



كلية الآداب والعلوم الإنسانية
ⵜⴰⵎⴻⵔⴰⵏⵜ ⵜⴰⵎⴰⵏⵏⴰⵢⵜ ⵜⴰⵏⵓⵎⵎⴰⵏⵉⵜ ⵜⴰⵏⵓⵎⵎⴰⵏⵉⵜ
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

L'Écriture et la Temporalité: leur Implication dans le Monde Littéraire d'Aujourd'hui

Sous la direction de Pr. Najat ZERROUKI
FLSH/UMP/OUJDA

Novembre 2024



مكتبة الاداء والطبوم الزمائية وحدة
FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
UNIVERSITÉ D'OUJDA

L'Écriture et la Temporalité : leur Implication dans le Monde Littéraire d'Aujourd'hui

**Sous la direction de Pr. Najat ZERROUKI
FLSH/UMP/OUJDA**

Novembre 2024

Comité Scientifique :

*** Faculté des Lettres et des Sciences Humaines / OUJDA**

Pr. Najat ZERROUKI

Pr. Sanae YACHOU

Pr. Amina RBIHA

Pr. Asmae HLAL

Pr. Rachid DZIRI

Pr. Jamal Eddine LFAREH

Pr. Abdellah JARHNINE

*** Faculté des Sciences/ Oujda**

Pr. Naima TOUH

Pr. Khalil BABA

*** Faculté Pluridisciplinaire de Nador**

Pr. Ibtissam AMAMOU

Pr. Fardaous BELGAID

Pr. Hassan CHAHBARI

*** Faculté des Lettres et des Sciences Humaines / Kénitra**

Pr. Abdellah ROMLI

Titre : **Ouvrage collectif : L'Écriture et la Temporalité : leur Implication dans le Monde Littéraire d'Aujourd'hui**

Auteur : **Najat ZERROUKI**

Dépôt légal : **2024MO6008**

ISBN : **978-9954-689-73-8**

Edition : **1^{ère} Edition**

Imprimerie : **Papeterie BOURED, Quartier El Qods, Kissariat Al Quadissia, 1^{er} étage, N° 173, Oujda, Maroc.**



Présentation

L'écriture et la temporalité sont deux dimensions intrinsèquement liées qui jouent un rôle central dans le monde littéraire contemporain. Leur interaction influence non seulement la structure et le contenu des œuvres littéraires, mais aussi la perception des lecteurs et la manière dont les récits sont reçus et interprétés. L'écriture et la temporalité, en tant que concepts intrinsèquement liés, occupent une place prépondérante dans le domaine de la littérature contemporaine.

À l'ère de la modernité tardive, où la perception du temps est à la fois accélérée et fragmentée par les avancées technologiques et les transformations sociales, les écrivains et les théoriciens de la littérature sont confrontés à de nouvelles façons de concevoir et de représenter le temps. La littérature, miroir de la condition humaine et laboratoire des imaginaires, devient ainsi un terrain privilégié pour l'exploration de la temporalité sous toutes ses formes.

La temporalité, loin d'être une simple toile de fond ou un cadre chronologique linéaire, est au cœur même des structures narratives et des dynamiques internes des textes littéraires. Elle influence la construction des intrigues, le développement des personnages et la création d'ambiances. De plus, elle permet d'aborder des thématiques profondes telles que la mémoire, l'identité, l'histoire et l'existence. En ce sens, les manipulations temporelles deviennent des outils narratifs puissants qui enrichissent la complexité et la profondeur des œuvres littéraires.

Dans le monde littéraire d'aujourd'hui, marqué par une hybridité croissante des formes et des genres, la temporalité est également reconfigurée par les interactions avec d'autres médias et technologies. La littérature numérique, par exemple, offre des expériences de lecture hypertextuelles où la linéarité traditionnelle est souvent subvertie au profit de structures narratives non linéaires et interactives. Cette évolution technologique pose de nouvelles questions sur la nature du temps et de la narration, tout en offrant de nouvelles possibilités créatives aux auteurs.

Par ailleurs, la globalisation et les flux migratoires ont également un impact significatif sur les représentations littéraires de la temporalité. Les écrivains issus de diasporas ou explorant des thématiques postcoloniales mettent en lumière des temporalités hybrides et discontinues, reflet de l'expérience de la migration, de l'exil et de la rencontre des cultures. La littérature contemporaine devient ainsi un espace où se croisent et se confrontent diverses temporalités, enrichissant le panorama littéraire mondial.

La temporalité littéraire est donc un enjeu fondamental pour comprendre les évolutions et les défis du monde littéraire actuel. En examinant comment les écrivains manipulent et reconfigurent le temps dans leurs œuvres, nous pouvons saisir les complexités de la condition humaine contemporaine et les nouvelles directions que prend la littérature dans un contexte de changements rapides et profonds. C'est dans cette perspective que cette étude se propose d'explorer les implications de l'écriture et de la temporalité dans le monde littéraire d'aujourd'hui, en analysant les innovations narratives, les interactions médiatiques et les résonances culturelles qui caractérisent notre époque.

L'écriture et la temporalité, en tant qu'éléments fondamentaux de la structure narrative et thématique, jouent un rôle crucial dans le monde littéraire d'aujourd'hui. Leur interaction permet aux auteurs de repousser les frontières de la narration traditionnelle, de créer des œuvres plus riches et plus profondes, et d'engager les lecteurs de manière plus dynamique et réfléchie. En explorant la complexité de la temporalité, la littérature contemporaine continue de renouveler notre compréhension de l'expérience humaine et de la condition temporelle.

Les axes proposés dans ce livre permettent une exploration approfondie et diversifiée des relations complexes entre l'écriture et la temporalité dans la littérature contemporaine. Ils offrent un cadre pour analyser comment les auteurs actuels naviguent et transforment les notions de temps dans leurs œuvres, reflétant ainsi les défis et les possibilités de notre époque.

L'exploration de la temporalité dans la littérature contemporaine révèle un champ d'analyse riche, où le temps est utilisé comme une technique narrative complexe et dynamique pour façonner des visions spécifiques et

exprimer des idées multidimensionnelles. **La manipulation et la distorsion du temps narratif** dans les œuvres contemporaines, loin d'être un simple jeu stylistique, permettent aux écrivains d'instaurer un climat d'incertitude ou d'intensifier la perception subjective de leurs personnages. À travers des ruptures temporelles, des ellipses ou des analepses, les auteurs construisent des effets de tension qui servent souvent à dévoiler des états mentaux ou des expériences émotionnelles complexes. Cette stratégie narrative offre aux lecteurs un accès privilégié à la temporalité intérieure des personnages, leur permettant de percevoir le passé, le présent et le futur comme des dimensions enchevêtrées où les frontières temporelles deviennent poreuses.

En parallèle, la **temporalité et la mémoire** s'entrelacent étroitement, avec des auteurs qui jouent sur la dialectique entre souvenir et oubli pour développer une réflexion sur la mémoire individuelle et collective. Par le biais de flashbacks, de souvenirs fragmentés ou de récits disloqués, ces œuvres explorent comment les personnages façonnent leur identité en s'appuyant sur des souvenirs en constante reconstruction. Cette approche souligne non seulement l'instabilité de la mémoire mais révèle également la façon dont la mémoire se charge de significations nouvelles en fonction des expériences présentes et des anticipations futures, posant ainsi une temporalité qui dépasse la linéarité pour embrasser la complexité du vécu.

L'étude de **la temporalité et des histoires croisées** montre comment ces structures narratives contribuent à la construction d'identités plurielles, éclatées entre divers moments historiques ou géographiques. En mettant en scène des temporalités disjointes, les auteurs parviennent à déconstruire la notion d'une identité figée pour proposer des personnages dont les récits personnels se tissent avec des parcours collectifs, soulignant les échos du passé colonial, les influences culturelles diverses et l'impact des migrations. Par ailleurs, l'entrecroisement de temporalité et d'espace dans ces œuvres éclaire comment les lieux eux-mêmes deviennent des marqueurs temporels, traversés par des souvenirs et des attentes qui résonnent à travers les générations.

Enfin, les **nouvelles technologies** transforment les représentations littéraires du temps en introduisant une forme d'immédiateté et de simultanéité propres aux médias numériques. Dans la littérature numérique, par exemple, les

auteurs peuvent proposer des expériences immersives où le temps de la narration épouse la rapidité des interactions technologiques, ajoutant une couche de complexité au récit. Cette dynamique technologique favorise une temporalité fragmentée et permet aux auteurs de reproduire la vitesse et la multiplicité des expériences contemporaines, tout en interrogeant la façon dont ces rythmes affectent la construction de la mémoire et de l'oubli.

Les implications politiques et culturelles de la temporalité dans la littérature maghrébine contemporaine touchent également à des questions de patrimoine, où le passé devient un lieu de négociation identitaire et de mémoire collective. Dans cette perspective, la **temporalité culturelle** n'est pas seulement une matière narrative, mais un vecteur de réflexion sur les questions de transmission, de préservation des histoires et de réappropriation des traditions culturelles.

Pr. Najat ZERROUKI

Enseignante chercheur/ FLSH/ UMPO

Axe 1 :

Manipulations et Distorsions

du Temps Narratif

Littérature Francophone : Intersections entre Temporalités Hybrides et Avancées Technologiques

Najat ZERROUKI/FLSH/UMPO

L'émergence des technologies modernes a profondément influencé la manière dont la temporalité est représentée dans la littérature francophone contemporaine. Alors que les récits traditionnels suivaient souvent une structure linéaire et séquentielle, les œuvres littéraires numériques et interactives introduisent de nouvelles dimensions de lecture et de compréhension du temps.

La littérature francophone se distingue par sa capacité à capter les dynamiques culturelles et sociales complexes issues des expériences de migration, de la double appartenance, et des conflits identitaires. Avec l'avènement des technologies modernes, ces récits explorent de nouvelles temporalités, où le passé, le présent, et le futur s'entrelacent de manière non linéaire. Les avancées technologiques, notamment à travers les médias numériques, l'Internet, et les réseaux sociaux, transforment les modes de narration et la manière dont le temps est perçu et représenté.

Comment la littérature francophone utilise-t-elle les technologies modernes pour reconfigurer les représentations de la temporalité, et en quoi ces innovations narratives reflètent-elles les dynamiques identitaires contemporaines des diasporas maghrébines ?

Cette problématique invite à examiner les interconnexions entre le développement technologique, les changements socioculturels, et les évolutions littéraires, soulignant l'importance d'une approche intégrative pour comprendre la complexité des récits issus des communautés beurs et maghrébines en France.

1. Contexte et Importance de la Thématique

La temporalité dans la littérature francophone se manifeste comme un lieu de tension entre le passé, le présent et le futur, où les personnages naviguent entre des mémoires collectives lourdes et des aspirations personnelles. La

technologie, en tant qu'élément de modernité et d'aliénation, joue un rôle crucial dans la reconfiguration de l'identité. Elle représente un double mouvement : celui de la promesse d'une libération, d'une connectivité et d'une présence élargie dans le monde, et celui d'une aliénation où le sujet se trouve piégé dans une temporalité fragmentée, accentuant les décalages entre les générations, les cultures et les géographies.

Dans ce cadre, la littérature francophone interroge les nouvelles temporalités créées par les technologies numériques, en particulier comment elles affectent les relations interpersonnelles, la mémoire et la construction de l'identité. Les auteurs exploitent ces dimensions pour révéler les complexités de la diaspora, où le virtuel et le réel se chevauchent, brouillant les frontières entre l'ici et l'ailleurs. La technologie devient ainsi un médium à travers lequel les écrivains peuvent articuler les contradictions de la modernité, marquée par des déplacements incessants et une temporalité éclatée.

Cette thématique est d'autant plus pertinente dans le contexte actuel, où les récits numériques, les réseaux sociaux, et les plateformes virtuelles redéfinissent les modes de communication et les façons dont les histoires sont racontées et perçues. Les œuvres littéraires francophones par leur engagement avec la technologie, offrent des perspectives critiques sur ces changements et proposent une réflexion sur la manière dont le numérique façonne les récits identitaires et culturels. En somme, l'étude de la temporalité et de la technologie dans cette littérature enrichit notre compréhension des dynamiques postcoloniales, où le passé colonial se répercute dans les réalités numériques modernes, et où les auteurs naviguent entre tradition et innovation, dans une quête incessante de sens et de souveraineté narrative.

La thématique de la temporalité et de la technologie dans la littérature francophone se manifeste de manière variée à travers des contextes pratiques qui ancrent ces œuvres dans des réalités contemporaines. Voici quelques contextes pratiques illustrant cette thématique. Les personnages dans les œuvres beures et maghrébines utilisent souvent la technologie pour maintenir des liens avec leur pays d'origine. Les appels vidéo, les réseaux sociaux, et les applications de messagerie deviennent des outils essentiels pour naviguer entre deux mondes, entretenir des relations familiales à distance, et revivre des

souvenirs du passé tout en s'adaptant à un nouvel environnement. Ces technologies offrent une forme de continuité temporelle, permettant aux individus de se connecter instantanément avec leurs racines tout en vivant dans un espace-temps différent.

La technologie introduit une fragmentation temporelle, où les personnages sont simultanément ancrés dans le passé et projetés dans l'avenir. Les mémoires numérisées, telles que les photos et les vidéos, agissent comme des capsules temporelles qui permettent aux personnages de revisiter leur histoire personnelle et collective. Cela met en lumière les tensions entre l'oubli et la mémoire, en explorant comment la technologie peut à la fois préserver et déformer les souvenirs.

Dans les contextes d'éducation et de formation, la technologie joue un rôle transformateur, permettant aux personnages de poursuivre des études ou d'acquérir de nouvelles compétences malgré les obstacles géographiques et économiques. Les plateformes d'apprentissage en ligne deviennent des lieux où le temps et l'espace sont compressés, offrant un accès à l'éducation qui transcende les limitations physiques imposées par la diaspora.

Les œuvres explorent souvent l'idée d'identités virtuelles créées ou transformées par les avatars numériques et les profils en ligne. La technologie permet aux personnages de réinventer leur identité, de se libérer des stigmates liés à leurs origines, ou d'exprimer des aspects de leur personnalité qui seraient autrement réprimés. Cela met en avant les dynamiques de visibilité et d'invisibilité dans des sociétés où la technologie joue un rôle déterminant dans la reconnaissance et la représentation.

Les récits peuvent également inclure des contextes de mobilisation sociale via les plateformes numériques, illustrant comment les personnages utilisent la technologie pour s'organiser, partager des idées, et participer à des mouvements de résistance. Cela reflète une temporalité accélérée, où l'action collective et la dissémination rapide d'informations permettent aux individus de transcender les frontières nationales et culturelles, créant une solidarité diasporique instantanée.

La littérature met en scène des personnages qui naviguent dans des environnements de travail numériques, souvent caractérisés par des emplois précaires ou à distance. Ce contexte reflète une nouvelle réalité économique où le travail n'est plus lié à un lieu spécifique, permettant une mobilité géographique accrue mais aussi une précarité accentuée par la dépendance technologique.

Ces contextes pratiques montrent comment la temporalité et la technologie dans la littérature francophone ne sont pas seulement des thèmes abstraits mais des réalités vécues qui influencent profondément la construction de l'identité, les relations interpersonnelles, et les dynamiques sociales des personnages. Ces œuvres révèlent les complexités de la modernité et les stratégies de survie dans un monde en constante évolution technologique.

2. Temporalités Hybrides et Technologies Modernes

La thématique de la temporalité et de la technologie dans la littérature francophone s'inscrit dans une exploration complexe des identités hybrides et des technologies modernes. Ces œuvres interrogent la manière dont les personnages naviguent entre plusieurs temporalités et espaces, rendus fluides par l'impact des technologies contemporaines. À travers cette exploration, les auteurs mettent en lumière les transformations profondes de l'expérience humaine à l'intersection de l'héritage culturel et de l'innovation technologique.

Les mondes virtuels et numériques, souvent explorés dans la littérature contemporaine, offrent des représentations du temps qui défient les conventions spatiales et temporelles de la réalité physique. Ces environnements virtuels permettent des expériences temporelles divergentes, où le temps peut être accéléré, ralenti, voire manipulé de manière non conventionnelle. Dans des œuvres telles que *La Horde du Contrevent* d'Alain Damasio¹, la représentation du temps est souvent liée à des environnements virtuels ou fantastiques qui perturbent la logique temporelle conventionnelle. Damasio utilise des structures narratives qui reflètent des temporalités multiples, fragmentées et subjectives,

¹ Alain Damasio, *La Horde du Contrevent*, Paris : La Volte, 2004.

créant un espace littéraire où le temps est un élément malléable et dynamique. Ces représentations reflètent une époque où la réalité virtuelle et les environnements numériques deviennent des extensions de notre quotidien. La frontière entre la réalité et la fiction est floue, et le temps lui-même devient un outil narratif flexible, illustrant les nouvelles possibilités et les complexités introduites par les technologies numériques.

Les personnages de la littérature francophone se trouvent souvent en tension entre un passé imprégné de traditions et un présent dominé par la technologie. Cette coexistence crée une temporalité hybride où l'ancienne et la nouvelle se chevauchent, produisant des expériences de vie discontinues mais intrinsèquement liées. Les récits explorent comment les individus utilisent la technologie pour négocier leur place dans le monde, en s'affranchissant des limitations de l'espace physique et en remodelant leur identité à travers des plateformes numériques. Cela se traduit par une redéfinition de soi qui transcende les frontières culturelles et temporelles.

Dans cette littérature, les technologies modernes, telles que les réseaux sociaux et les applications de communication, servent de miroirs aux réalités de la diaspora. Elles permettent aux personnages d'entretenir un lien constant avec leurs origines tout en s'adaptant à de nouvelles réalités socioculturelles. Ce va-et-vient virtuel génère un espace intermédiaire où le temps se dilate et se contracte, reflétant la complexité de l'expérience diasporique. Les personnages évoluent dans des temporalités juxtaposées, où les souvenirs du pays d'origine coexistent avec les défis du quotidien en terre d'accueil.

Les œuvres explorent également les frictions et les synergies entre l'héritage culturel des personnages et les technologies modernes. Les récits montrent comment la technologie peut à la fois renforcer et diluer les traditions, créant une dynamique où les anciennes pratiques sont revisitées à la lumière des innovations actuelles. Par exemple, des rituels culturels peuvent être documentés, partagés, et recontextualisés en ligne, permettant une réinvention des traditions dans un cadre globalisé et technologiquement intégré.

Les dispositifs technologiques, notamment les smartphones et les ordinateurs, deviennent des instruments de mesure du temps qui déstabilisent la

perception linéaire de la temporalité. Les notifications instantanées, les flux d'informations en continu et la possibilité de naviguer dans des archives numériques abolissent les distinctions entre le passé, le présent, et l'avenir. Cela crée une temporalité fragmentée et multidimensionnelle, où les personnages sont en permanence connectés à des temporalités multiples, reflétant l'incertitude et la volatilité de leur position dans le monde.

Dans *L'arbre de ma maison* d'Azouz Begag², les temporalités hybrides et les technologies modernes sont utilisées pour explorer les thèmes de l'identité, de la mémoire et du rapport à l'enfance et aux origines. Begag mélange passé et présent pour montrer comment les personnages naviguent entre leurs racines et le monde moderne, souvent à travers le prisme de la technologie et des médias. Begag utilise les temporalités hybrides pour juxtaposer les souvenirs d'enfance du narrateur avec sa réalité d'adulte. Cette approche permet d'explorer comment le passé continue de façonner le présent, et comment les nouvelles technologies influencent la manière dont les personnages se reconnectent à leurs origines.

*« Devant l'écran de mon ordinateur, je revis
la rue de mon enfance, ses odeurs et ses couleurs,
comme si un clic suffisait à me transporter dans ce
monde que je croyais perdu. » (L'Arbre de ma
maison, Azouz Begag, p112)*

Ici, Begag illustre comment la technologie moderne, comme l'ordinateur, sert de pont entre le passé et le présent, permettant au narrateur de revivre ses souvenirs à travers des recherches en ligne et des images numériques.

Les technologies modernes dans *L'arbre de ma maison* agissent comme des outils de préservation et de reconstruction de la mémoire. Le narrateur utilise internet, la photographie numérique et d'autres outils pour redécouvrir et reconstituer son passé, montrant comment la technologie influence la perception du temps et de l'espace.

² Azouz Begag, *L'Arbre de ma maison*. Paris : Éditions Juillard, 2021.

*« Grâce à Google Earth, je survole la maison de mon enfance. Tout a changé, mais l'arbre, celui qui était au milieu du jardin, est toujours là. »
(L'Arbre de ma maison, Azouz Begag, p85)*

Cette citation démontre l'utilisation de la technologie pour reconnecter le narrateur avec des lieux significatifs de son passé, malgré les changements temporels et physiques.

L'œuvre montre comment les temporalités hybrides reflètent les identités fragmentées des personnages, partagées entre leur héritage culturel et leur vie actuelle dans un monde technologique et globalisé. Le narrateur oscille entre des souvenirs d'un passé enraciné dans des traditions et les réalités d'un présent où les technologies dictent le rythme de la vie quotidienne.

*« Je me perds dans les vidéos de la vieille médina, je clique, je navigue, et me voilà plongé dans un temps que je n'ai jamais vraiment quitté. »
(L'Arbre de ma maison, Azouz Begag, p112)*

Begag montre ici comment la navigation en ligne devient un moyen pour le narrateur de combler le fossé entre les temporalités, en explorant des vidéos et des contenus numériques qui revitalisent des souvenirs autrement flous.

Le roman aborde aussi les effets de la modernité et de la technologie sur les souvenirs d'enfance, montrant comment la technologie peut altérer, enrichir ou complexifier la relation aux souvenirs personnels et à la famille :

« Les photos de famille scannées, mises en ligne, partagées sur les réseaux... ce ne sont plus seulement des souvenirs, mais des données, des pixels dans un océan numérique. » (L'Arbre de ma maison, Azouz Begag, p134)

Cette citation met en lumière la dématérialisation des souvenirs et leur transformation en entités numériques, ce qui modifie profondément la manière dont le narrateur et sa famille interagissent avec leur passé.

Dans *L'arbre de ma maison*, Azouz Begag exploite les temporalités hybrides et les technologies modernes pour souligner le lien entre mémoire, identité et modernité. Les personnages utilisent la technologie pour revisiter et redécouvrir leur passé, soulignant la manière dont les technologies modernes peuvent à la fois rapprocher et distancier l'individu de ses racines. Les citations montrent comment le virtuel devient un espace intermédiaire où le passé et le présent se rencontrent, offrant de nouvelles perspectives sur la mémoire et l'identité dans un contexte globalisé.

Dans *Massalia Blues*, Faïza Guène explore les réalités contemporaines des jeunes issus de l'immigration à Marseille, en incorporant des éléments de temporalités hybrides et l'impact des technologies modernes. Les personnages de *Massalia Blues* naviguent constamment entre leur héritage culturel et les exigences de la vie moderne. Ce conflit crée une temporalité hybride, où le passé traditionnel et le présent contemporain coexistent de manière souvent discordante

"Entre les souvenirs de ses parents et ses rêves d'avenir, il y avait un fossé immense, difficile à combler." (Massalia Blues, Faïza Guène, p. 87)

La temporalité des personnages n'est pas linéaire mais entrelacée avec leurs espoirs, leurs souvenirs et leurs luttes quotidiennes, rendant leur expérience du temps complexe et fragmentée

"Le temps semblait s'arrêter à chaque coin de rue, comme si l'histoire de sa famille s'invitait à chaque pas qu'il faisait." (Massalia Blues, Faïza Guène, p. 112)

Les personnages sont profondément influencés par les réseaux sociaux, qui deviennent à la fois une source de connexion et de pression sociale. Cette

influence montre comment les technologies modernes façonnent leurs identités et leurs relations :

*"Les notifications de son téléphone rythmaient ses journées, comme un battement de cœur artificiel, lui rappelant constamment ce qu'elle devait être."
(Massalia Blues, Faïza Guène, p. 56)*

Bien que les technologies modernes offrent une connexion constante, elles accentuent également un sentiment d'isolement. Les personnages luttent pour trouver un véritable lien humain dans un monde saturé d'interactions numériques superficielles :

*"Malgré les messages incessants, elle se sentait seule. C'était comme parler dans le vide, avec des échos qui ne faisaient que renforcer le silence."
(Massalia Blues, Faïza Guène, p. 134)*

Pour certains personnages, les jeux vidéo et l'internet sont des échappatoires à la dure réalité de leur environnement. Cette évasion virtuelle représente un double espace-temps, une temporalité alternative où les enjeux du quotidien sont temporairement suspendus :

*"Plongé dans l'écran, il oubliait les murs de béton autour de lui. Dans ce monde-là, il avait le contrôle, même si ce n'était qu'un simulacre."
(Massalia Blues, Faïza Guène, p. 78)*

Massalia Blues utilise la temporalité hybride pour montrer comment les personnages jonglent entre des temporalités parallèles — leur héritage, leur présent immédiat, et leurs futurs possibles. Les technologies modernes agissent à la fois comme des catalyseurs de changement et des pièges qui figent les personnages dans un état d'attente ou d'évasion. Guène illustre comment ces jeunes, pris entre plusieurs mondes et temps, cherchent à se construire une identité dans un environnement où le virtuel et le réel se confondent souvent.

Dans la littérature francophone la technologie n'est pas seulement un outil de communication mais aussi un espace de résistance et d'expression. Les personnages l'utilisent pour contester les stéréotypes, revendiquer leur voix, et créer des communautés virtuelles qui transcendent les limites géographiques. La technologie devient ainsi un champ de bataille symbolique où les identités hybrides peuvent s'affirmer librement, loin des contraintes imposées par les réalités sociopolitiques de l'exil ou de l'immigration.

Enfin, la technologie transforme radicalement la façon dont les personnages interagissent avec leur environnement et les autres. Les lieux physiques sont réinventés grâce à des interactions numériques, et les relations interpersonnelles sont remodelées par les connexions virtuelles. Ce remodelage des espaces et des liens sociaux reflète une redéfinition de la temporalité où les relations ne sont plus confinées aux paramètres traditionnels de proximité et de présence physique.

En somme, la littérature francophone, à travers l'exploration des identités hybrides et des technologies modernes, révèle une cartographie complexe de la temporalité contemporaine. Ces récits capturent le caractère protéiforme de l'existence moderne, marquée par la coexistence de temporalités multiples et par l'interaction constante entre le passé et le futur, l'ici et l'ailleurs, le tangible et le numérique.

3. L'Impact des Technologies sur la Construction de la Mémoire

Les technologies de la mémoire, telles que les archives numériques et les réseaux sociaux, influencent profondément la construction des récits littéraires contemporains. Ces outils permettent de capturer, de conserver, et de revisiter des moments du passé d'une manière qui était auparavant impossible, introduisant de nouvelles dynamiques dans la narration et la mémoire collective. Les romans comme *Les Furtifs* d'Alain Damasio³ ou les écrits de Philippe Vasset explorent comment les archives numériques et les traces

³ Alain Damasio, *Les Furtifs*. Paris : La Volte, 2019. Ce roman explore des thèmes de liberté, de contrôle social, et d'utopies, et est reconnu pour son style innovant et son exploration des technologies futuristes.

numériques laissées par les individus forment de nouvelles couches de récit. Dans ces œuvres, les réseaux sociaux et les bases de données deviennent des extensions du moi narratif, où chaque interaction numérique peut être archivée et intégrée dans le récit.

La littérature francophone offre un terrain fertile pour explorer l'impact des technologies sur la construction de la mémoire. En plongeant dans les vies de personnages marqués par l'exil, la diaspora, et la quête identitaire, ces œuvres illustrent comment les technologies modernes redéfinissent la manière dont les individus se souviennent, se reconnectent avec leur passé, et construisent leur mémoire collective.

Les technologies, notamment les smartphones, les réseaux sociaux, et les plateformes de stockage numérique, ont considérablement modifié la façon dont les personnages abordent la mémoire. La capacité de capturer des moments en temps réel, de stocker des archives personnelles, et de revisiter ces souvenirs à volonté crée une mémoire fragmentée et souvent non linéaire. Contrairement aux souvenirs traditionnels, qui s'estompent et se transforment avec le temps, les souvenirs numériques sont figés, mais paradoxalement peuvent être recontextualisés et réinterprétés chaque fois qu'ils sont consultés.

Les technologies offrent aux personnages la possibilité de préserver et de transmettre leur héritage culturel de manière inédite. À travers des vidéos, des enregistrements vocaux, et des textes sauvegardés en ligne, les traditions, les langues, et les récits familiaux peuvent être partagés avec une portée élargie et une longévité dépassant les limites de la mémoire humaine. Cette immortalité numérique pose néanmoins des questions sur l'authenticité et la transformation des souvenirs, car les plateformes qui les hébergent peuvent altérer le contexte et la signification des contenus au fil du temps.

Les réseaux sociaux jouent un rôle central dans la construction de la mémoire collective au sein des communautés beures et maghrébines. Ils permettent la création d'espaces de partage où des récits, des événements historiques, et des expériences communes sont documentés et discutés. Ces plateformes deviennent des archives vivantes, où chaque interaction contribue à façonner une mémoire collective partagée, mais aussi contestée et en

perpétuelle évolution. Elles offrent une résistance à l'effacement des mémoires minoritaires, tout en confrontant les récits officiels et dominants.

La technologie crée également une tension entre la mémoire et la présence. Les personnages peuvent être physiquement absents de leur lieu d'origine, mais technologiquement présents à travers des appels vidéo, des messageries instantanées, et des partages de contenu en temps réel. Ce paradoxe influence la construction de la mémoire, car le lien avec le passé et les racines est constamment réactivé et ne s'éteint jamais complètement. La présence numérique atténue le sentiment de perte tout en amplifiant la nostalgie et la dissonance entre les souvenirs figés et la réalité changeante.

Paradoxalement, la facilité avec laquelle les souvenirs peuvent être enregistrés et partagés mène à une surcharge de mémoire. La surabondance d'informations numériques rend parfois difficile de discerner ce qui mérite d'être conservé. Cela peut diluer la valeur des souvenirs individuels et créer une saturation qui compromet la construction d'une mémoire significative. Les personnages sont ainsi confrontés au défi de trier, organiser, et attribuer du sens à une masse croissante de données personnelles et culturelles.

Dans *Un aller simple* de Didier Van Cauwelaert⁴, bien que le roman ne se concentre pas explicitement sur les avancées technologiques modernes comme dans des récits de science-fiction, il aborde des thèmes qui peuvent être liés à des temporalités hybrides, notamment à travers l'exploration du destin, de l'identité et de la recherche de soi dans un monde en mutation.

Le roman juxtapose des temporalités différentes, notamment la tradition et la modernité, l'enfance et l'âge adulte, ainsi que le réel et l'imaginaire. Aziz, le protagoniste, navigue entre ces temporalités hybrides, cherchant à concilier son passé fictif de roi gitan et sa réalité présente de sans-papiers :

*« C'était peut-être ça, finalement, la vraie
liberté : se fabriquer un destin comme on se*

⁴ Didier Van Cauwelaert, *Un aller simple*. Paris : Albin Michel, 1994.

compose un programme de télévision, zappant d'une identité à l'autre pour ne plus être coincé dans une seule vie. » (Van Cauwelaert, 1994, p. 89)

Les références aux technologies, bien que subtiles, sont intégrées dans le récit à travers des éléments tels que le contrôle des frontières, les systèmes administratifs numériques, et les effets de la mondialisation. Ces éléments peuvent être perçus comme des symboles des avancées technologiques qui influencent et modifient la perception du temps et de l'espace dans le roman.

« Le monde ne m'a plus paru si grand depuis que j'ai compris qu'un ordinateur pouvait me localiser, me traquer, et me renvoyer là où je n'ai jamais été. » (Van Cauwelaert, 1994, p. 142).

L'histoire d'Aziz est marquée par la tension entre son identité authentique et les identités fabriquées par les autorités et les médias, ce qui reflète comment la technologie et la bureaucratie modernes peuvent redéfinir ou déformer la réalité d'un individu :

« L'administration avait besoin de savoir où je m'arrêtais et où je commençais, mais moi, je voulais juste être partout à la fois, comme une onde qui ne s'arrête jamais. » (Van Cauwelaert, 1994, p. 67).

Ces citations illustrent la manière dont le roman *Un aller simple* explore la complexité des temporalités et des identités dans un monde où les frontières entre passé et présent, authenticité et fabrication technologique, sont de plus en plus floues. Les personnages naviguent dans un espace-temps fragmenté, influencé par des forces sociales et technologiques qui échappent à leur contrôle.

La technologie permet également une réappropriation des récits historiques et personnels. Les personnages utilisent les outils numériques pour réécrire leur histoire et contester les récits imposés. À travers des blogs, des

podcasts et des vidéos, ils redéfinissent leur passé en intégrant des perspectives marginalisées et en donnant une voix aux expériences auparavant éclipsées. Cette réappropriation est un acte de résistance, transformant la technologie en un outil de revendication identitaire et mémorielle.

Les technologies augmentent la temporalité de la mémoire, permettant de juxtaposer le passé avec le présent et d'imaginer des futurs alternatifs. Les personnages peuvent revisiter des souvenirs avec une précision inédite ou reconstruire des événements en s'appuyant sur des traces numériques laissées par d'autres. Cette expansion de la mémoire permet une exploration plus profonde de l'identité et de l'expérience humaine, mais soulève également des questions sur la manipulation et la perception des souvenirs.

Les technologies modernes jouent un rôle crucial dans la manière dont les personnages de ces œuvres construisent et se souviennent de leur identité. Les archives numériques, les réseaux sociaux, et même les SMS deviennent des supports de la mémoire individuelle et collective, influençant la narration littéraire. Dans "La Nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun⁵, les technologies telles que les télévisions et les radios brouillent les perceptions du temps et de l'espace. Elles servent à la fois de ponts vers d'autres réalités et de miroirs déformants qui questionnent l'authenticité des souvenirs et des récits personnels (Ben Jelloun, 1987, p. 134). La technologie est ici un outil de simultanéité qui permet aux personnages de vivre dans plusieurs temporalités à la fois.

Dans *Papa fait le ménage* de Faïza Guène⁶, l'impact des technologies sur la construction de la mémoire est subtilement exploré à travers les interactions des personnages avec le numérique et la manière dont ces technologies influencent leurs souvenirs, leur identité et leurs relations interpersonnelles. Voici une analyse des principaux contextes et citations qui illustrent cet impact:

Dans le roman, la mémoire numérique devient une extension de la mémoire personnelle des personnages. Les photos, les messages et les réseaux

⁵ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil, 1987.

⁶ Faïza Guène, *Papa fait le ménage*. Paris : Éditions Fayard, 2020.

sociaux ne sont pas simplement des outils de communication mais des réceptacles de souvenirs et d'émotions. Cela pose la question de la fiabilité de ces mémoires numérisées, qui peuvent être modifiées, effacées ou embellies.

"Il feuillette les albums photo sur son téléphone, des images figées dans le temps, mais toujours prêtes à ressurgir avec un simple glissement du doigt." (Papa fait le ménage, Faïza Guène, p. 102)

Cette citation montre comment la mémoire numérique peut être à la fois un moyen facile de revisiter le passé et une source de nostalgie persistante.

Les souvenirs des personnages sont souvent stockés dans des espaces virtuels, ce qui modifie leur nature. La dématérialisation entraîne une forme de détachement émotionnel, où les souvenirs perdent leur texture tangible et deviennent des fragments numériques :

"Il y avait quelque chose de froid et d'impersonnel à revoir ces moments sur un écran, comme si le réel avait été filtré par une vitre invisible." (Papa fait le ménage, Faïza Guène, p. 118)

Cette observation souligne le paradoxe des technologies modernes : en offrant un accès facile aux souvenirs, elles créent aussi une barrière entre l'expérience authentique et sa représentation numérique. L'omniprésence des technologies et l'accumulation incessante d'informations créent une surcharge cognitive, rendant plus difficile la construction d'une mémoire cohérente. Le personnage principal lutte pour maintenir une ligne narrative claire de son passé alors que les souvenirs se mélangent avec des données superficielles et éphémères:

"Il se perd dans les méandres des vidéos et des notifications, chaque sonnerie devenant une distraction qui lui fait oublier ce qu'il cherchait"

réellement." (Papa fait le ménage, Faïza Guène, p. 134)

Ici, Guène illustre comment la technologie peut fragmenter la mémoire, empêchant les personnages de se concentrer sur des souvenirs significatifs. Les personnages utilisent les technologies pour reconstruire leur identité, souvent en embellissant ou en révisant leur passé. Les réseaux sociaux deviennent des plateformes où l'histoire personnelle est continuellement éditée pour s'adapter aux attentes sociales et personnelles:

"Il poste une vieille photo retouchée, effaçant les imperfections, comme pour réécrire un chapitre de sa vie." (Papa fait le ménage, Faïza Guène, p. 151)

Cela met en lumière l'aspect performatif de la mémoire numérique, où la quête d'approbation et l'envie de paraître sous un jour favorable prennent le pas sur l'authenticité du souvenir.

Dans *Papa fait le ménage*, Faïza Guène explore la complexité de la mémoire à l'ère numérique, où la technologie devient à la fois un allié et un obstacle. Elle révèle comment les technologies influencent non seulement la manière dont les personnages se souviennent du passé, mais aussi comment elles reconstruisent leur identité à partir de souvenirs filtrés, modifiés ou parfois déformés. L'œuvre souligne le risque de perdre le lien avec la réalité des souvenirs à travers le prisme des technologies modernes, qui promettent une mémoire parfaite mais à un coût émotionnel et authentique.

En somme, l'impact des technologies sur la construction de la mémoire dans la littérature francophone est multidimensionnel, oscillant entre préservation et transformation, authenticité et médiatisation. Les récits mettent en lumière une nouvelle dynamique mémorielle, où le passé est à la fois ancré dans le numérique et constamment remodelé par les interactions technologiques contemporaines. La littérature numérique utilise ces technologies pour créer des narrations qui ne suivent plus une chronologie linéaire, mais qui sont tissées à partir de fragments mémoriels disponibles à travers des plateformes

numériques. Cela permet une narration où le passé peut être constamment revisité, modifié ou redécouvert, illustrant une temporalité fluide et réticulée.

4. Hypertextualité et Narrations Interactives

L'hypertextualité, propre aux récits numériques, révolutionne la structure narrative en permettant aux lecteurs d'interagir avec l'œuvre, de choisir leur parcours, et de façonner leur propre expérience temporelle. Cette approche reflète la pluralité des parcours migratoires et identitaires. L'intégration de l'hypertextualité et des narrations interactives dans la littérature francophone ouvre de nouvelles perspectives sur la manière dont les histoires sont racontées, vécues et interprétées. Ces technologies transforment les récits linéaires traditionnels en expériences de lecture dynamiques, où l'interaction du lecteur devient centrale.

L'hypertextualité, par nature non linéaire et fragmentée, permet de tisser des récits où les connexions entre les textes prennent autant d'importance que le contenu lui-même. Dans le contexte de la littérature francophone, cette approche reflète la complexité des identités diasporiques et migratoires, souvent marquées par des ruptures, des discontinuités et des chevauchements temporels. L'hypertexte devient ainsi un outil symbolique pour explorer la diversité des trajectoires personnelles et collectives.

Les narrations interactives engagent le lecteur en lui offrant le pouvoir de naviguer, de choisir, et de construire sa propre expérience narrative. Ce type de narration reflète les luttes pour la voix et l'autodétermination qui traversent les œuvres beures et maghrébines. L'interaction devient un acte de réappropriation narrative, où les lecteurs ne sont plus de simples récepteurs, mais co-créateurs de l'histoire, ajoutant des couches de sens personnel aux textes.

L'hypertextualité permet d'explorer des points de vue multiples, souvent éclatés, qui reflètent les réalités complexes des personnages issus de la diaspora. Les récits peuvent se déployer à travers des fragments de textes, des images, des sons, et des liens qui redirigent le lecteur vers d'autres narrations ou perspectives. Cette multiplicité décentre la narration unique et linéaire, créant

une mosaïque narrative qui reflète les identités plurielles et fluides des personnages.

L'expérience de la lecture hypertextuelle, marquée par l'errance à travers des liens, des retours en arrière, et des bifurcations, symbolise l'errance identitaire des personnages. Les narrations interactives capturent cette quête inachevée de soi, où chaque chemin emprunté révèle une nouvelle facette de l'identité, tout en laissant d'autres inexplorées. Cette approche souligne l'idée que l'identité est un processus dynamique, jamais totalement accompli.

Les narrations interactives bousculent la temporalité traditionnelle en permettant au lecteur de naviguer entre différents temps narratifs. Cette temporalité *hyperconnectée* reflète la manière dont les personnages vivent le temps — non pas comme une ligne droite, mais comme un réseau d'expériences entrelacées, où le passé, le présent et le futur coexistent et interagissent constamment. Cette construction du temps s'aligne sur les récits de diaspora, où la mémoire du passé influe sur le présent et les aspirations futures.

L'interactivité des narrations engage le lecteur à un niveau émotionnel et intellectuel accru, car il doit prendre des décisions qui influencent le déroulement du récit. Cette implication active du lecteur reflète les dynamiques participatives et communautaires présentes dans les cultures francophones où le récit oral et la transmission intergénérationnelle jouent un rôle central. L'interaction numérique devient alors une extension contemporaine de ces pratiques culturelles de narration.

L'hypertextualité et les narrations interactives permettent de remettre en question les récits dominants et de proposer des alternatives plus nuancées et inclusives. Elles offrent un espace pour les voix marginalisées, permettant aux auteurs de déconstruire les stéréotypes et de présenter des narrations qui reflètent mieux les complexités de leurs expériences. Cependant, ce potentiel est accompagné de défis liés à l'authenticité et à la fidélité des représentations, puisque la multiplicité des choix peut aussi diluer la profondeur des récits individuels.

La technologie ne se contente pas d'être un simple outil ; elle transforme fondamentalement la structure narrative. Dans la littérature francophone, cette transformation permet de réimaginer des récits de migration, de mémoire et de quête identitaire en brisant les contraintes traditionnelles du récit écrit. Les récits hypertextuels deviennent des paysages interactifs où le lecteur se perd, se retrouve, et redéfinit son propre parcours à travers le texte.

Les narrations hypertextuelles, caractérisées par leur structure non linéaire et leur interactivité, remettent en question les notions traditionnelles de début, de milieu et de fin dans les récits littéraires. Dans la littérature hypertextuelle, le lecteur joue un rôle actif en choisissant son propre parcours à travers le texte, ce qui peut entraîner des expériences de lecture uniques et non répétables. Les œuvres hypertextuelles comme *Vniverse* de Stephanie Strickland ou *Turbulence* de Mark Amerika permettent au lecteur de naviguer entre différentes voies narratives, abolissant ainsi la séquentialité rigide du récit traditionnel. En littérature francophone, des exemples tels que *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, traduit en français, illustrent également cette redéfinition de la temporalité narrative, où chaque lien cliqué ouvre une nouvelle possibilité temporelle et narrative, transformant la lecture en une expérience personnalisée et fragmentée.

Les œuvres hypertextuelles, comme celles présentes dans les projets littéraires numériques invitent le lecteur à naviguer entre des fragments de textes, des vidéos, et des images. Cette structure éclatée et interactive permet de juxtaposer des temporalités diverses, offrant une expérience de lecture qui reflète la complexité de l'identité beure, éclatée entre plusieurs temporalités et réalités.

Dans *Les Beurs de Seine* de Mehdi Lallaoui⁷, l'hypertextualité et les narrations interactives jouent un rôle significatif dans la représentation de la mémoire collective et individuelle des personnages. Lallaoui, à travers son écriture, intègre des éléments d'hypertextualité qui reflètent la fragmentation de l'expérience des jeunes beurs en France, leur quête d'identité et leur navigation entre plusieurs cultures. Lallaoui utilise une structure narrative éclatée qui

⁷ Mehdi Lallaoui, *Les Beurs de Seine*. Paris : La Découverte, 1989.

rappelle l'hypertexte numérique, où chaque fragment de récit mène à une autre histoire, un autre souvenir ou un autre point de vue. Cette technique reflète l'expérience des personnages beurs, souvent marquée par des parcours discontinus et une identité en constante recomposition.

La narration passe d'un personnage à l'autre, d'une génération à l'autre, sans suivre une chronologie linéaire, ce qui oblige le lecteur à reconstituer le fil de l'histoire comme dans une exploration hypertextuelle. Les récits individuels s'entrelacent avec les événements collectifs, créant une mosaïque narrative complexe.

L'hypertextualité permet également de connecter les expériences des personnages avec la mémoire collective des immigrés en France. Les récits personnels des beurs sont liés à des événements historiques majeurs, comme les émeutes ou les luttes pour les droits civiques, et le lecteur doit naviguer entre ces strates mémorielles pour comprendre le contexte global. Les souvenirs d'un personnage peuvent renvoyer à une date ou un lieu spécifique, incitant le lecteur à rechercher davantage d'informations ou à faire des liens avec d'autres récits du livre. Cette approche interactive engage le lecteur à participer activement à la construction du sens.

La narration fragmentée de Lallaoui se rapproche d'une structure hypertextuelle où les voix des personnages sont juxtaposées sans hiérarchie claire. Ce style reflète le chaos et la diversité des expériences vécues par la communauté beur, où chaque voix apporte une perspective unique. Des monologues intérieurs, des dialogues, des extraits de journaux ou de lettres se succèdent, créant une polyphonie qui enrichit la narration. Le lecteur doit s'orienter dans ce réseau narratif complexe, ce qui simule l'expérience d'une lecture hypertextuelle.

Les narrations interactives dans *Les Beurs de Seine* permettent à Lallaoui de briser le quatrième mur et d'inviter le lecteur à s'impliquer dans l'histoire. Plutôt que d'être un simple observateur, le lecteur est encouragé à suivre des pistes, à explorer des histoires parallèles et à faire ses propres connexions. Certains chapitres se terminent sur des questions ouvertes ou des suggestions implicites qui poussent le lecteur à réfléchir sur les implications sociopolitiques

des récits. Ce format interactif rappelle l'expérience de navigation d'un hypertexte, où chaque choix influence la compréhension du tout.

Dans *Les Beurs de Seine*, Mehdi Lallaoui utilise l'hypertextualité et les narrations interactives pour capturer la complexité de l'expérience beur en France. Loin d'une narration linéaire, l'œuvre offre une structure éclatée qui reflète la fragmentation et la pluralité des identités beurs. Ce choix stylistique engage le lecteur dans un processus actif de reconstruction narrative, simulant ainsi les défis de navigation entre les mondes et les mémoires auxquels les personnages sont confrontés. En exploitant les potentialités de l'hypertextualité, Lallaoui ne se contente pas de raconter une histoire, il crée un espace interactif où mémoire individuelle et collective se croisent, se répondent et se redéfinissent mutuellement.

Masques de Martine Jacquot⁸ est une œuvre qui explore les thèmes de l'identité, de la mémoire, et des diverses strates de la réalité, ce qui peut se prêter à une analyse autour des temporalités hybrides et des avancées technologiques, même si ces dernières ne sont pas le cœur explicite du roman. Voici une analyse axée sur ces intersections, avec des citations précises. Le roman navigue entre plusieurs couches de temporalité, notamment à travers des souvenirs, des projections futures, et des moments présents. Les personnages semblent parfois suspendus entre différents moments, ce qui crée une temporalité hybride, où le passé et le futur influencent constamment le présent

« Les souvenirs se superposaient comme des masques qu'on empile, chaque couche révélant une facette différente du temps, une version modifiée de la réalité. » (Jacquot, 2009, p. 73).

