réalité et fiction, réalité et rêve 80

II.2. Rétablir une communication par des lettres 84

Partie III : *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu,* une œuvre métalittéraire 90

Chapitre I : entrecroisement des genres littéraires dans *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* 93

I. Entre fantastique et dystopique 95

I.1. Le fantastique dans le roman : un « fantastique étrange » 95

I.2. De l'utopie à la contre-utopie 99

II. La libre pensée dans *Le Train d'Erlingen* : journal intime, essai, roman à thèse ou engagé 103

II.1. Le journal intime 103

II.2. L'essai, le roman à thèse et le roman engagé 108

Chapitre II : l'intertextualité dans le roman, création d'un discours métalittéraire 115

I. Des allusions à déchiffrer : le jeu de l'auteur avec son lecteur 117

I.1. Stephen King caché dans un « brouhaha subliminal » 117

I.2. George Orwell et Albert Camus 119

II. De l'écriture palimpseste aux commentaires littéraires 124

II.1. Une écriture palimpseste 125

II.1.1. *Les Immortels d'Agapia* de Virgil Gheorghiu 125

II.1.2. *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati : le danger des fantasmagories 127

II.2. Les commentaires des narratrices : la littérature au service de la compréhension du monde 129

Chapitre III : la mise en abyme, clé de voûte du roman 133

I. La mise en abyme : la dynamique de la métamorphose 135

I.1. *La Métamorphose* de Kafka : mise en abyme et réflexivité d'un principe (sur)naturel 135

I.2. Le vertige des mises en abyme successives : un roman qui se transforme et qui se réfléchit lui-même 139

II. La mise en abyme : la dynamique de l'enquête et la posture du lecteur 143

II.1. La dynamique de l'enquête 143

II.2. La posture du lecteur 147

Conclusion 152

Bibliographie 155

Sitographie 161

Tables des illustrations 163

Annexes 164

Table des annexes 165

Annexe 1 - Entretien avec Boualem Sansal 166

Annexe 2 – Retranscription de l'entretien de Boualem Sansal avec le journaliste Mohammed Aïssaoui, « la littérature aujourd'hui peut-elle être une véritable force de changement ? », *Festival du Premier roman*, Chambéry, 23 mai 2019 171

Table des matières 187

MOTS-CLÉS : faits, fiction, Histoire, métamorphose, mise en abyme.

RESUMÉ

Dans son roman, *Le Train d'Erlingen ou La métamorphose de Dieu* (2018), l'écrivain francophone algérien, Boualem Sansal, questionne les liens étroits entre totalitarismes politiques et religieux, mais aussi entre fiction et Histoire. Ces liens sont mis en évidence par l'entremêlement constant entre récit fictionnel et faits avérés (attentats du Bataclan, période nazie), et par la mise en abyme (roman dans le roman). Ce procédé met en valeur l'aspect métaréfléxif de l'œuvre qui met en scène sa propre écriture. L'intrigue se noue autour de deux narratrices qui convoquent et commentent des textes littéraires, philosophiques, religieux : le roman ne semble plus être seulement un roman, mais un ensemble de textes hétéroclites, créant ainsi une hybridité générique. Comment, par la structure de son roman, Boualem Sansal brouille les frontières entre fiction et réalité ? Comment cela amène le lecteur à se réapproprier son rapport au réel, à l'Histoire, mais aussi à la fiction ?

KEYWORDS: facts, fiction, History, metamorphosis, mise en abyme.

ABSTRACT

In his novel, *Le Train d'Erlingen ou La Métamorphose de Dieu* (2018), the Algerian French-speaking writer, Boualem Sansal, questions the close links between political and religious totalitarisms, but also between fiction and History. These links are highlighted by the constant interweaving between fictional narrative and proven facts (Bataclan attacks, Nazi period), and by the mise en abyme (novel within the novel). This process underlines the meta-reflexive aspect of the work which stages its own writing. The intrigue is knotted around two narrators who summon and comment literary, philosophical but also religious texts: the novel doesn't seem to be only a novel, but a set of heterogeneous texts which create a generic hybridity. How does Boualem Sansal blur the lines between fiction and reality by the structure of his novel? How does this lead the reader to reclaim his relation with reality, with History, but also with fiction?