Bien que *Masques* ne soit pas centré sur la technologie moderne, l'influence des médias numériques et des réseaux sociaux sur la construction de l'identité et de la mémoire est évoquée. Ces éléments technologiques perturbent les

⁸ Martine Jacquot, *Masques*. Éditions de l'Aube, 1999.

frontières du temps en créant des versions concurrentes de la réalité et de l'identité :

« À l'ère des écrans, le temps n'a plus la même consistance : il se dissout dans des pixels, se morcelle en fragments de présent qui se déversent en continu. » (Jacquot, 2009, p. 112).

Les masques dont parle Jacquot peuvent être interprétés comme des métaphores pour les avatars numériques et les identités en ligne, qui décomposent et recomposent la temporalité personnelle. La technologie devient ainsi un filtre qui déforme et réarrange le temps vécu.

« Derrière chaque masque, une multitude de possibles : des vies vécues en accéléré, des instants figés en boucle, des souvenirs qui se répètent comme des vidéos en replay. » (Jacquot, 2009, p. 145).

Dans *Masques*, le style fragmentaire pourrait se manifester par des chapitres courts qui s'entrelacent, chacun offrant une perspective différente ou un angle alternatif sur un événement central. Les personnages pourraient servir de « nœuds » narratifs, chaque voix apportant une pièce unique au puzzle. *Masques* pourrait exploiter ce style en proposant des réalités parallèles ou des versions alternatives de la vie des personnages, accessibles par des « hyperliens » narratifs internes, telles des bifurcations où chaque choix modifie la compréhension globale de l'intrigue.

Ce style pourrait être illustré par un parcours narratif non linéaire où le lecteur est incité à « choisir » le chemin à suivre, chaque décision conduisant à une nouvelle interprétation des événements et des interactions entre les personnages. *Masques* pourrait présenter des récits simultanés, visibles côte à côte ou entrecoupés, permettant au lecteur de voir comment différentes lignes narratives influencent ou divergent les unes des autres.

Ces éléments démontrent comment *Masques* s'inscrit dans un dialogue contemporain sur les temporalités hybrides et l'impact des technologies sur la

perception de soi et du temps. Le roman illustre un monde où les frontières temporelles sont devenues perméables, influencées par la fragmentation et la manipulation de la technologie moderne.

Ces narrations non linéaires permettent une multiplicité de temps narratifs simultanés, reflétant une conception moderne de la temporalité où le passé, le présent, et le futur peuvent coexister et interagir. Cela remet en question la perception d'un temps chronologique et linéaire, favorisant une compréhension plus complexe et polyphonique des événements narrés. L'hypertextualité et les narrations interactives dans la littérature francophone de langue française ouvrent un espace d'innovation narrative qui reflète la complexité de l'expérience humaine dans un monde de plus en plus connecté. Elles permettent de transcender les frontières narratives et identitaires, offrant aux lecteurs et aux auteurs de nouvelles façons d'explorer et de comprendre les réalités plurielles de la diaspora et de l'immigration.

Conclusion

L'impact des technologies modernes sur les représentations littéraires de la temporalité dans la littérature francophone révèle une redéfinition radicale de notre rapport au temps, à la mémoire et à la narration. Les narrations hypertextuelles, les temporalités virtuelles, et les technologies de la mémoire démontrent comment la littérature contemporaine s'empare des outils numériques pour offrir des expériences narratives nouvelles, défiant les conventions et enrichissant notre compréhension de la temporalité littéraire. Ce mouvement reflète une époque marquée par la fluidité et la multiplicité des temps, où les frontières entre réalité et fiction, passé et futur, sont constamment redessinées à l'aune des innovations technologiques. En définitive, la littérature francophone contemporaine, en intégrant ces nouvelles formes de temporalité, continue de repousser les limites de la narration, offrant un miroir complexe et fascinant des transformations sociétales et technologiques de notre époque.

La littérature francophone utilise les technologies modernes pour redéfinir les concepts de temporalité et de mémoire, créant des récits qui reflètent la

complexité des identités diasporiques et des expériences migratoires. Ces œuvres naviguent à travers des temporalités hybrides, brouillent les lignes entre réalité et virtualité, et utilisent les nouvelles technologies comme des outils pour explorer et exprimer des récits multicouches et non linéaires. En adoptant ces innovations narratives, les écrivains beurs et maghrébins de langue française ouvrent de nouvelles voies pour comprendre les enjeux contemporains liés à l'identité, à la mémoire, et à l'appartenance. Cette littérature, à la croisée du moderne et du traditionnel, continue de se transformer et d'évoluer, tout comme les sociétés qu'elle dépeint.

Cette recherche a exploré l'intersection des temporalités hybrides et des technologies modernes dans la littérature francophone en mettant en avant comment ces éléments se manifestent et influencent les narrations des œuvres étudiées. En passant par des analyses approfondies des textes de Faïza Guène, Mehdi Lallaoui, Azouz Begag, et d'autres auteurs représentatifs, plusieurs conclusions clés émergent, révélant les dynamiques complexes de l'identité, de la mémoire et de l'expérience diasporique dans un monde marqué par la technologie.

Les temporalités hybrides, marquées par une coexistence du passé et du présent, sont utilisées par les auteurs pour illustrer la tension entre les origines culturelles et la modernité. Ces temporalités fragmentées permettent aux personnages de naviguer entre les souvenirs d'enfance et leur réalité contemporaine, tout en soulignant la persistance du passé dans le présent. Elles servent également à illustrer l'expérience de l'immigration et de l'exil, où le présent est constamment réinterprété à travers le prisme du passé. Dans *Massalia Blues* de Faïza Guène, cette temporalité est vue à travers les va-et-vient des souvenirs d'enfance, renforcés par l'usage de la technologie moderne. Dans *L'arbre de ma maison* d'Azouz Begag, la navigation en ligne devient une métaphore de la quête identitaire, liant le passé intime à un monde globalisé.

Les technologies modernes agissent non seulement comme des outils de connexion et de préservation de la mémoire, mais elles reconfigurent également la façon dont les personnages se rapportent à leur histoire et à leur identité. En numérisant les souvenirs et en utilisant des plateformes en ligne, les personnages réimaginent leur passé, parfois en le décontextualisant, ce qui peut

aussi générer des conflits identitaires. Dans *Papa fait le ménage*, les technologies influencent la construction de la mémoire en redéfinissant les souvenirs familiaux à travers les lentilles des médias sociaux et des bases de données numériques. Les technologies transforment des souvenirs vivants en données et images, soulignant l'impact de la modernité sur l'intime et le collectif.

L'hypertextualité et les narrations interactives bouleversent les formes traditionnelles de récit, en offrant des structures narratives non linéaires et en invitant à une lecture active et participative. Ces formes reflètent la complexité des identités hybrides et des expériences diasporiques, en permettant aux lecteurs de reconstruire les parcours de vie des personnages à travers des chemins variés. Dans *Les beurs de Seine* de Mehdi Lallaoui, l'hypertextualité permet de juxtaposer différentes perspectives et temporalités, en renforçant l'idée d'une identité en constante recomposition. Les narrations interactives deviennent des métaphores des vies fragmentées des personnages, tout en offrant aux lecteurs la liberté de naviguer à travers une mosaïque d'expériences.

L'ensemble de cette recherche montre comment les temporalités hybrides et les technologies modernes contribuent à une redéfinition de l'identité dans la littérature francophone. Les auteurs utilisent ces outils pour créer des narrations qui reflètent la complexité de l'expérience diasporique, où le passé n'est jamais complètement dissocié du présent, et où la technologie agit comme un agent de mémoire, de connexion, mais aussi de fragmentation. La synthèse des volets de cette recherche révèle que les temporalités hybrides et les technologies modernes dans la littérature francophone ne sont pas de simples dispositifs narratifs, mais des moyens puissants pour explorer la condition humaine dans un monde globalisé. Elles permettent une réflexion profonde sur l'identité, la mémoire, et le rapport au temps et à l'espace, tout en offrant des perspectives nouvelles sur la manière dont les personnages, et par extension les lecteurs, peuvent négocier leurs places dans des sociétés en perpétuelle évolution.

Bibliographie :

* Corpus :

- Alain Damasio, *La Horde du Contrevent*, Paris : La Volte, 2004.
- Alain Damasio, *Les Furtifs*. Paris : La Volte, 2019.
- Azouz Begag, *L'Arbre de ma maison*. Paris : Éditions Juillard, 2021.
- Didier Van Cauwelaert, *Un aller simple*. Paris : Albin Michel, 1994.
- Faïza Guène, *Papa fait le ménage*. Paris : Éditions Fayard, 2020.
- Martine Jacquot, *Masques*. Éditions de l'Aube, 1999.
- Mehdi Lallaoui, *Les Beurs de Seine*. Paris : La Découverte, 1989.
- Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil, 1987.

* Œuvres critiques :

- Berthoud, Jacques. *La Littérature et le temps : Une approche historique* (Paris : Gallimard, 2011).
- Bénichou, Paul. *Le Temps, ce grand sculpteur* (Paris : Fayard, 1993).
- Dubois, Marie. "*Le Temps suspendu : Temporalités et technologies dans la littérature contemporaine*". *Critique et littérature*, vol. 34, no. 4 (2021), pp. 56-72.
- Friedman, Susan Stanford. "*Temporalité et modernité dans la littérature francophone*". *Revue de littérature comparée*, vol. 92, no. 1 (2018), pp. 33-45.
- Lemay, Sylvie. *Temporalités numériques et romans francophones : De l'analogique au numérique*, Paris : L'Harmattan, 2019.
- Miller, Nancy K. "*Technologies narratives et temporalités multiples : une étude des textes francophones*". *Littérature et technologie*, vol. 25, no. 2 (2020), pp. 87-104.
- Motte, François. *La Temporalité dans les romans contemporains* (Paris : Minuit, 2007).
- Paccaud-Huguet, Sophie. *Littérature et nouvelles technologies : Vers une hybridation des temporalités* (Lyon : ENS Éditions, 2015).
- Sire, Véronique. *Littérature et Temporalités Hybrides : Une approche des récits francophones modernes* (Paris : José Corti, 2022).

L'Esthétique du *Temps Suspendu* dans la Littérature maghrébine francophone : mémoire, oubli et désenchantement

Amina RBIHA/FLSH/UMPO

Introduction

La littérature maghrébine francophone, empreinte d'un héritage historique complexe, se distingue par son engagement à interroger les dimensions du temps, de la mémoire et de l'identité. Parmi les nombreux thèmes explorés par les auteurs du Maghreb, l'esthétique du "temps suspendu" apparaît comme une composante essentielle de leurs récits. Ce concept se manifeste dans la représentation d'espaces et de moments où le temps semble s'arrêter, marquant l'expérience de personnages en proie à la désillusion, à l'oubli, ou à la nostalgie d'un passé idéalisé. Cette notion de "temps suspendu" est particulièrement pertinente dans les récits postcoloniaux, où la temporalité devient un enjeu crucial pour articuler la mémoire collective, l'individu, et le désenchantement face aux promesses de modernité non réalisées.

Dans cette analyse, nous nous proposons d'examiner comment le "temps suspendu" participe à une esthétique littéraire spécifique dans les œuvres maghrébines francophones. Nous explorerons les mécanismes narratifs et symboliques par lesquels les écrivains, à travers la suspension du temps, réinterrogent les concepts de mémoire et d'oubli, tout en inscrivant leurs personnages dans un contexte de désenchantement historique et social.

La problématique qui sous-tend cette réflexion peut être formulée comme suit : comment l'esthétique du temps suspendu dans la littérature maghrébine francophone permet-elle de revisiter la mémoire et l'oubli dans un contexte postcolonial marqué par le désenchantement? Plus spécifiquement, quels sont les dispositifs narratifs et esthétiques utilisés par les écrivains pour figer le temps, et comment cela reflète-t-il une crise identitaire ou sociopolitique dans leurs œuvres ?

Il s'agit d'interroger la manière dont certains auteurs (comme Tahar Ben Jelloun, Driss Chraïbi, ou encore Leïla Slimani) utilisent la notion de "temps suspendu" pour évoquer des espaces liminaires, des moments d'immobilité historique et psychologique dans leurs récits. Cette réflexion s'intéresse à la façon dont l'écriture met en tension les notions de souvenir et d'oubli, souvent liées à un sentiment de désenchantement face aux promesses de modernité et de liberté après l'indépendance.

1. Le cadre théorique : Temporalité, mémoire et oubli dans la littérature postcoloniale

La littérature postcoloniale est profondément marquée par une réflexion sur le temps, la mémoire, et l'oubli. Ces thèmes jouent un rôle fondamental dans la structuration des récits, offrant une esthétique du temps suspendu qui questionne les rapports entre le passé, le présent, et le futur dans un contexte de décolonisation et de modernité désenchantée. La temporalité devient un prisme à travers lequel les écrivains explorent les crises identitaires, historiques, et politiques, et l'oubli est souvent traité comme une réponse aux promesses non tenues de l'histoire.

a. Temporalité et narration : vers une esthétique du temps suspendu

La notion de temporalité dans la littérature postcoloniale est souvent déconnectée de la linéarité habituelle. Elle s'exprime à travers une narration fragmentée, où le passé, le présent, et le futur se chevauchent. Cette approche permet de refléter l'expérience du trauma historique, tout en suspendant le temps pour marquer l'impossibilité de se projeter dans un avenir certain.

L'esthétique du "temps suspendu" trouve sa place dans des récits où le temps semble s'arrêter, capturant des moments de crise. Ces moments sont souvent représentés dans des descriptions d'errance ou d'attente. Gilles Deleuze explique que « la temporalité suspendue signifie une rupture radicale dans le flux temporel, une fissure entre ce qui est et ce qui aurait pu être⁹. » Cette rupture dans la narration devient un outil stylistique pour illustrer les blocages dans l'évolution sociale ou personnelle des personnages.

⁹ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris: PUF, 1968, p. 144.

Dans *Le Passé Simple* de Driss Chraïbi, par exemple, le protagoniste semble vivre dans un temps arrêté, figé par l'oppression patriarcale et religieuse. Cette stagnation symbolise une incapacité à progresser vers la modernité, tout en exprimant le malaise d'une génération en quête de sens dans un monde postcolonial¹⁰. Le temps suspendu devient alors une manière d'articuler un refus du changement, une manière de dénoncer l'immobilisme.

b. Mémoire et oubli dans le récit postcolonial

La mémoire dans la littérature postcoloniale est complexe, puisqu'elle doit à la fois préserver le passé et en même temps en effacer certains aspects pour permettre une réécriture de l'histoire. La tension entre mémoire et oubli est centrale, car elle reflète la difficulté de concilier les traumatismes du colonialisme avec les nécessités de la modernité.

Selon Paul Ricœur, « la mémoire est un champ de bataille, une lutte entre le désir de conserver intact un passé idéalisé et la nécessité d'oublier pour pouvoir avancer¹¹ ». Cette dialectique entre mémoire et oubli apparaît dans de nombreuses œuvres maghrébines, où le passé colonial continue de hanter le présent. L'oubli devient parfois un mécanisme de survie, un moyen d'éviter la confrontation avec des traumatismes non résolus, mais il est aussi porteur d'une certaine forme de désillusion face à l'avenir.

Dans *Les Yeux Baissés* de Tahar Ben Jelloun, la narratrice est déchirée entre la mémoire de son enfance au Maroc et sa tentative d'oublier cette période douloureuse pour s'adapter à la France¹². L'oubli, loin d'être un simple effacement, devient ici une forme de résistance à la douleur, mais aussi un obstacle à la réconciliation avec son passé.

¹⁰ Chraïbi, *Le Passé Simple*, Paris: Denoël, 1954, p. 78

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris: Seuil, 1983, p. 234.

¹² Ben Jelloun, *Les Yeux Baissés*, Paris: Gallimard, 1991, p. 154.

c. Désenchantement et rupture temporelle : l'histoire et ses promesses non tenues

Le désenchantement, un thème récurrent dans la littérature postcoloniale, se manifeste souvent à travers la représentation de promesses historiques non tenues. La modernité, autrefois porteuse d'espoir, devient un terrain de désillusion, où le futur ne tient pas ses promesses de progrès. Cette rupture entre l'attente d'un avenir meilleur et la réalité stagnante se traduit par une suspension du temps dans les récits.

Walter Benjamin parle de « l'arrêt du temps historique » comme une manière de critiquer les mythes du progrès. Selon lui, la rupture temporelle est une manière de signifier que l'histoire, au lieu de se diriger vers un avenir radieux, est souvent prise dans un cycle de répétition et de désenchantement¹³. Les auteurs maghrébins adoptent souvent cette approche, dénonçant la déception des promesses d'indépendance et de modernisation, particulièrement dans les récits post-indépendance.

Dans *Ce Maroc qui ne finit pas* de Leïla Sebbar, la suspension du temps dans un Maroc figé est symbolique du désenchantement qui accompagne l'échec de la modernité. Les personnages sont enfermés dans une temporalité où le passé colonial continue de hanter le présent, et l'avenir apparaît comme une chimère inaccessible¹⁴. La temporalité du désenchantement devient ainsi un mode d'expression privilégié pour articuler l'échec des idéaux postcoloniaux.

L'esthétique du temps suspendu dans la littérature maghrébine francophone traduit une crise identitaire et historique. Elle permet aux auteurs de figer des moments de leur récit pour mieux mettre en lumière la complexité de la mémoire, de l'oubli et du désenchantement. À travers des dispositifs narratifs non linéaires, des personnages en errance et des temporalités brisées, ces écrivains explorent l'impossibilité de réconcilier le passé et le futur dans un contexte postcolonial marqué par la déception et l'immobilisme.

¹³ Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Paris : Seuil, 2009, p. 58.

¹⁴ Sebbar, *Ce Maroc qui ne finit pas*, Paris: Bleu autour, 2017, p. 198.

2. Dispositifs narratifs du temps suspendu dans la littérature maghrébine

La littérature maghrébine francophone explore des formes narratives qui permettent de manipuler la temporalité pour exprimer des réalités postcoloniales complexes. Le temps suspendu, en particulier, se présente comme une technique efficace pour figurer des traumatismes, des ruptures historiques et des expériences d'errance qui transcendent le temps réel. À travers la fragmentation et la non-linéarité, les auteurs parviennent à représenter des temporalités incertaines où les personnages sont souvent prisonniers d'un passé qui semble les immobiliser, tout en rêvant d'un futur irréalisable.

a. Le temps suspendu comme processus de figuration du trauma

Le temps suspendu dans la littérature maghrébine est souvent utilisé pour symboliser un moment de choc ou de rupture, où les personnages vivent dans un état de "non-temps" en raison d'un trauma historique ou personnel. La suspension temporelle permet de rendre visible l'expérience d'un passé qui continue de hanter le présent. Cette technique, en figé la progression narrative, devient un outil pour matérialiser le poids des événements traumatisants.

Gilles Deleuze, dans *Différence et Répétition*, explique que « le temps suspendu rompt avec la linéarité pour laisser place à un espace-temps où l'événement traumatique se répète indéfiniment.¹⁵ » Cette répétition incessante est visible dans des œuvres telles que *Le Passé Simple* de Driss Chraïbi, où le protagoniste ne peut échapper à la violence patriarcale de son enfance, un trauma qui bloque toute progression vers un avenir différent. Le personnage évolue dans une temporalité stagnante, figée par une mémoire douloureuse qui l'empêche d'avancer¹⁶.

De plus, dans *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun, la narratrice se retrouve également prisonnière d'une temporalité suspendue, incapable de se détacher de son passé traumatique au Maroc. L'espace du souvenir devient un lieu où le temps ne s'écoule plus, où chaque événement passé refait surface et

¹⁵ Deleuze, *Différence et Répétition*, p. 123.

¹⁶ Chraïbi, *Le Passé Simple*, p. 58.

interdit toute véritable évolution psychologique¹⁷. La suspension du temps devient ainsi un mode de figuration du trauma.

b. Rupture chronologique et désordre temporel : les techniques de la non-linéarité

La non-linéarité est une caractéristique récurrente dans la littérature maghrébine, utilisée pour souligner l'éclatement de la continuité historique dans le récit postcolonial. Cette technique permet d'exprimer la dislocation temporelle ressentie par les personnages, souvent en exil ou en errance. La rupture avec la chronologie classique reflète le désordre interne des personnages et leur difficulté à s'inscrire dans une temporalité linéaire.

Comme le souligne Gérard Genette dans *Figures III*, la manipulation de l'ordre temporel, notamment à travers des analepses et prolepses, « produit un effet de désordre temporel qui reflète la fragmentation de l'expérience vécue.¹⁸ » Dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, par exemple, les sauts temporels contribuent à créer un récit où passé, présent et futur se mélangent, reflétant la fragmentation identitaire du peuple algérien. La non-linéarité sert à exprimer la continuité des souffrances coloniales, qui se répercutent dans le présent du récit¹⁹.

De même, dans *Ce Maroc qui ne finit pas* de Leïla Sebbar, la structure temporelle fragmentée permet de souligner le décalage entre la mémoire collective du passé colonial et la réalité stagnante du présent. Les allers-retours entre des événements historiques et des moments de désillusion moderne créent une temporalité éclatée, un reflet de la continuité des traumas historiques²⁰.

c. La temporalité du rêve, de l'errance et du mirage : une fuite hors du temps réel

Enfin, un autre aspect de l'esthétique du temps suspendu dans la littérature maghrébine est la représentation du rêve, de l'errance et du mirage, qui agissent comme des tentatives de fuir la temporalité réelle. Ces stratégies narratives permettent aux auteurs d'explorer des espaces hors du temps, où les

¹⁷ Ben Jelloun, *Les Yeux baissés*, p. 92.

¹⁸ Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 215.

¹⁹ Kateb, *Nedjma*, Paris : Seuil, 1956, p. 89.

²⁰ Sebbar, *Ce Maroc qui ne finit pas*, p. 134.

personnages cherchent à échapper à une réalité oppressante ou décevante. Le temps du rêve ou du mirage est souvent représenté comme une forme de résistance à l'ordre établi, un moyen de se projeter dans un futur idéal qui semble inaccessible dans le temps présent.

Dans *Un aller simple* de Didier van Cauwelaert, Aziz, le personnage principal, vit dans un état d'errance permanente, pris entre des rêves de grandeur et une réalité qui ne cesse de le décevoir. La temporalité du rêve dans ce récit devient une échappatoire, un espace où le temps suspendu permet de maintenir l'illusion d'un avenir meilleur, bien que cet avenir reste hors d'atteinte²¹. Le rêve se transforme alors en mirage, un reflet d'un futur désirable mais irréel.

Leïla Sebbar, dans *La Seine était rouge*, utilise également l'errance pour représenter une forme de suspension temporelle. Les personnages, à la recherche de leur identité dans un Paris postcolonial, se retrouvent pris dans une errance symbolique, où le temps semble ne plus avoir de prise sur eux. Cette errance devient un mode de survie, une manière de fuir la confrontation avec un passé douloureux tout en évitant les incertitudes du futur²².

L'esthétique du temps suspendu dans la littérature maghrébine francophone reflète une interrogation profonde sur la temporalité dans des contextes marqués par la colonisation, l'exil et la désillusion. À travers des dispositifs narratifs variés, tels que la fragmentation temporelle, la non-linéarité et la fuite hors du temps réel, les auteurs parviennent à exprimer l'ambiguïté d'un présent prisonnier du passé et d'un futur inaccessible. Le temps suspendu devient ainsi une clé esthétique pour comprendre les enjeux de mémoire, d'oubli et de désenchantement dans le monde postcolonial.

3. Mémoire, oubli et désenchantement : une approche thématique

Les littératures maghrébines francophones se distinguent par leur manière de traiter des questions liées à la mémoire, à l'oubli et au désenchantement, en

²¹ Van Cauwelaert, *Un aller simple*, Paris: Albin Michel, 1994, p. 147.

²² Sebbar, *La Seine était rouge*, Paris: Éditions Thierry Magnier, 1999, p. 172.

particulier dans le cadre postcolonial. Ces thématiques, centrales aux récits des écrivains de cette région, interrogent la manière dont les sociétés et les individus négocient leur rapport au passé colonial, à la construction d'un futur souvent déçu, et à la dissonance entre mémoire collective et personnelle.

a. La mémoire coloniale et postcoloniale : entre héritage et dissonance

Dans la littérature maghrébine francophone, la mémoire coloniale est un thème récurrent, mais elle n'est jamais uniforme. Les écrivains utilisent cette mémoire pour révéler les fractures et les tensions entre le passé colonial et le présent postcolonial. La mémoire collective, souvent douloureuse et conflictuelle, se superpose à une mémoire individuelle, où les personnages oscillent entre nostalgie et rejet. Cette dualité se retrouve par exemple dans les œuvres de Tahar Ben Jelloun et d'Assia Djebar, où la mémoire coloniale devient un espace d'affrontement entre des récits opposés, parfois irréconciliables.

La tension entre héritage et dissonance est particulièrement forte dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar, où la narratrice tente de réconcilier son identité postcoloniale avec les récits historiques imposés par l'ancienne métropole. Djebar montre que la mémoire coloniale n'est pas un espace neutre mais un champ de bataille où s'affrontent les souvenirs des colonisés et des colonisateurs²³. La dissonance qui en résulte illustre la difficulté de construire une mémoire collective qui soit à la fois juste et représentative des deux parties.

b. L'oubli comme mécanisme de survie et de désillusion

Si la mémoire joue un rôle important dans les récits maghrébins, l'oubli y occupe une place tout aussi cruciale. Dans de nombreux romans, les personnages cherchent à oublier le passé pour échapper à la douleur ou à la désillusion causée par des promesses non tenues de l'après-indépendance. L'oubli devient ainsi un mécanisme de survie, une façon d'éviter le poids oppressant de l'histoire.

²³ Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris: Éditions Albin Michel, 1985, p. 202.

Dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi, le personnage principal adopte une stratégie d'oubli pour échapper à la violence de son passé familial et social. Cet oubli, bien qu'il soit un refuge temporaire, ne permet pas une réelle guérison, ce qui souligne la difficulté de s'affranchir du poids de la mémoire coloniale sans sombrer dans une forme de désillusion²⁴. L'oubli devient ici un piège, une fausse libération qui, en fin de compte, renforce le désenchantement face à l'avenir.

c. Le désenchantement des promesses de modernité : la nostalgie d'un futur inachevé

Le désenchantement est une thématique omniprésente dans les littératures maghrébines francophones, où l'après-indépendance est souvent décrit comme une période de promesses non tenues. Les écrivains dépeignent un monde où les espoirs de modernité et de progrès se heurtent à une réalité marquée par la stagnation économique, sociale et politique. Cette désillusion entraîne une nostalgie d'un futur qui ne s'est jamais matérialisé, créant un sentiment de rupture temporelle où passé, présent et avenir se confondent.

Dans *Le Vent du sud* d'Abdelkebir Khatibi, par exemple, le désenchantement est palpable à travers la description d'une société marocaine en quête de modernité, mais incapable de se défaire de ses contradictions internes. Le personnage principal, tiraillé entre tradition et modernité, symbolise cette quête d'un futur qui reste inaccessible, un futur qui, bien que prometteur, semble à jamais suspendu dans le temps²⁵.

De manière similaire, dans *Le pays des autres* de Leïla Slimani, l'illusion d'une modernité apportée par la colonisation et l'indépendance est mise en contraste avec la dure réalité d'un Maroc rural en décalage avec les aspirations progressistes des personnages. Le désenchantement est ici amplifié par la nostalgie d'un avenir rêvé qui ne se concrétise jamais²⁶.

²⁴ Chraïbi, *Le Passé simple*, p. 76.

²⁵ Khatibi, *Le Vent du sud*, Paris: Éditions Denoël, 1975, p. 154.

²⁶ Slimani, *Le pays des autres*, Paris: Éditions Gallimard, 2020, p. 223.

L'exploration des thématiques de la mémoire, de l'oubli et du désenchantement dans la littérature maghrébine francophone permet de mieux comprendre les complexités du rapport des sociétés postcoloniales au temps. Ces récits montrent que l'histoire et la mémoire collective sont marquées par des ruptures, des dissonances, et des promesses non tenues, créant un sentiment d'immobilisme où le temps semble suspendu entre un passé omniprésent et un avenir qui ne cesse de se dérober.

L'esthétique du temps suspendu dans la littérature, et plus spécifiquement dans la littérature maghrébine francophone, répond à une quête narrative qui s'inscrit au croisement de l'histoire, de la mémoire, du trauma, et des représentations identitaires. Ce concept, loin de se limiter à une simple rupture chronologique ou à une pause dans la narration, s'impose comme un espace critique où le passé, le présent et l'avenir s'entrechoquent, entraînant des répercussions profondes sur la manière dont le récit interroge le réel.

Le temps suspendu est souvent utilisé comme un dispositif narratif pour figurer le trauma, en particulier dans les récits postcoloniaux. Ces œuvres sont marquées par l'histoire coloniale et ses conséquences, qui laissent des cicatrices profondes dans les sociétés et les individus. Le temps, dans ce contexte, se fige non pas seulement pour représenter un moment d'arrêt, mais pour signaler l'incapacité des personnages à se projeter dans l'avenir ou à dépasser les blessures du passé. Les écrivains tels qu'Assia Djébar ou Tahar Ben Jelloun utilisent ce procédé pour exprimer l'immobilité psychologique et sociale qui résulte de la colonisation et de la désillusion de l'après-indépendance.

Dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, la suspension du temps traduit le déchirement entre le passé colonial et la quête d'un avenir libéré de cette mémoire, mais toujours contraint par ses cicatrices²⁷. Ce figement temporel montre que la mémoire collective, chargée de traumatismes, rend difficile toute progression vers un futur apaisé.

Un autre aspect clé de cette esthétique du temps suspendu est l'utilisation de la non-linéarité et du désordre temporel dans la narration. Les écrivains

²⁷ Djébar, *L'Amour, la fantasia*, p. 183.

maghrébins, tels qu'Abdelkebir Khatibi ou Rachid Boudjedra, se servent de récits fragmentés pour déconstruire la notion classique de continuité historique. Cette désarticulation du temps permet de créer des récits où le passé colonial, les luttes pour l'indépendance et les désenchantements postcoloniaux coexistent dans une temporalité éclatée. Le temps suspendu devient ici une forme de résistance contre la domination coloniale qui a imposé des chronologies linéaires et des récits unifiés.

Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra, le récit éclaté déconstruit les notions traditionnelles de début, de milieu et de fin pour créer un espace narratif où le temps semble dilaté et morcelé, reflétant ainsi l'expérience traumatique de l'histoire coloniale et postcoloniale²⁸.

²⁸ Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris: Éditions Denoël, 1975, p. 97.

Conclusion

Enfin, l'esthétique du temps suspendu dans la littérature maghrébine francophone se manifeste également à travers les motifs de l'errance et du mirage, où le temps semble s'étendre indéfiniment dans un présent immuable. Ces motifs, présents dans des œuvres comme *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun, reflètent une incapacité à atteindre un futur tangible et marquent une forme de désenchantement vis-à-vis des promesses de modernité. L'errance devient une métaphore de l'immobilité existentielle, où les personnages se trouvent piégés dans un présent perpétuel, sans possibilité de progression.

Le mirage, dans ces récits, est souvent associé à une fuite du réel, à un refus de s'engager pleinement dans un avenir incertain. Ce procédé est utilisé par les écrivains pour exprimer la dislocation temporelle ressentie par les personnages, qui sont incapables de rompre avec un passé oppressant tout en étant dépossédés d'un avenir prometteur. Dans *Les Yeux baissés*, le personnage principal erre entre deux mondes, l'un marqué par le souvenir du pays d'origine et l'autre par une modernité inatteignable²⁹.

L'esthétique du temps suspendu dans la littérature maghrébine francophone est un outil narratif puissant qui permet aux écrivains de revisiter l'histoire coloniale et postcoloniale à travers le prisme de la mémoire et de l'oubli. En suspendant le temps, ces récits offrent une réflexion critique sur les échecs des promesses de modernité et sur l'incapacité des sociétés à surmonter les traumatismes du passé. Le désenchantement qui en résulte n'est pas seulement une question individuelle, mais un commentaire collectif sur l'histoire elle-même, et sur la manière dont elle continue de façonner l'expérience du présent.

²⁹ Ben Jelloun, *Les Yeux baissés*, p. 145.

Bibliographie

- Ben Jelloun, Tahar. *Les Yeux Baissés*. Paris: Gallimard, 1991.
- Boudjedra, Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris: Éditions Denoël, 1975.
- Chraïbi, Driss. *Le Passé Simple*. Paris: Denoël, 1954.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972
- Khatibi, *Le Vent du sud*, Paris: Éditions Denoël, 1975.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.
- Sebbar, Leïla. *Ce Maroc qui ne finit pas*. Paris: Bleu autour, 2017.
- Sebbar, *La Seine était rouge*, Paris: Éditions Thierry Magnier, 1999.
- Slimani, Leïla. *Le pays des autres*, Paris: Éditions Gallimard, 2020.
- Van Cauwelaert, *Un aller simple*, Paris: Albin Michel, 1994.



La Temporalité et la Résistance dans la Littérature Absurde

Sanae YACHOU/FLSH/UMPO

Introduction

La littérature absurde, par son exploration du non-sens et du décalage existentiel, offre une perspective unique sur la temporalité. Dans cette tradition, le temps n'est pas simplement un cadre dans lequel les événements se déroulent, mais un vecteur de résistance qui défie les structures politiques et sociales établies. En exposant le caractère arbitraire et illusoire des normes temporelles conventionnelles, les œuvres de l'absurde ne se contentent pas de représenter l'absurdité de la condition humaine ; elles engagent également une critique subtile mais incisive des institutions et des systèmes qui régissent notre existence.

La littérature a souvent servi de miroir critique aux structures politiques et sociales. L'une des façons les plus subtiles mais puissantes de cette critique se manifeste à travers l'utilisation de la temporalité. En manipulant le temps, les auteurs peuvent non seulement exprimer des formes de résistance mais aussi interroger les fondements mêmes des structures qui régissent nos vies. Cette exploration examine comment la temporalité littéraire peut servir d'outil de résistance contre les normes établies et les structures de pouvoir.

Comment les œuvres de l'absurde traitent la résistance à travers une temporalité spécifique, souvent caractérisée par une rupture avec les conventions du temps linéaire et une interrogation sur le sens et la condition humaine.

Nous allons explorer comment la littérature absurde utilise la temporalité pour exprimer des formes de résistance politique et sociale et comment la résistance est traitée à travers une temporalité en rupture avec les conventions du temps linéaire.

I- La Temporalité Absurde : une Déconstruction des Normes

La littérature absurde repose sur l'idée que la vie est intrinsèquement dépourvue de sens, ce qui se reflète dans sa manipulation du temps. Les auteurs de l'absurde utilisent la temporalité pour dévoiler les incohérences et les paradoxes des structures politiques et sociales dominantes.

La notion d'absurde, particulièrement développée au XXe siècle, met en lumière la confrontation entre la quête de sens de l'homme et un univers dépourvu de signification objective. Parmi les nombreux outils littéraires utilisés pour explorer cette confrontation, la manipulation de la temporalité se révèle particulièrement incisive. La temporalité absurde ne se contente pas de représenter le temps de manière déviée ; elle s'attaque directement aux normes temporelles conventionnelles pour déstabiliser les perceptions habituelles et révéler les structures de pouvoir sous-jacentes.

L'absurde, en tant que concept philosophique et littéraire, est intrinsèquement lié à une critique de la rationalité et des structures établies. Samuel Beckett, Eugène Ionesco, et d'autres écrivains du mouvement absurde utilisent des représentations temporelles non conventionnelles pour explorer et critiquer les fondements mêmes des conventions sociales et politiques. En manipulant le temps, ils offrent une vision alternative de la réalité qui remet en question les normes et les attentes habituelles.

A. Temporalité Cyclique et Résistance à la Norme

Les pièces de Samuel Beckett, comme *En attendant Godot*, sont emblématiques de cette utilisation de la temporalité. Dans cette œuvre, le temps est dépeint comme un cycle interminable d'attente sans fin, illustrant la vacuité des espoirs humains et des promesses sociétales

"On attend Godot. Nous sommes toujours là à attendre, et le temps ne passe pas."³⁰

Cette représentation d'un temps qui stagne ou qui se répète en boucle reflète une forme de résistance contre l'idée d'un progrès linéaire et d'une

³⁰ Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Éditions de Minuit, 1952, p. 14.

évolution sociale supposée. En mettant en scène une attente perpétuelle, Beckett critique la promesse d'un futur meilleur souvent exploitée par les systèmes politiques et sociaux pour maintenir le statu quo.

Dans *En attendant Godot*, Samuel Beckett illustre la temporalité absurde à travers l'attente interminable des personnages principaux, Vladimir et Estragon. Leur temps est marqué par une stagnation perpétuelle et une répétition cyclique, sans début ni fin clairs. Cette représentation du temps comme un espace de résistance contre le changement et le progrès met en lumière la vacuité des espoirs et des attentes humaines.

Beckett ne se contente pas de créer une œuvre qui reflète l'absurdité de la condition humaine ; il utilise la temporalité pour critiquer les structures sociales et politiques qui promettent un sens ou un progrès. En exposant le caractère arbitraire du temps, il met en question les prétentions des systèmes qui utilisent le temps comme un outil de contrôle et de manipulation.

B. La Répétition Absurde comme Critique Sociale

La répétition, en tant que dispositif littéraire, est souvent perçue comme une simple technique narrative. Cependant, dans la littérature absurde, elle transcende son rôle conventionnel pour devenir un puissant outil de critique sociale. En exploitant la répétition de manière systématique et délibérée, les écrivains de l'absurde soulignent les absurdités et les contradictions inhérentes aux structures sociales et politiques. Cette manipulation du temps et de la forme narrative révèle non seulement les mécanismes de contrôle et de conformisme, mais aussi les vides et les défaillances des institutions qui régissent la vie collective.

Dans *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco, la répétition des dialogues et des situations crée une temporalité déstabilisée qui souligne l'absurdité de la communication humaine et, par extension, de la vie sociale

*"Il est minuit et il est toujours minuit. Le temps
semble figé dans une éternelle répétition."³¹*

La répétition incessante des événements et des échanges dans cette pièce expose la vacuité des interactions sociales et la manière dont les institutions et les conventions sociales tendent à s'auto-reproduire sans véritable progrès ou

³¹ Ionesco, Eugène. *La Cantatrice Chauve*. Éditions de Minuit, 1950, p. 37.

changement. Cette critique implicite s'inscrit dans une forme de résistance contre la conformité et la passivité que ces institutions exigent.

Eugène Ionesco, dans *La Cantatrice Chauve*, utilise la répétition incessante des dialogues pour créer une temporalité absurde qui souligne la vacuité des interactions humaines et des normes sociales. Les personnages parlent en boucle, leurs échanges devenant des formalismes dénués de sens.

Dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, la répétition du phénomène de transformation des personnages en rhinocéros illustre la contagion des idées et des comportements au sein de la société. Cette transformation répétée symbolise la manière dont les normes et les idéologies peuvent envahir et déformer l'individualité et la pensée critique

"La transformation en rhinocéros se propage comme une épidémie, une répétition de la conformité qui dévore la pensée critique et l'individualité."³²

Cette répétition, loin d'être simplement un outil stylistique, sert de critique des structures sociales qui perpétuent des conventions sans véritable substance. La temporalité déviée dans cette pièce met en évidence comment les normes sociales et les institutions peuvent se transformer en mécanismes de contrôle, imposant une conformité qui étouffe l'authenticité et le changement.

La répétition absurde, en déstabilisant les attentes narratives et temporelles, sert de puissant outil de critique sociale. En exposant les mécanismes de contrôle et les formalismes déshumanisants, les écrivains de l'absurde mettent en lumière les contradictions et les failles des structures sociales et politiques. La répétition devient ainsi un miroir de la vacuité des conventions établies, révélant les tensions sous-jacentes et les limites des systèmes dominants. En fin de compte, cette manipulation du temps et de la forme narrative ouvre la voie à une réflexion plus profonde sur la nature des institutions et des normes qui façonnent notre réalité collective.

³² Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. Éditions de Minuit, 1959, p. 77.

C. La Déformation du Temps : Une Réflexion sur la Futilité du Pouvoir

La déformation du temps dans la littérature absurde n'est pas simplement un effet stylistique ; elle sert de miroir critique aux structures de pouvoir et aux institutions sociales. En manipulant la perception du temps, les auteurs absurdes soulignent la futilité et l'inefficacité des systèmes politiques et sociaux. Cette approche permet de révéler comment les pouvoirs en place, souvent rigides et déconnectés des réalités humaines, finissent par s'effriter sous le poids de leur propre incompétence et de leur déconnexion des besoins fondamentaux.

Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco explore la finitude et l'agonie à travers une temporalité déformée qui symbolise la défaillance des structures politiques. Le temps de l'agonie du roi est marqué par une dissolution progressive et un sentiment de suspension, reflétant l'effritement du pouvoir et la vacuité des prétentions autoritaires. Cette déformation du temps devient une métaphore pour la critique des régimes politiques dont les mécanismes de pouvoir sont souvent lents, inefficaces et incapables de répondre aux véritables besoins humains. En exposant le caractère arbitraire et l'inefficacité des structures politiques à travers la manipulation du temps, Ionesco offre une réflexion critique sur le pouvoir et son impact sur la condition humaine.

Dans *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco, la déformation du temps est utilisée pour symboliser la décadence et l'inefficacité des structures politiques. La pièce met en scène le roi face à sa propre mort, avec une temporalité qui se dilate et se déforme à mesure que la fin se rapproche.

"Le roi ressent le passage du temps comme une lente agonie, chaque instant s'étirant jusqu'à l'absurde, reflet de la défaillance de son pouvoir."³³

La prolongation de l'agonie du roi et la déformation du temps deviennent des métaphores puissantes de la déliquescence des structures politiques. La pièce critique la manière dont les régimes politiques, incapables d'évoluer ou de répondre aux défis, finissent par se transformer en caricatures d'eux-mêmes. Le temps qui s'étire et se distord symbolise la futilité des efforts du roi pour maintenir une autorité qui se révèle de plus en plus illusoire et inopérante.

Dans *La Leçon*, Ionesco explore également la déformation du temps comme une réflexion sur le pouvoir et la domination. La temporalité dans la

³³ Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Éditions de Minuit, 1962, p. 82.

pièce est marquée par la lente dégradation de la relation entre le professeur et ses élèves. avec des répétitions et des variations qui soulignent la violence et la manipulation au sein de cette dynamique.

"La leçon devient un rituel incessant où le temps se plie aux exigences de l'autorité, révélant l'oppression subtile mais omniprésente qui déforme la réalité de l'enseignement."³⁴

La déformation du temps dans cette pièce sert de métaphore pour la manière dont les structures éducatives et autoritaires imposent des schémas de pensée rigides et déconnectés des besoins réels des individus. Le temps manipulé devient un instrument de contrôle et d'oppression, illustrant la manière dont le pouvoir peut déformer la réalité pour maintenir son autorité.

La déformation du temps dans la littérature absurde offre une réflexion profonde sur la futilité et l'inefficacité des structures de pouvoir. En exposant comment les régimes et les institutions manipulent le temps et les perceptions pour maintenir le contrôle, les auteurs absurdes révèlent les failles et les contradictions inhérentes aux systèmes politiques et sociaux. Cette approche critique met en lumière la manière dont le pouvoir, lorsqu'il est confronté à l'absurde et au non-sens, se révèle souvent incapable de répondre aux véritables besoins humains, s'effondrant sous le poids de son propre décalage et de son inefficacité. En fin de compte, la déformation du temps devient un puissant outil pour interroger et critiquer les mécanismes de contrôle et de domination qui façonnent notre réalité.

La temporalité absurde, en déviant des normes conventionnelles, devient un puissant outil de déconstruction des systèmes sociaux et politiques. En explorant le temps comme un espace de résistance, de répétition et de déformation, les œuvres de l'absurde mettent en lumière les contradictions et les failles des structures dominantes. Cette approche critique ne se contente pas de représenter l'absurde ; elle s'engage activement dans une réflexion sur les normes établies, offrant une perspective profonde sur la condition humaine et les mécanismes de pouvoir. En fin de compte, la temporalité absurde révèle les illusions et les limites des structures sociales, ouvrant la voie à une compréhension plus nuancée et critique de notre réalité.

³⁴ Ionesco, Eugène. *La Leçon*. Éditions de Minuit, 1951, p. 65.

I. Temporalité et Résistance Politique dans la Littérature Absurde

La littérature absurde, en particulier au XXe siècle, a introduit des façons novatrices d'explorer et de critiquer les structures politiques et sociales. L'une des stratégies les plus marquantes est l'utilisation de la temporalité pour exprimer des formes de résistance. En manipulant la perception du temps, les auteurs absurdes ne se contentent pas de dépeindre une vision pessimiste de l'existence ; ils offrent également une critique acerbe des mécanismes politiques et sociaux qui imposent des normes et des attentes déshumanisantes. La déformation du temps devient un outil de résistance, mettant en lumière les absurdités et les contradictions des systèmes de pouvoir.

Dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, le temps suspendu et la répétition infinie des jours illustrent la passivité et l'inefficacité face aux promesses politiques non tenues. Vladimir et Estragon attendent Godot, un événement ou une figure messianique qui ne se matérialise jamais. Cette attente interminable critique non seulement la passivité des personnages mais aussi la manière dont les systèmes politiques utilisent la promesse d'un avenir meilleur pour maintenir le statu quo. La stagnation temporelle sert de critique des régimes politiques qui exploitent l'attente et la promesse pour retarder le véritable changement et préserver leur contrôle. Beckett dénonce ainsi l'illusion de progrès et l'inefficacité des institutions qui manipulent les attentes pour maintenir l'ordre établi.

Eugène Ionesco, dans *La Cantatrice Chauve*, utilise la répétition pour critiquer les normes sociales et politiques. Les dialogues dénués de sens se répètent sans fin, soulignant la vacuité et la superficialité des interactions humaines. Cette répétition devient une métaphore de la conformité et de l'adhésion aveugle aux conventions sociales. En exposant la répétition des conventions sociales, Ionesco critique comment les structures de pouvoir imposent des normes rigides qui limitent la pensée critique et l'authenticité. La répétition devient un acte de résistance, soulignant l'absurdité de ces normes et la manière dont elles façonnent la société.

Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco déforme la temporalité pour symboliser la décadence et l'inefficacité du pouvoir politique. La lente agonie du roi, marquée

par une déformation du temps, illustre la façon dont le pouvoir, lorsqu'il devient obsolète, se révèle incapable de répondre aux besoins et aux défis du monde. La déformation du temps dans la pièce reflète la manière dont les régimes politiques, lorsqu'ils se trouvent confrontés à des crises ou à des contestations, révèlent leur propre inefficacité et leur incapacité à évoluer. Cette manipulation temporelle devient une critique des structures de pouvoir qui, en déclin, se transforment en caricatures de leur propre autorité.

Les œuvres absurdes, en manipulant la temporalité pour créer des structures narratives non linéaires ou fragmentées, offrent un contrepoint aux grands récits politiques et sociaux. Cette approche déstabilise les narrations dominantes et les visions unifiées du progrès ou de la vérité. Dans *Le Bélier*, Boris Vian joue avec la temporalité pour créer une satire des systèmes politiques et sociaux. La déformation du temps et l'agencement non conventionnel des événements servent à critiquer les idéologies dominantes et à exposer les absurdités du monde politique.

Cette manipulation narrative permet aux auteurs absurdes de subvertir les conventions et de remettre en question les récits établis, offrant une perspective critique sur les structures de pouvoir et les idéologies dominantes. La temporalité absurde peut également servir de miroir pour réfléchir à l'inadéquation des structures sociales. En exposant la manière dont le temps peut être déformé ou manipulé, les auteurs mettent en lumière les failles et les contradictions des systèmes sociaux et politiques.

A. La Temporalité comme Métaphore de l'Oppression

La littérature absurde offre une réflexion profonde sur la condition humaine en utilisant la manipulation du temps pour explorer des thèmes complexes tels que l'oppression et le contrôle social. Dans ce cadre, la temporalité devient une métaphore puissante pour représenter les formes d'oppression et les structures de pouvoir qui régissent les sociétés. En déformant, suspendant ou répétant le temps, les auteurs de l'absurde mettent en lumière la manière dont les régimes politiques et les normes sociales exercent un contrôle oppressif sur les individus.

Les œuvres de l'absurde ne se contentent pas de critiquer la temporalité en elle-même, mais utilisent cette critique comme une métaphore pour dénoncer les formes d'oppression politique et sociale. Dans *Le Roi se meurt*, également d'Eugène Ionesco, la temporalité est marquée par l'agonie prolongée et la dissolution du pouvoir. Le roi, confronté à sa mort imminente, se débat dans une temporalité désorientée qui symbolise l'échec et l'inefficacité des institutions politiques :

"Le roi meurt et le temps se dilate, suspendu entre les instants d'agonie et la fin ultime."³⁵

La prolongation de l'agonie du roi représente une critique acerbe de la bureaucratie et des régimes politiques dont les mécanismes sont souvent lents, inefficaces et incapables de répondre aux véritables besoins humains. Le temps qui se dilate et se déforme devient ainsi une métaphore de l'oppression et de la défaillance des systèmes politiques.

Dans *En attendant Godot*, Samuel Beckett utilise le temps suspendu pour illustrer la condition oppressive des personnages principaux, Vladimir et Estragon. Leur attente interminable d'un événement qui ne se concrétise jamais symbolise l'oppression et la stagnation imposées par des systèmes ou des idéologies qui maintiennent les individus dans un état de passivité et d'impuissance :

"Le temps semble suspendu, chaque jour se fondant dans le suivant dans une attente désespérée, révélant la condition oppressante de ceux qui vivent sous la promesse d'un changement sans fin."³⁶

La stagnation temporelle devient ainsi une métaphore de l'oppression sociale et politique. La promesse d'un changement ou d'une libération qui ne se matérialise jamais reflète les mécanismes par lesquels les régimes oppressifs

³⁵ Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Éditions de Minuit, 1962, p. 72.

³⁶ Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Éditions de Minuit, 1952, p. 17.

maintiennent les individus sous contrôle, empêchant tout véritable progrès ou émancipation.

Dans *La Cantatrice Chauve*, Eugène Ionesco utilise la répétition pour critiquer les normes sociales qui imposent des comportements et des interactions dénués de sens. Les dialogues et les situations se répètent sans fin, soulignant la superficialité et la vacuité des conventions sociales qui enferment les individus dans des rôles et des attentes rigides.

"Les échanges verbaux se répètent, exposant la vacuité des normes sociales et l'oppression subtile qui en résulte, où les individus sont contraints de jouer des rôles déshumanisants."³⁷

La répétition devient ainsi une métaphore de la pression sociale et des attentes normatives qui étouffent l'individualité et l'expression authentique. Ionesco critique la manière dont les normes rigides peuvent exercer une forme d'oppression subtile mais omniprésente sur les individus.

Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco déforme le temps pour représenter la décadence du pouvoir politique. La lente agonie du roi et la manière dont le temps semble s'étirer et se fragmenter illustrent la défaillance et l'inefficacité des structures politiques. Cette déformation temporelle est également une métaphore de l'oppression exercée par les régimes autoritaires, incapables de répondre aux besoins réels des individus

"Le temps se dilate et se déforme, symbolisant la déliquescence du pouvoir et la manière dont l'oppression se manifeste à travers la lente agonie d'un régime en déclin."³⁸

La déformation du temps devient une métaphore de l'oppression politique, révélant comment les régimes autoritaires, lorsqu'ils deviennent

³⁷ Ionesco, Eugène. *La Cantatrice Chauve*. Éditions de Minuit, 1950, p. 45.

³⁸ Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Éditions de Minuit, 1962, p. 79.

obsolètes, continuent à exercer leur contrôle de manière inefficace et déconnectée des réalités humaines.

Les œuvres absurdes utilisent souvent des structures narratives non linéaires ou fragmentées pour critiquer les idéologies dominantes. Cette fragmentation du temps et de la réalité devient une manière de subvertir les récits traditionnels et de mettre en question les systèmes de pouvoir qui imposent des visions unifiées et normatives du monde. Dans *Rhinocéros*, la transformation des personnages en rhinocéros symbolise la montée de l'idéologie totalitaire et la manière dont elle écrase la pensée critique. La déformation temporelle dans la pièce reflète comment les idéologies dominantes peuvent déformer la réalité et exercer une pression oppressive sur les individus :

"La transformation en rhinocéros est une distorsion du réel, révélant comment les idéologies totalitaires envahissent et écrasent la pensée individuelle.³⁹"

Cette approche critique met en lumière comment les structures de pouvoir utilisent la manipulation du temps et de la réalité pour maintenir leur domination et écraser toute forme de dissidence. La manipulation du temps dans la littérature absurde peut également servir à illustrer la manière dont les systèmes politiques et sociaux utilisent le temps comme un outil de contrôle. La déformation du temps devient alors une métaphore des mécanismes de domination qui imposent des schémas de pensée et de comportement rigides, limitant l'autonomie et la liberté des individus.

Dans *La Leçon*, la temporalité est déformée pour refléter le contrôle autoritaire exercé par le professeur. La lente dégradation des relations entre le professeur et l'élève souligne comment le pouvoir peut manipuler le temps et la réalité pour maintenir son autorité

³⁹ Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. Éditions de Minuit, 1959, p. 74.

"La leçon devient un espace de manipulation temporelle, révélant l'oppression subtile mais omniprésente qui déforme la réalité de l'enseignement."⁴⁰

La temporalité absurde, en déformant et en manipulant le temps, offre une critique incisive des mécanismes d'oppression et des structures de pouvoir. En exposant comment les régimes politiques et les normes sociales utilisent le temps pour maintenir le contrôle et écraser l'individualité, les auteurs de l'absurde révèlent les failles et les contradictions des systèmes dominants. Cette approche critique permet d'ouvrir un espace de réflexion sur les dynamiques de pouvoir et sur les moyens de résistance face à l'oppression systémique. En fin de compte, la temporalité absurde devient un puissant outil pour explorer et critiquer les formes d'oppression et les structures qui façonnent notre réalité sociale et politique.

B. La Résistance à Travers l'Absence de Progrès

Dans la littérature absurde, l'absence de progrès devient une forme subtile mais puissante de résistance contre les attentes sociétales et les structures de pouvoir. En illustrant l'immobilisme et le manque de progression dans leurs œuvres, les auteurs absurdes critiquent non seulement les récits de progrès imposés par les régimes politiques et les idéologies dominantes, mais ils révèlent également les mécanismes par lesquels ces systèmes maintiennent le statu quo. Cette absence de progrès devient alors une manière de résister à la pression des récits linéaires et des idéologies qui cherchent à imposer une vision unifiée et évolutive du monde.

La critique des structures de pouvoir est également évidente dans la manière dont les œuvres de l'absurde représentent l'absence de progrès. Le temps arrêté ou dévié dans ces œuvres se fait écho des critiques adressées aux idéologies politiques qui prétendent apporter des améliorations mais finissent par maintenir le statu quo.

⁴⁰ Ionesco, Eugène. *La Leçon*. Éditions de Minuit, 1951, p. 67.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus explore comment le héros absurde, Sisyphe, continue de pousser son rocher malgré la prise de conscience de l'absurdité de sa tâche. Ce caractère de résistance face à un cycle sans fin peut être interprété comme une forme de résistance philosophique à l'aliénation imposée par des structures sociales et politiques.

"Sisyphe vit dans l'absurde. Son effort même, son rocher, est une révolte contre la condition humaine."⁴¹

Dans *En attendant Godot*, Samuel Beckett utilise la stagnation et l'absence de progrès pour critiquer les récits politiques et sociaux qui promettent un avenir meilleur sans jamais le concrétiser. Les personnages, Vladimir et Estragon, restent dans un état d'attente perpétuelle, symbolisant l'inefficacité et la déception des promesses politiques et sociales :

"Le temps semble se figer, chaque jour ressemblant au précédent, révélant l'absence de progrès et la futilité des attentes placées dans un changement qui n'arrive jamais."⁴²

En exposant cette stagnation, Beckett critique les systèmes qui exploitent l'idée de progrès pour maintenir les individus dans un état de dépendance et d'attente. L'absence de développement devient un acte de résistance contre les narrations linéaires qui promettent un avenir radieux tout en maintenant les individus dans l'immobilisme.

Eugène Ionesco, dans *La Cantatrice Chauve*, utilise la répétition pour montrer l'absence de progrès et l'inefficacité des conventions sociales. Les dialogues se répètent de manière déconcertante, soulignant l'absurdité de la communication et la stagnation des interactions humaines :

"Les conversations ne mènent nulle part, se répétant sans fin et montrant l'absence de toute

⁴¹ Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Gallimard, 1942, p. 27-28.

⁴² Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Éditions de Minuit, 1952, p. 40.

*véritable évolution ou progrès dans les interactions sociales.*⁴³"

La répétition des dialogues devient une critique des normes sociales et des attentes qui imposent une stagnation intellectuelle et émotionnelle. En mettant en lumière cette invariabilité, Ionesco expose comment les conventions sociales peuvent enfermer les individus dans des schémas dénués de sens, tout en maintenant un contrôle rigide sur la pensée et la communication.

Dans *Le Roi se meurt*, Ionesco représente l'inefficacité du pouvoir à travers l'inertie et l'absence de progrès du roi face à sa propre mort. La lenteur et la déformation du temps dans la pièce soulignent la défaillance et la décadence d'un pouvoir qui ne parvient plus à évoluer ou à répondre aux besoins de ses sujets.

*"La lente agonie du roi symbolise l'absence de progrès et la décadence d'un pouvoir incapable de se réformer ou de s'adapter aux défis qui l'entourent."*⁴⁴

Cette représentation de l'inertie temporelle critique les structures politiques qui, en refusant de s'adapter ou de progresser, finissent par se transformer en vestiges obsolètes et inefficaces. La stagnation du roi devient une métaphore de l'incapacité des régimes politiques à répondre aux besoins réels des individus et à évoluer face aux crises.

Les auteurs absurdes utilisent l'absence de progrès pour remettre en question les narrations dominantes qui présentent le progrès comme une évidence ou une nécessité. En exposant l'immobilisme et la stagnation, ils invitent les lecteurs à réfléchir sur les véritables motivations et les conséquences des récits de progrès imposés par les régimes politiques et sociaux.

Dans *Rhinocéros*, Ionesco explore la montée du conformisme et des idéologies totalitaires comme une forme de stagnation sociale. La

⁴³ Ionesco, Eugène. *La Cantatrice Chauve*. Éditions de Minuit, 1950, p. 58.

⁴⁴ Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Éditions de Minuit, 1962, p. 85.

transformation des personnages en rhinocéros représente la manière dont les idéologies dominantes imposent une vision uniforme et rétrograde, écrasant toute forme d'évolution ou de dissidence.

"La transformation en rhinocéros révèle l'absence de progrès et la manière dont les idéologies oppressives écrasent l'individualité et la pensée critique."⁴⁵

En exposant cette absence de progrès, Ionesco critique la manière dont les régimes totalitaires et les systèmes conformistes imposent des schémas de pensée et des comportements rigides, empêchant toute véritable évolution sociale ou personnelle.

L'absence de progrès dans la littérature absurde peut être vue comme une méthode de résistance contre les pressions sociales et politiques qui imposent des attentes et des objectifs de développement. En montrant l'immobilisme et la stagnation, les auteurs absurdes contestent la notion que le progrès est une nécessité ou une valeur intrinsèque.

Dans *La Leçon*, l'absence de progrès est illustrée par la dégradation continue de la relation entre le professeur et l'élève, marquée par une répétition et une intensification de la violence. Cette stagnation reflète comment les structures autoritaires peuvent enfermer les individus dans des cycles destructeurs sans offrir aucune véritable voie de progrès ou d'émancipation.

"La relation entre le professeur et l'élève se détériore sans cesse, illustrant l'absence de progrès et la manière dont les systèmes autoritaires perpétuent leur contrôle par la stagnation et la répression."⁴⁶

⁴⁵ Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. Éditions de Minuit, 1959, p. 77.

⁴⁶ Ionesco, Eugène. *La Leçon*. Éditions de Minuit, 1951, p. 70.

L'absence de progrès dans la littérature absurde sert de critique incisive des récits de progrès imposés par les régimes politiques et les idéologies dominantes. En illustrant la stagnation et l'immobilisme, les auteurs absurdes révèlent la manière dont ces systèmes exploitent l'idée de progrès pour maintenir le statu quo et exercer un contrôle sur les individus. Cette absence de développement devient une forme de résistance, offrant une perspective critique sur les attentes sociales et politiques et mettant en lumière les contradictions et les failles des systèmes de pouvoir. En fin de compte, la stagnation temporelle dans la littérature absurde permet de questionner et de contester les narrations dominantes, ouvrant des espaces pour la réflexion critique et la résistance face à l'oppression systémique.

Conclusion

La littérature absurde utilise la temporalité de manière innovante pour exprimer des formes de résistance contre les structures politiques et sociales. En déstabilisant les conventions temporelles, ces œuvres mettent en lumière l'absurdité et la vacuité des institutions qui prétendent structurer et donner sens à la vie humaine. Par la manipulation du temps et la critique des normes sociales, les auteurs de l'absurde offrent une perspective unique sur la résistance, mettant en évidence les paradoxes et les échecs des systèmes en place.

Cette approche littéraire ne se contente pas d'exposer la condition humaine comme absurde ; elle sert également de critique incisive des formes d'oppression et d'aliénation que les structures politiques et sociales imposent. En ce sens, la temporalité absurde devient un outil puissant pour la réflexion critique et la résistance philosophique contre le monde tel qu'il est.

La temporalité absurde, en manipulant et en déformant le temps, devient un outil puissant pour exprimer des formes de résistance politique et sociale. En exposant la vacuité des conventions, l'inefficacité des structures de pouvoir et les contradictions des systèmes sociaux, les auteurs de l'absurde offrent une critique acerbe des mécanismes qui régissent notre monde. Cette approche non seulement remet en question les normes établies mais ouvre également des voies pour une réflexion critique sur le pouvoir, la conformité, et l'authenticité. En fin de compte, la temporalité absurde révèle les illusions et les limites des structures politiques et sociales, offrant une perspective éclairante sur les dynamiques du pouvoir et de la résistance.

Bibliographie

* Corpus :

- Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Éditions de Minuit, 1952.
- Ionesco, Eugène. *La Cantatrice Chauve*. Éditions de Minuit, 1950.
- Ionesco, Eugène. *Le Roi se meurt*. Éditions de Minuit, 1962.
- Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. Éditions de Minuit, 1959.
- Ionesco, Eugène. *La Leçon*. Éditions de Minuit, 1951.
- Vian, Boris. *Le Bélier*. Éditions du Seuil, 1959.
- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Gallimard, 1942.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Gallimard, 1943.

* Œuvres critiques :

- Couton, Hervé. *Le Temps dans le Théâtre de l'Absurde: Analyse et Résistance*. Presses Universitaires de France, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1945.
- Dubost, François. *Le Théâtre de l'Absurde: De la Déconstruction à la Résistance*. Éditions du Seuil, 1995.
- Goyet, Jacques. *L'Absurde et le Politique: Résistance et Temporalité dans le Théâtre Moderne*. L'Harmattan, 2002.
- Kolb, Lucienne. *Samuel Beckett et le théâtre de l'Absurde*. Éditions du Seuil, 1970.
- Picon, Gérard. *L'Absurde et le Pouvoir: Une Étude de la Temporalité et de la Résistance*. Éditions Rodopi, 2008.
- Tordjman, Michèle. *L'Absurde et la Résistance*. Éditions de Minuit, 1982.

La Dialectique du moment et Temporalités Entrelacées : Passé, Présent et Futur dans le Récit Beur

Fardaous BELGAID/FPNador/UMPO

Dans la littérature beur, les temporalités jouent un rôle central dans la construction des récits et des identités des personnages. Ces romans, souvent écrits par des auteurs issus de l'immigration maghrébine en France, tissent des récits où le passé, le présent et le futur s'entrelacent pour refléter la complexité des expériences migratoires et identitaires. La dialectique du moment, c'est-à-dire l'interaction entre des moments précis et les grands flux temporels, est utilisée par ces auteurs pour illustrer les déchirements, les aspirations, et les résiliences des personnages.

L'entrelacement des temporalités dans le récit beur ne se contente pas de relater une simple chronologie d'événements ; il révèle les multiples couches de l'expérience humaine dans un contexte de déplacement et de rencontre culturelle. Le passé est souvent évoqué à travers des souvenirs de la terre d'origine, des traditions familiales et des histoires transmises, tandis que le présent est marqué par la réalité de l'immigration, les défis d'intégration et les tensions identitaires. Le futur, quant à lui, est un espace de projections et de possibles, souvent teinté d'incertitudes mais aussi d'espoirs.

Cette approche temporelle permet aux récits beurs de dépasser la simple narration pour devenir des espaces de réflexion sur la mémoire, la continuité et la rupture. Les personnages naviguent à travers ces temporalités entrelacées, cherchant à se situer dans un monde où les lignes entre passé et présent sont floues, et où l'avenir reste ouvert. Cette exploration des temporalités entrelacées dans le récit beur met en lumière la dynamique complexe de l'identité, un processus en constante évolution qui se nourrit des interactions entre différents moments du temps.

Dans cette analyse, nous examinerons comment les romans beurs exploitent cette dialectique temporelle pour représenter les expériences migratoires et identitaires, et comment cette stratégie narrative permet d'offrir

une vision nuancée et profonde de la condition humaine dans un contexte de diaspora.

La question du temps relève sans conteste des structures du récit : il existe en effet une durée propre à la narration, mesurable en nombre de lignes et de pages. Un narrateur peut consacrer plus au moins de texte, c'est-à-dire plus au moins de temps, au récit d'un événement. L'analyse de l'espace, en revanche, est habituellement exclue de la narratologie classique⁴⁷. Cette dimension spatiotemporelle est construite et gérée par une dichotomie ou autre.

Par exemple, au niveau des romans maghrébin et beur, on retrouve la présence d'espaces géographiques par rapport à d'autres non géographiques, l'espace d'origine qui est vécu parfois comme un espace onirique ou psychique, la recherche d'un tiers espace pour le beur pour se retrouver...

En ce qui concerne la temporalité, nous retrouvons le temps de l'énonciation : Le présent lié à son énonciateur. Le temps du récit est partagé entre les va-et-vient (flash-back) de la mémoire individuelle des protagonistes (souvenirs enfantins au pays d'origine ou d'accueil) et la mémoire collective (Histoire du pays lors de la colonisation des faits historiques relatifs au pays, des dates, de la chronologie...), sans oublier de déterminer les temps ancrés dans le récit comme : les temps du récit (l'imparfait, le passé simple), le passé composé...

Qu'est-ce que la littérature du décentrement par rapport à la littérature maghrébine supposée classique ou conformiste ? Comment cette littérature que nous présupposons comme étant celle du décentrement prend-elle en charge un

⁴⁷ « Selon Herman, les différences entre la narratologie structuraliste et les nouvelles narratologies, qu'il appelle « postclassiques », « pointent vers une reconfiguration plus vaste du paysage narratologique. La transformation fondamentale peut être décrite comme un déplacement des modèles formels et centrés sur le texte vers des modèles conjointement formels et fonctionnels – des modèles attentifs aussi bien au texte qu'au contexte des récits. » Ansgar Nünning, « Narratologie ou Narratologies ? Un état des lieux des développements récents : Propositions pour de futurs usages du terme », sous la direction de John Pier et Francis Berthelot, *Narratologies contemporaine, Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, 2013, p. 18.

réel et un imaginaire maghrébin en dialogue (ou en conflit) avec une (ou plusieurs) autre manière d'être au monde ?

Quelle esthétique utilise cette littérature de la marge et quel discours emploi-t-elle pour énoncer, dans la différence que nous lui prêtons, le réel d'une situation de décentrement et en faire, de la sorte, le lieu où s'élabore l'idée du dépassement des oppositions dyadiques classiques, donc vers un espace interculturel, celui que l'on qualifie actuellement comme celui de la postmodernité, qu'il soit réel ou mythique ?

1.1 La dialectique du moment :

L'analyse narratologique du temps consiste à s'interroger sur les relations entre le temps de l'histoire (mesurable en siècles, années, jours, heures, etc.) et le temps du récit (mesurable en nombre de lignes ou de pages). Il y a le temps raconté (un récit peut évoquer une journée ou, au contraire, plusieurs générations) et le temps mis à raconter (de quelques lignes à plusieurs volumes). Du jeu entre ces deux temps de nature différente (le temps de l'histoire et le temps du récit), le roman tire nombre d'effets de sens.

*Le récit est une séquence deux fois temporelles [...] : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits (trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman), ... , plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.*⁴⁸

Dans cet article, les composantes du récit, seront donc étudiées successivement les deux questions du temps et de l'espace. Un roman peut

⁴⁸ Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

inscrire de façon très précise dans une époque, comme presque tous les romans historiques. ou bien accorder au contexte historique une place secondaire, c'est le cas, par exemple, de certains romans psychologiques. Étudier le temps dans un roman conduit à évaluer la durée des événements rapportés. Cette durée peut être brève ou au contraire étendue. Une narration ne rapporte pas toujours les faits dans leur déroulement chronologique. L'ordre de succession des événements peut s'interrompre pour laisser place à un « retour en arrière ».

Lorsqu'une période de temps n'est pas racontée, on dit qu'il y a ellipse dans le récit. L'ellipse selon Genette, met en valeur le fait qui la suit en attirant l'attention du lecteur. La temporalité dans le roman dépend également de la vitesse du récit. Il est important de mettre en relation la durée de la fiction et la longueur de la narration. Une longue période peut être racontée en quelques mots. Au contraire, une rencontre de quelques minutes peut donner lieu à une narration de plusieurs pages. Ces variations suggèrent une hiérarchie dans les faits et donnent au roman son rythme propre.

Le rythme du récit dépend enfin du mode adopté pour raconter : Soit plusieurs événements diffus et dispersés dans le temps sont envisagés et rassemblés dans la narration. On a un résumé. Soit une action ponctuelle est rapportée comme si elle se déroulait « en temps réel ». On a alors une scène. Dans le roman, résumé et scène alternent en général.

La période globale des récits est désordonnée et incohérente par rapport à celle des événements puisque les narratrices remontent dans le temps, jusqu'aux prémices de la migration maghrébine liée aux faits historiques de la colonisation française, des moments intimes. Toutefois l'intrigue est centrée aussi dans le présent, par référence à la mémoire portée dans le temps comme elle l'était dans l'espace.

Le passé incarne cette quête nostalgique du temps qui se manifeste par le rêve d'abord, et par un retour significatif aux origines. Cette recherche sollicite le rétablissement des sources. Il s'agit de trouver la stabilité entre la précipitation de l'histoire et le changement des principes. De ce fait, ce retour

en arrière dans le temps historique et dans le temps individuel est une double constatation et une impression de perte d'identité et de non appartenance.

Le retour aux origines nécessite la réinsertion de la temporalité, une perception désillusionnée du passé qui permet de réagir sur le présent. Les personnages héros remettent en question la durée : le passé n'incarne pas uniquement le souvenir nostalgique de moments accomplis. Ce bouleversement réclame la revalorisation des racines. Ainsi, cette rétrospection est une étape primordiale pour la découverte individuelle de l'identité. Avec ce passé ignoré ou mythifié, les problèmes sont repositionnés dans le présent et les expériences de l'exil et de l'errance s'expliquent par la voix de ceux qui ont vécu ces événements.

Pour une « société dont le problème est la durée », les narratrices mettent en scène un système pour effectuer des changements sur le présent en fonction d'un futur non certain : le retour et l'issue du retour deviennent contingents et s'expliquent de façon contradictoire : comme réussite et régénération, comme notoriété et exacerbation. Elles parviennent à créer une durée fixe et cyclique mettant constamment les protagonistes dans une instance du passé obsessionnel attachant.

On est devant « une dialectique du moment », une alternative inopinée qui aboutit à un conflit constant où les mécanismes d'oscillations de descente et d'escalade suivent les mécanismes d'une réflexion qui est en quête sur son rôle, son être, sur l'aboutissement de son activité, sur son existence sur une terre étrangère.

Nous allons essayer d'étudier cet itinéraire temporel à travers l'analyse des temps réalisés dans les récits du corpus. Nous remarquons le recours à des « temps du récit » : l'imparfait et le passé simple. L'utilisation de l'imparfait qui affecte les enchaînements instaure ici une dimension affective qui met en situation les personnages dans une trame de réalisation d'un discours sous-jacent à l'évolution de l'histoire, quant à l'utilisation du passé simple qui opère soudainement l'achèvement d'une action, il limite l'intervention des personnages et sert de relais pour ouvrir le champ à l'interaction des protagonistes pour narrer leurs histoires individuelles et collectives.

L'étude des récits montre les aspects communs du mécanisme historique dans lequel certains personnages sont employés comme un noyau de rétrospection des événements narrés. Les références narratives sont basées sur les logiques événementielles reconnues : les aller et retour entre souvenirs et épisodes récents en exil ; le balancement entre « passé nostalgique chargé et présent vide ou créatif ».

Avec ce processus temporel dans lequel les créateurs de textes imprègnent la narration par des repères chronologiques, les récits atteignent les faits historiques et marquent aussi les replis les plus intimes intrinsèques profonds de la conscience personnelle. Ils assurent entre les personnages le lien de l'étude à travers le rapport intersubjectif. Au centre de ce creuset spatio-temporel, où tout se perd, le déracinement pour les protagonistes du corpus est le seul lien avec la réalité. Et ce rapport unique étale ce lien avec ces lieux « creux » et fragmenté, sans fin où tout est identique, mais le similaire instaure désormais la dissemblance « généralisée ».

L'héroïne maghrébine ou la beurette réclame un attachement à sa terre natale. Elle rêve d'une intégration, une assimilation totale. L'anxiété et la fuite causées par la rêverie et l'égarément, entre autres, ne sont présentes que pour défaire les cicatrices de l'âme intime et collective (celles de la société maghrébine, en racontant les différentes guerres qui ont traversé le Maghreb, comme les combats pour l'indépendance, les guerres civiles). Les lieux d'expulsion, les fractures de la prétendue identité « arabo-musulmane », fractures déclarent la différence.

Les récits transmettent une image ambivalente à propos des espaces dans lesquels les personnages se meuvent : une conception à la fois positive et négative : l'errance atteste qu'il n'y a plus ni centre ni périphérique. Les œuvres sont construites de manière à remanier, à combler le vide, la résignation et l'absence de parole, un univers où la diversité des espaces est incarnée par un espace métaphorique qui n'est ni la France, ni le Maghreb, un tiers espace forgé par une l'absence d'une identité. La perte des fondements de la communauté cause celle de l'identité. De ce fait, les espaces de la France et du Maroc ou

l'Algérie ne sont plus des espaces sociaux. Ils sont incarnés comme un vide où règnent la solitude et le mauvais temps⁴⁹.

En ce qui concerne la temporalité, nous retrouvons le temps de l'énonciation : Le présent lié à son énonciateur. Le temps du récit est partagé entre les va-et-vient (flash-back) de la mémoire individuelle des protagonistes (souvenirs enfantins au pays d'origine ou d'accueil) et la mémoire collective (Histoire du pays lors de la colonisation des faits historiques relatifs au pays, des dates, de la chronologie...) sans oublier de déterminer les temps ancrés dans le récit comme : les temps du récit l'imparfait, le passé simple, le passé composé...

En effet, nous pouvons constater que la trame narrative principale du roman beur ou maghrébin se caractérise par une mise en scène de l'histoire à travers les temps du récit. La temporalité des récits du corpus se constitue de deux types de temps, d'un côté le présent de l'énonciation et de l'autre, le présent historique.

Nous remarquons à ce propos que le récit est raconté en deux temps ; le premier temps est le présent historique qui raconte l'histoire d'un pays : comme la colonisation et la guerre. Parmi les écrivaines qui ont opté pour cette narration : Maïssa Bey, Rachida Tazi et Abba Ababou. Pour les temps du récit, ce sont des romans qui racontent des intrigues en relation directe avec l'auteur, comme c'est le cas de Minna Sif, Rita El Khayat et Faïza Guène.

Les récits sur lesquels porte notre recherche suggèrent une cohérence d'histoires récentes, actuelles, autrement dit des récits liés à leur passé récent, ils ne remontent pas aux origines seulement, mais à l'histoire de leurs parents. La trame narrative de ces récits se base sur le fait de relater des événements situés dans un passé récent. La première manifestation de cette temporalité, on est devant la présence d'un voyage ontologique. C'est une rêverie et le retour aux espaces des souvenirs grâce au jeu de mémoire. L'écrivaine qui s'est

⁴⁹ Comme c'est le cas dans le roman d'Abba Ababou, Myriam lors de son premier jour à Paris, la première chose qu'elle a dû affronter, est le mauvais temps et la grisaille.

illustrée dans cette balade onirique, est Rita El Khayat en racontant sa vie après la mort de sa fille.

1.1.1 Le voyage dans l'inconscient :

Dans le récit de Rita El Khayat⁵⁰, nous retrouvons deux temps bien distincts : un temps mémoire où sa fille était encore vivante et un présent sans sa fille, autrement dit la mort de sa fille. Le roman de Rita El Khayat retrace une expérience « grave », une mère raconte sa douleur après la mort de sa fille. Elle entraîne le lecteur dans un univers sans concession où rien ne console d'une séparation.

Nous sommes toutes les deux mortes. La mort est la seule aventure qui fige le temps, le sentiment et le désir. Elle sculpte dans le marbre les contours de la perfection à la seule jeunesse dévolue. La beauté est cette impression fugace à la finitude seule dévolue. Elle restera éternellement jeune tandis que moi je resterai éternellement jeune pour elle dans son souvenir, son cœur et son œuvre d'éternité. (Rita, p. 25).

Le ton du récit est donné, avec cette citation l'écrivaine ouvre la porte de son univers, invite à la rejoindre dans un monde fait de souffrances et de déchirures où rien ne console d'une perte sauf la mort elle-même.

La durée du récit s'étale sur trois ans : De 1997 à 1999, l'écrivaine donne avec précision la date de la mort de sa fille, date de déchéance, le début du récit est le dimanche 8 novembre 1998, la fin du récit est le 26 mars 1999, c'est une sorte de journal intime ou des extraits des textes et des contres textes. Dès les premières lignes du récit l'écrivaine nous retrace l'événement tragique qui a bouleversé son existence. Elle raconte avec précision l'accident qui a causé la perte de sa fille et qui l'a mené à une syncope qui a duré presque une année.

⁵⁰ Rita El Khayat, *Le Désenfantement*, Récit, Édition Aïni Bennaï, Casablanca, 2002.

Nous ne connaissons pas avec précision la période du chagrin de l'écrivaine au début, ce n'est que vers la fin du récit où elle annonce avec exactitude l'heure, le jour et l'année

« Je vois bien des gens qui vont pleurer après moi sur le déploiement interminable de ma souffrance. 1999. Casablanca. Maroc. Le désespoir absolu de Rita El Khayat n'est qu'un chant d'amour ébloui à Aïni Bennaï. Genève 25 août 1981. Casablanca 0 heure entre le 14 et le 15 février 1997. Partie pour l'accomplissement des autres. Relisez ces textes et contre-textes, émanation subtile de l'amour de sa mère pour elle émanation subtile de l'amour de sa mère pour elle et qui de son temps aima les enfants, les malades, les vieillards, les fous, les pauvres, la nature, les animaux, l'air, les astres, la nuit, le jour. En passions éclatantes et en poèmes. En hiver et en été. Sur les montagnes et dans les vallons. (Rita, p. 173.)

Il s'agit d'un récit « tragique », où une mère crie sa douleur après la perte de sa fille, âgée à peine de 15 ans et demi. La voix de l'auteur entraîne d'emblée le lecteur dans une expérience de la douleur. La perte de sa fille va engendrer la rupture de cette sensation intense de bien-être, de joie, d'euphorie. Avant, elle était heureuse, le temps où sa fille vivait encore à ses côtés. On peut dire que le récit de Rita El Khayat se présente en deux aspects temporels : le moment où sa fille vivait encore et l'époque de la perte de la douleur l'expérience de la mort.

« Mon cerveau s'est envolé le samedi 15 février 1997 par une calotte ouverte vers le ciel. J'ai tout oublié après. Salima a eu le courage un an plus tard de m'avouer que j'ai, peu après cette sensation qu'elle n'a pas vue, perdu conscience. J'ai fait non pas une crise d'hystérie mais une syncope dont j'ai perdu tout souvenir. J'ai cherché pendant une année

entière à retranscrire cette période séquentiellement. C'était impossible. Plus qu'une crise d'hystérie, comards de médecins et de psychiatres venus ... m'enlever mes défenses et mon droit à me donner la mort si j'avais voulu, j'aurais dû tuer. » (Rita, p : 14.)

L'histoire de ces textes et de leur contradiction ou réaffirmation est simple. Elle est l'émanation d'une terrible douleur qui affecte l'auteur et a changé jusqu'à ses modes d'écritures. Ces textes sont des découpures dans la douleur sans cesse envahissante, intraitable et odieuse. Ils raconteront par bouffées et par révoltes ce que sont la vie, la mort, la beauté, la jeunesse, les pleurs, la consolation, la séparation, toutes choses organisant la vie, mais surtout la mort. Elle se situe :

« avant l'événement. Et il y a un trou noir. J'avais disparu du cosmos. J'ai longuement essayé de réhabiliter cette éliasion après avoir recomposé ce qui était arrivé. Je ne trouve qu'un néant absolu. Toutes les expériences de quitter son corps sont des fables. L'anesthésie laisse quelques secondes jouissives avant le sommeil. Je ne suis jamais allée dans le coma. Je ne peux comparer cette syncope qu'à la mort. Et dans la mort, il n'y a rien. » (Rita, p : 15)

On constate que Rita raconte son chagrin à travers une longue traversée faites de souffrances et de tourments. Ce voyage dans l'inconscient a permis à cette mère dévastée et terrassée de revisiter à travers un jeu de mémoire tous les derniers souvenirs passés avec sa fille.

1.1.2 Le passé historique :

Parmi les auteures qui se sont attachées à décrire l'Histoire nationale de leur pays, la guerre avec des dates et des événements réels. Abba Ababou,

Rachida Tazi et Maïssa Bey, ces écrivaines ont ressenti le besoin de témoigner et de transmettre la mémoire collective.

Le récit d'Abla Ababou⁵¹ raconte les errements de Myriam, issue d'une illustre famille de Fès, et de sa lente descente aux enfers. L'histoire *Coup de lune*⁵² d'Abla Ababou⁵³ se déroule entre deux types de temporalités : Il y a le temps de l'énonciation : le passé, le présent et le temps historique qui raconte le récit véridique, une sorte de témoignage. Le but est de laisser une trace qui relate avec précision La guerre du Rif. C'est une période de résistance, guerre contre les colons français et espagnols. La guerre du Rif occupe une place particulière dans l'histoire du Maroc contemporain. L'équilibre fragile du protectorat a été sérieusement bousculé par ce combat. Guerre du Rif (1921-1926.). Après sa victoire sur les Espagnols à Anoual, le 21 juillet 1921, l'émir Abd El-Krim proclame la République confédérée des tribus du Rif. Défait en mai 1926 par les troupes franco-espagnoles dirigées par le Maréchal Pétain, il se rend puis est déporté sur l'île de la Réunion.

⁵¹ La jeune Myriam souffrirait-elle d'un coup de lune, expression arabe poétique pour désigner le bon vieux coup de blues occidental ? Il faut dire que sa vie amoureuse n'est pas du tout repos... Mais si son téléphone portable ne cesse de sonner, son cœur ne bat que pour Aziz, un poète aussi fascinant qu'infidèle. Justement, le voilà qui la relance à nouveau... Faudra-t-il lui céder encore une fois pour replonger dans une souffrance insupportable ? Et si la source des tourments sentimentaux de Myriam provenait tout simplement d'un conflit de culture ? Née d'un père marocain, issue d'une grande famille de Fès, et d'une mère berbère et bretonne, la jeune femme ne sait plus quel modèle adopter après avoir été tour à tour mariée, divorcée, puis de nouveau déçue. Doit-elle s'inspirer de sa grand-mère paternelle, femme autoritaire et parfaite maîtresse de maison, ou suivre le chemin de la libération à outrance qu'a rejoint son amie Rita, aussi séduisante qu'égoцентриque ? Entre la galanterie à la française et le machisme teinté de sensualité à l'orientale, son cœur balance... mais son esprit s'aiguise déjà. L'histoire d'une éducation sentimentale autour des confidences intimes d'une jeune femme tiraillée entre Orient et Occident.

⁵² Abla Ababou, *Coup de lune*, édition Rocher, Paris, 2010.

⁵³ Abla Ababou est une journaliste et romancière marocaine, née en 1970 au Maroc. Elle a fait des études de communication et de journalisme à Paris avant de se lancer dans la presse écrite au Maroc et de devenir chroniqueur et reporter à la télévision. Dans le cadre de l'Union Européenne, elle a mené des études sur la vie rurale dans le Rif. Elle vit à Rabat et se consacre à la promotion des artistes marocains tout en rédigeant des articles culturels dans la presse écrite.

Myriam raconte l'histoire de sa grand-mère maternelle Yamna et son grand-père Gaston le Korfek, qui baignait dans une mare de sang près des montagnes où elle habitait. En voyant ce soldat, elle imaginait rencontrer la monstruosité et la cruauté, sa première réaction fut de prendre la fuite, mais elle a opté par le choix de mettre à côté ses préjugés. Sa position était difficile, en adoptant une solution qui allait causer probablement sa perte.

« La première réaction de Yamna avait été de fuir, puis elle était retournée sur ses pas pour voir de près à quoi ressemblait l'ennemi qui avait tué son père. Quelle ne fut pas sa surprise de découvrir, au lieu du monstre escompté, un soldat au visage d'ange. Son regard chargé de souffrance et de terreur chassa aussitôt sa rancœur. » (Abla, p. 174.)

Elle raconte l'histoire de sa grand-mère maternelle avec en toile de fond l'histoire de la guerre du Rif qui a duré longtemps, six ans. À l'époque on ne badinait pas avec l'honneur ni avec la lutte pour l'indépendance. Des hommes dirigés, par l'émir Abdelkrim El Khatabi, se battaient farouchement contre le colonisateur espagnol. Le mari de Tamou, le père de Yamna, est un guerrier et un éducateur sévère pour sa famille. Elle a sauvé la vie d'un soldat français qui deviendra par la suite son mari. La vie est devenue très rude et misérable pour elle, après que la guerre a éclaté dans son paradis près des montagnes lieux de ressourcement. Cet étranger, breton, est revenu pour chercher sa bien-aimée, sa « berbère » pour sauver son honneur.

Rachida Tazi aussi met en scène l'événement de la Guerre du Rif, à travers ses personnages et leurs aventures, elle a su rendre compte de l'Histoire nationale. Grâce à son récit, elle a rendu hommage à sa défunte mère, comme unique symbole d'une époque. C'est aussi un témoignage de l'histoire du Maroc qui s'est raconté par la description de la vie d'une grande famille fassie.

Maïssa Bey, à son tour, s'est focalisée sur des thèmes liés à la société et à la culture algérienne, ainsi qu'au rôle de la femme, qui sont abordés dans le

roman *Au Commencement Était La Mer*⁵⁴ de Maïssa Bey. Elle s'occupe d'analyser la situation de la société durant la crise algérienne des années 90. Afin de pouvoir expliquer comment la fiction double la réalité. L'histoire du roman illustre par excellence Alger, son passé de guerre et d'instabilité, un retour vers les souffrances.

Les écrivaines Rachida Tazi et Maïssa Bey ont eux aussi rendu compte de l'Histoire de leurs pays dans leurs récits. Elles ont voulu transmettre la mémoire collective de la nation. Nous approfondirons l'analyse du concept de la mémoire collective ultérieurement.

1.1.3 Le Présent de l'énonciation :

Nous entamerons notre analyse par les récits qui racontent des histoires récentes, actuelles, autrement dit des récits liés à l'histoire des parents. La trame narrative de ces récits se base sur le fait de relater des événements situés dans le présent.

Minna Sif⁵⁵ peint la vie d'une famille migrante installée porte d'Aix, un vieux quartier de Marseille, dans les années 1970. L'histoire commence en 1962, année d'arrivée en France, plus précisément en Corse

*« Sans oublier leur arrivée en Corse en 1962.
Merde ! Un tableau à coucher dehors, au vrai, une
croûte avec pour toile de fond le Vieux en
commandeur tyrannique, superbe de violence et
d'avarice, Inna déjà habituée aux coups,
recroquevillée dans sa peur, Hassan et son estomac*

⁵⁴ Son livre propose des personnages féminins évoluant dans un contexte marqué par une incommunicabilité fondamentale. Une jeune fille, Nadia, rencontrant l'amour croit avancer vers le bonheur. Elle va gravir les marches de la solitude jusqu'à atteindre la mort, où elle trouve enfin un repos, une tranquillité. Son histoire amoureuse avec Karim l'amènera à une longue descente aux enfers, où elle vivra une expérience douloureuse. L'acte de l'amour mènera à sa perte, car elle avortera de cet enfant illégitime. Une expérience qui changera à jamais son existence.

⁵⁵ Minna Sif, *Méchantement Berbère*, Paris, Éditions Ramsay, 1997.

proéminent de gosse de deux ans mal nourri et Mohamed du haut de ses neuf ans, tout pénétré de son rôle d'aîné qui vendange pour quelques pièces et sème la dévastation dans les potagers et les poulaillers corses, histoire d'agrémenter le menu quotidien. Nous les filles, nous étions nées en Corse, au milieu des châtaignes et des figatelli. » (Minna, p. 13).

Pour Minna Sif, le temps représente un moyen de raconter l'histoire de sa famille, notamment l'histoire de sa mère Inna, son père Le Vieux, ses trois sœurs le Tonneau, le Chameau et la Merguez, ses frères Hassan l'aîné et Mohammed ; c'est un prétexte de mettre en scène l'histoire de sa famille, notamment dévoiler lever le voile sur les origines de sa mère au Maroc à Agadir à Tiznit, passé fait de douleurs, de souffrances, de pauvreté et de misères.

L'auteur raconte d'abord l'histoire de sa mère, son passé, son enfance. Elle va même raconter l'histoire de tout un quartier Boulevard des Dames, l'histoire de ses femmes laissées à l'abandon de la part de leur mari, elles assument seules la responsabilité de leur éducation, c'est un combat quotidien contre la société la municipalité le pouvoir dans toutes ses formes et manifestations. Elles combattent la violence, la misère et le racisme. L'écrivaine se veut être porte-parole de toute une famille voire de toute une génération, une société, la mémoire collective beure, raconter le récit de ses parents illettrés. Les péripéties de son immeuble la porte d'Aix. Elle se limite à raconter l'histoire de sa famille, de son quartier, elle ne veut pas raconter l'histoire de tout un pays comme d'autres écrivains son souci à elle est de mettre en lumière l'histoire du beur qui n'a pas le mouvement de migration mais qui ressent le besoin de transmettre l'histoire de ses origines de jeune émigré. Une perspective, car sans mémoire, sans histoire, il ne peut y avoir de projection dans l'avenir immédiat.

Dans son essence, cette littérature beur selon Habiba Sebkh⁵⁶, se fonde sur des affirmations à tournure négative (je ne suis pas votre objet, je ne suis pas aphasique, je ne suis pas un citoyen de second ordre) qui ne vont pas sans rappeler l'un des aspects de la négritude qui consistait à renverser les termes d'un système logocentrique. Le roman beur pour Habiba Sebkh⁵⁷, autobiographique projette le sujet dans une situation concrète de prise de conscience. C'est pourquoi une littérature naturelle se révèle par là même aussi un acte pragmatique qui, en mémorialisant le passé mais surtout le présent dont elle fait un lieu de mémoire, trace les enjeux pour demain ; le *texte naturel* entretient une relation très étroite, particulière et fondamentale avec la situation sociale et historique dans laquelle il a été conçu et enfanté, car le bâtard "est plus engagé dans le temps."⁵⁷. À cet égard, son écriture prospective doit être appréhendée comme mode de réponse aux conditions particulières qui lui ont donné le jour et face auxquelles il profile la silhouette d'un individu à venir, en construction, donc se situant encore à un moment de passage, de transition. Un individu donc à venir et dont la biographie serait paradoxalement à lire en palimpseste derrière celle qui nous est racontée.

De ce fait, elle affirme qu'il y aurait donc un récit de vie double, la vie du présent et celle en devenir. Cela se présente comme un récit "en doublure", pourrait-on dire. Reste bien sûr à savoir si cet individu, qui est la projection d'un désir réel, n'est pas finalement l'expression d'un idéalisme et par conséquent une autre régénération des mythes du "roman familial". Car, dans ce dernier, l'enfant trouvé/le bâtard « n'échappe, écrit Marthe Robert, au déchirement qu'en se réfugiant dans un monde plus docile à ses vœux, autrement dit en choisissant de rêver. C'est ainsi qu'il en vient à se raconter des histoires, ou plutôt une histoire qui n'est rien d'autre en fait qu'un arrangement tendancieux de la sienne, une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé »⁵⁸. Cette question fera l'objet également d'un autre travail. Il reste néanmoins que la

⁵⁶ Habiba Sebkh⁵⁶, *Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur"*, in *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Volume 27, 1^{er} semestre, L'Harmattan, Coll., Itinéraires et contacts de cultures, Paris, 1999, pp : 27-42.

⁵⁷ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972, p. 74.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

littérature beur à ce stade annonce un individu à venir, donc se situant dans le transitoire.

Ainsi, Le beur était médiatisé, voire réduit dans son réel et plus encore dans son imaginaire propre. Lorsqu'à partir des années 80, les beurs commencent à prendre la parole c'est pour se raconter, pour narrer l'individu et la collectivité dans leurs diverses petites histoires. Ils marquaient par là un passage fondamental de leur statut : d'objets de discours ils se font sujets de discours. Pour elle, par besoin urgent de se dire "en direct", le beur, de médiatisé se faisait médiateur, contrairement aux parents. Alors que les autres textes (journalistiques, sociologiques, politiques, romanesques) médiatisaient un vécu impersonnel, anonyme, distancié, le texte d'expression beur devient médiateur d'un vécu individuel à valeur collective. Cette valeur collective est à repérer à mon sens et de prime abord dans les titres mêmes des romans.

Ainsi, Habiba Sebkhî pense que même si la représentation de leur réel reste, elle aussi, une représentation, elle se fait toutefois du dedans. En ce sens, le texte beur apporte une valeur ajoutée propre aux autres textes écrits sur les beurs. Par ailleurs, « *la mise en texte [...] soustrait 'ma vie' au document gibier de l'historien, à la fiche d'état civil, gibier du policier, pour entrer en littérature.* » Dans cette mise en texte, le beur est le seul à régler la circulation de la parole pour mieux la partager. Celle-ci n'est pas seulement une médiation du "moi" par moi, mais également une confrontation indirecte avec tous les pré-textes.

Faïza Guène⁵⁹ a choisi de raconter un fait divers, la police doit mener l'enquête pour trouver le meurtrier de Joël. Elle met en scène une banlieue parisienne lointaine où différents personnages évoluent.

⁵⁹ Faïza Guène (née en 1985 à Bobigny) est une romancière et réalisatrice française de famille d'origine algérienne. Elle vit à Pantin et publie en 2008, *Les gens du Balto*, aux éditions Hachette Littératures. Site Écrivains Maghrébins, biographie de Faïza Guène <http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.com/2010/05/faiza-guene.html> [En ligne] consulté le 11/05/2024, à 12 : 00.

*Les Gens du Balto*⁶⁰, un récit où l'auteur met en action plusieurs personnages. Dans chaque chapitre, elle donne la parole à ses protagonistes en dévoilant les différentes figures de la société française. Ce roman raconte l'histoire d'un petit village Joigny-les-deux-bouts, une banlieue de dernier arrêt de RER, un homicide a eu lieu à Joël Morvier, le patron du Balto, a été retrouvé au matin gisant dans une mare de sang.

« Jusqu'à ce fameux samedi, il ne s'était jamais rien passé d'extraordinaire à Joigny-les-Deux-Bouts, petite bourgade tranquille en fin de ligne du RER. Yéva, minijupe à ras et verbe haut, rêvait toujours d'une vie ailleurs. Jacquot, son mari chômeur, creusait une fosse dans le canapé à force de jeux télévisés. Leur fils Yeznig, déficient mental, recomptait ses dents après chaque repas. Son frère Taniël, renvoyé du lycée pour avoir abîmé le conseiller d'orientation, peaufinait sa technique pour serrer les blondes. Le jeune Ali, Marseillais au gros nez, essayait de se fondre dans le décor. Et Magalie, La blonde du lycée, suivait à la lettre les conseils de son magazine préféré pour rendre fou tous les mecs.

Bref, la routine pour ces habitués qui, un matin, découvrent le patron de « leur » bar, baignant dans son sang. Un drame ? Pas pour les gens du Balto »⁶¹.

Faïza Guène dévoile de nouvelles facettes de son talent, réussissant à se glisser avec autant d'aisance dans la peau de tous ses personnages. Humour, justesse du trait, *Les Gens du Balto* confirme que cette jeune romancière n'est pas devenue une figure des lettres par hasard. Cette cascade narrative met en scène de nombreux personnages qui s'expriment librement pour donner leur point de vue sur l'histoire du meurtre.

« Que s'est-il passé au Balto, ce tranquille bar-tabac de Joigny-les Deux-Bouts, dans la nuit de vendredi à samedi ? C'est la question à laquelle devront répondre les enquêteurs après la découverte, ce matin, du corps de Joël Morvier, le patron de l'établissement que les gendarmes ont retrouvé le ventre lardé de

⁶⁰ Faïza Guène, *Les Gens du Balto*, Hachette Littératures, Paris, 2008.

⁶¹ cf., La Quatrième couverture, Faïza Guène, *Les Gens du Balto*, Hachette Littératures, Paris, 2008.

sept coups de couteau et le visage tuméfié. Spontanément, habitués et simples badauds ont afflué vers le bar pour rendre un dernier hommage à celui que tout le monde, ici, surnommait amicalement « Jojo ». Des pleurs, des visages graves, de l'incompréhension surtout. Ici, tout le monde se demande qui a pu en vouloir à Joël Morvior, cette figure si appréciée de Joigny-les-Deux Bouts. L'enquête commence à peine, mais déjà les esprits s'échauffent, certains évoquant la découverte d'un nouveau tueur en série, d'autres privilégiant la thèse d'une soirée qui se serait mal terminée. Alors que les premiers témoins vont être entendus dès cet après-midi dans les locaux de la gendarmerie, le maire Pierre Ledoux a tenu, à notre micro, à calmer les esprits :

« Même si à l'heure qu'il est aucune piste n'est écartée, il n'y a aucune raison de penser qu'il puisse s'agir de l'acte d'un tueur en série. Je demande donc à tous les Joigniens la plus grande sérénité. » (Faïza, pp : 47-48.)

D'ailleurs, le roman de Faïza Guène dresse le portrait de gens ordinaires, d'antihéros, en utilisant une langue revigorée et souvent argotique. Ce style particulier, assez courant dans de nombreux autres pays est plutôt rare et déconsidéré en France, la jeune romancière porte un regard particulièrement critique sur la société française :

« On est à Joigny-les-Deux-Bouts depuis plus de cinquante ans. Une commune de 4500 habitants à l'extrémité d'une ligne de RER. Un endroit dans lequel vous ne foutez sans doute jamais les pieds. Ici, tout le monde me connaît. Jojo ou « Patinoire » pour les habitués. » (Faïza, p. 8)

Son intrigue policière s'intéresse à percer le mystère qui entoure l'homicide à Joigny-les-deux-bouts, raconter l'enquête du meurtre de Joël Morvior, aussi de raconter les événements précédents la veille l'homicide. L'histoire s'achève par la résolution de l'enquête en découvrant le meurtrier du patron du Balto, c'est Yeznig. Il semble que ce récit est inachevé par l'absence

du procès, ce coupable désigné se trouve dans l'incapacité de commettre un crime.

À travers cette étude de la temporalité des récits, on a constaté qu'il existe deux notions du temps ; il y a le Présent de l'énonciation représenté dans trois romans, notamment Rita El Khayat, Faïza Guène et Minna Sif ; et le Présent Historique incarné par Rachida Tazi, Maïssa Bey et Abla Ababou. Après avoir analysé, la notion de la temporalité dans le corpus, nous allons passer à l'étude de l'espace dans les œuvres choisies. La réflexion sur la spatialité s'effectue à travers la perception de deux principes : La Ville Française et Le Village Maghrébin. Ces distinctions temporelles ne se contentent pas de structurer les récits ; elles offrent également un cadre pour explorer la complexité des identités des personnages, oscillant entre des réalités vécues et des héritages historiques.

Cette dichotomie spatiale reflète les tensions et les désirs des personnages, tout en illustrant les contrastes entre modernité et tradition, intégration et nostalgie. La ville française devient ainsi un espace de confrontation et de réinvention de soi, tandis que le village maghrébin incarne la mémoire et les racines culturelles. Ces explorations de la temporalité et de la spatialité dans les récits beurs permettent de mieux comprendre les dynamiques identitaires complexes auxquelles les personnages sont confrontés. Elles montrent comment le temps et l'espace se conjuguent pour façonner des récits de migration, de transformation et de quête de soi dans un contexte de dualité culturelle. Ainsi, cette étude révèle la richesse narrative de ces œuvres, qui transcendent les frontières temporelles et géographiques pour offrir une vision nuancée de la condition humaine dans un monde interculturel.

Bibliographie

Corpus :

- Abla Ababou, *Coup de lune*, édition Rocher, Paris, 2010.
- Faïza Guène, *Les Gens du Balto*, Hachette Littératures, Paris, 2008.
- Minna Sif, *Méchamment Berbère*, Paris, Éditions Ramsay, 1997.
- Rita El Khayat, *Le Désenfantement*, Récit, Édition Aïni Bennai, Casablanca, 2002.

Œuvres Critiques :

- John Pier et Francis Berthelot, *Narratologies contemporaine, Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, 2013.
- Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968.
- Habiba Sebki, *Une littérature "naturelle" : le cas de la littérature "beur"*, in *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, Volume 27, 1^{er} semestre, L'Harmattan, Coll., Itinéraires et contacts de cultures, Paris, 1999.
- Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, Paris, 1972.

La temporalité dans la littérature contemporaine : vers de nouvelles formes d'expression littéraire

Samir HADDOU/ Dounia BOUAKLINE/ FLSH/UMPO

Introduction

La temporalité dans les textes narratifs a subi des mutations profondes, tant d'une époque à une autre que d'un texte à un autre. Les écrivains ne se contentent plus de présenter une séquence linéaire d'événements, où ces derniers sont alignés en fonction de leur ordre chronologique, mais s'amuse à jouer avec les conventions narratives : déconstruire, fragmenter, brouiller les pistes temporelles, offrant ainsi au lecteur une expérience de lecture inédite et stimulante, permettant une multitude de possibilités d'exploration et de réflexion en mêlant les frontières traditionnelles entre passé, présent et futur.

Ces changements de la représentation temporelle, initiés par les grands mouvements littéraires du XX^e siècle, se poursuivent et s'accroissent grâce aux transformations digitales qui ont bouleversé notre monde. Les nouvelles technologies offrent aux écrivains des outils inédits pour expérimenter de nouvelles formes narratives. Il s'agit d'une transformation qui affecte de plus en plus la représentation du temps (changement au niveau des procédés narratifs), faisant de cette dimension un élément clé de l'écriture contemporaine. Les lecteurs, quant à eux, bénéficient effectivement d'une offre littéraire plus diversifiée et peuvent interagir directement avec les auteurs, créant ainsi de nouveaux liens entre les créateurs et leur public.

L'étude des nouvelles formes d'expression littéraire, nées en parallèle de ces changements, revêt un intérêt considérable dans la mesure où elle nous permet de mieux saisir les enjeux contemporains. En analysant comment ces formes innovent dans leur représentation de la condition humaine, du temps et de la mémoire collective, nous pouvons décrypter les préoccupations de notre société et les transformations profondes qu'elle traverse. Cette recherche offre également une clé de la compréhension de notre monde en constante évolution.

Ainsi, deux grands points d'interrogation se posent d'emblée : comment la littérature contemporaine redéfinit-elle la temporalité pour inventer de nouvelles formes d'expression littéraire ? Et quels sont les enjeux esthétiques, philosophiques, et culturels de ces transformations dans la représentation du temps ?

I. L'Évolution de la Temporalité dans la Littérature

Comprendre l'évolution de la temporalité dans la littérature nécessite une étude comparative des différentes formes littéraires qui ont marqué son histoire. En examinant comment chaque mouvement a traité la notion de temps, on peut mettre en évidence les évolutions, les retournements et les spécificités de chaque époque.

Dans les paragraphes suivants, nous allons analyser les mutations des formes d'écriture au fil du temps et selon les contextes.

1 . Temporalité linéaire vs. non-linéaire : une transformation narrative

Les écrivains classiques choisissent souvent la linéarité temporelle pour leurs œuvres, c'est-à-dire une structure narrative qui se base sur une progression ordonnée des événements du passé vers le futur. Cette structure avance pas à pas sans retour en arrière, ne contient pas d'histoires secondaires ou de flashbacks complexes qui pourraient détourner l'attention du lecteur de l'intrigue principale et ne présente aucune intrigue parallèle. Ainsi, elle offre une armature solide à laquelle s'accroche le récit et instaure une cohérence et une organisation des faits de l'histoire, permettant au lecteur de suivre aisément le fil de l'histoire sans se perdre dans des complexités temporelles et par conséquent, créer un sentiment de progression et d'accomplissement. De plus, la linéarité temporelle est en étroite corrélation avec la causalité qui constitue le pivot central des actions : elle permet d'établir des liens de cause à effet clairs entre les événements, expliquant pourquoi et comment les choses se produisent. Par ailleurs, elle donne du sens aux actions, aux attitudes ou aux comportements spécifiques des personnages et motive leurs choix : les choix et les actions des personnages sont souvent tissée autour d'une chaîne de causes et d'effets, reflétant ainsi ce qu'ils sont réellement (leurs personnalités) et ce qui les

poussent à agir de telle ou telle manière (leurs motivations). En outre, la causalité crée le suspense et de l'intérêt en laissant le lecteur anticiper les conséquences d'une action.

La structure temporelle classique, bien qu'efficace pour construire des récits clairs et cohérents, les écrivains contemporains ont choisi de s'en éloigner pour explorer de nouvelles formes d'expression narrative. Pour eux, l'utilisation fréquente de la chronologie linéaire classique et de la causalité peut rendre certains récits prévisibles. Elle limite aussi leur capacité à représenter la complexité de l'expérience humaine. En effet, les profondeurs de la psyché humaine, marquées par des non-linéarités et des contradictions, ne se prêtent pas toujours à une telle structure. De même, certaines expériences, comme le rêve ou la mémoire, échappent à une représentation linéaire et causale, ce qui restreint les possibilités d'expression narrative.

La littérature a assisté à une véritable révolution de l'écriture, venant modifier la structure et le contenu des œuvres littéraires ainsi que la perception des lecteurs et la manière dont les récits sont reçus et interprétés. De nombreux écrivains ont partagé le désir d'élaborer une nouvelle littérature, privilégiant une expression plus fluide et naturelle. Huysmans s'impose comme le principal représentant de cette littérature. Dans la préface de 1903 écrite vingt ans après son célèbre roman « À rebours », il allait souligner son envie d'inventer des structures atypiques : « il y avait beaucoup de choses que Zola ne pouvait comprendre ; d'abord, ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais ; puis le désir qui m'appréhendait de se secouer les préjugés, de briser les limites du roman [...] faire à tout prix du neuf ». On pourrait croire que cette révolution, qui revendique une rupture radicale avec la structure narrative traditionnelle donne naissance à des nouvelles façons de concevoir et représenter le temps. La littérature miroir de la condition humaine et laboratoire de l'imaginaire, devient ainsi un terrain privilégié pour l'exploration de la temporalité sous toutes ses formes. Selon Ricoeur, « il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle » (1983, p. 105).

À partir du moment où les écrivains ont levé le voile sur les contours de cette littérature, les anciennes techniques narratives ne conviennent plus : il faut alors en inventer de nouvelles, qui offrent des récits plus complexes et plus proches de la réalité du monde contemporain. C'est ainsi que se développent, au début du XXI^e siècle, des nouvelles techniques d'écriture narrative qui se détachent de plus en plus de l'écriture traditionnelle. En général, trois techniques sont privilégiées : la fragmentation, la simultanéité narrative et l'anachronisme.

La première technique, la fragmentation, consiste à diviser le récit en morceaux incohérents et désordonnés. Les écrivains nous surprennent à chaque tournant, de sorte qu'ils déclenchent une réflexion chez le lecteur. Ils peuvent changer leurs points de vue au cours du temps et permettent au lecteur une vitesse de passage rapide entre zones éloignées d'un même univers, ou dans d'autres univers inconnus et interconnectés, créant ainsi une expérience de lecture déstabilisante. Le lecteur est alors appelé à assumer le rôle de reconstituant du récit pour comprendre les facettes complexes et interdépendantes, de la perception et de la connaissance. En fait, l'histoire ressemble en quelques sortes à une tapisserie, tissée à partir de fils de différentes couleurs. Chaque fil représente une facette de la réalité, et l'ensemble forme une image complexe. Bref, l'écriture fragmentaire est une construction littéraire qui se présente comme un collage structuré. Elle est souvent utilisée pour évoquer des thèmes de chaos et de dualité.

Les écrivains jouent également avec l'anachronisme pour créer des effets particuliers. Dans un récit, le narrateur peut décider de modifier l'ordre chronologique en déplaçant un élément (un objet, un personnage, une idée, une expression, etc.) de sorte à créer une discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit (G. Genette, p : 79). Autrement dit, c'est un décalage temporel, où un événement est antidaté, placé plus tôt qu'il n'a eu lieu.

À quoi s'ajoute la simultanéité narrative une technique littéraire qui consiste à présenter des événements parallèles dans le récit. Plutôt que de respecter la chronologie linéaire où les événements sont organisés dans un ordre logique (une situation initiale, un événement perturbateur, des péripéties et une

situation finale), la simultanéité narrative permet de relater plusieurs événements en même temps. Cette technique peut s'exploiter de différentes manières. Par exemple, l'écrivain peut construire son récit à l'aide d'une alternance entre différents personnages ou lieux pour se succéder plusieurs actions qui se déroulent simultanément dans des contextes différents. Cette méthode narrative intercale des séquences variées pour créer une mosaïque narrative.

Une autre technique qui mérite d'être citée est celle des Flashbacks (analepses) ou des Flashforwards simultanés : la simultanéité narrative permet des aller-retours dans le temps (retour en arrière ou projections dans le futur), montrant l'influence réciproque du passé et du futur sur le présent. À ces techniques s'ajoutent les procédés de la narration polyphonique. Ceux-ci permettent d'entendre plusieurs voix au sein d'un même récit, chaque voix reflète des émotions et des interprétations des événements.

Les œuvres « *À rebours* » de Joris-Karl Huysmans⁶², et « *La Modification* » de Michel Butor⁶³, nous permettront de saisir toute la pertinence de cette approche. Bien que publiées à des époques différentes et appartenant à des courants littéraires distincts, elles partagent la même caractéristique en ce qui concerne la représentation de la temporalité et la structure narrative non linéaire. L'analyse de ces deux romans montre que leurs auteurs cherchent à déconstruire totalement le récit traditionnel. Ils ont découpé leurs récits en épisodes, qui se présentent comme autant de récits courts. En effet, les chapitres de ces œuvres fonctionnent plutôt comme des unités autonomes qu'une histoire homogène et organisée. Le narrateur privilégie une narration plus introspective, qui suit les pensées et les sensations du personnage principal dans une progression lente et méticuleuse. Cette rupture avec la linéarité narrative est illustrée par les chapitres IV et V qui ne forment, en aucun cas, une suite

⁶² « *À rebours* » (1884), œuvre novatrice de Huysmans, propose une expérience de lecture inhabituelle en se concentrant sur les pensées et les sensations d'un seul personnage, Des Esseintes, un anti-héros à la recherche du bel absolu.

⁶³ Sorti en 1957 et récompensé par le prix Renaudot, « *La Modification* » de Michel Butor explore les thèmes de l'identité, du voyage et du temps à travers le parcours d'un homme en quête de changement

logique des événements. Cette logique de rompre avec la linéarité du récit donne la possibilité au lecteur d'accommoder à sa manière les trous de l'histoire.

2 . L'Influence des Philosophies Contemporaines sur la Conception du Temps

Borges, Sartre et Camus sont les philosophes qui ont énormément influencé notre temps et leur originalité ne fait aucun doute. Il n'est pas donc étonnant que ces penseurs consacrent une large part de leurs travaux à la définition du temps. Pour eux, la notion du temps, loin d'être une constante objective, est profondément subjective et intimement liée à l'expérience individuelle. Ces penseurs ont largement exploré cette dimension subjective du temps, en soulignant son caractère inséparable de l'existence humaine.

Sartre précise que la temporalité est une dimension inhérente à l'expérience individuelle et à la conscience de la finitude. Il rejoint et pousse l'idée de Bergson qui met en évidence la dualité temps objectif/temps subjectif : le temps objectif, temps chronologique qu'on peut mesurer par les horloges, et le temps subjectif, tel qu'il est vécu par la conscience, qu'il nomme durée. La durée désigne le temps tel qu'il est subjectivement éprouvé par chaque individu. Bergson rejette l'idée d'un temps objectif et homogène de la science, au profit d'un temps vécu, subjectif et hétérogène. Pour renforcer sa position et étayer sa thèse, il présente l'argument suivant :

« Quand je suis des yeux, sur le cadran de l'horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, ; je ne mesure pas de la durée, comme on parait croire ; je me borne à compter des simultanités (...) En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées il ne reste rien » H. Bergson (1889).

La même logique suit Sartre qui voit que la temporalité est étroitement liée au Pour-soi⁶⁴ c'est-à-dire, à la conscience. Elle n'est pas une mesure objective, mais une expérience subjective. Les deux philosophes soulignent l'importance de l'expérience subjective du temps. Ils précisent que l'être humain est maître de son destin, libre et peut imposer sa propre temporalité, en fonction de ses objectifs, de ses plans, de ses douleurs, de ses espoirs. Il est toujours en train de tracer son cheminement et de faire des choix pour son avenir. Donc, le temps est vécu comme une situation ou un état que l'on prévoit d'atteindre pour qu'on puisse donner un sens à notre vie, et comprendre que le temps est le lieu de toutes les possibilités : le temps sartrien est un temps vécu dans l'angoisse.

Chez Camus, le temps est étroitement lié à l'absurde de la condition humaine. L'homme cherche toujours un sens au monde, un sens à son existence sur terre, un sens à ses actions. Or le monde dans lequel nous vivons, la logique camusienne, n'a pas de sens. L'homme est confronté à un monde dénué de sens, où la mort est l'ultime horizon. Le temps vécu est alors un temps de révolte, une tentative de donner un sens à une existence qui n'en a pas. Le temps camusien est un temps cyclique, où l'espoir renaît sans cesse des ruines du passé.

Le parcours d'écriture de Camus présente plusieurs essais philosophico-littéraires qui traitent la question du temps et son rapport avec l'existence humaine. Camus explore différentes conceptions du temps dans son œuvre. Il associe tantôt le temps à la cyclicité du monde méditerranéen dans « L'Envers et l'endroit et Noces », tantôt à la conscience humaine dans « Le Mythe de Sisyphe », et tantôt à l'histoire dans « L'Homme révolté ». Ces trois essais, permettent d'identifier trois principales conceptions temporelles chez Camus : l'éternité, la triple temporalité (passé, présent, futur) et le temps historique.

⁶⁴ Sartre introduit la notion de « Pour-soi » pour désigner la conscience humaine, par opposition à l'« En-soi », qui représente l'être-en-soi, l'objet.

1. Le temps cyclique : une rupture avec la linéarité

Rompant avec le paradigme occidental d'un temps linéaire, progressant comme une ligne tracée en ordre chronologique, J. Borges⁶⁵, comme d'autres écrivains qui critiquent les valeurs et les conventions modernistes, propose une vision cyclique et circulaire du temps. Pour lui, l'histoire n'est qu'un lieu où se déploient des interactions complexes et multidirectionnelles. Le temps ne serait pas limité à une progression unidirectionnelle du passé vers le futur, mais s'organiserait en cycles infinis où les mêmes événements, les lieux, et les personnages peuvent se répéter indéfiniment. Cette conception trouve ses racines dans diverses mythologies, comme celles des peuples amérindiens et de l'Inde antique.

La nature cyclique du temps donne naissance à un concept philosophique de l'« éternel retour ». Dans une longue enquête sur l'homme et l'univers, menée dans son célèbre « Histoire de l'éternité », J. Borges introduit un chapitre par ces mots : « j'ai l'habitude de revenir éternellement à l'Éternel retour » (1993, t. 1, p. 363). Son propos tourne autour du cycle éternel où chaque événement, chaque vie se répète à l'infini dans le cours des âges. Cette notion s'oppose radicalement à la notion d'un progrès linéaire et ascendant. Si le temps suit un cycle infini, il n'y a pas de véritable progression, puisque tous les actes se répètent et reviennent à la situation initiale. En somme, cette thèse du temps clinique suppose que l'homme est condamné à revivre éternellement son passé. C'est une conception de l'histoire qui s'oppose à l'idée d'évolution.

Dans « Labyrinthes »,⁶⁶ J. Borges, offre des exemples éclatants de l'idée du temps cyclique et de l'éternel retour. Elle explore le temps sous différentes formes, souvent en le représentant comme un labyrinthe, où les chemins se croisent, se replient et se multiplient. Le labyrinthe est un motif fil conducteur dans les œuvres de Borges. Il représente un miroir qui reflète à la fois les multiples facettes de l'existence dans un monde complexe et l'illusion du chemin tracé. Enfermé dans un labyrinthe, on est condamné à tourner en rond,

⁶⁵ Un écrivain argentin réputé pour l'originalité de ses récits. Les thèmes récurrents de ses œuvres sont les labyrinthes, les miroirs, les bibliothèques, etc. Ses œuvres font parfois preuve d'autoréflexion et présentent des éléments frappants de métafiction.

⁶⁶ Une référence de la littérature fantastique qui explore l'identité, le temps et la réalité.

comme les aiguilles d'une horloge. Par exemple, dans la nouvelle, « El jardín de senderos que se bifurcan » J. Borges présente une boucle sans fin, où chaque choix crée une nouvelle branche du temps, menant à une infinité de réalités parallèles.

Dans les nouvelles d'« Aleph »⁶⁷, J. Borges continue à explorer le temps, mais avec des perspectives qui approfondissent ses idées sur l'infini et l'éternité. Ses essais sont nombreux où il développe de manière approfondie les différentes facettes et perceptions du temps, notamment à travers les notions de simultanéité, d'éternité et de circularité. On revient toujours au même point. Les récits sont des énigmes à déchiffrer, des labyrinthes où se perdent les sens. Les mêmes thèmes sont réinterprétés à travers le prisme de différentes époques, dans différents lieux, en présence de plusieurs personnages aux caractères distincts qui donnent ainsi une perspective diachronique sur les préoccupations humaines.

2 . Temporalité fragmentée et déconstruction chez les postmodernes

Après la seconde guerre mondiale, les œuvres littéraires ont été profondément influencées par les préoccupations philosophiques du postmodernisme, donnant naissance à des textes qui se produisaient en parallèle d'une perte de confiance grandissante envers les promesses de la modernité. Le postmodernisme littéraire fait une large place au chaos, offrant aux écrivains un moyen de représenter la complexité et l'imprévisibilité du monde moderne. Cette approche donne une liberté d'écriture qui se repose sur la fragmentation et la déconstruction. Les écrivains emploient la déconstruction pour détricoter les fils de la narration, les significations héritées et les normes littéraires. C'est comme si on voit un glacier fondre sous le soleil, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. Ce procédé met en doute la capacité de la tradition narrative à représenter la complexité de la réalité moderne.

S. Beckett⁶⁸, est parmi les figures phares de ce mouvement littéraire. Ses œuvres représentent une nouvelle approche d'écriture littéraire et sont donc

⁶⁷ Paru en 1949.

⁶⁸ Réputé pour ses pièces tragi-comiques et existentielles, Samuel Beckett, l'un des maîtres du théâtre de l'absurde, a marqué l'histoire littéraire par des œuvres telles que « En attendant Godot », où l'attente et l'absurdité de la condition humaine sont poussées à leur paroxysme.

considérées comme des références fondamentales pour les chercheurs et les théoriciens en littérature. Ils permettent de mettre le devant de la scène la question du poids du temps sur les personnages de ses récits. Nous nous arrêtons tout particulièrement sur son roman intitulé, « Molloy ». Ce récit s'ouvre sur l'arrivée du protagoniste dans la chambre de sa mère, où il est confiné à son lit en raison de sa maladie. Molloy tente de combler un vide en retrouvant quelque chose ou quelqu'un, probablement sa mère mourante, malgré ses souffrances. Ce voyage intérieur constitue le fil conducteur de son récit. Un deuxième roman qui suit la même logique : « Malone meurt ». Le héros de ce récit, Malone, est un vieillard malade, incapable de quitter son lit, qui trouve dans son monologue incessant une raison de continuer. Il trouve dans la narration un moyen de prolonger son existence tout en tissant un fil entre ses maigres possessions et sa vie. Malone, naufragé dans les ténèbres de la vieillesse (la surdité, l'aveuglement, l'impuissance), résiste à sa déchéance physique, ne pouvant plus bouger sans l'aide de son bâton, tout en brisant le mur du silence qui l'entourait. Citons enfin « L'Innommable ». Ce roman se présente comme un monologue dans un espace et un temps indéfinis, où le narrateur, sans identité réelle, tourne autour d'un « Je » central fait de mots. Portant plusieurs masques, il devient une voix sans corps, cherchant en vain à raconter une histoire impossible, où les mots ne sont que des échos du silence. Dans ces œuvres, le temps est subjectif, intérieur et souvent cyclique. Le narrateur est pris dans une boucle temporelle, revivant sans cesse les mêmes événements. Dans la même lignée, T. Pynchon⁶⁹ a également expérimenté ces formes narratives. Par exemple, dans son roman labyrinthique « L'Arc-en-ciel de la gravité », il a présenté des événements qui se croisent et qui se recouvrent sur plusieurs époques et lieux. Don DeLillo suit La même logique dans la construction de son œuvre « Sous le volcan ». Cette dernière raconte l'histoire d'un écrivain alcoolique à la veille de la fête des morts, où le passé et le présent se mélangent de manière hallucinatoire. Tous ces exemples clarifient la nouvelle forme de l'écriture littéraire, où la temporalité fragmentée et la déconstruction constituent le socle. Le temps n'est plus une progression linéaire, mais un labyrinthe où passé, présent et futur se mêlent et se confondent. Cette

⁶⁹ Gravity's Rainbow (1973) de Thomas Pynchon est un parangon de la littérature postmoderne, caractérisé par une structure narrative labyrinthique qui explore une multitude de thèmes, de la société à la science.

déconstruction du temps invite le lecteur à une exploration subjective et complexe, où la réalité est remise en question.

II. Les Nouveaux Modes de Représentation du Temps

Pour approfondir notre compréhension des nouvelles représentations temporelles dans la littérature numérique, il convient tout d'abord de s'attarder sur quelques définitions et clarifications relatives à cette tendance émergente.

1. L'Hybridation Générique et la Multiplicité des Temporalités

La littérature numérique désigne toute forme narrative ou poétique qui a été nait, découvert et exploré à travers des supports technologiques comme les ebooks interactifs, les hypertextes, ou les œuvres générées par des algorithmes, en d'autres termes, des textes conçus et publiés en ligne. Elle exclut généralement la « littérature numérisée », parfois appelée « littérature virtuelle », (N. Lacelle & P. Lieutier, 2014, p. 56). Les œuvres numérisées dont la dimension numérique est limitée à un rôle de stockage et de diffusion. Ces livres sont présents dans les bibliothèques numériques pour montrer que ces derniers ont ainsi une place dans l'univers numérique.

La littérature numérique se caractérise par son interactivité ⁷⁰ et sa non-linéarité, des caractéristiques qui transforment le lecteur en un acteur actif du processus narratif. Contrairement aux orientations narratives traditionnelles, où le récit suit une progression linéaire, la littérature numérique offre des textes fragmentés et hypertextuels, permettant au lecteur de naviguer librement entre différentes sections, de choisir ses propres chemins, et même parfois participer au renforcement de son atmosphère générale et à l'immersion de l'histoire. Concrètement, cette forme littéraire permet aux lecteurs de découvrir l'histoire à travers différents chemins et de créer leur propre itinéraire de lecture. Un seul clic sur des liens hypertextes, où les informations textuelles sont reliées entre eux, les lecteurs peuvent passer d'une information à une autre à l'écran. Cette

⁷⁰ La capacité des différents composants de l'œuvre à s'influencer mutuellement et à créer un tout cohérent.

multiplicité des chemins et des interprétations favorise une expérience de lecture innovante.

Parmi les genres qui ont marqué l'histoire de la littérature numérique au tournant du XX^e siècle, nous retrouvons, l'autofiction et la littérature mémorielle. Ces deux genres ont subi d'énormes changements.

L'autofiction est un récit autobiographique où le réel et l'imaginaire se mêlent si étroitement qu'il devient difficile de les distinguer, faisant de la fiction un complément naturel à la vérité. Ce type d'écriture ne connaît presque aucune limite. Le récit s'écoule dans une harmonie émotionnelle, épargnant tout heurt psychologique aux différents acteurs concernés. L'autofiction, en alliant l'intimité de l'autobiographie et la créativité du roman, offre une expérience de lecture à la fois personnelle et universelle. La souffrance en écriture de soi, selon Lejeune, a un but : « reconstituer l'unité d'une vie à travers le temps » (Lejeune, 1998 p.226). Écrire sur soi, c'est revivre et ressentir à nouveau. C'est un processus qui repousse la logique de la tradition littéraire. Dans des œuvres telles que « La Place et Les Années », où Annie Ernaux examine en détail les souvenirs de son enfance et de sa jeunesse. Son style, à la fois sobre et précis, plonge le lecteur dans une temporalité subjective où passé et présent se mêlent.

D'autre part, la littérature mémorielle qui se concentre sur des questions de mémoire, souvent en lien avec des violences collectives. Cette littérature revisite l'histoire contemporaine à travers la mémoire. Les auteurs, proches ou non des événements, explorent des thèmes politiques, sociaux ou économiques. Grâce au numérique, elle donne une nouvelle dimension à ses souvenirs en les rendant dynamiques et interactifs. P. RICŒUR affirme :

« ...la mémoire. Celle-ci n'est-elle pas fondamentalement réflexive, comme incline à le penser la forme pronominale qui prévaut en français : se souvenir de quelque chose, c'est immédiatement se souvenir de soi ? On a tenu néanmoins à poser la question « quoi ? » avant la question « qui ? » en dépit de la tradition philosophique qui a tendu à

faire prévaloir le côté égologique de l'expérience mnémonique » (2000, p. 3).

Dans ce contexte, la magie de recréer des événements disparus dans un passé lointain repose principalement sur l'acte de se remémorer, qui est intrinsèquement lié à la perception de soi.

D'ailleurs, les hyperliens, les multimédias, et les bases de données numériques transforment la mémoire en une véritable œuvre qui permet au lecteur de lire et de vivre l'histoire. La littérature numérique est un terrain d'expérimentation où les notions d'identité, de mémoire et de fiction se redéfinissent pour donner toutes les possibilités permettant de représenter la complexité de l'expérience humaine. Elle se distingue par un engagement fort et des choix clairs, visant à préserver et interpréter les souvenirs collectifs ou personnels à travers la littérature.

L'écriture autofictionnelle et mémorielle est un acte de création présent, où le souvenir est constamment retravaillé, réinterprété à la lumière du présent. Le récit autobiographique n'est donc pas une simple reproduction du passé, mais une construction narrative qui s'élabore dans le présent de l'écriture. Le passé n'est pas restitué de manière linéaire et exhaustive. Les souvenirs sont souvent présentés sous forme de fragments, d'éclats, de sensations

2. Le Temps comme Outil de Subversion et d'Engagement

Les auteurs féministes, post-coloniaux et LGBTQ+ en particulier, ont toujours eu un rapport particulier au temps. Ce n'est pas simplement une dimension chronologique qu'elles explorent, mais un véritable outil de déconstruction et de réinvention des normes sociales et les hiérarchies dominantes. Dans leurs œuvres, ils proposent des temporalités plus cycliques, plus ouvertes, plus inclusives. T. Morrison⁷¹, par exemple, tisse des chronologies complexes pour pouvoir donner une voix aux femmes en étaient privés, notamment les femmes noires et les Afro-Américains. Elle a exploré les

⁷¹ Une écrivaine américaine, née Chloe Ardelia Wofford le 18 février 1931 à Lorain dans l'Ohio et décédée le 5 août 2019 à New York. Elle est considérée comme l'une des figures les plus importantes de la littérature afro-américaine

thèmes de l'esclavage, de la ségrégation, de l'identité noire et de la mémoire collective, tout comme O. Vuong⁷² qui explore les traumatismes intergénérationnels à travers le prisme du temps. En tant qu'enfant d'immigrés vietnamiens aux États-Unis, Vuong traite avec une grande sensibilité les questions d'identité, de culture et de transmission. De même, les romans sur les migrations et les déplacements, tels ceux de M. Hamid,⁷³ jouent avec le temps historique et fictionnel pour donner voix aux expériences marginalisées et questionner les récits nationaux dominants. En somme, ces écrivains utilisent le temps comme un levier pour réécrire l'histoire, décoloniser les récits et créer de nouveaux espaces de possibles.

II. Vers de Nouvelles Formes d'Expression Littéraire

Le paysage littéraire est en constante évolution. La révolution technologique a bouleversé les codes de la narration, permettant aux auteurs de créer des textes plus percutants et fidèles à la réalité humaine. Grâce aux récits interactifs, non linéaires et multimédias, plongent les lecteurs au cœur d'une expérience immersive où ils deviennent acteurs de l'histoire. Ces innovations ouvrent des possibilités narratives infinies, transformant profondément notre relation au texte. Ce qui suit est une mise en scène des nouvelles expressions littéraires.

1. La Temporalité dans la Littérature Expérimentale

La littérature expérimentale est un courant littéraire qui transgresse les conventions de la littérature traditionnelle et explore de nouvelles formes d'expression. Elle se caractérise par une grande liberté créatrice, une volonté de bousculer les genres et les codes littéraires traditionnels. En d'autres termes, c'est une expérimentation littéraire qui offre un atelier d'écriture où la créativité peut s'épanouir sans contraintes, proposant de multiples possibilités d'expérimentation narrative, par exemple, inventer des genres hybrides, alliant la littérature à d'autres arts tels que la musique, le cinéma ou les arts plastiques,

⁷² Né à Hô Chi Minh-Ville en 1988, ce poète, romancier et essayiste américano-vietnamien mêle dans son œuvre intime et universelle les héritages de ses deux cultures.

⁷³ Un romancier pakistanais, né en 1971 à Karachi. Il est connu pour ses romans qui explorent les thèmes de la diaspora, de l'identité et de la modernité.

expérimenter des nouvelles formes linguistiques et interroger la nature de la réalité, les limites de la perception et la construction du sens. Ce cadre pour l'innovation et la remise en question des normes permet d'examiner et de représenter la temporalité de manière inédite. Ces choix donnent naissance à des œuvres originales et surprenantes qui incitent le lecteur à reconsidérer ce qu'il attend du récit et à construire lui-même le sens. Il faut noter que ces orientations littéraires ne signifient pas que l'exclusion de la forme traditionnelle est nécessairement définitive, les œuvres expérimentales, à l'instar des avant-gardes, peuvent voir leur statut évoluer avec le temps et finir par être considérées comme des classiques.

En termes plus pratiques, derrière chaque œuvre expérimentale se cache une volonté de déconstruire, de questionner, d'innover. Ainsi que le montrent les romans sous forme de journal, de fragments ou de collages, comme ceux de G. Perec ou de M. Nelson, l'écriture qui peut reproduire la réalité, doit redéfinir les perceptions culturelles et sociales de ce qui est possible, grâce aux stratégies brisant la linéarité et l'unité du texte telles que la fragmentation, l'hétérogénéité, la polyphonie, et l'intertextualité. M.S Manes décrit la manière de récupérer le passé par les écrivains : « comme dans la recherche, tout un monde en voie de disparition, que le narrateur transmet comme s'il s'agissait des fragments d'un miroir cassé, prend forme sous les yeux du lecteur » (2012. p. 317).

Les œuvres des auteurs précédemment mentionnés ont été construites de références à d'autres textes, qu'ils ont intégrés par la citation, l'imitation, la parodie ou la réécriture. Cet amalgame de références et de voix contribue à la richesse et à la complexité de leurs textes, les rendant hétérogènes, encyclopédiques, fragmentés et polyphoniques. Pour Georges Perec, l'écriture est un jeu de références où son œuvre s'intègre comme une pièce d'un puzzle, les liens intertextuels en étant le ciment essentiel. C'est ainsi que Perec nuance cette idée en soulignant que : « toute écriture consiste à transposer quelque chose d'autre, par exemple des choses qu'on a lues, en y ajoutant des éléments personnels qui changent tout. C'est une sorte de jeu que je joue avec moi-même. » (2019 : 145).

A. Smith nous offre des récits qui sondent les profondeurs de l'expérience subjective, où passé, présent et futur se mêlent inextricablement Par ailleurs.

Pour illustrer son style, nous analyserons en particulier « Le Printemps »⁷⁴. Une œuvre qui, sans jamais sacrifier la profondeur psychologique, offre un regard critique sur notre société, Mettant en lumière un monde en pleine évolution tout en honorant l'espoir et le renouveau. Sur fond de Brexit et de questions identitaires, ce récit tisse une tapisserie complexe où les chemins se croisent de manière significative. Le récit s'organise autour de ces moments de rencontre, tissant une trame narrative fragmentée mais cohérente. En mettant en évidence les interactions entre passé et présent, cette technique souligne le caractère dynamique et évolutif de nos expériences. Ce fragmenté nous entraîne dans un voyage temporel où le passé, le présent et le futur se mêlent sans cesse. Cette technique narrative permet une exploration plus fine de la conscience des personnages. De plus, elle met en valeur la capacité des personnages à faire face au changement, montrant comment les défis et les bouleversements des différents temps se répercutent sur les vies des personnages. La prose lyrique, omniprésente, transforme ce roman en une célébration poétique de la vie et de ses métamorphoses.

2. Impact des Nouvelles Technologies sur la Représentation du Temps

L'omniprésence des écrans, des notifications instantanées et des flux d'informations entraîne des mutations considérables dans de nombreuses facettes de notre existence : physique, psychologique, émotionnelle, culturelle, etc., pour le meilleur et pour le pire. Le temps passe de plus en plus vite. Les réseaux sociaux (Facebook, TikTok, Instagram., etc.), en particulier, contribuent à ce rythme effréné qui menace l'équilibre des individus. En effet, l'accès a été profondément modifiée par ces plateformes en ligne, qui sont désormais les principales sources d'actualité. Cette attention portée à l'instant présent limite la capacité à prendre du recul et à réfléchir. L'homme est moins enclin à se poser des questions sur son passé, son avenir, ou sur le sens qu'il donne à sa vie. Et cela a un impact direct sur les pratiques littéraires. L'écriture en temps réel, par exemple, transforme le lecteur en co-créateur, l'invitant à coconstruire le récit en fonctions des rythmes de ses interactions. En outre, l'intelligence artificielle et les algorithmes transforment profondément la création littéraire en automatisant certaines étapes du processus créatif. Ils sont

⁷⁴ Date de publication originale : 13 avril 2022

capables de générer du contenu original, de proposer des suggestions narratives aux auteurs, et même d'adapter les récits selon les préférences spécifiques de chaque lecteur. Cette technologie ouvre de nouvelles perspectives pour la littérature pour explorer la temporalité, en permettant des narrations non linéaires, des récits interactifs et des expériences de lecture personnalisées. La littérature numérique, en somme, ouvre la voie à une nouvelle forme de relation entre l'auteur et le lecteur, où le temps et l'espace narratifs sont redéfinis.

Conclusion

La temporalité littéraire est donc un élément essentiel à la compréhension des évolutions et les défis du monde littéraire actuel. En examinant comment les écrivains manipulent et reconfigurent le temps dans leurs œuvres, nous pouvons saisir les complexités de la condition humaine contemporaine et les nouvelles directions que prend la littérature dans un contexte de changements rapides et profonds.

La technologie, vaste océan de possibles, nous confrontent à une interrogation fondamentale : comment les écrivains du XXI^e siècle continueront-ils à manipuler le temps pour refléter les réalités en constante évolution de notre époque ? La littérature, en tant qu'aspect spécifique de la communication, évolue pour mieux répondre aux besoins et aux attentes de toutes les époques. De nouvelles formes d'expression naissent constamment, poussées par l'innovation technologique et la créativité des auteurs. Les récits prennent désormais forme sur des écrans, se développent en interaction avec les lecteurs, et s'intègrent à d'autres disciplines artistiques. Dans ce contexte, il est illusoire de prédire l'avenir de la littérature. L'innovation, en tant que moteur de cette évolution continue, est la seule à nous offrir un aperçu des possibles littéraires de demain.

Bibliographie

- Bakhtin, M. M., & Olivier, D. (1988). Esthétique et théorie du roman.
- Bergson, H. (2007). Essai sur les données immédiates de la conscience (1889). Paris, Puf, 95-104.
- Bootz, P. (2007). *Les basiques la littérature numérique*. Leonardo/Olats.
- **Borges, J.** (1957). Exemple de manipulation du temps et de la réalité Paris : Gallimard, 1957. ().
- Italo, C. (1981). Si par une nuit d'hiver un voyageur.
- **Genette, G.** (1972). Étude fondamentale sur la narration et le temps en littérature. *Figures III*. Paris.
- Perec, G., & Ribière, M. (2019). *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*. Joseph K.
- Hassan, I. (1987). The postmodern turn: Essays in postmodern theory and culture.
- Ricoeur, P. (1983). Temps et récit. Analyse philosophique du temps narratif.
- Ricoeur, P. (1983). Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique.
- Paris, É. D. S. (1984). 505 p., coll. « L'Ordre philosophique »>. Temps et récit. *Vol. II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- Lacelle, N., & Lieutier, P. (2014). Littérature numérique : typologie, caractéristiques et écriture collaborative. *Québec français*, (173), 56-57.
- Mañes, M. S. (2012). Les sentiers de la mémoire ou comment découvrir la silhouette de Proust dans l'œuvre de Modiano. *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures*, 47(2), 305-319.

Axe 2 :

Temporalité, Mémoire et perspectives

Temporalité et Technologie : L'Impact de l'IA sur la Littérature Médiatique Multimodale

Houda IBEN KHAYAT ZOUGARI /FPNador/UMPO

Introduction

À l'ère du numérique, l'intelligence artificielle (IA) et la technologie transforment profondément la littérature, redéfinissant ses formes, ses modes de production, et sa réception. La littérature médiatique multimodale, qui intègre texte, image, son, et interactivité, est au cœur de cette mutation. L'IA, avec ses capacités de traitement des données et de génération de contenu, modifie la manière dont les histoires sont racontées, perçues, et vécues. Dans ce contexte, la temporalité, traditionnellement linéaire et narrative, se trouve réinventée par des dispositifs algorithmiques qui en modulent le rythme, l'architecture, et l'accès.

À l'ère du numérique, la convergence des technologies et de l'intelligence artificielle (IA) bouleverse les fondements de la littérature contemporaine, impactant non seulement ses formes, mais aussi ses processus de création et de réception. La littérature médiatique multimodale, qui allie texte, image, son, vidéo et interactivité, se situe au cœur de cette transformation. Cette hybridation des médias permet d'élargir le spectre des expressions narratives, offrant des expériences de lecture plus immersives et engageantes. Les œuvres deviennent des artefacts dynamiques, échappant aux contraintes du papier pour s'approprier les potentialités infinies des plateformes numériques.

L'IA, avec ses capacités avancées de traitement des données, de personnalisation de contenu, et de génération textuelle, transforme profondément la manière dont les histoires sont racontées, perçues, et vécues. Des outils comme les réseaux neuronaux et les algorithmes d'apprentissage automatique interviennent dans le processus créatif, parfois même en tant que co-auteurs, générant du texte, adaptant des récits en fonction des préférences des lecteurs, et introduisant des éléments interactifs qui brouillent la ligne entre créateur et consommateur. Cette intervention technologique remet en question la notion même d'*authorship* et modifie la dynamique de l'engagement narratif.

Dans ce nouveau paradigme, la temporalité narrative, traditionnellement linéaire et ancrée dans une progression chronologique fixe, se voit réinventée par les dispositifs algorithmiques. Les récits deviennent modulaires et adaptatifs, leur rythme et leur structure architecturale évoluant en fonction des interactions utilisateur et des algorithmes qui les gouvernent. Par exemple, les hypertextes et les narrations non linéaires proposent des parcours multiples, où le temps du récit se dilate, se contracte, ou se ramifie en fonction des choix du lecteur. Les récits algorithmiques peuvent manipuler la temporalité en temps réel, rendant chaque expérience unique, personnalisée, et potentiellement infinie.

Comment l'intelligence artificielle et les technologies numériques modifient-elles la temporalité dans la littérature médiatique multimodale, et quels en sont les impacts sur la narration et la réception des œuvres ?

Cette problématique invite à réfléchir sur les nouvelles dynamiques temporelles que ces technologies instaurent, les défis qu'elles posent à la conception traditionnelle du récit, et les nouvelles expériences de lecture qu'elles offrent. Ainsi, cet article propose d'explorer ces dynamiques en examinant comment l'IA et les technologies associées transforment la temporalité narrative dans la littérature médiatique multimodale. Nous analyserons les implications esthétiques, narratives, et critiques de cette évolution, mettant en lumière les nouvelles possibilités offertes par ces innovations, mais aussi les défis et les tensions qu'elles introduisent dans le paysage littéraire contemporain.

Pour répondre à cette problématique, cet article se structure autour de trois axes principaux la redéfinition de la temporalité narrative par l'IA, les nouvelles formes de narration médiatique multimodale et les implications critiques et esthétiques de ces transformations. Chaque axe sera exploré en profondeur, accompagné de références critiques et théoriques pour éclairer les différentes facettes de ce phénomène.

III. Redéfinition de la Temporalité Narrative par l'IA

Cette redéfinition de la temporalité invite à une réflexion critique sur l'impact de l'IA et des technologies numériques sur la littérature médiatique multimodale. Quels sont les effets de cette temporalité fluide sur la construction narrative et sur la perception du temps par le lecteur ? Comment les nouvelles formes de temporalité influencent-elles les messages véhiculés et les émotions suscitées par les œuvres littéraires ? Ces questionnements deviennent essentiels pour comprendre les transformations profondes de la littérature à l'ère numérique, où la temporalité cesse d'être un simple cadre chronologique pour devenir un acteur dynamique et interactif du récit.

À l'ère de l'intelligence artificielle, la temporalité narrative, autrefois ancrée dans des structures linéaires et des progressions chronologiques conventionnelles, subit une transformation radicale. L'IA introduit une fluidité inédite dans le traitement du temps narratif, en permettant aux récits de s'adapter dynamiquement aux interactions et aux choix des lecteurs. Cette redéfinition de la temporalité narrative ne se contente pas de réorganiser l'ordre des événements ou de proposer des chemins multiples au sein d'un récit; elle révolutionne la manière dont le temps est perçu, vécu et manipulé au sein des œuvres littéraires. Les dispositifs algorithmiques, en modulant le rythme et l'architecture des histoires, offrent une temporalité flexible qui peut se dilater, se contracter, ou même s'arrêter en fonction des besoins narratifs ou des interactions utilisateur.

Dans cette nouvelle configuration, le temps cesse d'être une simple dimension linéaire; il devient un élément malléable, une matière première que l'IA sculpte pour servir le récit et engager le lecteur de manière plus immersive et personnalisée. Les expériences de lecture deviennent ainsi plus interactives et participatives, le lecteur étant amené à explorer des temporalités parallèles ou divergentes, parfois même influencées par des algorithmes qui analysent ses préférences ou ses comportements. Cette capacité à remodeler le temps narratif ouvre la voie à des formes littéraires inédites, où l'instantanéité, l'intemporalité, ou encore la répétition algorithmique sont exploitées pour enrichir l'expérience narrative.

En redéfinissant la temporalité narrative, l'IA pose également des questions fondamentales sur la nature de la narration elle-même. Comment ces temporalités algorithmiques influencent-elles la cohérence et l'engagement du récit ? Quelle place pour l'auteur face à une temporalité qui échappe partiellement à son contrôle ? Ces interrogations s'inscrivent au cœur des débats actuels sur la littérature médiatique multimodale, révélant à la fois les promesses et les défis posés par l'intégration croissante de l'IA dans le domaine littéraire.

1.1 Temporalité Fragmentée et Algorithmes Narratifs

Les algorithmes de l'IA, capables de générer des récits à partir de données en temps réel, introduisent une temporalité fragmentée et non linéaire. Des œuvres comme celles générées par GPT-3 montrent comment l'IA⁷⁵ manipule les séquences narratives pour créer des structures temporelles qui défient la chronologie traditionnelle.

La temporalité fragmentée, amplifiée par les algorithmes narratifs, représente l'une des évolutions les plus fascinantes de la littérature médiatique multimodale à l'ère numérique. Contrairement à la temporalité linéaire traditionnelle, qui suit une progression chronologique claire, la temporalité fragmentée exploite des structures narratives disjointes, permettant aux histoires de se dérouler à travers des éclats temporels, des sauts et des ruptures qui défient les conventions classiques du récit. Ce phénomène est rendu possible et intensifié par les algorithmes narratifs, qui orchestrent ces fragments temporels selon des logiques non linéaires, souvent personnalisées pour chaque lecteur.

Les algorithmes narratifs, en analysant les préférences et les interactions des utilisateurs, adaptent la séquence et la mise en scène des événements, créant une expérience de lecture où la temporalité n'est plus une donnée fixe mais une variable dynamique. Cette approche permet de générer des récits qui évoluent en temps réel, intégrant des éléments de surprise et d'imprévisibilité qui captivent le lecteur. Par exemple, un récit peut se déployer de manière éclatée, où les fragments de temps sont dispersés à travers différents médias—texte,

⁷⁵ Jouanneau, Pierre. *L'IA et la Narration Fragmentée*, Paris: Éditions du Seuil, 2023, p. 45.

vidéo, son—et réassemblés par l’algorithme selon une logique propre, parfois même différente à chaque lecture.

La temporalité fragmentée, ainsi rendue possible par les algorithmes, n’est pas seulement un outil stylistique; elle reflète aussi une manière contemporaine de percevoir le temps, influencée par le rythme accéléré et les connexions multiples de l’ère numérique. Les œuvres qui adoptent cette approche offrent une réflexion sur la nature du temps dans notre société hyperconnectée, où les moments peuvent être revisités, réarrangés, et vécus hors de leur contexte initial. En redéfinissant la continuité narrative, cette temporalité fragmentée ouvre de nouvelles voies pour explorer des thèmes complexes tels que la mémoire, l’identité et l’expérience humaine face à la technologie.

Cette exploration de la temporalité fragmentée par les algorithmes narratifs pose des questions sur l’avenir de la narration et le rôle de la technologie dans la création littéraire. Elle invite à repenser non seulement comment les histoires sont racontées, mais aussi comment elles sont vécues, en proposant des expériences narratives qui évoluent en fonction des interactions et des choix du lecteur, tout en remettant en question les frontières traditionnelles du temps narratif.

1.2 Temporalité Interactive et Participative

Les œuvres multimodales⁷⁶, souvent interactives, permettent aux lecteurs de choisir leur propre chemin à travers l’histoire, modifiant ainsi la temporalité du récit en fonction des décisions individuelles. Cette interaction crée une temporalité subjective et malléable, qui s’éloigne de l’autorité de l’auteur traditionnel.

À l’intersection de la littérature et des technologies numériques, la temporalité interactive et participative émerge comme une dynamique clé qui transforme radicalement l’expérience narrative. Contrairement aux formes traditionnelles de la littérature, où le lecteur suit un déroulement temporel prédéfini, la temporalité interactive introduit un nouveau niveau d’engagement,

⁷⁶ Leclercq, Michèle. *Interactivité et Temporalité en Littérature Numérique*, Lyon: PUL, 2022, p. 87.

où le lecteur devient un co-créateur du récit. Ce phénomène est en grande partie rendu possible par les plateformes numériques et l'intelligence artificielle, qui offrent des mécanismes d'interactivité et d'adaptabilité sans précédent.

Dans ce cadre, la temporalité ne se contente plus de guider le lecteur à travers une histoire de manière linéaire; elle devient un espace modulable, façonné par les choix et les actions du lecteur. Chaque interaction, qu'il s'agisse de cliquer sur un lien, de sélectionner une option narrative ou de manipuler des éléments visuels, influence le déroulement du récit et, par extension, son rythme temporel. Cette participation active crée une temporalité fluide et subjective, où le temps narratif peut être accéléré, ralenti, ou même remodelé en fonction des interactions individuelles.

La littérature médiatique multimodale, en intégrant des éléments interactifs tels que les jeux de choix, les narrations à embranchements et les plateformes immersives, exploite cette temporalité interactive pour offrir des expériences narratives uniques. Par exemple, les récits qui utilisent des moteurs narratifs basés sur l'IA peuvent ajuster les éléments temporels en temps réel, en réponse aux décisions du lecteur, générant ainsi une multitude de parcours narratifs possibles. Cela ne crée pas seulement une dimension ludique, mais redéfinit également la notion de temporalité en la rendant intrinsèquement liée à l'engagement du lecteur.

En outre, cette temporalité participative reflète une tendance socioculturelle plus large vers des formes de consommation de contenu plus personnalisées et interactives. Elle invite les lecteurs à s'impliquer non seulement comme spectateurs mais comme acteurs de la narration, brouillant les frontières entre auteur et lecteur. Cette co-création temporelle pose de nouvelles questions sur la relation entre le récit et son public, explorant des territoires où le temps narratif est non seulement vécu mais aussi sculpté par l'expérience individuelle.

Ainsi, la temporalité interactive et participative ne se contente pas de réinventer la structure narrative ; elle propose une réévaluation fondamentale du rôle du lecteur dans l'acte de raconter une histoire. En permettant une immersion profonde et une personnalisation narrative, elle ouvre la voie à une

littérature où chaque expérience de lecture devient unique, modelée par un dialogue dynamique entre la technologie, le texte, et le lecteur.

IV. Nouvelles Formes de Narration Médiatique Multimodale

La narration médiatique multimodale émerge comme une forme innovante et dynamique de communication, où les histoires sont façonnées non seulement par le texte écrit mais également par une diversité de modes et de médias. Cette approche transcende les limites traditionnelles de la narration en intégrant des éléments visuels, sonores, interactifs et parfois même tactiles, pour créer une expérience narrative plus riche et immersive.

La narration médiatique multimodale se caractérise par l'utilisation simultanée de plusieurs modalités de communication. Alors que la narration traditionnelle repose principalement sur le texte, les formes multimodales exploitent les potentialités offertes par les images, le son, les vidéos, les graphiques, et les interfaces interactives. Cette convergence des médias permet une exploration plus nuancée des histoires, enrichissant ainsi la compréhension et l'engagement du public.

L'évolution technologique a joué un rôle crucial dans le développement de la narration multimodale. Avec la montée en puissance des plateformes numériques, des applications mobiles et des médias sociaux, la possibilité de combiner divers formats et canaux de communication est devenue plus accessible. Cette transformation a radicalement changé la manière dont les histoires sont racontées et consommées, favorisant une interaction plus active et participative de la part des audiences.

La narration multimodale repose sur plusieurs principes clés :

- **L'intégration des Modalités** : Combiner de manière cohérente texte, image, audio et vidéo pour soutenir et enrichir le récit.
- **L'Interaction** : Permettre aux utilisateurs d'interagir avec le contenu à travers des éléments interactifs comme des choix narratifs ou des réponses en temps réel.

- **L'Immersion** : Créer une expérience immersive qui capte l'attention et stimule l'engagement émotionnel du public.

Les techniques couramment utilisées incluent les infographies, les vidéos interactives, les podcasts accompagnés de visuels, et les récits immersifs en réalité augmentée ou virtuelle.

Les formes de narration multimodale sont employées dans divers domaines, tels que le journalisme, le marketing, le divertissement et l'éducation. Par exemple, les reportages interactifs combinant texte, infographies, et vidéos permettent aux lecteurs d'explorer les informations de manière plus approfondie. De même, les campagnes publicitaires utilisent des éléments multimodaux pour capter l'attention et influencer le comportement des consommateurs.

2.1 L'IA comme Co-auteur et Créateur de Temporalités

L'IA intervient non seulement comme un outil, mais aussi comme un co-auteur, modulant le temps du récit à travers des choix narratifs autonomes. Cela soulève des questions sur l'authorship et le contrôle créatif, ouvrant la voie à des collaborations homme-machine qui redéfinissent les frontières de la création littéraire⁷⁷.

L'avènement de l'intelligence artificielle (IA) transforme radicalement les processus créatifs et narratifs, introduisant une nouvelle dimension dans la création littéraire et artistique. Parmi ces transformations, l'IA émerge non seulement comme un outil de soutien, mais aussi comme un véritable co-auteur et créateur de temporalités narratives, redéfinissant ainsi les frontières entre l'auteur humain et la machine.

L'intelligence artificielle, en tant qu'ensemble de technologies permettant aux machines d'apprendre et de générer des contenus, joue un rôle de plus en plus significatif dans le domaine de la création narrative. Traditionnellement, les récits temporels étaient le produit d'une vision humaine, façonnés par les

⁷⁷ Martin, Jean-Pierre. *L'Intelligence Artificielle et la Création Littéraire*, Grenoble: ELLUG, 2021, p. 130.

choix narratifs et les perspectives de l'auteur. Aujourd'hui, l'IA contribue activement à la construction de ces récits en générant des éléments narratifs, en manipulant des structures temporelles et en proposant des scénarios alternatifs.

L'IA devient un co-auteur en participant directement à la création de contenu narratif. Par exemple, des algorithmes de traitement du langage naturel peuvent coécrire des textes, proposer des arcs narratifs, et même créer des dialogues. Cette collaboration entre l'homme et la machine soulève des questions intéressantes sur la nature de l'autorité créative et l'attribution des crédits. Comment les contributions de l'IA modifient-elles notre conception du rôle de l'auteur ? Quel impact a cette collaboration sur la qualité et l'originalité des œuvres produites ?

En ce qui concerne la création de temporalités, l'IA peut influencer la structuration et la manipulation du temps narratif de manière innovante. Les systèmes d'IA peuvent analyser des modèles temporels dans de vastes ensembles de données et générer des récits qui explorent différentes perceptions du temps. Par exemple, une IA peut expérimenter avec des structures non linéaires, des flashbacks, et des chronologies alternatives, permettant ainsi de nouvelles façons de comprendre et d'interagir avec le temps dans les récits.

L'intégration de l'IA dans la création de récits temporels pose des défis et des questions éthiques. La question de l'authenticité des œuvres créées par l'IA, ainsi que les implications sur les droits d'auteur et la propriété intellectuelle, sont au cœur des débats actuels. De plus, la manière dont l'IA influence les perceptions du temps et de la narration peut avoir des répercussions profondes sur la manière dont les audiences expérimentent et interprètent les récits.

Des applications pratiques de l'IA en tant que co-auteur et créateur de temporalités incluent des outils d'écriture assistée par IA, des récits interactifs générés dynamiquement, et des œuvres d'art qui exploitent des algorithmes pour explorer des concepts temporels innovants. Par exemple, des plateformes de création de récits basées sur l'IA peuvent proposer des histoires personnalisées en fonction des préférences temporelles des utilisateurs, offrant ainsi des expériences narratives uniques.

2.2 Hybridation des Médias et Temporalités Multiples

La multimodalité permet d'intégrer des éléments visuels, sonores, et textuels dans une même œuvre, chacun avec sa propre temporalité. Par exemple, une vidéo intégrée dans un texte peut ralentir ou accélérer le rythme de la lecture, créant une expérience temporelle complexe⁷⁸ et stratifiée.

À l'ère numérique, la manière dont les histoires sont racontées et perçues est profondément influencée par la diversité des médias disponibles. Les médias contemporains ne se contentent plus de transmettre des récits de manière linéaire ; ils introduisent une multiplicité de temporalités qui enrichissent et complexifient l'expérience narrative. Cet axe explore comment différents médias manipulent et représentent le temps, et comment cette diversité modifie notre compréhension des récits.

Les médias contemporains, allant des livres aux films, en passant par les jeux vidéo et les réseaux sociaux, offrent des manières variées de structurer et de présenter les temporalités. Alors que les récits traditionnels étaient souvent linéaires et statiques, les nouveaux médias permettent une exploration dynamique du temps, avec des structures narratives qui peuvent être non linéaires, fragmentées, ou interactives. Cette richesse de formes médiatiques offre des perspectives diverses sur la manière dont le temps est perçu et représenté.

Chaque média possède des caractéristiques uniques qui influencent la représentation du temps :

- **Littérature** : Les romans et les nouvelles utilisent des techniques comme les flashbacks et les ellipses pour jouer avec la chronologie.
- **Cinéma et Télévision** : Les films et les séries peuvent manipuler le temps à travers le montage, les effets spéciaux, et les structures narratives complexes.

⁷⁸ Durand, Anne. *Littérature et Multimodalité*, Paris: Armand Colin, 2020, p. 65.

- **Jeux Vidéo** : Les jeux permettent des expériences temporelles interactives où les choix des joueurs peuvent influencer le déroulement du temps dans le récit.
- **Médias Numériques** : Les plateformes numériques et les réseaux sociaux offrent des récits fragmentés et continuellement mis à jour, souvent influencés par la participation active du public.

La diversité des médias modifie la manière dont le temps est perçu par les audiences. Les récits non linéaires et interactifs offrent une vision du temps plus fluide et fragmentée, contrastant avec les structures linéaires traditionnelles. Cette multiplicité des temporalités peut enrichir l'expérience narrative, mais elle peut aussi introduire des défis en termes de cohérence et d'interprétation.

L'exploration de temporalités multiples à travers différents médias pose des défis, notamment en matière de cohérence narrative et de compréhension des changements temporels. Cependant, elle offre également des opportunités pour une immersion plus profonde et une interaction plus significative avec les récits. Les créateurs doivent naviguer entre la richesse des possibilités offertes par chaque média et les attentes du public en matière de structure temporelle.

Pour illustrer cet axe, on peut examiner des œuvres telles que les séries télévisées avec des structures temporelles non linéaires comme *Dark*, les jeux vidéo à choix multiples comme *The Witcher*, et les projets interactifs en réalité virtuelle qui permettent une exploration libre du temps. Ces exemples montrent comment la diversité des médias enrichit la narration en offrant des perspectives variées sur le temps.

III. Implications Critiques et Esthétiques

L'évolution des formes narratives et des médias a des répercussions profondes sur les dimensions critiques et esthétiques des œuvres. Alors que les innovations technologiques et les nouvelles pratiques de narration transforment la manière dont les histoires sont créées et perçues, elles entraînent également des changements dans les critères d'évaluation esthétique et les perspectives critiques. Cet axe examine comment ces évolutions influencent à la fois l'analyse critique des œuvres et leur appréciation esthétique.

Les changements dans les pratiques narratives, notamment l'émergence de nouveaux médias et de techniques innovantes, redéfinissent les critères par lesquels les œuvres sont évaluées et appréciées. Les implications critiques et esthétiques englobent les effets de ces transformations sur la manière dont les œuvres sont perçues, interprétées et valorisées. Ce domaine d'étude analyse comment les évolutions formelles et technologiques influencent les débats critiques et les normes esthétiques.

Les innovations narratives posent de nouveaux défis et opportunités pour la critique littéraire et médiatique. Par exemple :

- **Critique des Structures Narratives** : Les œuvres utilisant des structures non linéaires ou interactives peuvent nécessiter des approches critiques nouvelles pour évaluer leur cohérence et leur impact.
- **Analyse des Médias Multimodaux** : L'intégration de différents médias dans une œuvre pose des questions sur la façon dont les éléments visuels, sonores, et textuels interagissent et contribuent à l'ensemble.
- **Éthique et Authorship** : L'usage de l'IA et d'autres technologies pose des questions sur la paternité et l'authenticité des œuvres, influençant les débats critiques sur la valeur et la créativité.

Les transformations dans la narration influencent également les notions esthétiques, affectant les critères de beauté, d'originalité et d'impact :

- **Évolution des Critères Esthétiques** : Les nouvelles formes narratives et les expériences multimodales peuvent redéfinir les critères traditionnels de l'esthétique, introduisant de nouvelles formes de beauté et d'originalité.
- **Immersion et Engagement** : Les récits interactifs et immersifs offrent des expériences esthétiques inédites, affectant la manière dont le public engage avec l'œuvre et en évalue la qualité.
- **Innovations Formelles** : Les œuvres qui exploitent des techniques innovantes, telles que la réalité augmentée ou les narrations générées par IA, proposent des esthétiques qui nécessitent de nouveaux outils d'analyse.

L'évolution des pratiques narratives présente des défis pour les critiques et les esthètes. La nécessité d'adapter les méthodes d'analyse aux nouvelles formes narratives et de réévaluer les critères esthétiques peut être complexe. Cependant, ces défis offrent également des opportunités pour enrichir la critique et l'appréciation des œuvres, en favorisant une réflexion plus profonde sur la nature de la narration et de l'art.

Pour illustrer cet axe, on peut examiner des œuvres innovantes comme les films interactifs, les installations artistiques en réalité virtuelle, ou les jeux vidéo avec des structures narratives complexes. Ces exemples montrent comment les évolutions formelles influencent les débats critiques et esthétiques, offrant des perspectives nouvelles sur la création et l'appréciation artistique.

3.1 Déconstruction des Conventions Temporelles

Les œuvres médiatiques multimodales assistées par l'IA remettent en question les conventions temporelles établies, en introduisant des temporalités plurielles⁷⁹ et souvent non cohérentes. Cela soulève des interrogations sur la capacité du lecteur à suivre et à comprendre des récits non linéaires et comment cela affecte l'expérience esthétique.

La déconstruction des conventions temporelles est un phénomène significatif dans la narration contemporaine, où les pratiques narratives réinventent la manière dont le temps est représenté et structuré. Cette approche remet en question les structures temporelles traditionnelles, explorant des façons nouvelles et innovantes de concevoir le passage du temps dans les récits. Cet axe examine comment ces pratiques déconstructives influencent la perception du temps et modifient les conventions narratives établies.

Les conventions temporelles traditionnelles dans la narration sont souvent linéaires, avec une progression du temps qui suit un ordre chronologique simple. La déconstruction des conventions temporelles remet en cause cette approche linéaire en proposant des structures narratives plus complexes et

⁷⁹ Lemoine, Claire. *Esthétique du Désordre Temporel*, Paris: PUF, 2019, p. 102.

fluides. Cela peut inclure des récits non linéaires, des juxtapositions temporelles, et des expérimentations avec la perception du temps.

La narration traditionnelle repose souvent sur une structure temporelle linéaire, où les événements se déroulent dans un ordre chronologique. La déconstruction de ces conventions explore des alternatives :

- **Narration Non Linéaire** : Les récits peuvent sauter dans le temps, entrelacer différents moments, ou présenter des événements de manière non chronologique.
- **Chronotopes Multiples** : Les œuvres peuvent intégrer plusieurs chronotopes ou lignes temporelles, souvent en interaction ou en contraste.
- **Temporalités Fragmentées** : La fragmentation du temps en morceaux disjoints ou juxtaposés permet une approche plus complexe de la narration temporelle.

Pour déconstruire les conventions temporelles, divers techniques et stratégies sont employées:

- **Flashbacks et Flashforwards** : Utilisation de retours en arrière ou d'anticipations pour modifier la perception du déroulement temporel.
- **Montage Alternatif** : Manipulation du montage pour créer des effets temporels inhabituels, souvent utilisés dans le cinéma et les médias visuels.
- **Expérimentations Narratives** : Techniques telles que les récits circulaires ou les structures en mosaïque, qui défient les conventions linéaires et offrent des perspectives nouvelles sur le temps.

La déconstruction des conventions temporelles pose des questions intéressantes pour la critique et l'esthétique :

- **Analyse Critique** : Les critiques doivent adapter leurs méthodes pour évaluer des œuvres qui ne suivent pas les structures temporelles traditionnelles, nécessitant une réflexion sur la cohérence et l'impact des nouvelles structures narratives.

- **Impact Esthétique** : Les expérimentations temporelles peuvent enrichir l'expérience esthétique, offrant de nouvelles formes de beauté et de signification qui interrogent les attentes du public.

Pour illustrer cet axe, on peut examiner des œuvres emblématiques qui remettent en question les conventions temporelles :

- **Littérature** : Des romans comme "*La Maison des Feuilles*" de Mark Z. Danielewski, qui joue avec la structure temporelle à travers des formats typographiques et narratifs variés.
- **Cinéma** : Des films comme "*Memento*" de Christopher Nolan, qui utilise une structure non linéaire pour explorer la mémoire et le temps.
- **Jeux Vidéo** : Des jeux comme "*Life Is Strange*", qui permettent aux joueurs de manipuler le temps pour influencer le déroulement de l'histoire.

En outre, les nouvelles temporalités introduites par l'IA⁸⁰ peuvent refléter ou critiquer les dynamiques sociopolitiques contemporaines, telles que l'accélération du temps due à la technologie ou l'aliénation temporelle dans la société moderne. La capacité de l'IA à manipuler le temps narratif devient ainsi une forme de commentaire social.

La relation entre la critique sociale et la temporalité politique est un domaine d'analyse riche et complexe, où le temps joue un rôle central dans la manière dont les récits abordent et interrogent les réalités sociales et politiques. Cet axe explore comment les représentations du temps dans les œuvres narratives sont utilisées pour critiquer les structures sociales et politiques, tout en offrant des perspectives sur le changement, la continuité, et la transformation des réalités sociopolitiques.

La temporalité politique se réfère à la manière dont le temps est structuré et perçu dans le contexte des processus politiques et sociaux. Les œuvres narratives, qu'il s'agisse de littérature, de cinéma, ou de médias numériques,

⁸⁰ Bernier, François. *Technologies Numériques et Temporalité Politique*, Paris: CNRS Éditions, 2022, p. 150.

utilisent diverses stratégies temporelles pour commenter et critiquer les réalités politiques et sociales. Ces représentations temporelles peuvent révéler des dynamiques de pouvoir, des injustices sociales, et des enjeux de transformation sociale.

Les récits qui manipulent la temporalité peuvent servir des objectifs critiques en :

- **Révélant les Inégalités** : En exposant comment les inégalités sociales et politiques se manifestent à travers différentes périodes ou en juxtaposant des temporalités contrastées.
- **Questionnant la Progression Sociale** : En mettant en lumière la stagnation ou la régression sociale à travers des représentations du temps qui remettent en question les idées de progrès linéaire.
- **Explorant les Alternatives Historiques** : En utilisant des récits alternatifs ou des contre-fictions pour proposer des visions différentes du passé, du présent, ou du futur.

La manière dont le temps est représenté peut également influencer la perception du changement social et politique :

- **Futurs Distopiques ou Utopiques** : Les visions du futur peuvent servir à critiquer les politiques actuelles en présentant des conséquences hypothétiques ou des alternatives souhaitables.
- **Cycles Historiques** : La répétition ou la rupture des cycles historiques peut être utilisée pour commenter les tendances politiques et sociales récurrentes.
- **Temporalités Suspendues** : Les récits qui suspendent le temps ou explorent des temporalités fragmentées peuvent souligner les blocages ou les tensions dans le processus de changement social.

La critique sociale et la temporalité politique posent des défis pour l'analyse critique :

- **Analyse des Structures Temporelles** : Les critiques doivent examiner comment les structures temporelles contribuent à la critique sociale et

politique, et comment elles influencent la réception des messages politiques.

- **Impact de la Représentation** : Il est essentiel de comprendre comment les représentations du temps peuvent modifier ou renforcer les perceptions des réalités sociales et politiques.

Pour illustrer cet axe, on peut examiner des œuvres qui utilisent la temporalité pour critiquer les structures sociales et politiques :

- **Littérature** : Des romans comme "*1984*" de George Orwell, qui utilise une vision dystopique du futur pour critiquer les régimes totalitaires.
- **Cinéma** : Des films comme "*La Haine*" de Mathieu Kassovitz, qui explore la temporalité des banlieues françaises pour critiquer les inégalités sociales et la violence.
- **Médias Numériques** : Des jeux vidéo comme "*Papers, Please*", qui examinent les implications politiques des choix individuels dans un contexte de régime autoritaire.

La relation entre critique sociale et temporalité politique offre une perspective profonde sur la manière dont les œuvres narratives exploitent le temps pour commenter et interroger les réalités sociopolitiques. En manipulant les représentations temporelles, les créateurs peuvent dévoiler les injustices, questionner les idées de progrès, et proposer des visions alternatives du monde. Ces œuvres ne se contentent pas de raconter des histoires ; elles utilisent le temps comme un outil critique pour engager le public dans une réflexion plus large sur les dynamiques de pouvoir, les inégalités, et les possibles transformations sociales.

Les temporalités alternatives, qu'elles soient non linéaires, fragmentées, ou dystopiques, permettent aux artistes et aux auteurs de mettre en lumière des aspects souvent négligés des réalités sociales et politiques. En explorant des visions du futur, des cycles historiques, ou des moments suspendus, ces récits offrent des insights puissants sur les tendances actuelles et les implications des politiques en place.

Les défis de la critique sociale et de la temporalité politique résident dans la nécessité d'analyser comment ces représentations influencent la perception des réalités politiques et sociales. Les critiques doivent naviguer entre les structures narratives complexes et les messages politiques implicites, en tenant compte des effets que ces temporalités ont sur la compréhension et la réception des œuvres.

En conclusion, l'exploration des implications critiques et esthétiques de la temporalité politique enrichit notre compréhension des récits contemporains et de leur capacité à engager des débats sociopolitiques. Les œuvres qui interrogent le temps offrent des perspectives uniques sur les enjeux sociaux et politiques, stimulant une réflexion critique essentielle pour comprendre les réalités du monde moderne et imaginer des alternatives possibles.

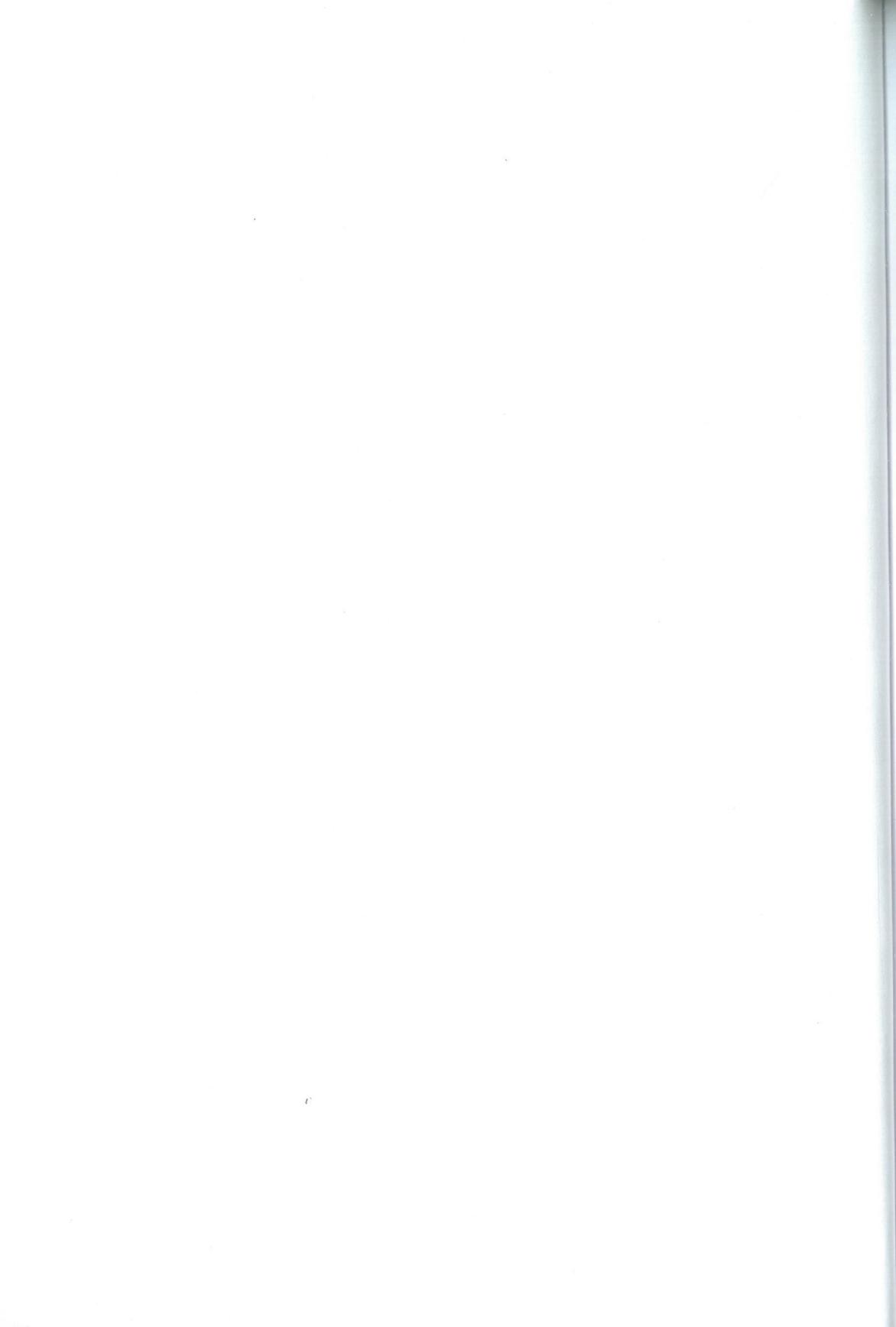
Conclusion

La rencontre entre la technologie, l'IA et la littérature médiatique multimodale entraîne une reconfiguration profonde de la temporalité narrative. En redéfinissant les cadres temporels, l'IA ne se contente pas de transformer les récits, mais elle modifie aussi notre rapport au temps, à l'histoire, et à l'expérience de la lecture. Cette exploration révèle une nouvelle poétique du temps, où la linéarité cède la place à une multiplicité de temporalités interconnectées et parfois discordantes. Les œuvres qui en résultent non seulement défient les conventions littéraires, mais elles ouvrent également des perspectives inédites sur le futur de la narration.

Cette évolution remet en question les conventions littéraires établies, offrant une variété de perspectives temporelles qui enrichissent l'expérience narrative. Les œuvres émergentes ne se contentent pas de réinventer les formes narratives ; elles invitent également à une réflexion plus profonde sur la manière dont nous percevons et vivons le temps. En ouvrant des perspectives inédites sur le futur de la narration, elles mettent en lumière la complexité et la richesse des interactions entre technologie, créativité et temporalité. Ainsi, la rencontre entre l'IA et la littérature médiatique multimodale promet de façonner un paysage narratif où le temps est exploré sous de nouvelles dimensions, redéfinissant les contours de la narration contemporaine.

Bibliographie

- Bernier, François. *Technologies Numériques et Temporalité Politique*. Paris: CNRS Éditions, 2022.
- Durand, Anne. *Littérature et Multimodalité*. Paris: Armand Colin, 2020.
- Jouanneau, Pierre. *L'IA et la Narration Fragmentée*. Paris: Éditions du Seuil, 2023.
- Leclercq, Michèle. *Interactivité et Temporalité en Littérature Numérique*. Lyon: PUL, 2022.
- Lemoine, Claire. *Esthétique du Désordre Temporel*. Paris: PUF, 2019.
- Martin, Jean-Pierre. *L'Intelligence Artificielle et la Création Littéraire*. Grenoble: ELLUG, 2021.



Métempsycoses littéraires
dans *L'Auteur et ses doubles* d'Abdelfattah KILITO

AISSA Hassan / FLSH/UMPO

« Rien ne vient sans racine »⁸¹

Introduction

Abdelfattah Kilito, écrivain marocain à la plume captivante, transcende les catégories, échappant aux tentatives de classification. Son génie littéraire, qui se déploie avec une grâce et une agilité remarquable entre la fiction et l'essai, ne se révèle pleinement qu'à travers les traces laissées par ses écrits. Au-delà de son statut de romancier, Kilito se distingue également en tant que philosophe, essayiste et critique d'art, comme en témoignent ses nombreuses contributions. Dans *L'Auteur et ses doubles*, l'ouvrage au cœur de notre réflexion, Kilito s'interroge sur les concepts d'identité de l'auteur, en l'occurrence le poète arabe ancien, et la complexité de ses rôles dans la création poétique. Il examine également comment cet auteur ancien est influencé par ses « doubles » ainsi que par les dynamiques socioculturelles qui l'entourent. Notre article s'articule autour de trois axes : tout d'abord, nous verrons comment la réflexion sur la poésie arabe classique mène à diverses conclusions, concernant les sources de son inspiration et les origines de ses images symboliques, riches et variées. Ensuite, nous nous pencherons sur les phénomènes de « plagiat »⁸² dans les textes littéraires, un aspect frappant chez les auteurs arabes classiques. Enfin, nous examinerons les évolutions du rôle du créateur de l'œuvre d'art, dont le statut est problématique et les frontières restent incertaines.

⁸¹ Victor Hugo, *Œuvres dramatiques complètes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « Préface de Cromwell », 1963.

⁸² Le terme « plagiat » prend plusieurs significations. Il peut se rapporter, plus précisément, à des phénomènes de transtextualité et aux relations de réciprocité entre les textes.

1. La poésie arabe classique : entre mimétisme et innovation

Dans le premier chapitre de son ouvrage *L'auteur et ses doubles*, Kilito attire notre attention sur une question centrale dans de nombreux débats littéraires : celle des origines de la poésie arabe classique. L'écrivain marocain s'interroge sur les références, les sources d'inspiration et les réseaux qui ont nourri cette poésie. En citant le célèbre poète préislamique Antara, Kilito souligne que les anciens poètes arabes ont presque tout exprimé et dit, faisant penser à la célèbre maxime de La Bruyère : « Tout est dit, et l'on vient trop tard. »⁸³ La poésie des prédécesseurs apparaît donc si complète, unificatrice et fédératrice qu'elle semble avoir laissé peu de place à l'innovation pour les générations suivantes. Antara lui-même se demande : « Les poètes ont-ils encore laissé quelque chose à dire ? Et as-tu enfin reconnu l'endroit où séjournaient l'aimée ? »⁸⁴

Si Antara semble découragé, pensant que ses prédécesseurs ont déjà épuisé toutes les ressources littéraires, au point qu'il se croirait incapable de trouver les mots accrocheurs pour parler de sa bien-aimée dans ses odes, Kilito, quant à lui, remet en question cette idée. Il précise que si, vraiment, tout avait déjà été dit, Antara n'aurait pas été en mesure de composer des odes captivantes. Comme il le fait remarquer : « Il semble que les anciens aient laissé quelque chose à dire, sinon Antara n'aurait pas composé une ode. »⁸⁵

En formulant cette réflexion, Kilito met en lumière l'idée que les prédécesseurs ont légué à leurs successeurs une matière poétique à exploiter, leur offrant l'opportunité de créer de nouvelles œuvres. L'analyse du verbe «laisser » et de la conjonction « sinon », qui introduit une conséquence négative, est ici cruciale, car elle renferme des vérités à découvrir sans préjugés. L'auteur marocain nous incite à explorer « ce qui a été laissé » en héritage par les ancêtres, soulevant plusieurs interrogations : « Qu'est-ce que les

⁸³ Jean de La Bruyère, *Les caractères*, texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur, publiée par Edition Michallet, 1696, p. 60.

⁸⁴ Les « *mou'allaqât* », poésie arabe préislamique, traduit vers le français par J.-J. Schmidt, 1978, p.161, cité par Kilito dans *L'auteur et ses doubles, essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil, 1985, p.18.

⁸⁵ Abdelfattah Kilito, *op.cit.*, p.18.

prédécesseurs ont pu transmettre à leurs successeurs ? Et pourquoi ont-ils choisi de ne pas épuiser le champ du dicible ? » Ces questions cherchent à élucider le mystère de ce « vide » énigmatique.

Pour Kilito, ce que les précurseurs ont délibérément omis de dire représente une zone d'opportunité et une « région du dire »⁸⁶ inexplorée pour leurs héritiers. En effet, le poète-créateur y découvre un espace de liberté propice à la création de chefs-d'œuvre, comme en témoigne la poésie d'Antara. Sans ce vide mystérieux, ses odes n'auraient pas connu une diffusion aussi vaste ni acquis une telle singularité. Ce blanc apparent permet à la matière poétique de se frayer un chemin à travers cette fissure, complétant l'héritage des anciens tout en favorisant l'émergence d'une création artistique nouvelle et inspirée.

Cependant, dans la section intitulée « Éloge de la répétition » du premier chapitre, le penseur marocain se penche sur la réappropriation de la parole « originelle », celle des pionniers. Il suggère que pour que « la source ne tarisse pas, il faut qu'il coule. »⁸⁷ Autrement dit, bien que l'invention soit souvent célébrée et récompensée pour son caractère novateur et sa capacité à libérer la créativité, une invention dite « absolue » peut nuire à la création si elle néglige ou méprise la matière première.

Kilito s'est toujours préoccupé de préserver ses dons innés. Dans son ouvrage *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, il exprime cette idée en déclarant : « On ne change pas impunément d'espace : on risque d'oublier sa langue ; autrement dit, on risque de devenir autre. »⁸⁸ En se référant à Ibn Rachîq, l'écrivain de *L'Auteur et ses doubles* affirme que « Si la parole ne répétait pas, elle disparaîtrait. »⁸⁹ Le terme « disparaître » suggère que se détacher complètement des créations anciennes peut compromettre le nouvel ouvrage artistique. Antara, tout en produisant une œuvre considérée comme « originale » en exploitant cette région d'investissement, a lui-même reconnu que « tout a été dit. » Le poète semble admettre que les prédécesseurs ont posé les bases des idées, que lui cherche à réinterpréter en créant des vers authentiques

⁸⁶ *Ibid.*, p.19.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Abdelfattah Kilito, *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, Actes Sud, 2013, p.13.

⁸⁹ Ibn Rachîq, *Umda I*, p.74, cité par Kilito dans *L'auteur et ses doubles*, p.19.

tout en restant ancré dans la tradition poétique. Dès lors, Kilito ne rejette pas la réapparition des œuvres des devanciers ; il la voit comme un moyen de préserver leur création et d'éviter qu'elle ne soit oubliée. L'héritage des temps passés reste pertinent, mais il est aussi déterminant de le réinventer pour répondre aux normes contemporaines. La créativité et l'innovation sont ainsi valorisées pour produire un art solide et riche en images. En réalité, cet éloge de la répétition se présente aussi comme une célébration du passé et des œuvres classiques arabes. Kilito essaie de raviver un héritage qu'il aspire à sauvegarder et à faire résonner. Le choix de poètes arabes tels qu'Antra, Tarfa, et Ibn Rachîq pour illustrer ses réflexions en est un signe vibrant. De plus, son analyse des *Mille et une nuits*, notamment dans son ouvrage *L'œil et l'aiguille*⁹⁰, renforce cette inclination pour la littérature arabe classique.

Par ailleurs, pour maîtriser l'équilibre entre « répétition » et « innovation », Kilito examine les concepts d'oubli et de mémoire. Conformément à sa démarche, le penseur marocain consacre une section entière de son ouvrage *L'Auteur et ses doubles* à ce sujet afin de résoudre les paradoxes liés à la création d'un chef-d'œuvre. Il explique comment Abû Nuwâs, poète arabe du VIII^e siècle, a été initié à l'art de la création poétique en suivant les instructions de l'un de ses maîtres :

Abû Nawâs, ayant prié son maître Khalaf al Ahmar de l'autoriser à composer des vers, celui-ci lui répondit : « je te le permettrai seulement quand tu auras appris par cœur mille poèmes anciens. » Abû Nawâs s'éclipsa quelque temps, puis revint annoncer à son maître qu'il avait appris le nombre voulu de poèmes. Il les a récita, en effet, pendant plusieurs jours. Après quoi, il réitéra à son maître sa première demande. Khalaf fit alors comprendre à son élève qu'il ne l'autoriserait pas à écrire des vers tant qu'il n'aurait pas oublié complètement les poèmes qu'il venait d'apprendre. « Cela est très difficile, dit Abû Nawâs ; j'ai fait tant d'effort pour les apprendre. » Mais le maître insista sur son point de vue. Abû Nawâs se vit alors contraint de se retirer pendant un certain temps dans un couvent où il s'occupa de tout sauf la poésie. Quand il eut oublié les

⁹⁰ Abdelfattah Kilito, *L'œil et l'aiguille*, Paris, La découverte, 1992.

poèmes, il vint en assurer son maître qui l'autorisa enfin à commencer sa carrière de poète.⁹¹

En examinant la citation ci-dessus, nous enregistrons que Khalaf al Ahmar conseille à son élève, le poète arabe Abû Nawâs, d'apprendre des poèmes puis de les oublier. Cette démarche, qui peut sembler anodine à première vue, soulève en réalité des interrogations profondes. Elle repose sur deux étapes distinctes : d'une part, la nécessité de « mémoriser » un grand nombre de poèmes, et d'autre part, l'obligation d'« oublier » ce qui a été appris par cœur.

Ce conseil étrange révèle un intérêt didactique majeur. Pour Khalaf al Ahmar, la manière idéale de composer un poème original serait de mémoriser divers poèmes de manière dispersée, puis de les oublier dans un processus semblable à un *palimpseste*, concept cher à Gérard Genette⁹² dans ses études sur les relations transtextuelles. Ce mécanisme met en lumière les processus de réécriture, d'imitation et d'influence littéraire. Il reflète une méthode de création poétique où nous opérons une nouvelle mise en forme, un remaniement des idées et des pensées. Le poète remanie la forme initiale pour reconstruire une forme authentique. L'ancienne forme s'effacerait pour faire place à une forme nouvelle, constituée des éléments chaotiques de la matière première. À ce sujet, la fille du narrateur dans *Le Cheval de Nietzsche* exprime : « Dans ce monde magique où n'existe ni originalité, ni plagiat, ni forgerie, où tout texte est l'exacte reproduction d'une autre. »⁹³ Kilito nous invite ainsi à comprendre les relations complexes entre les textes littéraires, en affirmant que cette création artistique, basée sur des fragments hybrides, est souvent source de controverses : « A cette activité, les ouvrages arabes de poétique et de rhétorique consacrent souvent un chapitre qui reçoit le titre de *sariqât*, ou plagiat. »⁹⁴

⁹¹ Ibn Manzûr, *Akhbar abi Nawâs*, p. 55, cité par Kilito dans *L'auteur et ses doubles*, p. 21.

⁹² Gérard Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

⁹³ Abdelfattah Kilito, *Le cheval de Nietzsche*, Casablanca, Le Fennec, 2007, p.10.

⁹⁴ Abdelfattah Kilito, *L'auteur et ses doubles*, p. 23.

2. Les sariqât ou « plagiat » : confusion et foisonnement de perspectives

Malgré sa formation francophone, Kilito est reconnu pour sa maîtrise de la littérature arabe classique. Dans *L'auteur et ses doubles*, il énumère de nombreux poètes, historiens et philosophes ayant marqué la scène littéraire arabe à travers les siècles. Parmi les exemples qu'il donne, nous trouvons : Al-Jahiz, Ibn al-Jawzi, Ibn Manzûr, et d'autres figures importantes.

Dans le chapitre intitulé « L'adoption », Kilito mentionne Ibn Rachîq, poète arabe du XI^e siècle, auteur d'un ouvrage monumental intitulé *Al-Umda* (La Base). Ce traité est considéré comme une réflexion approfondie sur la littérature, en particulier la poésie arabe de son époque. La phrase citée dans ce chapitre, où Ibn Rachîq affirme qu'« aucun poète ne peut échapper au plagiat », est particulièrement « provocatrice ».

La négation démontre que presque tous les poètes, sans exception, réutilisent des vers d'autres auteurs pour les intégrer dans une forme poétique retravaillée, « légitimant » leur inclusion dans leurs propres œuvres. Autrement dit, à l'époque d'Ibn Rachîq, la création poétique est perçue comme une réorganisation de fragments déjà existants. Selon Ibn Rachîq, cette pratique serait le fondement de toute forme de création artistique.

Il est important de rappeler que ce phénomène littéraire a souvent été largement abordé par divers théoriciens, dont Julia Kristeva, qui mentionne que : « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. »⁹⁵ La théoricienne française fait donc référence aux phénomènes de transtextualité dans les œuvres littéraires, qui sont particulièrement manifestes.

Kilito s'efforce, à son tour, d'élargir la notion de « plagiat », qu'il définit comme « une relation perceptible un texte et un ou autres textes qui lui sont

⁹⁵ Julia Kristeva, *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 84-85.

antérieures. »⁹⁶ En citant la célèbre phrase d'Ibn Rachîq, il met en lumière le phénomène des relations :

L'iqtibâs est la citation d'un fragment du Coran ou de la tradition prophétique ; le *tadmîn* est la citation d'un vers ou d'un ensemble de vers : le *hall* est la mise en prose de quelques vers ; le *aqd* est l'opération inverse, la versification d'un passage en prose. La dernière variété est le *talmîh*, l'allusion à un événement, à un personnage ou à une histoire célèbres.⁹⁷

Considérée comme « département de plagiat »⁹⁸, la citation dans la littérature arabe classique est conçue comme un mécanisme allusif qui change de nature en lien avec sa fonction. Elle se présente sous plusieurs formes distinctes : *l'iqtibâs*, qui est la citation d'un fragment du texte coranique ou de la tradition prophétique ; le *tadmîn*, qui consiste à citer un vers ou un ensemble de vers ; le *hall*, qui est la mise en prose de quelques vers ; le *aqd*, qui correspond à la versification d'un passage en prose ; et le *talmîh*, qui fait référence à un événement, un personnage ou une histoire célèbre. Ces variations montrent qu'aucun créateur d'art n'est exempt de « plagiat », chaque mot étant la transposition d'un autre et chaque vers une réincarnation d'un autre vers.

Cette logique nous conduit à évoquer l'expression de « plagiat conscient », telle qu'elle a été utilisée par Moustapha Faye dans son article intitulé « Le plagiat depuis les Lumières : une épée de Damoclès sur le panthéon littéraire »⁹⁹. Selon l'auteur de l'article, le « plagiat » dit conscient est souvent lié à la réécriture des textes antiques. Deux siècles sont particulièrement connus pour cette pratique. Pour les classiques, les textes antiques incarnent une perfection artistique ultime et inégalable, ce qui a donné lieu à la fameuse querelle entre les anciens et les modernes. La Fontaine, dans *L'Épître à Huet*, affirme après avoir lu le poème de Perrault sur Le siècle de Louis XIV : « Mon

⁹⁶ Abdelfattah Kilito, *L'auteur et ses doubles*, p. 25.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Moustapha Faye, « Le plagiat depuis les Lumières : une épée de Damoclès sur le panthéon littéraire », *Postures*, no. 27 (Hiver) : Dossier « Trafiquer l'écriture : fictions frauduleuses et supercherries auctoriales », 2018.

imitation n'est pas un esclavage. »¹⁰⁰ Au XXe siècle, des écrivains comme Jean Giraudoux et Jean Anouilh n'hésitent pas à réécrire les textes anciens pour mettre en scène leurs propres tragédies (comme la guerre, par exemple). Jean Giono, ayant lu des grands classiques tels qu'Homère et Virgile, fait des allusions à *l'Iliade* dans son roman *Jean le Bleu*. De son côté, Anouilh s'inspire fortement de la tragédie de Sophocle. Dans *Antigone*, il écrit : « L'Antigone de Sophocle, lue et relue, et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre. »¹⁰¹ Cet aveu d'Anouilh montre que la réécriture n'est plus considérée comme une infraction littéraire, mais plutôt comme une opération d'innovation qui relie l'héritage du passé au génie créatif du présent.

Notons que Kilito est pleinement conscient de ce réseau transtextuel qui relie les créations littéraires. Que ce soit par réécriture ou imitation, de manière explicite ou peu subtile, les phénomènes qui rapprochent les textes sont une réalité incontestable, comme le note l'auteur marocain dans *L'Auteur et ses doubles* en se référant aux poètes arabes anciens : « Aucun poète, dit-il, n'est à l'abri du plagiat. »¹⁰² Le poète arabe est ainsi considéré comme un « plagiaire » ; ses idées poétiques s'appuient sur des références antérieures bien définies, et chaque vers de sa poésie est allusif. Par conséquent, l'héritage poétique antérieur est fortement présent, et les idées des époques passées réapparaissent dans les textes nouvellement produits. Kilito les regroupe en trois catégories :

– **Les idées orphelines** : cette expression désigne des idées qui n'ont pas de père ou dont le père est oublié, c'est-à-dire des idées qui n'ont pas de source clairement identifiée ou dont la source est oubliée. Kilito met en évidence qu'il s'agit de comparaisons et d'images métaphoriques couramment utilisées par tous. Ces images sont comprises comme universelles. A titre d'exemple, il illustre cette notion avec la comparaison de *l'homme courageux avec lion*.

¹⁰⁰ Jean de La Fontaine, cité par Anna Jaubert, dans « La Fontaine, l'Ancien et le Moderne. Rupture et continuité humanistes », *Rursus*, 2011.

¹⁰¹ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, Table Ronde, col. « La petite vermillon », « la quatrième de couverture », 2008.

¹⁰² Ibn Rachîq, *Umda II*, p.265, cité par Kilito dans *L'auteur et ses doubles*, p. 24.

–**Les idées inventées (*tawlid*)** : lorsque les idées orphelines sont adoptées, voire adaptées par un poète, elles perdent leur anonymat et le poète devient leur créateur, en rénovant l'idée de base et en lui donnant une nouvelle forme. Dans la tradition arabe, par exemple, il est courant de comparer l'homme généreux au nuage, symbole de l'abondance, une image largement partagée au sein des communautés apparentées. Toutefois, lorsqu'un poète affirme que *le nuage ressent de la honte en comparant ses bienfaits à ceux de l'homme généreux*, il rénove l'idée de base et cherche à s'en approprier. Ce processus est connu sous le terme d'*Ikhtirâ*. Il permet aux poètes de développer l'idée initiale et de l'adapter pour aborder diverses perspectives correspondant à leurs propres messages. Cette entreprise contribue à l'enrichissement et au développement des visions, au bénéfice final du lecteur et du récepteur de l'art.

–**Les idées stériles** : selon Ibn Rachîq, ce sont des idées dont l'imitation est presque impossible. Autrement dit, elles ne se prêtent pas à la fécondation. Tandis que les deux premiers types d'idées peuvent sembler inachevés, ce troisième modèle apparaît parfait à tel point que sa reproduction « se révèle impossible »¹⁰³. Le terme « stérile » n'est pas péjoratif, mais reflète plutôt le désespoir de l'imitateur face à son incapacité à transposer une telle idée. Al Jurjani, cité par Kilito, compare ces idées à « un bel arbre qui ne donne pas de fruit. »¹⁰⁴ Ibn Rachîq illustre cette vision avec les poésies de deux poètes, Jamil et Farazdaq, dont les styles sont si distincts qu'ils révèlent une poésie difficile à reproduire. Farazdaq est reconnu pour ses œuvres d'autopanegyrique, tandis que Jamil est célèbre pour sa poésie romantique dédiée à sa bien-aimée, Buthayna. Les deux poètes se distinguent par des genres qui leur sont propres, rendant toute tentative de les imiter souvent compliquée :

Le poète qui l'a composé est Jamîl [...] En d'autres termes, le vers ne doit pas revenir à Jamil, mais à Farazdaq ! Jamil apparaît comme un prétentieux qui revendique pour sa tribu un privilège qu'elle ne mérite pas ; il n'aurait pas dû prononcer ce vers. En revanche, Farazdaq aurait pu, lui qui parle au nom d'une tribu prestigieuse. Le vers lui convient ; il en est, par conséquent, l'auteur.¹⁰⁵

¹⁰³ Abdelfattah Kilito, *L'auteur et ses doubles*, p. 27

¹⁰⁴ Ibn Rachîq, *Umda I*, p.74, cité par Kilito dans *L'auteur et ses doubles*, p. 27.

¹⁰⁵ Abdelfattah Kilito, *op cit.*, pp. 27-28.

Kilito signale les influences mutuelles entre les textes littéraires et les sources d'inspiration des poètes arabes anciens, qui intègrent leurs idées de manière réfléchie et habile afin de nourrir la création artistique et de garantir la perpétuelle renaissance de leur art.

3. Les pratiques de création chez l'auteur arabe ancien : jeux de masques et images de l'« auteur faussaire »

Dans le chapitre « Les aveux d'un faussaire », Abdelfattah Kilito aborde en détail les pratiques de création artistique de plusieurs poètes arabes classiques qu'il qualifie de « faussaires ». Pourquoi avoir choisi cet adjectif ? Pour y répondre, il est nécessaire de souligner que le penseur marocain rappelle que certains écrivains, comme Al-Jahiz, ont attribué certains de leurs ouvrages à des auteurs non identifiés. Qu'est-ce qui motive ce choix de l'anonymat ? Quelle est la fascination qui pousse un écrivain comme Al-Jahiz à dissimuler son identité derrière celle d'un anonyme ? Kilito approfondit ces questions dans son ouvrage *L'Auteur et ses doubles*, en précisant que, à l'époque d'Al-Jahiz, les livres étaient souvent publiés et diffusés de manière inconnue.

À chaque nouvelle œuvre, l'écrivain arabe classique, comme le fait remarquer Kilito, est hanté par deux préoccupations majeures : comment protéger son livre des attaques acerbes des critiques et comment préserver ses commentaires et réflexions de l'idée du « plagiat ».

Cette hantise trouble la sérénité de l'écrivain, accentuant son souci de voir son projet artistique couronné de succès : « [...] s'entendent pour le critiquer. »¹⁰⁶ Ces inquiétudes accompagnent Al-Jahiz avant chaque nouvelle création littéraire. Souvent, l'auteur se voit contraint d'attribuer ses textes à une autorité supérieure, espérant renforcer son art et protéger ses œuvres. Pour Al-Jahiz, ne pas revendiquer sa production et l'attribuer à un auteur ancien constitue un privilège, car ces auteurs jouissent d'un « préjugé favorable ». Ces écrivains, souvent morts, sont perçus comme des sources de savoir, dispensés de toute nécessité de justifier leur création. Leurs noms demeurent une autorité qui les met à l'abri des critiques des envieux. Comme le relève Kilito : « Les morts

¹⁰⁶ Al-Jahiz, cité par Kilito, *op cit.*, p. 73.

sont généralement la source du savoir, et l'on éprouve aucune peine à justifier, quand il le faut, leurs erreurs et faiblesse. »¹⁰⁷ Il est donc évident que, pour un écrivain comme Al-Jahiz, ce choix n'est pas insignifiant : il vise à rendre hommage à la création artistique passée, vue comme le socle de l'art : tout en adoptant une stratégie efficace pour se soustraire aux critiques aigües qui suivent chaque nouvelle publication.

Selon la vision commune, attribuer un texte à un auteur qui n'en est pas le véritable créateur est considéré comme un « acte frauduleux ». Cependant, un livre publié sans être revendiqué par son auteur ne relève pas d'une action corrompue, c'est ce qu'Al-Jahiz cherche à démontrer en exposant les avantages de cette stratégie. Pour l'éminent auteur arabe, produire un livre sans y apposer son nom offre l'opportunité de le faire circuler librement, à l'écart des regards jaloux. Ainsi, le livre serait interprété sur la base de sa structure interne et des thématiques qu'il aborde. Le masque devient alors bénéfique, car il protège l'œuvre des préjugés et préserve l'auteur de toute accusation de « vol littéraire ». L'anonymat permettrait au livre de vivre plusieurs vies et de rester ouvert à diverses interprétations, sans être enfermé dans une seule optique ou appréciation : « Un livre non assumé [...] mène successivement plusieurs vies. »¹⁰⁸ De plus, Kilito signale que le livre, sous le nom d'un pseudo-auteur, peut bénéficier d'une plus grande diffusion. Il reste neutre et se tient à l'écart des jugements : « Les rivalités, les jalousies cessent. »¹⁰⁹

Les justifications pour la publication d'un livre anonyme convergent : d'une part, il s'agit d'éviter la jalousie des envieux ; d'autre part, c'est présenté comme un moyen de préserver l'œuvre contre les examens de « plagiat ». Toutefois, cette approche constitue une nouvelle méthode de création littéraire qui pourrait être adoptée par les jeunes auteurs à l'époque d'Al-Jahiz. Suivre cet exemple pourrait ainsi offrir un modèle pour débiter sa carrière sans se heurter aux obstacles initiaux, qui pourraient étouffer l'étincelle de l'excellence et freiner le génie créatif.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.74.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.77.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.77.

Comme nous l'avons noté antérieurement, de nombreux auteurs arabes classiques s'efforcent de protéger leurs œuvres avant chaque publication pour échapper à l'échec de leur réception. Chaque écrivain est convaincu que son travail sera lu, analysé et jugé par un lecteur attentif, ce qui suscite en lui une appréhension considérable :

Il songea aux auteurs arabes anciens qui, eu, aimaient travailler sur commande ; dans leurs préfaces, ils n'omettaient pas d'évoquer le contrat à l'origine de leur œuvre. Quand le prince ne leur ordonnait pas d'écrire, ils maintenaient cependant l'illusion d'une commande en impliquant un ami ou, dans le cas extrême, le lecteur. Ils répondaient tout bonnement, affirmeraient-ils, à une injonction formulée par quelqu'un d'autre¹¹⁰.

Cette citation illustre comment les auteurs arabes anciens faisaient fréquemment référence à des commandes ou des contrats dans leurs préfaces, même lorsque ces commandes n'étaient pas réelles. À titre de rappel, la conception de livre non assumé trouve ses racines dans les traditions littéraires anciennes, où les poètes invoquaient des figures mythologiques pour soutenir leurs vers. De même, la fameuse conteuse arabe Shéhérazade, dans *Les Mille et Une Nuits* n'hésite pas à rechercher l'approbation d'une autorité pour commencer ses récits nocturnes. Ces pratiques servaient de stratégies astucieuses pour maintenir une image de dignité et d'importance autour de l'œuvre, tout en protégeant les auteurs des critiques et des défis éventuels lors de la réception.

Dans *Le Cheval de Nietzsche*, la réaction « innocente » de la fille du narrateur face à un nouveau livre de son père est révélatrice. Lorsque celui-ci lui annonce : « Regarde, c'est moi qui l'ai écrit », lui dit-il. Pour l'impressionner davantage, il lui indiqua son nom sur la couverture, au-dessus du titre, fronçant les sourcils [...] Elle s'écria indignée : « Tu as copié tout ça ? »¹¹¹ Cette assimilation de l'œuvre à une « vulgaire copie » est un véritable choc pour le père, qui ne s'y attendait pas. Cet incident illustre le rapport conflictuel entre le créateur d'un livre et son récepteur, souvent marqué par des soupçons,

¹¹⁰ Abdelfattah Kilito, *Le cheval de Nietzsche*, p.10.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 9.

des accusations et de la méfiance. Dans son œuvre monumentale *Kitâb Al-Hayawân* (Le livre des animaux), Al-Jahiz, grande figure de la littérature arabe, aborde cette question en s'adressant à ses lecteurs par des expressions singulières comme : « Que Dieu vous préserve » et « Que Dieu vous bénisse », afin d'éviter la « punition » subie par le narrateur du récit *Le Cheval de Nietzsche*.

En outre, le lecteur qui est invité à rechercher des indices et des traces du créateur pour dévoiler son identité et celle de l'auteur, il devient alors vigilant à la réception de chaque ouvrage. Il est censé jouer un rôle actif en rappelant le jeu d'allusions et les relations transtextuelles, qui marque la tradition littéraire arabe ancienne, soutenue par Kilito qui affirme à ce propos: « Dans mon inconscient, un livre était alors en gestation [...] une fenêtre fermée dans un texte s'ouvre dans un autre. Un rêve se poursuit, se prolonge dans le suivant. »¹¹²

Les stratégies de création littéraire apparaissent donc complexes ; chaque écrivain s'efforce de présenter son œuvre de manière à créer une image immersive et captivante. Le conflit entre l'auteur et le lecteur n'est qu'un phénomène qui élargit les horizons de la création. C'est pourquoi il faut l'appréhender sous un angle à la fois critique et constructif.

¹¹² Amina Achour, *Kilito en question : entretiens*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2015, p. 129.

Conclusion

En guise de conclusion, grâce à une pensée érudite comme celle de Kilito, où « écrire c'est se souvenir »¹¹³, l'héritage littéraire arabe classique a bénéficié d'une réévaluation minutieuse. Ce patrimoine artistique trouve en effet un écho sous diverses facettes. Dans son étude approfondie, l'écrivain marocain dépeint la littérature arabe classique comme une source foisonnante d'images poétiques pour aborder des questions fondamentales. Kilito soutient qu'aucun discours ne surgit du néant et qu'aucun texte n'est créé *ex nihilo*. Il illustre cette idée en s'appuyant sur divers auteurs arabes tels qu'Ibn Rachîq, Ibn Manzûr et d'autres. En se penchant sur la poésie arabe ancienne, Kilito explore les relations entre les textes, démontrant que chaque texte est la reproduction d'un autre dans un univers littéraire où les notions d'originalité, de plagiat et d'imitation sont difficiles à cerner. Il s'interroge également sur le rôle de l'auteur dans la création de l'œuvre d'art, signalant la pluralité et l'interconnexion des réseaux textuels.

¹¹³ Abdelhaq Anoun, *Abdelfattah Kilito : les origines culturelles d'un roman maghrébin*, Paris, Harmattan, 2004, p.44.

Bibliographie

- ACHOUR, Amina. *Kilito en question : entretiens*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2015.
- ANOUN, Abdelhaq. *Abdelfattah Kilito : les origines culturelles d'un roman maghrébin*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ANOUILH, Jean. *Antigone*, Paris, Table Ronde, col. « La petite vermillon », « la quatrième de couverture », 2008.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- HUGO, Victor. *Œuvres dramatiques complètes*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
- JAUBERT, Anna. « La Fontaine, l'Ancien et le Moderne. Rupture et continuité humanistes », *Rursus*, 2011. URL : <https://journals.openedition.org/rursus/529n>
- KILITO, Abdelfattah. *L'Auteur et ses doubles, essai sur la culture arabe classique*, Paris, Seuil. 1985.
- KILITO, Abdelfattah. *L'œil et l'aiguille*, Paris, La découverte, 1992.
- KILITO, Abdelfattah. *Le cheval de Nietzsche*, Casablanca, Le Fennec, 2007.
- KILITO, Abdelfattah. *Je parle toutes les langues, mais en arabe*, Actes Sud, 2013.
- KRISTIVA, Julia. *Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LA BRUYERE, (De) Jean. *Les caractères*, Texte de la dernière édition revue et corrigée par l'auteur, publiée par E. Michallet, 1696. URL: [http://mgotpal.free.fr/telechargement/id1/La Bruyere+Caracteres+Inconnue+Texte.pdf](http://mgotpal.free.fr/telechargement/id1/La_Bruyere+Caracteres+Inconnue+Texte.pdf)
- FAYE, Moustapha. « Le plagiat depuis les Lumières : une épée de Damoclès sur le panthéon littéraire », *Postures*, no. 27 (Hiver) : Dossier « Trafiquer l'écriture : fictions frauduleuses et supercheries auctoriales », 2018. URL : <http://revuepostures.com/fr/articles/faye-27>

Temporalités intergénérationnelles et société de consommation dans *Roses à crédit* d'Elsa Triolet

Hanane AMAMOU/FLSH/UMPO

L'exploration des relations intergénérationnelles et des récits familiaux offre un prisme fascinant pour examiner la manière dont différentes perspectives temporelles sont intégrées et mises en lumière. Ces interactions entre les générations ne se limitent pas à une simple transmission d'expériences, mais révèlent également la complexité des temporalités qui façonnent les identités et les histoires familiales. En scrutant les dynamiques entre les individus de différentes époques, il devient possible d'analyser comment les perceptions du passé, du présent et du futur s'entrelacent pour créer une toile narrative riche en significations multiples. Cette analyse permet non seulement de comprendre les influences réciproques entre les générations, mais aussi d'appréhender la manière dont les récits familiaux peuvent reconfigurer notre compréhension du temps et de l'histoire.

Dans le roman *Roses à crédit* d'Elsa Triolet, cette dynamique des relations intergénérationnelles et des récits familiaux est particulièrement palpable. L'œuvre, à travers la complexité de ses personnages et leurs interactions, offre un éclairage précieux sur la manière dont les différentes perspectives temporelles s'entrelacent.

Roses à crédit est en effet un roman d'Elsa Triolet publié en 1948. Il explore la condition humaine à travers le prisme de l'amour et des difficultés financières. Le titre du livre fait référence à une métaphore de la beauté et de l'éphémère, suggérant que l'amour et la beauté peuvent parfois sembler accessibles uniquement à crédit, c'est-à-dire de manière temporaire et illusoire. Le roman met en lumière les luttes des personnages pour trouver une certaine forme de bonheur et de stabilité dans un contexte économique difficile. Il est caractérisé par le style d'écriture poétique de Triolet et son exploration de thèmes profonds : la survie, la consommation, le matérialisme, les illusions sociales et de l'impact des changements sociaux sur les individus.

Dans *Roses à crédit*, l'exploration des relations intergénérationnelles et des récits familiaux révèle une complexité temporelle profonde qui enrichit la compréhension des dynamiques familiales et des perspectives individuelles. Le roman dépeint une série de relations entre différentes générations, chaque personnage apportant une vision unique de la vie, façonnée par son époque et ses expériences. Les interactions familiales ne sont pas seulement des échanges entre individus mais aussi des réflexions sur les valeurs, les espoirs et les désillusions transmises au fil du temps. À travers la représentation ces relations, Triolet intègre habilement des perspectives temporelles diverses, mettant en lumière comment les récits familiaux, tout en étant ancrés dans le présent, sont imprégnés des traces du passé et des aspirations pour l'avenir : « *S'il est une réflexion qu'Elsa Triolet a menée dès sa jeunesse, c'est bien celle du Futur, son lien ou non avec le passé, et sur l'idée de Progrès.* »¹¹⁴.

Cette approche offre une compréhension nuancée des défis et des rêves des personnages, tout en soulignant l'impact des héritages générationnels sur leur vision du monde. L'analyse des relations intergénérationnelles et des récits familiaux dans *Roses à crédit* d'Elsa Triolet permet d'explorer comment différentes perspectives temporelles s'entrelacent pour révéler des dynamiques complexes entre les personnages.

La temporalité intergénérationnelle désigne selon Emmanuelle Santelli :

*le fait qu'au cours d'une même temporalité on observe les actions simultanées de plusieurs générations – désignant ici aussi les relations entre les individus appartenant à des générations biologiques distinctes.*¹¹⁵

Cette notion montre comment plusieurs générations vivent et interagissent ensemble dans un même moment du temps. Ces interactions se manifestent à

¹¹⁴ M. Delranc, *Lectures de Roses à crédit : Aragon, Amos Gitai...*, Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie, Épure, 2017, p. 38.

¹¹⁵ E. Santelli, *La temporalité intergénérationnelle, une dimension incontournable des parcours*, 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/temporalites.2954>, URL : URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/2954>.

travers les « *parcours* » de vie de chaque génération, qui sont des trajectoires individuelles influencées par leurs expériences uniques, mais aussi par leurs relations avec les autres générations. Les parcours permettent donc de comprendre comment ces interactions et expériences temporelles se développent et se transmettent entre générations.

Le parcours désigne « *les étapes à franchir pour obtenir un résultat, parvenir à telle situation* »¹¹⁶. Cette notion est essentielle dans l'analyse de la temporalité intergénérationnelle car elle permet de situer l'individu dans une histoire plus large, contribuant ainsi à une compréhension de l'environnement avec lequel il interagit et des différentes étapes de la vie qui le font passer d'un état à un autre et qui forgent son identité. Pour rendre compte de la portée d'une approche attentive à la dimension temporelle, W.H Sewell mobilise la métaphore du sentier et affirme :

*Un parcours individuel dépend non seulement de la position objective de l'individu dans la société, mais aussi des événements vécus au fur et à mesure de l'avancée dans la vie et de la pertinence des projets qu'il cherche à réaliser. (...) les sentiers conditionnent le déroulement des parcours des individus et ces derniers peuvent aussi ouvrir de nouveaux sentiers.*¹¹⁷

La notion de parcours fait de plus en plus l'objet d'un travail définitionnel plus conséquent. :

S'intéresser aux parcours des individus consiste à la fois à se montrer attentif à leur dimension subjective, restituée notamment à travers des récits de vie, et à inscrire ces cheminements individuels dans les contextes sociaux objectifs qui

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Cité par V. Caradec, S. Ertul, J.P. Melchior., *Les dynamiques des parcours sociaux. Temps, territoires, professions*, Presses universitaires de Rennes, 2012, DOI : 10.4000/books.pur.67551, URL : <https://books.openedition.org/pur/67551#anchor-resume>.

*les balisent, ceux-ci étant appréhendés dans leurs multiples dimensions (temporelle, spatiale, économique, familiale, professionnelle, sexuée, etc.). Le concept de parcours vise ainsi à faire tenir ensemble les niveaux microsociologique et macrosociologique, à penser de manière conjointe le caractère à la fois individuel et social des existences humaines.*¹¹⁸

Analyser les parcours permet de voir comment les différentes générations interagissent avec le temps de manière complexe et interconnectée. Les événements marquants d'une génération peuvent avoir des répercussions sur les générations suivantes, influençant leurs choix et leurs perceptions du temps. Par exemple, une période de privation vécue par une génération peut inciter la suivante à valoriser la sécurité matérielle ou à percevoir le temps différemment, comme pour optimiser ou éviter les erreurs du passé, et c'est d'ailleurs le cas pour Martine, la protagoniste de notre roman.

Dans *Roses à crédit*, Martine Peigner grandit avec sa mère et ses cinq frères et sœurs dans une cabane forestière, située dans une campagne à la périphérie de l'Île-de-France. Dès les premières pages, l'auteure nous jette dans la crasse et la misère de la cabane où vit Marie Peigner avec ses 6 enfants qui sont fréquemment comparés à des animaux : « grenouilles », « chiens » ou « oiseaux » qui tour à tour « piaillent » ou « jacassent ». La cabane est également décrite avec minutie malgré ses allures sordides, la saleté, la poussière, la mauvaise odeur et les rats étaient des éléments représentatifs de la misère de la famille, et source du dégoût de Martine : « elle ne comprenait pas pourquoi les draps sales, la morve, les rats, les excréments, la faisaient de temps en temps vomir » (p.30).

La relation de Martine avec sa mère est plutôt complexe. Son aspect primitif est symbolisé par la fréquence des métaphores empruntées au registre animal. Tel un animal, Marie tente parfois de s'occuper de sa fille, de la nourrir

¹¹⁸ *Ibid.*

et de la faire coucher dans son lit, mais la communication et l'échange entre ces deux personnages s'avère majoritairement absent.

Marie est représentée d'une manière dévalorisante. Le thème de la souillure et fortement lié à son commerce sexuel. Elle a des relations avec plusieurs hommes et tombe régulièrement enceinte et accouche d'un enfant, de temps à autre. C'est d'ailleurs ainsi que Martine naît.

Martine rejetait son cesse sa mère. Elle ne lui montrait aucune appréciation et refusait même de manger les plats qu'elle cuisinait : « *les soupes de sa mère, elle les rendait* » (p.30). Le départ de l'héroïne, marque sa rupture avec Marie. Elle quitte la cabane pour chercher une autre vie et un milieu plus « *hygiénique* », d'où le titre du premier chapitre du roman « *Univers brisé* ».

En ce qui concerne la figure paternelle, sa carence est souligné dès le début de l'histoire. Martine, comme ses frères et sœurs est un enfant naturel. Mais l'attribution d'un trait physique, la noirceur des cheveux, la distingue des autres et ouvre la porte à plusieurs interrogations : « *De qui se tenait-elle ? On se mettait à rêver du père, on n'avait pourtant pas souvenir d'avoir vu passer dans les parages quelqu'un venant des colonies, un jaune ou un noir.* » (p. 29-30).

Le personnage de Pierre désigne celui que les enfants appellent « *le père* » même s'il ne saurait combler le vide initial, il est représenté comme un père faible dominé par son épouse acariâtre dont il subit toujours les infidélités conjugales. Il n'est évoqué dans le récit que comme absent : « *pour les gosses, Pierre Peigner était le père et quant il rentrait, il fallait qu'ils filent droit, c'est la mère qui l'exigeait* », *ils devaient le respect à leur père.* » (p.27).

La relation de Pierre avec sa femme se termine par un divorce. Son absence se manifeste davantage par la disparition du patronyme de « *Peigner* » après les deux premiers chapitres. Marie et ses enfants redeviennent pour le reste du livre des « *Vénin* ».

La famille de Martine reflète le milieu pauvre dont elle provient et symbolise le poids du passé et des valeurs traditionnelles. Elle représente un

monde où l'économie et la frugalité étaient de rigueur, Ce qui se révèle insatisfaisant dans le contexte de la montée du matérialisme dans la société post-seconde guerre mondiale et cause une grande soif de consommation chez Martine qui incarne de plus en plus la modernité et l'aspiration à une vie meilleure à travers la consommation et le crédit. Ces désirs sont en grande partie en rupture avec les valeurs traditionnelles de sa famille, ce qui se manifeste dès les premières pages du roman par son attirance vers tout ce qui est beau et propre :

Martine ne leur ressemblait pas, et c'était peut-être pour cela qu'ils l'évitaient. [...] Martine ramassait tout ce qui brillait, tout ce qui avait de la couleur, ce qui était lisse et verni, billes, tessons de bouteilles, galets, boîtes de conserves bien lavées...
(p. 31)

Il s'agit d'une dynamique qui souligne un conflit intergénérationnel qui poussera Martine à s'émanciper de l'héritage familial et qui sera progressivement réinterprété par elle pour justifier ses choix matérialistes.

Ce conflit se traduit par une opposition entre un passé que Martine souhaite fuir et un futur qu'elle idéalise, souvent de manière irréaliste. Les récits familiaux, transmis par les aînés, sont ainsi perçus par la protagoniste comme des reliques d'un temps révolu, qui n'ont plus leur place dans la société de consommation à laquelle elle aspire.

Le mariage avec Daniel Donelle, un horticulteur, marque une tentative de rupture avec l'héritage familiale. Sauf que cette relation illustre un autre échec pour la protagoniste. Le mari, ayant une conception axée sur la durabilité et le travail acharné, contraste avec Martine qui est séduite par les promesses rapides du crédit. Ce choc entre le temps long des cycles naturels et des roses cultivées patiemment par Daniel et le temps court de la consommation et du luxe immédiat qui fait rêver Martine souligne la déstabilisation des repères temporels individuels et familiaux dans cette société en mutation rapide, et révèle des tensions entre différentes perspectives temporelles : la temporalité traditionnelle et la temporalité moderne.

Martine et la famille de son mari, les Donelles ont en effet deux cultures différentes et incompatibles : le monde des manucures et le monde des roses. A aucun moment Martine partage les goûts de Daniel, même en ce qui concerne le mobilier de sa chambre. Les deux personnages sont tellement différents, ce qui rend leur histoire d'amour impossible. La maison que Martine et son mari cherchent à meubler reflète parfaitement ce contraste, puisqu'elle désigne à la fois un symbole de leur potentiel succès mais aussi un lieu où le passé familial s'imisce, que ce soit par les objets hérités ou les valeurs qu'ils véhiculent.

Fils de rosieriste et chercheur en botanique, Daniel a des préoccupations idéalistes et spirituelles. Son rêve est de « *créer une rose moderne qui aurait le parfum des roses anciennes* », phrase qui devient un leitmotiv du roman. Martine, de son côté, souhaiterait plutôt que l'argent nécessaire à la création de cette rose merveilleuse soit consacré à l'achat de choses confortables et que son mari devienne plutôt paysagiste pour pouvoir gagner plus d'argent.

La vieille ferme des Donelles constitue une angoisse pour Martine, elle est décrite comme un « *château fort* », et les lits y sont représentée comme des « *cercueils* », symbole d'étouffement et d'emprisonnement :

La peur s'emparait de Martine. La peur de ceux qui avaient été ici vivants, de leurs voix qui s'étaient tues, de leurs efforts, de leurs destins... Martine ne se trouvait bien que là où personne n'avait respiré avant elle. Ici, elle avait peur. (p. 255).

Après avoir renié sa propre famille, incarnation du monde révolu, Martine se tourne de plus en plus vers un nouveau modèle familial. Attirée par les promesses de la société de consommation, elle cherche un cadre qui pourrait non seulement satisfaire ses aspirations matérielles mais aussi combler le vide laissé par le rejet des valeurs de ces parents. Maurice Berger affirme dans son livre *Les séparations à but thérapeutique* :

Un lien n'existe pas en soi. Il existe des liens positifs en ce sens qu'ils fournissent un étayage

indispensable au développement psychique de l'enfant et qu'ils lui permettent d'organiser son monde interne. Il existe des liens négatifs, traumatiques car sources d'excitations violentes, brusques, prématurées, désorganisateurs car ne permettant que l'établissement de processus pathologiques d'attachement, de rupture d'identification.¹¹⁹

En se détachant des liens représentés comme négatifs avec sa propre famille, Martine établit inconsciemment des liens plus positifs et structurants dans la famille de son amie Cécile, ce qui lui apporte un sentiment de sécurité et d'identification. En intégrant les valeurs de cette nouvelle famille, Martine trouve un nouvel équilibre et réorganise son monde interne de manière plus saine.

Rapidement, la coiffeuse deviendra « *M'man Donzert* » et sa fille Cécile une sœur jumelle, relation suggérée par les descriptions minutieuses de la chambre où règne la symétrie : « *Entre les deux coiffeuses, sur un petit rayon trônaient deux Saintes Vierges de Lourdes* » (p.87), « *Les deux lits jumeaux étaient faits* » (p.40). Recueillie par la mère de sa meilleure amie Cécile, l'adolescente va, à force de chance et d'efforts, obtenir tout ce qu'elle désire : un foyer propre et confortable, une famille aimante et un travail dans un salon de beauté :

*L'attachement préœdipien à la bonne Mère nourricière va de paire avec la dévalorisation de la mauvaise Mère génitale. Ce clivage de deux images correspond, dans les deux premiers tomes, à des oppositions entre personnages, on observe ensuite une tendance à la complexification.*¹²⁰

¹¹⁹ Cité par A. Vinay, *La construction du lien social chez l'enfant adopté*, Les marques du corps, *Enfances & Psy* n°32, Érès, 2006, p. 134. URL: <https://shs.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2006-3-page-134?lang=fr>

¹²⁰ A. Trouvé, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, ENS Éditions, 2006, p. 96-97.

La famille adoptive de Martine représente pour elle ce qu'elle n'a jamais eu : un milieu où règnent l'ordre, la stabilité et un ensemble de valeurs en phase avec la modernité à laquelle elle aspire. Contrairement à sa propre mère, Madame Donzert représente un modèle d'efficacité et de raffinement et propose une temporalité représentative de la modernité bourgeoise où la réussite se mesure non seulement par les biens matériels, mais aussi par le respect des conventions sociales et des codes établis :

Madame Donzert, une catholique fervente et une brave femme pensa que c'était son devoir d'aider la fille d'une pécheresse - cette malheureuse enfant qui étudiait si bien - à devenir une femme honnête malgré le milieu dont elle sortait. (p. 36).

C'est à travers cette adoption symbolique que Martine parvient à réconcilier ses désirs personnels avec un cadre social plus structuré, mettant ainsi fin à un conflit intérieur exacerbé par les différences intergénérationnelles. Cette dynamique de substitution familiale illustre une temporalité intergénérationnelle complexe, où les valeurs du passé sont remplacées, non pas par une rupture totale, mais par une réinterprétation de celles-ci dans un cadre nouveau. La temporalité de Madame Donzert, bien qu'ancrée dans des traditions bourgeoises, permet à Martine de s'inscrire dans une continuité tout en se projetant dans l'avenir avec un sentiment de sécurité. Elle trouve ainsi, dans l'adhésion aux valeurs de cette famille adoptive, une manière de concilier le besoin de modernité avec l'héritage d'une certaine tradition, même si elle n'est pas celle de sa propre famille biologique.

Ainsi, Les récits familiaux et les parcours de vie jouent un rôle clé dans la transmission des valeurs et des connaissances entre les générations. Ces histoires ne sont pas seulement des descriptions du passé, mais aussi des vecteurs de sens qui informent et orientent les générations futures dans leur propre parcours. Chaque parcours individuel contribue à une histoire collective, où les valeurs, les normes, et les leçons apprises sont transmises, chose qui s'avère cruciale pour la continuité culturelle et identitaire.

Dans le roman, on remarque que Martine se réfugie de plus en plus dans un bonheur factice qu'elle considère comme un élément indispensable de son épanouissement. Cela met en lumière le conflit entre le temps long des traditions et le temps court de la consommation qui prend une grande place dans la société contemporaine : « *Comme le société du Moyen-Age s'équilibrait sur Dieu et le diable, la nôtre s'équilibre sur la consommation et sur sa dénonciation.* »¹²¹.

La société de consommation modifie profondément la manière dont les générations influencées perçoivent le temps et interagissent avec le monde qui les entoure. Le temps y est souvent conçu comme un « *temps court* », centré sur l'immédiateté et la satisfaction rapide des désirs. Ce mode de vie valorise l'instant présent et la possession rapide des objets, en délaissant la patience et la planification à long terme, valeurs plus traditionnelles.

Les générations influencées par cette société de consommation sont poussées à rechercher des gratifications instantanées, ce qui peut perturber leur capacité à envisager un avenir plus lointain et à construire des projets durables. Cas de Martine qui devient obsédée par l'acquisition rapide de biens matériels. Elle veut tout, tout de suite : une belle maison, des meubles modernes, des appareils électroménagers dernier cri. Elle ne pense pas aux conséquences de ses achats, comme les dettes qui s'accumulent ou la tension que cela crée dans son mariage. Son attachement aux objets la pousse à délaissier les valeurs de patience et de prudence des générations précédentes, devenant ainsi la victime manquant de connaissance dont Triolet parle :

Ce que dénonce Elsa Triolet, ce n'est pas la consommation en elle-même, mais la disparité entre ceux qui possèdent les connaissances, qui créent les progrès scientifique et techniques, et ceux qui,

¹²¹ J. Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard, collection Folio essais, 1987, p. 316.

*n'ayant pas les connaissances nécessaires, ne peuvent que les utiliser.*¹²²

Cette vision du temps a des conséquences sur les relations humaines. Les individus deviennent de plus en plus orientés vers leurs relations avec les objets plutôt qu'avec autrui. L'acquisition et la possession d'objets deviennent centrales, parfois au détriment des relations interpersonnelles et prennent un contrôle subtil mais puissant sur les personnes.

Les objets de consommation promettent bonheur et satisfaction, mais cette promesse est souvent éphémère. Les gens, en quête incessante de nouvelles acquisitions, peuvent devenir prisonniers d'une boucle sans fin de consommation, où le temps court et la recherche de la nouveauté prennent le pas sur les relations durables et profondes. Le sociologue Jean Baudrillard affirme dans son ouvrage *La société de consommation*, Référence majeure de la contreculture : « *En tant que consommateur, l'homme redevient solitaire, ou cellulaire, tout au plus grégaire* »¹²³, il ajoute :

*La perte de la relation humaine (spontanée, réciproque, symbolique) est le fait fondamental de nos sociétés. C'est sur cette base qu'on assiste à la réinjection systématique de relation humaine -- sous forme de signes -- dans le circuit social, et à la consommation de cette relation, de cette chaleur humaine signifiées.*¹²⁴

Ainsi, Au fur et à mesure que Martine s'enfonce dans cette spirale consumériste, ses relations humaines s'effritent. Elle accorde plus d'importance à l'apparence de son foyer qu'à sa relation avec son mari Daniel qui était d'ailleurs souvent comparé à un objet : « *Il était net, luisant et solide, comme sa moto neuve* » (p.48). Son besoin de consommer la conduit à négliger ses liens familiaux, et elle se détache de sa famille d'origine, qu'elle perçoit comme

¹²² M. Delranc, *Lectures de Roses à crédit : Aragon, Amos Gitai...*, Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie, Épure, 2017, p. 37.

¹²³ J. Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard, collection Folio essais, 1987, p.122.

¹²⁴ *Ibid.*, p.255.

dépassée et insuffisamment modernisée. Les objets prennent ainsi un contrôle sur elle, déterminant ses priorités et ses comportements, au détriment de ses relations interpersonnelles.

En fin de compte, elle devient prisonnière de sa propre quête de consommation. Les biens matériels, censés lui apporter bonheur et statut social, finissent par la contrôler, rendant ses connexions humaines superficielles et instables. Ce qui aurait pu être une relation riche, authentique et significative avec sa famille et son mari est remplacé par une relation stérile avec des objets qui, au lieu de la satisfaire durablement, la laissent vide et insatisfaite. La société de consommation lui a inculqué une temporalité où seul le moment présent compte. Elsa Triolet explique dans sa « *Postface* » à ses trois romans de sa trilogie *L'Âge de nylon* :

*Martine la sauvage, veut se saisir des objets produits par l'Âge de nylon, et son premier idéal de pseudo-civilisée sera l'électro-ménager. Les petites-bourgeoises sont les sauvages de nos jours, hypnotisées par la bimbeloterie brillante que leur tendent les commerçants avisés. Le « confort moderne » devient autant un esclavage d'une libération. Le démon qui aurait dû servir Martine l'avait asservie.*¹²⁵

Le nylon, transparent et opaque, inoffensif et dangereux à la fois présente la métaphore d'un progrès contradictoire et le problème de la relation entre le passé et le futur, évoquée par l'écrivaine dans une petite préface au début de son roman *Roses à crédit* :

Le XXème siècle, comme tous les autres, depuis que le monde est monde, oscille entre son passé et son avenir, et, dans l'histoire que voici, la matière plastique est au fond des cavernes, le

¹²⁵ Cité par M. Delranc, *Lectures de Roses à crédit : Aragon, Amos Gitai...*, Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie, Épure, 2017, p. 39.

confort moderne asservit ceux qu'il devait servir, les chevaliers croisent le fer pour la science... [...] Tirés en arrière, propulsés en avant, pris entre la pierre et le nylon, les personnages que vous rencontrerez dans les pages qui suivent sont, comme nous tous, le résultat déchiré, déchirant de cet éternel état des choses. (p. 9)

À travers les dynamiques intergénérationnelles et cette vision du temps en perpétuel changement, Elsa Triolet critique la société de consommation et ses effets déshumanisants. Le roman dénonce la manière dont le matérialisme et la quête de satisfaction rapide peuvent altérer les valeurs familiales et les relations intergénérationnelles, menant à une perte de repères et à une aliénation croissante : « *notre Âge énigmatique et opaque malgré sa transparence solide, un Âge risqué, dangereux, ingrat et incompréhensible pour celui qui le subit.* »
126

La dégradation de la situation de Martine est une illustration poignante de la manière dont la société de consommation mène à une fin tragique. Se laissant entraîner par le tourbillon de la consommation à crédit. Elle accumule les dettes en achetant tout ce que la modernité offre, des meubles aux appareils ménagers, pour construire un foyer qui reflète son désir de statut et de réussite. Cependant, cette dépendance aux crédits la place dans une situation financière de plus en plus précaire. Les dettes s'accumulent, et avec elles, la pression et l'angoisse. Ce qui devait être une amélioration de sa vie devient une source de désespoir.

La fin de Martine est tragique et inévitable, malgré sa volonté de s'émanciper et de vivre une vie meilleure, elle finit par retourner à la cabane de son enfance, où elle meurt, seule et dévorée par les rats, subissant ainsi une destinée encore plus cruelle que celle de sa mère :

Ses yeux bleus étaient injectés de sang, la sueur lui collait les cheveux au crâne, les muscles du corps tressaillaient comme la peau d'un cheval

¹²⁶ *Ibid.*, p. 33.

agacé par les mouches. (...) Les rats ! cria l'homme, les rats ont dévoré la fille à Marie... Ils ont dû l'attaquer en masse... C'est plus qu'une charogne ! Elle n'a plus de visage...(p. 300)

Cette mort macabre illustre la notion de fatalité, propre au naturalisme littéraire, auquel l'histoire rattache l'œuvre trioletienne. Ce courant met l'accent sur l'influence déterminante de l'hérédité et de l'environnement sur les individus. S'il est possible de refuser un héritage, l'hérédité s'impose à l'individu et porte en elle les germes de la fatalité. Émile Zola affirme, en parlant de sa série littéraire *Les Rougon-Macquart* dans la préface du premier volume :

Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur.¹²⁷

Bien que Martine tente de se détacher de sa mère, elle reste marquée par celle-ci. Sa fin dans la cabane délaissée symbolise ce retour inévitable à ses racines, rappelant ainsi le personnage de Gervaise dans *L'Assommoir*, qui subit également une descente inexorable vers la misère et la déchéance, malgré ses efforts pour s'en sortir. Leur destin tragique et partagé souligne la puissance de l'hérédité et du milieu, concepts chers au naturalisme, suggérant l'idée selon laquelle les individus sont souvent impuissants face aux forces qui les gouvernent.

La morale de *Roses à crédit* réside dans la mise en garde contre les illusions de la société de consommation et l'influence inéluctable de l'hérédité. Martine, en poursuivant une vie de confort matériel, oublie les valeurs humaines et finit par payer le prix ultime. Son destin tragique montre que,

¹²⁷ E. Zola, *La Fortune des Rougon*, G. Charpentier, 1879, p. 1.

malgré le désir de rompre avec le passé, les liens intergénérationnels, qu'ils soient positifs ou négatifs, exercent une influence profonde et souvent insurmontable sur notre existence.

Cette histoire illustre parfaitement la complexité des temporalités intergénérationnelles. En cherchant à échapper à l'héritage de sa mère et à s'inscrire dans la modernité par la consommation, Martine privilégie un temps court, celui de l'immédiateté et de la satisfaction instantanée. Cependant, malgré ses efforts pour se détacher de son passé, la temporalité longue, celle de l'hérédité et des influences familiales, la rattrape. Sa fin tragique montre comment les valeurs et les expériences des générations précédentes continuent de façonner la vie des individus, malgré leur volonté de s'en affranchir. La fatalité qui marque la fin de Martine rappelle que la rupture avec le passé est souvent illusoire, et que les liens intergénérationnels, avec leur temporalité propre, exercent une influence indélébile sur la trajectoire de chacun.

A la fin de l'histoire, Daniel parvient à créer la rose de ses rêves, une rose unique qu'il nomme « *Martine Donelle* ». Cette création symbolise la victoire de la patience et de la profondeur des traditions sur la superficialité et l'éphémère de la consommation qui a consumé la vie de Martine. La rose, en portant le nom de l'héroïne du roman, incarne à la fois la beauté fragile de son amour avec Daniel et le contraste entre deux temporalités : celle de la consommation rapide et destructrice, et celle de la persévérance, qui seule permet de créer quelque chose de véritablement durable.

Pour conclure, *Roses à crédit* montre que les récits familiaux sont porteurs d'une mémoire collective qui structure la psyché des personnages, même lorsque ceux-ci tentent de s'en détacher. Les différentes perspectives temporelles sont ainsi intriquées et influencent leur choix de vie, leur rapport aux autres, et finalement leur destin.

À travers le personnage de Martine et ses interactions avec ses proches, Elsa Triolet montre comment les relations intergénérationnelles et les récits familiaux se superposent et se confrontent à travers le prisme des différentes perspectives temporelles. Ces éléments révèlent des tensions entre le désir de modernité et l'héritage du passé et des valeurs traditionnelles, reflétant les défis

de la société de consommation et explorant à travers l'analyse des temporalités intergénérationnelles la complexité des dynamiques familiales et des critiques sociales, ainsi que le poids du temps dans la formation des identités et des aspirations individuelles.

Bibliographie

Œuvres d'Elsa Triolet :

- TRIOLET, Elsa, *Roses à crédit*, Gallimard, Collection Folio n°183, 1972.

Biographies sur Elsa Triolet :

- DELRANC GAUDRIC, Marianne, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, l'Harmattan, 2020.
- LIAUT, Jean-Noël, *Elsa Triolet et Lili Brik : les sœurs insoumises*, Robert Laffont, 2015.

Ouvrages critiques sur Elsa Triolet :

- Collectif, *Elsa Triolet ; un écrivain dans le siècle*, l'Harmattan, 2000.
- Collectif sous la direction de Marianne Delranc Gaudric et Alain Trouvé, *Lire Elsa Triolet aujourd'hui : à l'écoute du radar poésie*, Épure, 2017.
- TROUVÉ, Alain, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, ENS éditions, 2006.

Autres textes et ouvrages :

- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation*, Gallimard, collection Folio essais, 1996.
- CARADEC, Vincent, ERTUL, Servet, MELCHIOR, Jean-Philippe, *Les dynamiques des parcours sociaux. Temps, territoires, professions*, Presses universitaires de Rennes, 2012, DOI : 10.4000/books.pur.67551, URL : <https://books.openedition.org/pur/67551#anchor-resume>.
- MLADENOVIĆI, Velimir, *Elsa Triolet et les surréalistes*, УЗДАНИЦА, 2020, XVII/2, p. 187-199. DOI : <https://doi.org/10.18485/uzdanica.2020.17.2.13>, URL : https://www.researchgate.net/publication/348982730_Elsa_Triolet_et_les_surrealistes.
- SANTELLI, Emmanuelle, *La temporalité intergénérationnelle, une dimension incontournable des parcours*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/2954>, DOI : <https://doi.org/10.4000/temporalites.2954>.
- Vinay, Aubeline, *La construction du lien social chez l'enfant adopté*, Les marques du corps, *Enfances & Psy* n°32, Érès, 2006, p. 134, URL : <https://shs.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2006-3-page-134?lang=fr>.
- ZOLA, Émile, *La Fortune des Rougon*, G. Charpentier, 1879.



**Au fil des souvenirs : L'art et la mémoire temporelle
dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust**

Mohsine KHROU/FPN/UMPO

Dans l'ère actuelle de la modernité avancée, où le temps est perçu comme à la fois compressé et éclaté par les progrès technologiques et les changements sociaux, les écrivains et les penseurs littéraires se trouvent confrontés à de nouvelles perspectives quant à la conception et la représentation du temps. Ce dernier influence grandement la structure narrative, le développement des personnages et la création d'atmosphères, tout en permettant d'explorer des thématiques profondes comme, l'art, la mémoire et l'identité. Ainsi, la manipulation du temps devient un outil narratif puissant qui enrichit la profondeur et la complexité des œuvres littéraires contemporaines.

En scrutant la manière dont les écrivains jouent et réorganisent la temporalité au sein de leurs récits, nous sommes à même de saisir les intrications de l'existence humaine moderne et les nouvelles voies traversées par la littérature dans un contexte de mutations rapides et profondes. C'est dans cette optique que cette étude ambitionne d'explorer les ramifications de l'écriture et du temps dans le paysage littéraire actuel, en analysant les techniques narratives novatrices, les interactions médiatiques et les influences culturelles qui caractérisent notre époque.

Cet article propose une étude transversale sur la mouvance de la notion de temps dans son chef-d'œuvre emblématique de la littérature et des arts : *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Qu'il s'agisse de son analyse en tant que valeur fondamentale ou de sa dimension philosophique au sein de l'écriture, cette recherche offre un regard clair sur l'impact du temps sur les éléments constitutifs de la création littéraire : la genèse du récit, l'univers fictionnel, la mémoire et la perception du monde.

Dans l'univers sophistiqué et envoûtant de l'œuvre de Marcel Proust, l'art se révèle comme un révélateur de la mémoire, offrant des perspectives uniques sur les personnages et leurs histoires intérieures.

La peinture, en particulier, occupe une place singulière dans le récit mémorial de Proust. À travers les descriptions minutieuses des œuvres artistiques et les moments de contemplation artistique des personnages, l'auteur tisse un lien subtil entre l'art et la mémoire. Les fonctions de la peinture vont bien au-delà de simples représentations visuelles ; elles deviennent des portes d'entrée vers des souvenirs enfouis et des émotions oubliées.

Les représentations artistiques dans l'œuvre de Proust ne se limitent pas à des tableaux suspendus aux murs des salons aristocratiques, mais s'étendent à travers les expériences vécues par les personnages. Les œuvres d'art deviennent des miroirs de l'âme, reflétant les tourments, les désirs et les souvenirs profonds qui habitent les protagonistes.

Par le biais de ces représentations, Proust sonde les liens complexes entre l'art et la mémoire chez ses personnages. Les moments de contemplation artistique deviennent des instants de révélation, où le passé et le présent se fondent pour révéler des vérités cachées et des émotions refoulées. L'art devient alors un vecteur de souvenir, un catalyseur puissant qui déclenche des flux de mémoire et des réminiscences en cascade.

Ainsi, à travers l'entrelacement subtil de l'art et de la mémoire, Proust offre au lecteur une exploration profonde et riche des méandres de l'âme humaine, révélant la complexité des liens qui unissent l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur dans une danse intemporelle de souvenirs et d'émotions.

I. L'art comme révélateur de la mémoire.

L'art, dans sa diversité et sa profondeur, se présente comme un révélateur puissant de la mémoire humaine. À travers les différentes formes artistiques telles que la peinture, la sculpture, la musique, la littérature et bien d'autres, les artistes capturent et expriment des fragments de mémoire qui résonnent avec le spectateur. Ces œuvres d'art agissent comme des portails vers le passé, évoquant des émotions, des expériences et des souvenirs enfouis qui trouvent écho en chacun de nous.

En offrant des perspectives uniques sur le monde et en explorant des thèmes universels, l'art devient un moyen de connecter le présent au passé, de transcender les frontières du temps et de l'espace. À travers la contemplation et l'interaction avec des créations artistiques, nous sommes invités à revisiter nos propres souvenirs, à réfléchir sur notre histoire personnelle et collective, et à découvrir de nouvelles couches de sens et de compréhension sur notre existence. Ainsi, l'art se révèle non seulement comme un reflet de la mémoire, mais également comme un guide précieux pour explorer les profondeurs de notre être et de notre héritage culturel.

À la recherche du temps perdu est un récit mémorial littéraire qui adopte différentes formes. L'écriture de soi peut prendre la forme d'une autobiographie, d'une autofiction, de souvenirs d'enfance, et bien d'autres encore. Les œuvres de Proust abordent ainsi la question de l'art.

Proust choisit le récit de vie comme moyen de raconter sa propre existence, tout en témoignant d'un passé riche en événements qu'il souhaite transmettre aux générations actuelles. Cependant, il ne néglige pas l'aspect esthétique, qui demeure une préoccupation majeure pour les écrivains contemporains.

Si le roman de Proust est considéré comme une mine inépuisable d'allusions très variées à la peinture, c'est que l'auteur japonais Yoshikawa compte examiner dans son ouvrage « quand et comment Proust a pu voir les tableaux »¹²⁸ de tous ces artistes qui pullulent dans son œuvre. Le travail de fouille, d'enquête et de recherche sur la vie de Proust, sur les artistes cités, les musées fréquentés et sur l'art en général à cette époque, tel qu'il est introduit dans son œuvre, vont conduire Kazuyoshi Yoshikawa à analyser « les fonctions remplies par ces artistes dans *A la recherche du temps perdu* »³.

Dans le but de répondre à cette problématique nous sommes censé de faire lecture de toute l'œuvre de ce dernier plusieurs essais et beaucoup d'articles... Mais pour lui emboîter le pas et essayer d'approcher la question «

¹²⁸ n la quatrième de couverture de l'ouvrage de K. Yoshikawa : Proust et l'art pictural, Ed. Honoré Champion, Paris, 2010

des modes d'intégration des tableaux dans *La recherche* et leurs fonctions dans le récit ? » 1294, il nous serait moins prétentieux de le faire dans le roman « Du côté de chez Swan » que nous avons lu sans oublier de faire allusion aux autres ouvrages lus à travers les résumés.

Alors, quels sont les modes d'intégration des tableaux dans *À la recherche du temps perdu* et leur fonction dans le récit ? En quoi consiste l'intérêt de l'art et la notion du temps dans le roman proustien ?

Telles sont les questions auxquelles nous essaierons de répondre dans cet article.

Pour ce faire, nous allons analyser cette problématique en trois axes. Il s'agira, d'abord, de s'interroger sur les modes d'intégration des tableaux dans la *Recherche*, avant, ensuite, d'analyser la fonction de l'art dans le récit proustien tel qu'il a été édifié par Kazuyoshi Yoshikawa, après, nous allons traiter la question de la mémoire dans le récit Proustien pour, au final, examiner le combat entre l'art et l'amour.

Étudier les peintres et les tableaux dans la *Recherche*, c'est se donner un moyen exceptionnel de mieux connaître ses personnages. Et du même coup, c'est mieux pénétrer le sens de cette œuvre qui intègre les autres arts à la littérature et qui propose, grâce à la peinture, une fusion de la beauté sensorielle, de l'érotisme et de la mémoire.

Si la littérature expérimente l'art, dans le cas de *La Recherche*, c'est l'art qui expérimente la littérature dans la mesure où les valeurs stylistiques et esthétiques du Proust sont bien évidemment inspirés de sa mémoire.

II. Réminiscences et révélations : Quand l'art ravive les mémoires

L'art a le pouvoir unique de faire revivre le passé, de réveiller des souvenirs profondément enfouis et d'élever des émotions longtemps oubliées. Dans cette quête des réminiscences et des révélations, l'art agit comme un

¹²⁹ In L'introduction de son ouvrage *Proust et l'art pictural*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2010, P.1

catalyseur puissant qui transcende les barrières du temps et de l'espace. En ravivant les mémoires à travers des formes variées telles que la peinture, la musique, la littérature ou le cinéma, il nous invite à plonger dans un monde de significations cachées, de connections inattendues et de vérités enfouies.

Cette capacité de l'art à agir comme un miroir de nos expériences passées et à les réinterpréter sous un jour nouveau nous offre une perspective unique sur notre propre histoire et sur la manière dont nous construisons notre identité à travers les vestiges du passé.

Dans *Du côté de chez Swann*, le réveil du narrateur révèle un aspect clé de la mémoire proustienne. Lorsqu'il se réveille en pleine nuit, désorienté quant à sa localisation et son identité, le souvenir surgit comme un phare salvateur, le tirant de l'abîme de l'oubli. Ainsi, selon Proust, c'est grâce au souvenir que nous parvenons à retrouver et maintenir qui nous sommes.

Proust remet en question la réalité immédiate qui nous entoure. Pour lui, la véritable essence des choses ne se révèle pas instantanément. Dans *Du côté de chez Swann*, il exprime que les objets nouveaux ne paraissent pas authentiques dès le premier regard, car la réalité ne prend forme que dans nos souvenirs. Selon lui, la vérité réside dans la mémoire, à la fois pour définir notre identité et pour comprendre le monde qui nous entoure.

Dans cette optique, la question du rôle de la mémoire involontaire dans *La Recherche* se pose de manière complexe. D'un côté, certains la considèrent comme un élément trop ténu pour soutenir une œuvre aussi élaborée. D'un autre côté, *Le Temps Retrouvé* souligne son importance théorique. Cette interrogation se concentre sur deux points : la structure de l'œuvre et l'esthétique qu'elle déploie. C'est à travers ces deux prismes qu'il convient d'analyser l'impact de la mémoire involontaire.

Certains critiques accordent une place centrale aux expériences de la mémoire involontaire dans *L'adoration perpétuelle*, allant jusqu'à affirmer que toute l'œuvre de Proust célèbre la mémoire involontaire. Cet avis se retrouve dans des écrits tels que l'article d'Annie Barnes sur le retour des thèmes dans *À la recherche du temps perdu* et l'art de Proust, qui se penche largement sur la

mémoire involontaire. De même, l'ouvrage d'Elisabeth R. Jackson, L'évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust, place cette idée au cœur de sa réflexion. Malgré tout, ces analyses mettent en lumière le travail de construction conceptuelle de la mémoire chez Proust, soulignant son rôle structurel dans l'ensemble de son œuvre.

L'approche génétique des textes de "Combray" et du *Temps Retrouvé* conduit

Bernard Brun à des conclusions similaires sur ce point, il remarque que "Proust précisera que la réminiscence n'est pas le seul moyen d'unir le sujet à l'univers des perceptions, en outre, dans le Cahier :

« Les expériences de la mémoire involontaire apportent une révélation immédiate, ainsi qu'un autre type d'expériences esthétiques qui commencent à apparaître liées à des impressions privilégiées »¹³⁰.

Lorsque nous sommes confrontés à des souvenirs involontaires, des souvenirs qui surgissent spontanément sans que nous les ayons intentionnellement appelés, cela peut déclencher une révélation immédiate. Ces souvenirs peuvent être très puissants car ils sont souvent liés à des émotions fortes et des expériences passées significatives.

L'idée est que ces souvenirs involontaires peuvent déclencher un type particulier d'expérience esthétique. Cela signifie que ces souvenirs peuvent non seulement évoquer des émotions et des pensées, mais aussi inspirer un sentiment de beauté, de profondeur ou de connexion avec quelque chose de plus grand que soi. Ces expériences esthétiques peuvent être uniques et personnelles, et peuvent ouvrir la voie à une compréhension plus profonde de soi-même et du monde qui nous entoure.

¹³⁰ Marcel Proust, *Le Temps Retrouvé dans les avant-textes de Combray*" in Bulletin d'informations proustiennes N°12, 1981, p. 10.

a. Mémoire du Temps : Réflexions sur l'Écoulement Temporel chez Proust.

Un groupe interdisciplinaire baptisé « Proustime », établi à l'université de Toulouse-Jean Jaurès, s'est formé autour de l'idée que Marcel Proust offre une source inépuisable pour explorer les subtilités du temps. Leur projet phare est la création d'un dictionnaire, une forme adaptée pour capturer les multiples facettes de cette réflexion complexe. En s'inspirant des sept tomes d'« *À la recherche du temps perdu* », ce dictionnaire explore des concepts tels que l'espace-temps, l'irréversibilité, la linéarité, l'oubli, la mémoire et l'identité, offrant ainsi un moyen de retrouver le temps que l'on croyait perdu.

L'espace joue un rôle essentiel dans la compréhension du temps selon Proust. Son œuvre met en lumière l'entrelacement subtil entre le temps et l'espace. L'analyse d'Anne Le Draoulec et d'Isabelle Serça souligne que la forme du temps est intrinsèquement liée à l'espace. L'exposition « Proust, un roman parisien » au musée Carnavalet met en évidence l'importance des lieux et des objets pour inscrire le temps dans l'espace, comme le suggère le narrateur dans *Guermantes*, où le passé semble demeurer immobile.

Contrairement à l'idée commune selon laquelle nous sommes soumis au temps, Proust suggère que le temps est manipulable, voire évitable. Selon Jean-Yves Tadié, spécialiste de son œuvre, la mémoire a le pouvoir d'annuler le temps. Les différents aspects de la mémoire, qu'elle soit volontaire ou involontaire, ainsi que la réminiscence, offrent différents angles pour appréhender les différents paysages temporels de Proust. La « mémoire involontaire », en ramenant le passé dans le présent sans le modifier, crée une expérience hors du temps. Cette capacité à fusionner passé et présent sans altérer l'un ou l'autre est au cœur de l'expérience proustienne, où l'individu peut se sentir libéré des contraintes temporelles.

b. Les modes d'intégration de la peinture dans *A la recherche du temps perdu*.

Il serait impossible de ne pas citer Proust et l'art pictural¹³¹. L'étude de Yoshikawa est consacrée aux tableaux qui jouent un rôle cruciale voire vitale dans le roman proustien¹³² : l'école italienne avec la figure de Carpaccio, les fresques à sujet allégorique à sujet religieux de Giotto, l'esprit mystique de Leonardo da Vinci, les volumes « dramatisés » de Mantegna, puis les primitifs flamands et les maîtres hollandais (« le petit pan de mur » de Vermeer, la lumière rougeâtre des tableaux de Rembrandt).

L'analyse approfondie de Yoshikawa part d'abord du repérage chronologique et topographique de tel ou de tel autre tableau dans la vie de Proust, en détaillant les musées, les expositions que l'écrivain aurait pu visiter, les collections privées qu'il aurait pu connaître, les monographies d'art qu'il aurait pu consulter, et puis surtout toutes les petites traces laissées dans ses cahiers de brouillons et ses notes.

c. Le mode de l'essence :

L'essence est ce qui fait la différence radicale, une « différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun ». Cette essence est ce qui apparaît au sujet qui regarde un tableau ou écoute une sonate... de son point de vue bien entendu ; ce qui ne se voit pas et ne sonne pas pour l'autrui qui ne voit et n'entend que des clichés, des signes mondains et des décors à la mode.

Dans ce sens, Proust est aussi un critique d'art qui se place dans son point de vue littéraire pour évaluer les valeurs esthétiques ; tous les artistes préférés de l'écrivain ont été réinventés dans des passages où il s'agit pour le narrateur de dire la vérité dans son essence vue à partir de la subjectivité qui le différencie à chaque fois des autres personnages.

131 YOSHIKAWA, *Kazuyoshi, Proust et l'art pictural*, Paris, Champion, 2010.

132 L'ouvrage compte également un index des titres des tableaux classés par peintre.

De ce fait, la synthèse de Kazuyoshi Yoshikawa s'organise selon les écoles de peinture entre lesquelles se distribuait la solide culture visuelle que Proust se forgea en s'assimilant le Louvre et la Gazette des Beaux-Arts. De même toute différente est la méthode de Laget, qui excelle autant à accorder le musée intérieur de l'écrivain et le laboratoire de l'œuvre. Plus soucieux de ce qu'il faut bien appeler l'éclectisme de Proust, et conscient qu'il n'est pas le fait de la jeunesse des premiers émois, l'auteur en dresse une cartographie conforme à *La Recherche* et ses incalculables sédimentations de mémoires familiales et sociales.

Parmi les tableaux désignés de manière explicite, Yoshikawa classe Carpaccio et Vermeer, parmi ceux qui sont « suggérés », Rembrandt et Bruegel. En ce qui concerne les « tableaux cachés »¹³³, les natures mortes de Chardin peuvent se reconnaître sur la table de l'hôtel de Balbec dans les Jeunes Filles, les nymphéas flottant sur la Vivonne qui sont inspirées par la série de Monet, la Botte d'asperges de Manet, ou encore l'allusion aux peintres impressionnistes tels que Turner et Whistler, qui baigne la mer de Balbec des effets de lumière de la côte normande. Notamment, en ce qui concerne certains tableaux cachés de *La Recherche*, tels que la description des asperges, les nymphéas à Combray, la table de Balbec, il importait à Proust « *de dresser, à partir d'un tableau existant et à l'aide de ses propres comparaisons et métaphores, un tableau littéraire qui lui était particulier* »¹³⁴. Yoshikawa invite d'ailleurs à appliquer ce même mécanisme à l'ensemble des descriptions de *La Recherche*, à partir des brouillons.

Force est de remarquer que le roman de Proust se présente comme une mine inépuisable d'allusion très variées à la peinture. L'étude de Yoshikawa se révèle importante pour notre propos surtout pour sa classification détaillée, ainsi que pour l'investigation des avant-textes qui visent à reconstruire le processus de camouflage, voire d'effacement des références picturales originaires. Les nuances de l'intertextualité picturale dans *La Recherche* donnent un aperçu des procédés de remaniement opérés par Proust visant à travailler un ou plusieurs traits de style. Un style qui s'avère donc hétérogène,

¹³³ Ibid., p. 257-261

¹³⁴ Ibid. p. 268.

déjà à partir de ses sources d'inspiration : non seulement la peinture, mais aussi les autres domaines artistiques censés s'exprimer par le dynamisme.

III. Les fonctions de la peinture dans le récit mémorial.

Pour Marcel Proust, l'art n'est pas seulement un divertissement, c'est surtout le moyen ultime d'appréhender et de diffuser la réalité. C'est une philosophie, voire une religion. En effet, pour l'auteur, « la vraie vie, [...] la seule vie [...] réellement vécue, c'est la littérature ». Pour Proust, la littérature permet d'explorer des mondes imaginaires, des émotions et des expériences humaines qui peuvent être plus riches et significatifs que ce que la vie réelle peut offrir. À travers la lecture et l'écriture, les individus peuvent accéder à des vérités essentielles sur eux-mêmes et sur le monde qui les entoure, des vérités qui peuvent parfois échapper à la vie quotidienne. C'est seulement par l'art que l'homme peut dépasser sa condition humaine ; avec l'art, on peut « sortir de nous » disait Proust. Lui seul apporte un éclairage sur l'existence et les incertitudes de ce monde.

a. De la fonction esthétique.

En effet, les expériences de mémoire involontaire comme celle de la madeleine donnent un plaisir total mais forcément limité dans sa durée. C'est l'art de prendre le relais et de prolonger indéfiniment cette extase : telle est sa première et irremplaçable fonction. Créer, c'est retrouver l'essentiel perdu dans le dérisoire, ce n'est pas fabriquer mais bien découvrir :

« Le livre essentiel, seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas dans le sens courant à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »¹³⁵.

L'art n'est pas un luxe frivole, mais un moyen de connaissance, un effort pour déchiffrer les apparences et aller au fond des choses :

¹³⁵ Marcel Proust, *le temps retrouvé*. P265.

Il y a du mysticisme dans telle attitude. C'est pourquoi les termes religieux viennent naturellement sous la plume lorsqu'il s'agit d'évoquer le Proust des dernières années vouées à son art, mondain devenu reclus, anachorète, du jour où selon le mot d'André Maurois, il est entré en littérature comme, on entre en religion.

L'objectif de l'artiste peintre n'est pas identique à celui de l'écrivain ; chacun son métier, ses techniques et ses médiums. Botticelli en peignant son tableau avait ses raisons de bousculer les règles de l'art à l'époque et il a produit un personnage qui va plus tard inspirer Proust qui l'introduit comme le percept d'une beauté fragile, soumise et idéale.

La Zéphora est l'image qui convient parfaitement à l'amour de Charles, Odette lui ressemble par le physique, mais en réel, le percept esthétique ne suffit pas à faire un rapport parfait entre les deux femmes.

On comprend alors la place éminente que tiennent dans son œuvre les artistes et les réflexions sur l'art. Dans Du côté chez Swan, il n'est guère question que de Vinteuil, le musicien, mais dans la suite de l'œuvre il y aura Bergotte, l'écrivain, et Elstir, le peintre, - autant de métamorphoses de Proust lui-même.

Dans cette perspective, les rapports entre l'art et la vie constituant un thème central du roman proustien, qu'il s'agisse de la vocation d'écrivain du narrateur, des artistes fictifs qu'il met en scène (l'écrivain Bergotte, le musicien Vinteuil et le peintre Elstir) ou des références et des réflexions sur l'art qui se mêlent au récit et aux impressions du narrateur.

Cette constellation a déjà été donnée lieu à de nombreux travaux, depuis les ouvrages pionniers de Jean Autret et de Juliette Monnin-Hornung jusqu'à une multitude d'articles particuliers. Jean-Yves Tadié, préfacier de la récente étude de Kazuyoshi Yoshikawa sur Proust et l'art pictural a proposé déjà une grande place à la question dans l'édition de la Pléiade qu'il avait dirigée, d'une autre discipline pour l'examen d'une littérature qui utilise de manière singulière.

A cet effet, deux constats s'imposent face aux travaux sur Proust et les arts visuels. Les historiens de l'art se sont en proportion moins occupés de cette question que les spécialistes de la littérature. En outre, l'épisode de l'écrivain Bergotte mourant devant la Vue de Delft de Vermeer, le modèle des Nymphéas de Claude Monet dans la description des paysages de Combray, ou les rapprochements entre le peintre Elstir et Whistler (dont l'anagramme) pu former le nom) ont eu tendance à occulter la richesse des connaissances de Proust en matière artistique.

b. La fonction morale.

Dans le but de critiquer la morale de la société de son époque Proust recourt à une critique morale par le biais de la peinture.

On pourrait dire que Proust veille à ce que le passage en question décrive un paysage où la nécessité introduit un personnage ou un endroit dans le tableau afin de représenter un percept de l'être. Un travail de grand artiste de la littérature qui fait que cette aventure littéraire dans le monde de la peinture est aboutie parfaitement ; la beauté du récit, le suspense de l'intrigue, l'évolution délicieuse de la vie des personnages parfois de leur enfance à leur mort... tout cela entretenu et tissé par des passages où l'art d'écrire, de composer et de peindre embellissent et irradiant l'œuvre éclairée de lumières et de couleurs.

Proust a également essayé tant bien que mal à critiquer l'art où il avance la nécessité de la subjectivité dans la transvaluation des valeurs. Le narrateur est sujet qui parfois se confond avec l'auteur même, ou avec des personnages qui l'inspirent ; sa vie est décrite de manière à le singulariser toujours des autres, le différencier et le distinguer par un comportement qui sort du lot, au statut social insaisissable et dont le métier est inconnu.

Bref, seul le narrateur a droit de critiquer, de dire vrai, de faire des jugements sur la peinture et l'art, d'approcher la vérité littéraire dans sa dimension artistique.

IV. Combat entre amour et art.

Dans cet axe, nous avons essayé de saisir comment les thèmes épars des textes de Proust ont pu incarner des parcours fictifs, que ce soit, l'art, l'amour la mémoire, le temps etc...

Force est de constater que la place privilégiée qu'y tient l'amour de Swann pour Odette, d'amours du narrateur lui-même pour Gilberte puis pour Albertine, sans compter les amours spéciales de sodomie et Gomorrbe : ne serait-ce pas là le sujet principal, comme pourrait nous autoriser à le croire le premier titre global envisagé par Proust.

Le style pour l'écrivain, note-il, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. 136

Dans 'A la recherche du temps perdu, Proust dévoile clairement la fonction de l'art, tout en disant que par l'art que l'homme peut dépasser sa condition humaine. Grâce à l'art que l'être humain peut débloquent sa situation.

Concrètement, avec l'art, on peut « sortir de nous ». Lui seul apporte un éclairage sur l'existence et les incertitudes de ce monde. Sa fonction est de dépeindre les misères de l'homme, mais aussi de lui indiquer le chemin pour découvrir la nature réelle de l'existence et des choses. Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux.

Dans *A la recherche du temps perdu*, le narrateur veut bâtir son livre non pas « ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (RTP, IV, p. 610). Au lieu d'affirmer un « credo de Proust, brutal et sans équivoque, selon lequel la vie n'est rien et l'art est tout ». Avançant d'emblée qu'il met en avant l'entrelacement des deux dans une « poétique de la

136 Ibid.256

perception », préférée à une « mémoire de la perception » souvent agitée à propos de *La Recherche*.

À l'égard de ce sujet, nous pouvons évoquer le processus métonymique relevé par Gérard Genette qui permet aussi l'élaboration de ce que Proust qualifie de leitmotiv Fortuny se concrétise plus clairement dans *Du côté de chez Swann*, précisément dans la description du tapis sur lequel s'avance la duchesse de Guermantes, comparé à un épiderme proche de « certaines peintures de Carpaccio » (*À la recherche du temps perdu*, I, 176), puis il ressurgit plusieurs fois jusqu'à Albertine disparue, lorsque le narrateur croit reconnaître dans la fresque de Carpaccio le manteau d'Albertine porté le soir de sa fuite.

Bref, l'ouvrage met l'accent sur le développement créatif et la responsabilisation. Marcel Proust y soutient, comme le romantisme, que l'art est originaire du plus profond de l'artiste ; une importante place est faite au corps. Pour lui, tout ce qu'on ressent inconsciemment est présent en nous, que la chose soit accessible à la mémoire ou non.

À travers les souvenirs involontaires et les inspirations à la fin du roman, Marcel trouve le moyen de mettre en valeur le livre qu'il a longtemps voulu écrire. L'inspiration fournit un lien entre Marcel, le protagoniste du roman et Proust, son auteur.

L'œuvre de Proust demeure à jamais incontournable, voire nécessaire à l'histoire littéraire ; elle révèle un monde où l'art est supérieur à tout autre idéal, social ou amoureux. Avec son mode de la nécessité, Proust réussit à combiner intrigue, histoire et art afin de rendre l'essence plus visible.

Le roman équilibre son analyse du développement créatif et de l'autonomisation par l'inspiration des expériences de Proust, quand le narrateur réalise que le concept de la quatrième dimension servira de fil conducteur à son roman. Aussi, la modernité est perçue comme une influence déterminante dans la transformation de la société via les chroniques qu'égrène le roman. Une lecture allégorique du roman peut être proposée en considérant la relation entre

la naissance d'un citoyen moderne et la formation d'un artiste dans une ère de doute.

Conclusion

En guise de conclusion, force est d'avancer que dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, les liens entre l'art et la mémoire sont tissés avec une délicatesse et une profondeur qui transcendent les simples représentations visuelles. À travers l'exploration des œuvres artistiques et des moments de contemplation, Proust révèle comment l'art agit comme un révélateur de souvenirs enfouis, façonnant ainsi les trajectoires des personnages et leur perception du monde.

L'importance de ces liens réside dans la manière dont ils enrichissent la construction narrative de l'œuvre. En intégrant l'art comme un vecteur de mémoire, Proust ajoute des dimensions complexes à ses personnages et à l'intrigue, créant des couches supplémentaires de significations et d'émotions qui captivent le lecteur.

Cette étude va au-delà de l'esthétique littéraire pour toucher aux fondements de la mémoire en littérature. En mettant en lumière la façon dont l'art peut raviver des souvenirs et influencer la perception du passé, Proust soulève des questions profondes sur la nature même de la mémoire et son rôle dans la construction des récits.

Ainsi, l'étude des liens entre l'art et la mémoire chez Proust ouvre des perspectives fascinantes pour la compréhension de la mémoire en littérature. Elle nous invite à réfléchir sur la façon dont les artistes utilisent l'art comme un prisme pour explorer les méandres de l'esprit humain et pour capturer l'essence fugace des souvenirs.

En fin de compte, cette exploration nous rappelle la puissance de l'art et de la mémoire dans la création d'œuvres intemporelles qui résonnent au-delà des pages, laissant une empreinte durable dans nos esprits et nos cœurs.

Bibliographie

- ARON, Raymond, *Mémoires*, Paris : Julliard, 1983.
- ASSOULINE, Pierre, *L'épuration des intellectuels*, Bruxelles : Éd. Complexe, 1990
- DEGUY, Michel, « *Lettre ouverte à Léon Robert* », *Change*, n°19, 1974.
- COHEN-SOLAL, Annie, *Sartre*, Gallimard, 1985.
- DANIEL, Jean, *Le Temps qui reste*, Stock, 1973.
- KOESTLER Arthur, *Œuvres autobiographiques*, Laffont 1994.
- LABLÉNIE, Edmond. *Recherches sur la technique des arts littéraires*. FeniXX, 1962.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Aegitas, 2015.
- PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Nouvelle revue française, 1927.
- *Ricœur Paul, Temps et récit*, Paris : Seuil, 1985
- YOSHIKAWA, Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010.

**Entre texte et écran, histoires et mémoires
dans *Le Gone du Châaba*¹³⁷ et *Un Aller Simple*¹³⁸, romans et films**

Samar CHAMA/FLSH/UMPO

Aborder l'écriture pour témoigner de soi ou de l'autre c'est tenter de partager une passion personnelle, mais aussi être convaincu que seuls les mots ont le pouvoir d'embrasser les mémoires et de laisser s'échapper les amertumes d'une vie affaiblie par l'angoisse du racisme et l'inconfortable entre-deux identités. Se raconter c'est en quelque sorte se dévoiler, et lorsque cela part d'une intention volontaire, l'auteur se dévoile mais aussi désire établir un pont de communication avec l'Autre, ce dernier peut appartenir à sa culture ou à une autre.

En conséquence, cet Autre qui n'est que le lecteur s'attend à ce que l'auteur partage cette introspection avec honnêteté et sincérité, créant ainsi une expérience littéraire basée sur la recherche de vérité personnelle. Le pacte vise à établir une confiance entre le lecteur et l'auteur, où ce dernier se livre avec une fragilité émotionnelle, tout en s'efforçant d'atteindre une vérité personnelle et de partager cette vérité avec le lecteur.

Les auteurs des deux livres, objet de notre étude, à travers leur discours, soulèvent plusieurs questions épineuses sur l'itinérance, la quête d'identité, le racisme, le problème d'intégration et la politique envers les émigrés. Ceci est traduit par les réalisateurs dans leurs films. Notre souci, dans ce chapitre, est d'essayer de révéler la présentation de ces problèmes dans les deux médiums à travers l'engagement des narrateurs de raconter leurs vies, de présenter leurs témoignages et de révéler leurs expériences d'apprentissage et de la quête du Moi.

¹³⁷ Azouz Begag, *Le Gone du Châaba*, Éditions du Seuil, 1986.

Christophe Ruggia, *Le Gone du Châaba*, France, 1997. (Film)

¹³⁸ Didier Van Cauwelaert, Didier, *Un Aller Simple*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994.

Laurent Heynemann, Laurent, *Un Aller Simple*, France, 2001. (Film)

1 - Récits de vie

Dès l'incipit du roman, nous nous retrouvons face à un « je » énonciateur qui est le sujet même de l'énonciation. Le narrateur/personnage principal raconte sa propre vie : « *J'ai commencé dans la vie comme enfant trouvé par erreur.* » (*Un Aller*, P.4).

Ce " je " qui prétend signer avec le lecteur un *pacte autobiographique*¹³⁹, renvoie aussitôt à un personnage fictif *Aziz Kemal*. Il n'est pas question donc d'un roman autobiographique mais plutôt d'une fiction autobiographique où l'auteur invente la vie d'un individu et un effet de réel par le biais de l'art littéraire qui prend une forme spécifique d'une vue sur le monde mettant tel ou tel problème à l'ordre du jour et laissant incarné par le héros de l'histoire la vérité de l'histoire. Ce type de récit de vie ne se contente pas donc, de raconter la vie d'une personne réelle, mais « *pourrait aussi bien s'appliquer à une pure fiction qui prendrait l'aspect d'une vraie biographie consacrée à un personnage inventé* »¹⁴⁰.

Dans notre cas, le narrateur trace son itinéraire d'une façon linéaire. Les événements sont narrés selon une chronologie où tout se déroule en fonction du temps sans retour en arrière. Comme d'une manière générale les démarches autobiographiques constituent, pour ceux qui s'y livrent, une expérience réflexive, notre narrateur prend sa distance à l'égard de sa vie. Il évoque ses souvenirs d'enfance comme fils adoptif par une famille Tsigane vivant à Marseille, puis il raconte sa vie de naïveté et d'innocence ainsi que ses sentiments qu'il éprouvait au milieu des gitans et sa relation amoureuse avec *Lila*, avant d'être choisi comme bouc émissaire par la police pour médiatiser la politique du gouvernement visant à évacuer les étrangers clandestins. Ce dernier

¹³⁹ Selon Philippe Lejeune dans sa réflexion théorique, le pacte autobiographique est l'engagement que prend l'auteur de raconter directement sa vie en promettant que ce qu'il va dire est vrai.

¹⁴⁰ R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft et H -J. Lüsebrink dir., *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007, P. 281. Cité in *Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation*, Jean-Benoît Puech, P. 27-48

événement était une charnière qui a séparé deux vies tout à fait différentes : « *Je n'ai compris sa réaction qu'un mois plus tard, pendant le repas de fiançailles, lorsque ma première vie s'est arrêtée.* » (*Un Aller*, P.P.32-33)

À partir de cette étape de sa vie, le narrateur se trouve malgré lui, mêlé à des ambivalences sociologiques, politiques et culturelles auxquelles il ne prêtait aucune attention :

« Avant-hier matin je prenais tranquillement l'apéritif de mes fiançailles, et aujourd'hui j'étais le clandestin-témoin, l'expulsé modèle qui volait le pays de ses faux papiers, en compagnie d'un homme qui ne comprenait pas pourquoi sa femme ne l'aimait plus. » (*Un Aller*, P.72)

Par ailleurs, le statut du narrateur change à partir de la page 135 avec l'apparition d'un deuxième narrateur. *Jean-Pierre Schneider*, l'attaché humanitaire de *Aziz*, qui est censé le réinsérer dans son pays d'origine, prend le relais de la narration sous une autre forme de récit de vie : le journal intime « *carnet de mission* ». Notons ici le caractère particulier de ce récit qui réside dans cette stratégie d'héroïsme partagée entre deux Co-protagonistes, narrateurs tous les deux¹⁴¹ : « *On nous a choisis au hasard, l'un pour l'autre.* » (*Un Aller*, P. 72)

Cette écriture, ainsi introduite à l'intérieur d'une fiction autobiographique suggère un récit à deux voix narratives, et la narration est homodiégétique car les narrateurs se situent à un niveau plus postérieur aux personnages qu'ils étaient. Ce récit homodiégétique est de type narratif actoriel du fait que les narrateurs sont identifiables aux personnages principaux.

Contrairement au registre ironique et parfois comique qu'emploie *Aziz* pour raconter son histoire, *Jean-Pierre* se dirige au narrataire avec un registre plutôt pathétique, il le plonge dans un univers tragique. L'attaché humanitaire

¹⁴¹ Nous empruntons le mot « Co-protagonistes » à l'ouvrage de Najat Zerrouki, *Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur : entre identité et altérité*, Edilivre, volume1.

fait le compte rendu des étapes de l'expédition sur la route entre *Agadir* et *Irghiz* sans manquer de mener une réflexion sur sa relation conflictuelle avec sa femme Clémentine : « *Clémentine s'éloigne. Elle est la seule qui est cru en moi ; elle m'a quitté lorsque moi j'ai cessé d'y croire.* » (*Un Aller*, P.87)

Dans son journal de bord, *Jean -Pierre*, évoque ses origines qu'il regrette tant d'avoir quittées « *pour ne pas leur ressembler* ». Il regrette au point de « *ne plus respirer* » d'avoir renoncé à son rêve de devenir écrivain : « *Mes mains courtes, carrées, inemployées. Faites pour couler la fonte en fusion, depuis trois générations : si malhabiles à tenir le stylo.* » (*Un Aller*, P.141)

Grâce un processus cathartique, le narrateur a pu se libérer de ses traumatismes affectifs refoulés après avoir quitté sa ville la *Lorraine*, sa famille et ses parents pour aller s'installer une fois pour toute à Paris, construisant une nouvelle vie d'employer et d'écrivain loin du métier héréditaire de sa région. Il réussit à vaincre cette *honte* qui l'accablait et à avouer son erreur et demander pardon: « *Pardon d'être en retard, pardon d'être en vie, de vouloir faire autre chose, de ne pas donner des nouvelles, d'aimer une fille à Paris.* » (*Un Aller*, P. 161)

Il arrive à exprimer ses regrets en s'adressant à son père, lui demandant pardon et lui avouant son amour, pour réconcilier avec son passé et trouver enfin la paix avant ses derniers souffles:

« *Je t'en ai voulu, papa, si fort. C'était si facile de t'accuser. Toi qui ne savais même pas que tu étais dans mon livre. Que c'était ta vie.* » (*Un Aller*, P.160)

« *Je t'aime, papa. Je ne te l'ai jamais dit, je l'ai écrit, je n'ai pas osé te le faire lire. Pardon, papa.* » (*Un Aller*, P. 159-160)

À sa mort, *Jean-Pierre* demande à *Aziz* de terminer l'écriture de son roman et de le titrer *Un Aller Simple*, le titre même qu'attribue l'auteur au roman. Peut-on supposer que Van Cauwelaert fait allusion à sa propre vie, lui

aussi qui avait souffert de ne pas pouvoir réaliser son rêve de devenir écrivain dès son petit jeune âge pour rendre hommage à son père ¹⁴²? Après la mort de l'attaché humanitaire, Aziz reprend son rôle de narrateur. Dans l'excipit, celui-ci s'adresse à un narrataire tutoyé qui n'est que son ami défunt *Jean-Pierre* : « *Un jour, j'inviterais Agnès pour lui lire tes dernières pages.* » (*Un Aller, P.195*).

Ces dernières pages du roman inachevé ont été terminées par Aziz lui-même afin de réaliser le rêve de son ami. Aziz s'est substitué à *Jean-Pierre* : il vit chez ses parents, il dort dans sa chambre, il a son rond de serviette, il écrit son livre. Bref il se retrouve de nouveau le fils adoptif mais d'une autre famille que celle de sa première vie.

La relation entre les deux narrateurs est celle entre deux récits enchâssés qui se mêlent dans un seul et même livre, deux personnages qui se ressemblent, en rupture avec leur milieu d'origine et en quête d'identité, deux amateurs d'histoires à lire et à écrire, deux ruptures amoureuses, un voyage initiatique commun avec la même femme. Une relation qui va de la ressemblance à la substitution et de la substitution à la fusion. Laquelle fusion s'est accomplie, et *Jean-Pierre* vit en Aziz, lui-même s'identifiant à *Jean-Pierre*, y compris dans l'amour d'Agnès : « *On nous avait choisis au hasard, l'un pour l'autre, et pourtant on se ressemblait.* » (*Un Aller, P.72*); « *On était vraiment pareils, tous les deux, et dans la même situation.* » (*Un Aller, P.74*) ; « *Je suis comme vous, Aziz, dans une certaine mesure.* » (*Un Aller, P. 76*)

« *Il se mettrait à ma place, il dirait " je " en parlant de moi, pourrait exprimer dans mon itinéraire tout ce qu'il avait sur le cœur, en transposant, ... il me donnerait cinquante pour cent des droits d'auteur, comme il s'inspirait de mon histoire (...)* » (*Un Aller, P.92*); « *C'est moi, m'a-t-il expliqué. Enfin : vous, dans le roman.* » (*Un Aller, P.95*); « *J'avais envie de " transposer ", moi aussi, de me refaire une enfance à partir de la sienne,*

¹⁴² <http://www.fnac.com/Didier-Van-Cauwelaert/ia126007/bio>. Consulté le 14/10/2023.

*maintenant que mon passé n'existait plus. » (Un
Aller. P.136)*

En revanche, si le mode d'énonciation autobiographique n'est pas pris en considération par Laurent Heynemann, lors de la réalisation du film vue qu'il met en scène un narrateur hétérodiégétique, dans *Le Gone*. roman et film, *Azouz* prend en charge la narration à la première personne, ce qui confirme le type du récit autobiographique. La désignation *Roman* qui figure sur la première page de couverture informe le lecteur sur le genre du récit. Cependant, à la lecture du texte, nous constatons immédiatement que le " je " du narrateur est celui du personnage principal et celui même de l'auteur. Cette triade est considérée comme condition *sine qua non* pour le roman autobiographique qui, selon Lejeune définit

*« Tous les textes de fiction dans lesquels le
lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à
partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y
a identité de l'auteur et du personnage, alors que
l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du
moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman
autobiographique englobe aussi bien des récits
personnels (identité du narrateur et du personnage)
que des récits « impersonnels » (personnages
désignés à la troisième personne) ; il se définit au
niveau de son contenu. A la différence de
l'autobiographie, il comporte des degrés. La «
ressemblance » supposée par le lecteur peut aller
d'un « air de famille » flou entre le personnage et
l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire
que c'est lui « tout craché » [...] L'autobiographie,
elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien.*

143

¹⁴³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. "Poétique", 1975, P.25.

L'identité entre le narrateur, l'auteur et le protagoniste est évidente à partir des événements du texte qui relatent une partie de vie de l'écrivain. Ces événements correspondent au vécu d'Azouz Begag qui révèle son identité à travers les lignes de son texte : « *Premier : Azouz Begag ? Non. Ce n'était qu'un exemple* » (*Le Gone*, P.87). Il raconte la période de sa vie qui correspond à son enfance, précisément, aux trois années de sa scolarité : CM1, CM2 et la sixième. Il révèle une introspection approfondie en explorant ses pensées, ses émotions et ses motivations discursives et narratives, ce qui offre au lecteur un aperçu psychologique de lui.

En outre, l'écrivain dispose et montre, à travers la narration, des preuves et des témoignages crédibles pour étayer ses affirmations, établissant ainsi la véracité de son récit et ouvrant la porte à une certaine intimité où il partage des détails personnels de sa vie qui créent une connexion émotionnelle avec le lecteur.

À l'instar de son auteur, le réalisateur de l'adaptation cinématographique garde au récit son essence autobiographique. *Omar*, le héros, est montré au début du film, un livre à la main, se présentant avec le pronom "je" :

« *Je m'appelle Omar et j'ai neuf ans. Je suis né dans un grand hôpital, en France. Je suis français. Mon père, il a eu une petite maison à lui avec un grand terrain autour, c'est pour ça qu'il a invité son frère Saïd et des amis d'El-Ouricia d'Algérie qui fuyaient la pauvreté ou la guerre. Maintenant je ne sais plus combien de familles ils vivent ici, ça fait comme un village. Nous, on appelle ça : le Châaba.* » (*Le Gone*, 50s)

Ruggia nous présente donc un film autobiographique, connu dans le milieu du cinéma sous l'anglicisme *biopic* et défini comme « *œuvre filmique centrée sur la description biographique d'une personnalité ayant réellement existé* »¹⁴⁴.

Le protagoniste est présent, tout au long du film, dans chaque séquence, sous forme d'un œil-caméra qui nous transmet les événements, et vers la fin, il est montré sur sa chaise, écrivant ses « *mémoires du Châaba* » sur son cahier. Avec la voix off qui accompagne l'image, celle de *Omar* lui-même, nous

¹⁴⁴ Rémi Fontanel, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2011, P.13.

constatons que le narrateur est, donc lui-même, le personnage principal. Le récit du *Gone*, dans les versions textuelle et cinématographique, est celui de Azouz Begag. Il est en même temps l'énonciateur et l'objet de l'énonciation du discours. Il retrace sa vie de jeune beur issu de l'émigration à l'instar de plusieurs écrivains maghrébins de sa génération qui font de leurs plumes un outil spécialisé surtout dans ce genre romanesque autobiographique dans le but de transmettre aux autres leur peine et leur détresse d'être différents dans un espace entre-deux et pour dénoncer leur mal de vivre et toutes les difficultés qu'ils rencontrent. Il s'agit donc d'un leitmotiv psychologique qui réside derrière cette écriture. Et c'est d'ailleurs la réponse de Begag lui-même quand il a été interrogé sur la raison de la rédaction de son roman autobiographique :

« Une raison psychologiquement très forte me pousse à le faire. C'est l'histoire d'un enfant qui sort du bidonville et qui réussit à l'école, donc dans la société. Seulement, dans ce bidonville, sur les quarante enfants il n'y en a qu'un qui s'en sort et c'est moi. Et ça c'est difficile à vivre. Les trente-neuf autres restent derrière toi et tu te dis : pourquoi moi ? Tu vis mal ton succès, ta réussite ! Les trente-neuf autres se disent d'ailleurs la même chose : pourquoi lui ? »¹⁴⁵

Bref, l'acte de l'écriture et particulièrement l'écriture de soi ou la redécouverte de l'essence du soi caractérise les deux supports de notre corpus. Azouz raconte sa vie dans le roman et Omar est présenté seul, dans sa cabane où il se met à raconter sa vie après le départ progressif des autres familles du *Châaba*. À la fin du film, il prend la décision de devenir écrivain et vaincre la pauvreté et l'ignorance. Un défi que prend Aziz aussi, qui décide de terminer l'écriture du journal intime de Jean-Pierre et lui donner la forme d'un roman : *Un Aller Simple*. Dans les deux récits, il s'agit d'une écriture intime qui est, selon Georges Gusdorf :

« Un usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même

¹⁴⁵ <https://mediatheque.sainthilairederiez.fr>, consulté le 11/10/2023.

pour objet du texte qu'il écrit. La littérature du moi, en sa plus vaste ampleur, est l'écriture du "je", destinée à autrui ou réservée à la consommation personnelle. Encore faut-il que la première personne ainsi utilisée ne soit pas seulement une fiction grammaticale ou un procédé rhétorique. »¹⁴⁶

Une écriture où l'auteur rend compte de la marginalisation, la confrontation aux durs apprentissages de l'intégration et l'écartèlement identitaire se fait entendre un cri venant des tréfonds de soi cherchant son émancipation.

2 - Récits d'itinérance et de quête du Moi

L'itinéraire identitaire et la quête du Moi est le sujet dominant chez Begag et Van Cauwelaert. Cette itinérance s'établit en deux phases : la prise de conscience suivie d'une crise affective, puis stabilité émotionnelle et réconciliation avec les origines. En effet, les auteurs décrivent l'apprentissage et la maturation de leurs personnages, et mettent l'accent sur cette situation de crise d'identité qui naît à la suite d'un choc de l'être avec un autre être qui lui est différent. Ceci produit chez le personnage une prise de conscience de l'état ambigu dans lequel il se trouve et de sa non-appartenance puis de l'errance qui en résulte.

Les personnages de nos récits poursuivent un cheminement évolutif de ce héros qui part naïf et vit des épreuves jusqu'à atteindre une certaine maturité lui permettant de les dépasser. Ils s'arment au fur et mesure de leurs parcours des moyens qui leur permettent de construire et de se forger progressivement leur propre conception du monde qui les entoure et à se situer par rapport à lui. En fait, derrière l'apprentissage, *Azouz* et *Aziz* découvrent les premiers émois de leur propre identité et de leur Moi individuel.

¹⁴⁶ Georges Gusdorf, *Ligne de vie. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, P. 122, cité par Marie-France Bishop, in *Les écritures de soi à l'école primaire : bref historique d'un genre scolaire*, pP. 21-40.

Ainsi, dès son jeune âge, le petit enfant trouvé et adopté par les gitans, *Aziz*, ressentait le doute vis-à-vis de ses origines. Un doute dans lequel il préfère rester au lieu d'affronter une vérité qui le choquerait à propos de ses origines : « *J'aimais mieux rester dans le doute et garder le rêve. Ignorant d'où je venais, j'étais content d'être là.* » (*Un Aller*, P.9)

Ignorant ses vraies origines, lui qui était arraché d'une voiture *Ami/6* avant qu'elle ne s'explode avec ses parents dedans, le héros est devenu *un Marocain provisoire*. Nationalité qu'il préfère car il est convaincu que s'acheter des papiers de nationalité française ne va rien changer puisque « *une race ça ne s'achète pas.* » (*Un Aller*, P.12). Et parce que « *rester arabe* » (*Un Aller*, P.12) lui assure sa fierté. Dans cette étape de sa vie, le protagoniste vit, du coup, dans l'inconscience et l'innocence.

Cependant, avec son évolution, la confrontation du personnage avec son entourage change, et il se trouve de plus en plus dans un état de tiraillement identitaire ce qui renforce l'hésitation et le doute au point de se trouver incapable de choisir son camp.

Le protagoniste échoue à gagner le sentiment de la collectivité. Il vit dans un *Moi* seul en l'absence du « *Moi collectif* »¹⁴⁷ social. Il n'y a que son amour à *Lila* qui le reconforte et le récompense face à cette solitude. Il commence à prendre conscience de son état étranger : un marseillais sans origines avec « *des faux papiers marocains* ». Avec cette prise de connaissance naît un sentiment de malheur :

« *Le soir, à la veillée, chacun se rappelle ses origines, ses traditions, les pays où il a roulé ses racines (...). Moi je suis là et je me tais. Je hoche la tête, par respect; j'ai l'esprit ailleurs. Je n'aime pas d'où viennent les autres. Je veux bien être sans histoire, à part Ami 6, mais ça me fait mal d'être le seul.* » (*Un Aller*, P.P.14-15)

¹⁴⁷ Najat Zerrouki, *Op.Cit.*, P.22.

Ce sentiment est accentué davantage avec l'ignorance de la langue arabe. *Aziz* ne parle que le français à l'encontre des autres émigrés qui, eux, connaissent la langue de leurs ancêtres. Face à cette situation de solitude et de manque, *Aziz* se laisse conduire sans aucune réaction de sa part lors de son arrestation par la police pour l'expulser au Maroc à cause d'une prise de mesures contre les clandestins. Il se trouve donc interpellé par les événements qui le plongent dans le monde arabe avec lequel il n'avait qu'une relation abstraite, légendaire, limitée jusqu'alors à un atlas et aux légendes qui y sont inscrites et qui ne correspondent à aucun vécu.

Cet incident est pour le personnage, une occasion d'un nouveau départ pour une nouvelle existence de reconnaissance de soi et d'un stade de maturation plus avancé. Il lui permettra de renouer avec *ses sources* pour combler son besoin affectif d'appartenir à un groupe social. Cependant ce départ est aussitôt réduit à l'échec. Dès son arrivée, il rencontre des problèmes avec son passeport, garant de la nationalité, qui « *avait l'air plus faux qu'en France.* » (*Un Aller, P.93*). Le rêve d'un ressourcement est, aussi, réduit à néant avec la rencontre des marocains qui le considère de « *l'autre monde, côté touriste* » (*Un Aller, P.104*). Le protagoniste prend conscience de son déchirement identitaire

« Je me cherchais des racines, on me parlait d'excursions. Je ne reconnaissais Irghiz dans aucune des promenades offertes aux touristes, et cette vallée secrète que je m'étais fabriquée comme lieu de naissance devenait un poids sur le cœur d'autant plus grand que je ne savais où l'installer (...). » (Un Aller, P.104)

Le Maroc n'est, donc, point ce pays où *Aziz* avait planté ses rêves en guise de racines. Cela déclenche chez lui un état d'hésitation et d'instabilité en l'absence du moindre repère. Il extériorise ses sentiments qui émanent d'une immense détresse : « *Je me sens bizarre, abandonné, flottant comme un personnage dans une phrase que l'auteur ne finit pas.* » (*Un Aller, P.91*); « *J'éprouvais un sentiment de détresse, d'isolement total au milieu de tous ces gens auxquels je ressemblais, et qui parlaient une autre langue que moi sans*

l'accent de Marseille. Pour la première fois de ma vie, je me sentais un immigré. Et je pensais, pour me tenir compagnie à l'Arabe qui débarque en France, surtout quand il est clandestin. » (Un Aller, P.105)

Ce qui aggrave la situation pour notre protagoniste c'est que, *Jean-Pierre*, son attaché qui est censé l'accompagner souffre aussi de cette crise émotionnelle, lui qui ne s'est porté volontaire pour accomplir cette mission au Maroc que pour fuir son échec conjugal et social après ses choix de nier ses origines et de s'installer à Paris pour atteindre une vie plus éclatante.

Son voyage au Maroc a été détourné. D'un envoyé de l'ambassade dont la mission est de réinsérer *Aziz* dans son faux pays d'origine à un chercheur de son Moi perdu à Paris avec son rêve de devenir écrivain puis à un « *bagage accompagné* » en retour à sa ville natale. Il est parti dans un chemin irréversible, un aller simple. Comme son ami, il débarque au Maroc dans une situation de solitude et de rejet après avoir quitté sa famille pour réaliser son rêve et après la rupture avec sa femme qui ne l'aime plus à cause de son échec. Le personnage subit un déracinement qui le mène à un état de perte.

Le même état critique envahit *Azouz/Omar* quand il se rend compte qu'il est différent des autres enfants du *Châaba*. Au départ, le protagoniste est décrit par l'auteur ainsi que le réalisateur du film comme enfant sécurisé et heureux dans son entourage fermé du *Châaba*, protégé, par des barricades, de la société extérieure, malgré les conditions défavorables dans lesquelles il vit. Ensuite et progressivement, *Azouz/Omar* est amené à franchir les remparts pour affronter un espace plus large et très différent du sien. C'est le moment où il prend conscience de l'existence de l'autre, de son altérité par rapport à lui et donc l'angoisse prend place. Avec la prise de conscience, l'évolution du protagoniste commence à s'installer. Ainsi, il comprend sa situation de fils de pauvre quand il fait connaissance d'*Alin*, son camarade de classe français :

« Je sais bien que j'habite dans un bidonville de baraques en planches et en tôles ondulées, et que ce sont les pauvres qui vivent de cette manière. Je suis allée plusieurs fois chez Alain, dont les parents habitent au milieu de l'avenue Monin, dans une

maison. J'ai compris que c'était beaucoup plus beau que dans nos huttes. Et l'espace ! Sa maison à lui, elle est aussi grande que notre Châaba tout entier. Il a une chambre pour lui tout seul, un bureau avec des livres, une armoire pour son linge. À chaque visite, mes yeux en prennent plein leur pupille » (Le Gone, P.57).

En même temps, il prend conscience de son ignorance du monde, et décide d'en finir avec, à l'encontre des enfants de *Châaba*. *Azouz* prend la décision que sa place n'est nulle part que sur les bancs de l'école, ce qui va créer une première opposition à son environnement d'origine et va le confronter à des problèmes relationnels avec ses compatriotes qui, eux, n'ont pas pu franchir le pas.

L'état s'aggrave jusqu'à une phase de crise mélancolique quand ces enfants le rejettent et l'accusent de ne pas être arabe à cause de ses succès scolaires en lui demandant de choisir son clan

« - C'est normal, c'est pas un Arabe. Les autres acquiescent.

- Si ! Je suis un Arabe !

- Si t'en étais un, tu serais dernier de la classe comme nous ! fait Moussaoui.

Et Nasser reprend :

- Ouais, ouais, pourquoi t'es pas dernier avec nous ? Il t'a mis deuxième, toi, avec les Français, c'est bien parce que t'es pas un Arabe mais un Gouri comme eux.

- Non, je suis un Arabe. Je travaille bien, c'est pour ça que j'ai un bon classement. Tout le monde peut être comme moi. Un troisième larron intervient avec une question rituelle

- Eh ben dis pourquoi t'es toujours avec les Français pendant la récré ? C'est pas vrai que tu marches jamais avec nous ? Les autres inclinent la tête en signe d'approbation. Que dire ? Tu vois bien que t'as rien à dire ! C'est qu'on a raison. C'est bien ça, t'es un Français. Ou plutôt, t'as une tête d'Arabe comme nous, mais tu voudrais bien être un Français. » (Le Gone, P.106).

Dans le livre comme dans le film, nous trouvons cet enfant perdu qui cherche à être meilleur comme les Français tout en restant arabe. Une équation qui s'avère impossible face à la réalité des émigrés et leurs conditions de vie. Cet *entre-deux* n'inscrit plus le héros dans la communauté maghrébine, au contraire, plus l'intrigue avance, plus il s'enfonce dans une solitude angoissante, envahi de honte de celui qui est partagé entre deux cultures et finit par, ou risque de ne plus appartenir à aucune :

*« J'ai terriblement honte des accusations que m'ont portées mes compatriotes parce qu'elles étaient vraies. Je joue toujours avec les Français pendant la récré. J'ai envie de leur ressembler. »
(Le Gone, P.107).*

Comme *Aziz*, *Azouz* prend conscience dès sa tendre enfance de son tiraillement entre deux camps. Il souffre de la douleur de la crise du déchirement culturel qui naît à partir de la vie entre deux cultures différentes, car s'identifier à un groupe ne veut pas forcément être accepté par lui et vice versa.

En revanche, à l'école, c'est en se comparant aux Français, que *Azouz* découvrira non seulement son identité individuelle mais aussi son identité socioculturelle. En décidant de quitter son univers social pour échapper à la pauvreté et aux racines plantées dans un bidonville, *Azouz* voit, que l'école est une source d'institution et un espace où il noue et établit des rapports avec d'autres individus que ceux qu'il a connus au *Châaba*, et que la réussite scolaire est la seule solution pour vaincre les obstacles difficiles de la vie et pour sortir de son univers chaotique, mais également pour affronter la discrimination de la société d'accueil représenté par les enseignants. Ces derniers montrent des préjugés raciaux selon lesquels être un arabe signifie avoir de mauvaises notes et être indiscipliné. Cela a créé un malaise chez le héros qui résout fermement de ne plus être « *l'Arabe de la classe* » malgré son jeune âge :

« À partir d'aujourd'hui, terminé l'Arabe de la classe. Il faut que je traite d'égal à égal avec les Français. Dès que nous avons pénétré dans la salle,

je me suis installé au premier rang, juste sous le nez du maître [...]. Le maître m'a jeté un regard surpris. Je le comprends. Je vais lui montrer que je peux être parmi les plus obéissants [...] » (Le Gone : 59-60).

L'enfant déraciné réalise de « *changer de peau* » (*Le Gone*, P.58), lui qui est fasciné par la langue française, croit que c'est la maîtrise de celle-ci qui le sauvera du double sentiment de rejet. De surcroît, en fournissant des efforts, il atteint la seconde place du classement et attire l'attention de son professeur qui le déplace à côté du meilleur élève de la classe comme signe d'admission à la société française.

En outre, le protagoniste camoufle ces origines pour acquérir sa place entre les français et pour satisfaire ses camarades de classes juifs. Une stratégie qui lui a évité le sentiment de honte et de rejet :

« - T'es un Arabe ou un juif, toi ? Me questionne l'ainé des Taboul, alors que nous sommes en récréation. [...]. Depuis que la terrible question a été posée, j'ai eu le temps de réfléchir à mille conséquences de ma réponse, en une fraction de seconde. Il ne faut pas donner l'impression d'hésiter.

- Je suis juif ! dis-je, convaincu. [...] Je suis juif, j'ai dit. Parce que les Taboul sont deux, qu'ils connaissent bien la maîtresse et beaucoup d'autres élèves. Si j'avais avoué que j'étais arabe, tout le monde m'aurait mis en quarantaine, à part Barbar, bien sûr. » (Le Gone, P.P. 181-182).

Le Gone du *Châaba* se laisse submerger par le désir de devenir comme les Français au détriment des accusations de ses copains qui voyaient en cette transformation qui le distingue une infidélité à une culture voire à une identité commune, surtout quand cette réussite est utilisée par *M. Grand* comme argument contre leur échec :

« *Menteur ! poursuit M. Grand. Regardez Azouz... [...]. C'est aussi un Arabe et pourtant il est deuxième de la classe... Alors, ne cherchez pas d'alibi. Vous n'êtes qu'un idiot fainéant (Le Gone, P.99).*

Vers la fin, le personnage ne se situe pas dans une ambiguïté identitaire. Azouz semble, en effet, opter pour le modèle identitaire de la société dominante, ce qui fait que cette question de préférence entre ces deux communautés ne paraît pas se poser comme un dilemme pour le personnage puisque son développement identitaire semble privilégier les valeurs de la culture de l'autre. Quand il aboutit à sa maturation, Azouz ne peut accepter le bricolage phonétique de mots introduits dans le parler des habitants du *Châaba* représenté notamment par son père *Bouzid* et qui est composé de l'arabe dialectal et de la langue française pour construire ce que l'auteur même a nommé « *Guide de la phraséologie bouzidienne* »¹⁴⁸.

Le jeune *Azouz* a adopté les règles strictes d'une société dans laquelle son insertion est présentée comme interprétation d'une partie essentielle de soi. Ainsi, Begag retrace le parcours initiatique de son personnage et montre comment est-il arrivé à un équilibre personnel à partir d'une existence déséquilibrée entre deux sphères tout à fait distinctes, la culture française et la culture algérienne.

Quant à *Aziz*, sa maturité est tissée entre deux pays différents, deux continents opposés. En effet, pour remédier à son état de perte totale après le départ physique au Maroc, le personnage recourt au monde fictif. C'est ainsi qu'il trouve une véritable existence « *sous la pointe feutre* » (*Un Aller, P.96*) de

¹⁴⁸ Dans la page 233 du roman, Begag présente un index pour expliquer et traduire le parler des habitants du Châaba. Il précise que : « la langue arabe comporte des consonnes et des voyelles qui n'ont pas toujours de correspondance dans la langue française. Elle n'a, par exemple, pas de lettre P ou V, pas plus que de sons ON, IN, AN ou bien U. Lorsque vous maîtrisez cette règle, vous pouvez traduire et comprendre sans difficulté la phraséologie bouzidienne. » exemples de mots : *la boulicia* (la police), *la tilifisiou* (la télévision), *le saboune* (le savon), *la bart'mâ* (l'appartement), etc.

son attaché humanitaire. Il devient « *l'instance narrative* » de son nouveau roman. Cela s'effectue avant un recentrage définitif dans le pays d'accueil.

En ramenant *Jean-Pierre* à sa ville *Uckange* après sa mort, *Aziz* trouve la vraie « *vallée des hommes gris* » qui n'est autre que la fonderie de la *Lorraine* remplacée par un parc de *Schtroumpfs* et qui est devenue ce qu'était *Irghiz*, « *la cité fantôme qui ne demandait qu'à sortir de l'oubli.* » (*Un Aller*, P.189). Il trouve sa place, comme fils adoptif de nouveau. Mais l'identité du protagoniste ne s'est accomplie qu'à travers l'écriture. En commençant par faire des notes de bas de pages au carnet de voyage rédigé par son co-écrivain, puis les « *notes ont fini par occuper plus d'espace que son texte* », enfin il ajoute « *un petit avant-propos pour [s]e présenter* ». C'est ainsi que le roman *Un Aller Simple* est né :

*« Finalement, ce roman que Jean-Pierre
voulait écrire en disant « je » avec ma voix, je crois
qu'il est en train de naître. J'ai même l'impression
que l'auteur se sent de mieux en mieux dans ma
peau. »(Un Aller, P.P.194-195)*

La fusion qui s'effectue entre les deux personnages s'achève en substitution lorsque *Aziz* finit par être le *je* narrateur : on lui demande d'écrire la mort d'*Uckange*. D'où la naissance d'une identité plurielle qui se nourrit également de cette fragmentation de la voix narrative : le narrateur se transforme en deux et se partage la fin avec l'attaché qui est son alter ego dans une aliénation psychologique remarquable. Il se développe à un être conscient de son existence et capable d'atteindre un dépassement de soi et de faire ses propres choix plus clairement dans la vie.

Une lueur d'espoir lui est revenue grâce à la légende de l'Atlas racontée par *Aziz*, mais surtout après la rencontre du personnage *Valéry*, leur guide touristique. Son amour à elle est un moyen de revitaliser sa mémoire et de renouer avec ses origines et sa vraie identité. Il la prend pour *Agnès*, la fille qu'il aimait quand il était chez ses parents. Le ressourcement du personnage est donc affectif. Après cette découverte, *Jean-Pierre* renonce à tout ce qui lui est extérieur, y compris sa mission initiale. Il arrive à réconcilier avec ses origines dont il avait honte, un fils d'ouvrier lorrain, et avec sa vie à Paris. Le dernier

moment où le personnage retrouve son identité originelle est celui de son aveu du dernier soir. Il y fait la confession de la honte ce qui lui permet une nouvelle naissance de soi à travers l'écriture. Le retour de *Schneider* est confirmé par le narrateur *Aziz* qui assiste avec lui à la scène imaginaire passant à « *l'entrée de sa fonderie* » : « *Tu l'entends, Jean-Pierre? /oui. /c'est beau, j'ai dit. /oui, je n'aurais jamais dû partir. /Si. Comme ça tu es revenu.* » (*Un Aller*, P.169)

De surcroît, Didier Van Cauwelaert nous présente un roman avec deux récits imbriqués qui semblent appartenir au genre du récit de vie. D'autre part, il est notoire que l'itinéraire de *Aziz* en quête de ses origines nous rappelle le roman d'apprentissage : le héros part naïf, candide et traverse des obstacles et des épreuves, afin de mûrir et d'évoluer au fil de son périple. Ceci est confirmé par *Jean-Pierre* qui a « *parfaitement conscience de ce voyage initiatique* » (*Un Aller*, P. 136). Cela impose l'idée d'une évolution du héros et suggère la présence d'un initiateur qui n'est autre que cet attaché humanitaire destiné à l'accompagner, à l'aider à trouver sa place et construire sa nouvelle vie au Maroc, « *le pays de ses ancêtres* ». Cependant, ce voyage initiatique, semble-t-il, basculer vers le côté du narrateur « *du carnet de mission* ». Celui-ci fait, lui aussi, un voyage où il renonce à sa première vie pour atteindre une nouvelle où il retrouve l'enfant perdu qu'il était : « *J'ai quinze ans tout à coup* » (*Un Aller*, P.150)

C'est lui qui sera accompagné par *Aziz* pour l'amener vers sa ville légendaire *Irhiz*, sujet de son futur roman. Cette mission d'initiateur s'accomplit lorsque *Aziz* assure le rapatriement de son ami après sa mort. L'attaché humanitaire devient « *le bagage accompagné* »¹⁴⁹, tandis qu'*Aziz* y devient le « *convoyeur spécial du Consulat français* » (*Un Aller*, P.177)

Le voyage des deux protagonistes au cœur du grand Atlas marocain, leur séjour entre la nature montagneuse de cette région, leur cheminement vers ce lieu désert indéfini et une nature vierge avec une étendu à perte de vue, comme nous le montre le film, est considéré aussi comme un cheminement intérieur et une expérience forte et unique qui a éveillé leur essence pour questionner leur propre existence. Les moments qu'ils ont passés loin de la civilisation, ont créé

¹⁴⁹ Titre que *Jean-Pierre* avait proposé initialement pour son roman.

un contraste avec leurs quotidiens passés pleins d'agitation et de problèmes. Cela leur a permis de renouer avec eux-mêmes et de trouver un chemin vers soi qui a été renforcé par l'écriture et l'introspection.

Les épreuves qu'ont endurées *Aziz* et *Jean-Pierre* les ont profondément transformés au point d'arriver à un dépassement de leurs problèmes, à une croissance et à un accomplissement de soi, et par conséquent, trouver un sens à leur propre existence. Même si le sort du voyage pour l'attaché humanitaire et différent entre le film le roman, dans les deux cas l'initiation est réalisée : dans le premier cas, il arrive à achever sa relation avec sa femme et à démissionner de son poste pour partir en aventure avec *Aziz* tout en étant en toute harmonie avec sa décision, et dans le second cas il trouve la réponse à toutes ses questions sur son statut d'être humain et son destin avant de s'éteindre en paix.

À travers son roman, Didier van Cauwelaert, soulève le problème d'itinéraire et de quête du Moi de deux personnages déracinés qui ont perdu leurs repères. Les deux ont pris en charge la narration, mais en passant d'un narrateur à l'autre la tonalité change entre le comique et le tragique. Cela rappelle le genre tragi-comique qui caractérise la littérature de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, notamment avec Ionesco et Beckett. Il présente l'absurdité de la situation par la quête et la reconnaissance de soi dans un « paradis perdu » bien loin de la réalité et du vécu. D'autre part, nous notons que l'auteur évoque l'émigration et les problèmes des émigrés tout en menant une réflexion sur la politique française contre cette catégorie sociale marginalisée.

Ce changement de rôle des deux protagonistes socialement différents et aussi loin l'un de l'autre du point de vue identitaire, cet aboutissement d'un voyage initiatique vers la fusion des deux à la fin du roman sont-ils une volonté de l'auteur de mener une réflexion sur le sens de l'identité ? Une réflexion sur le Moi en relation avec l'autre ?

En conclusion, le caractère instable de la vie des personnages est étroitement lié à l'errance et à la quête du Moi. L'errance, dans ces récits, est vécue comme une quête et une histoire d'apprentissage. Les protagonistes essaient de se constituer ou se réconcilier avec leur personnalité et leur entité plurielle et déracinée. De ce fait, l'espace n'a de sens que par rapport à leur

quête. Il constitue tout un dispositif donnant sens à leur mouvement qui se présente en fonction de leur trajectoire qui les mène en fin de compte à leur point initial. Et c'est par le biais de l'écriture que leurs passés enterrés sont ressuscités et que la douleur, l'hésitation et le stress ressentis par eux sont extériorisés, car « *Les écritures du moi donnent la parole à la seconde voix, refoulée dans l'ordinaire des jours, en laquelle se libère une mauvaise conscience, le vœu de l'impossible, et de l'irréel, de la plénitude refusée* »¹⁵⁰. Par conséquent, il s'agit dans un cas comme dans l'autre, de récits de formation où les épreuves rencontrées sont autant d'occasions d'apprentissage et leurs fins visent à soutenir cette idée.

3 - Quand le cinéma sert de support aux témoignages

Le témoignage consiste à raconter une expérience vécue, afin de la partager avec le lecteur. Il y a dans le témoignage une volonté de parler d'une situation d'actualité ou d'en dénoncer une autre. Il représente également un élément déclencheur pour entrer dans un autre rapport à l'histoire. Les textes de témoignage sont indispensables à la compréhension du passé et forment, certainement, une source vive pour l'histoire car ils permettent de mieux comprendre le contexte social, culturel et historique dans lequel a vécu une communauté en focalisant sur ses stratégies de vie et les conditions de son existence. Ils peuvent aussi fournir un aperçu de l'influence de la personne qui témoigne sur les événements et les personnes qui les entourent, ainsi que de leur impact sur la société.

Témoigner est donc un acte et une démarche personnelle qui permet à la personne qui témoigne de rendre compte de ce qu'il a vu, entendu et surtout ressenti. Une œuvre ou une création artistique devient aussi, par l'engagement personnel, un témoignage, une façon de rapporter ce que l'on a ressenti, vu, ou vécu dans le sens où elle dépasse la source première du témoignage pour mieux s'en approcher et mieux la transmettre.

¹⁵⁰ Georges Gusdorf, *Esthétique et poétique, Sur le Roman à la première personne*, P.122, Cité par Dakhia Abdelouaheb, Amina Méziani, in *Le Gone du Châaba d'Azouz Begag, De l'acte individuel au pacte interculturel*, Synergies n° 7 - 2009 pP. 101-110 Dr.

Dans le cas de notre corpus, l'on peut dire que nous sommes face à des récits de tant de malheurs, de souffrances, d'histoires singulières et marginales. face aux parcours de la peine et de douleur des émigrés et de leurs fils en France. Le thème de l'émigration n'est pas vraiment récent, il est abordé par les écrivains nés au Maghreb. Mais la différence avec les émigrés décrits par les aînés, qui sentaient leur appartenance, est que ceux issus de la génération née en France décrivent les émigrés avec un regard différent, celui de qui ne sait plus où il en est. D'où la singularité de leur témoignage.

En effet, les beurs veulent exprimer leur condition singulière à travers laquelle ils se sentent mal aimés de la société française. Leurs productions n'échappent pas toujours à une tendance de misérabilisme car elles reflètent la réalité à laquelle eux-mêmes et leurs parents se sont confrontés. Cependant il y en a ceux qui réussissent à s'en distancier par le recours à l'humour. Ainsi dans *Le Gone*, qui représente un récit de vie, le narrateur prend sa distance et fait de la mémoire une lentille grossissante qui permet d'agrandir, de réduire, de focaliser ou de déplacer l'attention sur des événements et des thèmes particuliers en faisant de l'espace du *Châaba* un vrai protagoniste. Cela permet la transition entre le genre autobiographique et le témoignage.

De surcroît, *Le Gone* constitue un très bon témoignage sur une réalité vécue dans les bidonvilles par des milliers d'émigrés arrivés du Maghreb après la seconde guerre mondiale. Pour tous les habitants, le *Châaba* constitue un microsystème fermé représentant une partie de l'Algérie au sein de la région lyonnaise en France. Et ce sont les femmes qui prennent en charge cette mission de garder les traditions ancestrales en restant « scellées *aux tôles ondulées et aux planches du bidonvilles* » (*Le Gone*, P.10).

De même, Didier Van Cauwelaert ouvre une réflexion sur le rôle de l'écrivain, un témoin qui observe son époque, pour en dénoncer, par l'humour, les abus et les excès de la politique française envers les émigrés. Il choisit de traiter, avec le sourire, des sujets sérieux voire épineux. Son témoignage réside donc à décrire les différentes problématiques des banlieusards, ce territoire dont on parle tout le temps à travers les médias et les politiques mais qui reste très loin de la réalité. D'où le rôle de l'auteur qui se porte comme un rapporteur

pour expliquer, à travers sa plume, la réalité du terrain, sans prendre parti et sans porter un jugement mais juste la décrire.

Pour Van Cauwelaert, qui n'est pas un romancier beur, il s'agit en fait d'une expérience intéressante de passer par l'œil d'un personnage qui vit dans la banlieue et qui peut transmettre la réalité telle qu'elle est. En outre, il profite de cette satire des cités marseillaises pour faire écho à une autre problématique, celle de la désindustrialisation de la Lorraine. L'auteur provoque donc la condition de deux espaces indésirables que la politique veut rayer de la carte.

Cette forme de témoignage cohabite avec le genre cinématographique qu'est le film documentaire. Celui-ci est un film qui raconte une histoire en s'appuyant sur le réel, il diffère de la fiction dans la mesure où le sujet s'inspire de la réalité. Ce genre cinématographique permet de nous confronter au réel à travers le regard du cinéaste. En plus, Si le film documentaire offre une représentation partielle du réel, il suscite également des questionnements sur le monde qui nous entoure. Il invite à penser, à réfléchir, à discuter et à contester parfois. Il suppose une exploration approfondie d'un sujet et repose sur l'expression d'un point de vue subjectif, celui du réalisateur.

En revanche, même si le documentaire se veut refléter le réel ou restituer la réalité, la seule réalité sera, en fait, celle de l'auteur car le documentaire sera orienté par son point de vue, par son intervention, par un engagement. Le documentaire répond toujours à une démarche de son auteur qui propose donc une vision personnelle et particulière. Celui qui porte son regard, peut à tout instant s'emparer de l'œuvre d'origine afin de se l'approprier et ainsi de la faire renaître à sa manière, transcendant ainsi la matière d'origine sans la défigurer mais au contraire en révélant d'autres facettes. Le documentaire est dans ce cas une œuvre de création qui ne saurait refléter une objectivité absolue. Et le témoignage qui en émane devient un acte artistique

Dans le cas de notre analyse, les réalisateurs tout comme les auteurs des romans semblent avoir effectué un exercice de mémoire. Les images sont chargées de sens, elles transportent la réalité des baraques et font éprouver au spectateur les sentiments ressentis par les habitants du bidonville. Le message iconique est intense, il offre un décor assez fidèle de la réalité qu'il veut traduire (Le choix d'Heynemann de faire participer une vraie famille tzigane, essayant

ainsi de concrétiser l'histoire en est un bon exemple). En fait, les réalisateurs des films ont saisi l'occasion dans leurs longs métrages pour transmettre à l'écran les thèmes présentés dans les œuvres adaptées. En se basant sur des témoignages, ils ont donc réussi à concilier à la fois les contraintes d'un projet cinématographique et la spécificité du genre documentaire. Ce dernier est présenté comme une preuve de l'existence du fait sociétal et historique dont il veut faire la description minutieuse ou le témoignage.

Si dans *Un Aller* l'élément déclencheur arrive au bout de quelques minutes, Juste après un choix stratégique du réalisateur, qui commence son film en recourant à la technique cinématographique du ralenti¹⁵¹, dans *Le Gone* l'élément déclencheur commence au bout d'une heure huit minutes, quand la police débarque après plusieurs séquences significatives, ce qui traduit également un choix non aléatoire du réalisateur pour nous faire découvrir et comprendre les personnages de manière minutieuse. Ceci renforce la présence du témoignage. Ainsi par exemple, dans la première séquence nous observons le départ du père, *Bouzid*, pour le travail. Un carton et la radio situent le temps de l'action (France 1965. Alors que la radio vient de relater les festivités du troisième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie).

Formellement, il s'agit d'un documentaire qui se base sur l'observation et le rapport des événements, car juste après, nous observons *Omar*, personnage en creux, se déplaçant avec un œil et un regard qui absorbe tout. Il observe les femmes avec étonnement et plaisanterie (les préparatifs à la fête traditionnelle et les disputes quotidiennes sur la pompe d'eau), les hommes avec sérieux en poursuivant tous leurs gestes, les professeurs à l'école avec intérêt et admiration, et les événements avec plus de distance ou même d'effroi tel que le cas de la circoncision mais aussi avec subjectivité et naïveté tel que dans la scène de la boucherie clandestine où il voulait faire preuve du bon élève qui respecte la morale et ne ment pas. Il montre alors au policier l'abattoir sans envisager les conséquences de son acte.

¹⁵¹ La technique du ralenti produit un effet d'intensification, équivalent rythmique de celui du gros plan. Dans le film, Heynemann recourt à cette technique pour mettre l'accent d'avance sur le sujet majeur de l'intrigue qui est la politique de l'exclusion des émigrés.

Le narrateur-témoin profite de cette scène pour montrer comment le discours des médias déforme l'image du bidonville en le traitant de manière raciste. Les enquêteurs parlent d'un « *important trafic de viande opéré par des Nord Africains* », alors que nous savons que seul Saïd vend ses moutons. En effet, après la publication de l'article sur la boucherie, les *Châabis* sont davantage victimes du racisme qu'auparavant. Quand *Bouchaoui*, un ami de *Bouزيد*, vient lui raconter qu'il a été contrôlé et traité de *bikou* par des policiers, il affirme : « *tous les jours, ça va être comme ça, maintenant* ». L'arrivée de ces émigrés en France leur fait découvrir les conditions de vie dans le bidonville lyonnais, ils vont désormais y vivre et endurer toutes les difficultés que nous ne pouvons pas imaginer : la pauvreté et l'insalubrité.

En outre, l'œil caméra du témoin du *Gone* ne cache pas les conditions de pauvreté dans le *châaba*. Il insiste même sur la fragilité de ce lieu. Autrement dit, il ressemble à une sorte de chantier où règnent le désordre et toute sorte de saleté. Le terme *châaba* renforce l'état désolant de ce bidonville lyonnais :

« *La grande allée centrale, à moitié cimentée, cahoteuse, sépare à présent deux gigantesques tas de tôles et de planches qui pendent et s'enfuient dans tous les sens. au bout de l'allée, la guérite des WC semble bien isolée. la maison de béton d'origine, celle dans laquelle j'habite, ne parvient plus à émerger de cette géométrie désordonnée. Les baraquements s'agglutinent, s'agrippent les uns aux autres, tout autour d'elle. Un coup de vent brutal pourrait tout balayer d'une seule gifle.* » (*Le Gone*, P.15)

Néanmoins, le livre du *Gone*, comme le film, ne font qu'évoquer les événements historiques. Il ne s'agit pas d'œuvre politique de revendication : elle se contente de montrer la formation d'un enfant qui parviendra à se sortir de son ghetto, et se veut donc porteur d'espoir à travers l'œil d'Azouz Begag lui-même, qui se souvient de son enfance pendant les années soixante. L'auteur traduit, outre la condition des émigrés, sa relation avec ses origines et même son sentiment de culpabilité d'avoir renoncé à son arabité. De même,

Christophe Ruggia, un cinéaste non issu de l'émigration, a réussi à adapter le récit avec beaucoup de sincérité et d'éthique pour transmettre au spectateur un fidèle témoignage du réel.

Ce témoignage est également traduit par le réalisateur *d'Un Aller* qui a inscrit son film, outre la dimension politique, dans une dimension exotique en mettant en exergue le parcours touristique des protagonistes au sud du Maroc. Les deux productions cinématographiques deviennent alors des créations humaines et artistiques, en faisant naître une véritable tension émotionnelle, puisant leur source dans deux créations romanesques distinctes, elles-mêmes témoignages offerts au public.

Dès lors, nous constatons que le témoignage devient un fait d'appropriation et de retranscription ; les récits de vie racontés dans les livres sont revus par les regards de leurs réalisateurs qui ont à leur tour, leur façon d'exprimer à leur manière, puisée dans le langage cinématographique (à travers les plans, les coupes, les cadres, les mouvements de caméra, le rythme général du film, le travail de la lumière et tous les éléments propres au cinéma), ce qui va naturellement les transformer par le fait de leur transfert sous une autre forme orale et picturale.

En outre, la gestuelle des acteurs prend ici une double dimension : d'une part, l'écriture cinématographique attribue aux récits sources une nouvelle identité, cela leur offre nécessairement une façon d'interpréter les événements et de les réagencer les uns par rapport aux autres, ce qui justifie d'ailleurs les rajouts, les modifications et les suppressions lors du processus de l'adaptation. D'autre part, ce travail de réécriture fait surgir en surface certaines interprétations dissimulées de l'intention de l'auteur.

Le fait de témoigner en faisant intervenir un nouveau moyen d'expression, tel que le cinéma, permet une nouvelle exégèse des textes originaux. Ceci est remarquable dans les films, notamment à travers les personnages qui subissent des altérations plus ou moins intéressantes, comme nous l'avons déjà montré dans les chapitres *supra*, que ce soit par un choix technique ou par le simple fait de leur confrontation qui n'existait pas jusqu'alors.

Par ailleurs, comme l'indique l'étymologie du mot témoignage, celui-ci se rapporte surtout à un événement hors-du-commun, bouleversant ou même traumatisant. Il s'agit surtout des récits d'expériences personnelles de violations plus ou moins extrêmes des droits humains. La construction narrative de ce genre contient des éléments événementiels mais aussi des éléments non-événementiels qui servent le témoignage sans pour autant pouvoir reproduire les expériences initiales telles-que car la narration constitue toujours un élément d'interprétation des expériences vécues.

Cette interprétation subjective dépend en partie de la nature des expériences vécues par des personnes (éléments événementiels), mais aussi par le fait de la narration dans les deux formes et par la technique du montage dans les formes filmiques (éléments non-événementiels). Dans ce sens, le témoignage s'effectue à travers deux points centraux qui sont le contrat de vérité et l'énonciation personnelle.

Pour mettre en œuvre le contrat de l'énonciation personnelle, les auteurs recourent au "je" énonciatif dans les versions scripturales et à la voix off dans les versions audiovisuelles. Dans le *Gone*, puisque le "je" intervient immédiatement dans le texte comme dans le film juste après le générique où nous voyons le narrateur se présenter avec une voix off, le spectateur comprend que c'est à ce nom propre (*Omar*) que renvoie le "je". De même, vers la fin du film, la voix "je" se manifeste à nouveau pour énoncer la conclusion à la fois décisive et résolue. Il s'agit d'une façon de boucler le film en rappelant que la voix "je" est bien le maître de l'énonciation.

En plus, la description minutieuse des ruelles du *Châaba* que nous avons déjà évoquée, est traduite dans le film par le mouvement de la caméra qui poursuit *Omar* dans sa balade entre ces ruelles. Avec la caméra, sans doute en mode travelling, l'on ressent le mouvement de marche, la présence du corps de la personne qui filme, nous sommes ainsi invités à sentir ce sujet filmant, tout en l'ignorant. Cette subjectivité filmique renforce la combinaison du genre documentaire et du témoignage. Par conséquent, dans le cas du cinéma, contrairement à ce qui se passe dans le témoignage oral ou dans le témoignage

écrit, un film peut jouer sur deux niveaux de subjectivité en rejoignant la parole à l'image.

Par cette combinaison, le spectateur saisit immédiatement la fonction symbolique de ce "je" qui a pour rôle primordial de représenter l'état d'âme du protagoniste. Dans ce cas, l'image devient une partie intégrante du discours du film et renvoie donc l'énonciation personnelle. d'autre part, même si l'on ne le voit pas parler en voix off, le "je" énonciateur peut être ancré dans le monde filmique. Dans *Un Aller* La parole de *Aziz* prend la forme diégétique et l'on peut suivre ce "je", pas à pas, tout au long du film, dans son parcours pour finalement rendre compte de tous les événements qu'il a vécus. Dès lors, notons que si les films de témoignage fonctionnent généralement à l'énonciation personnelle (*Le Gone*), certains peuvent en revanche fonctionner à l'énonciation impersonnelle (*Un Aller*).

Inversement au film de Ruggia, le film de Heynemann s'ouvre d'emblée sur une image subjective : toute une série de plans successifs montrant le milieu de vie du protagoniste suivie d'un plan montrant la salle de réunion de la commission ministérielle à propos de la politique de l'expatriation des émigrés. *Jean-Pierre*, L'attaché humanitaire, arrive en retard et va s'asseoir à la table de réunion où les autres sont déjà installés. L'énonciation, ici, se fait de manière indirecte, aucun "je" n'est déclaré comme énonciateur. Ces plans ralentis, introduisant le film, sont accompagnés en voix off d'un chant amazigh au lieu d'un "je" énonciateur, il s'agit, en fait, d'une habileté du réalisateur qui déguise le "je" déclaré subjectivement dans le roman et le remplace par une énigme : la combinaison du chant amazigh à une réunion du ministère en France.

De surcroît, le "je" énonciateur, certes, est très important pour accorder la propriété du témoignage à un récit, néanmoins, il n'est pas suffisant. Le témoignage exige un énonciateur personnel transmettant la vérité. Donc au contrat d'énonciation s'ajoute un contrat de vérité. Dans son œuvre *Logique de genre littéraire*¹⁵², Käte Hamburger distingue un "je" énonciatif qui prend deux directions : le "je" historique et le "je" lyrique. Elle considère que le "

¹⁵² Käte Hamburger, *Logique de genre littéraire*, Edition du Seuil, 1986.

je” historique est questionnable en terme de vérité ce qui l’inscrit implicitement dans le genre du témoignage, cependant, le “ *je*” lyrique complique cette logique et il devient « *légitime de se demander si le contenu d’un énoncé est vrai ou faux, objectivement attesté ou non – nous ne sommes plus concernés que par le champ d’expérience du JE s’énonçant lui-même* »¹⁵³.

À partir de cela, nous pouvons situer les films de notre corpus par rapport à ces deux pôles qui structurent les films de témoignage. Ils se situent, d’une part, dans la catégorie du témoignage autobiographique qui est, selon Renaud Dulong, « *certifié d’un événement passé.* »¹⁵⁴, et donc respecte le contrat de vérité, et d’autre part, dans la catégorie du documentaire de témoignage qui demeure un film évaluable en termes de vérité, mais qui fonctionne sur le mode subjectif. Il est notoire que le “ *je*” lyrique et le “ *je*” historique interviennent dans les deux catégories de films.

Une autre opposition se pose ici : le film de témoignage autobiographique est, selon Philippe Lejeune « *le récit qu’une personne réelle fait de sa propre existence* »¹⁵⁵, il est donc centré sur un individu dont il vise à nous faire connaître la vie ; *Le Gone* en est l’exemple de ce type. Le film de témoignage documentaire, lui, est centré sur une situation (souvent incarnée par une personne) qui pose une question sociale ou politique, et nous donne à voir le point de vue de l’énonciateur du film sur cette question ; le cas d’*Un Aller*.

De manière générale, nous pouvons conclure que les films étudiés appartiennent nettement aux deux catégories du film de témoignage historique et lyrique : *Le Gone*, texte et film, à travers la vie de son auteur, traite du statut et des conditions de vie des émigrés maghrébins en France et révèle les prémices et les bases de ce qui causera une explosion des jeunes fils d’émigrés, ainsi que le montrera ultérieurement maintes exemples de récits beurs.

D’ailleurs, la scène ajoutée où l’on voit *Hacène* planter sa plume dans la main du maître est un geste impensable dans les années soixante de la part d’un

¹⁵³ Ibid., P.242.

¹⁵⁴ Renaud Dulong, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l’attestation personnelle*, Paris, 1998, P. 43.

¹⁵⁵ Philippe Lejeune, *Op.cit.*, P. 14.

élève envers son professeur. Le réalisateur le sait évidemment, mais il veut préfigurer ainsi la montée de la violence des années quatre-vingt. Il en va de même pour *Un Aller*, qui, bien qu'écrit une dizaine d'années plus tard, questionne non seulement la problématique des émigrés maghrébins, mais celle de tous les habitants des cités urbaines en France, émigrés ou non. Il pourrait se lire comme la deuxième facette de cette discrimination.

Nous constatons que les mêmes problèmes et misères demeurent mais sous forme d'intrigues différentes. Nous pouvons donc affirmer que la littérature beure et la littérature de banlieue s'inscrivent dans le cadre du témoignage des relations entre la France et ses anciennes colonies ou encore les descendants des émigrés. À travers les textes, l'on voit bien que la jeunesse des quartiers défavorisés, incarnée ici par les personnages principaux *Azouz* et *Aziz*, prend rapidement conscience des limites du système politique dans lequel ils sont supposés se socialiser, et mettent en relief son incapacité à jouer son rôle de régulateur social. Ces deux textes se présentent alors chacun, à une époque bien définie, comme des textes témoins sur les discriminations des émigrés en France.

Bibliographie

- BONN, Charles (s. la dir. de), *Littératures Magrébines d'expression française*, Éditions EDICEF, 1996, 276P.
- BOUHOUHOU, Ayoub, *Sémiotique et cinéma*, 2016.
- CLEDER, Jean et JULLIER Laurent, *Analyser une adaptation : Du texte à l'écran*, Éditions Flammarion, 2017.
- DUMONT, Renaud, *De l'écrit à l'écran, réflexions sur l'adaptation cinématographique : recherches, applications et propositions*, Éditions L'Harmattan, 2007.
- FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Éditions Gallimard, 1993.
- LARONDE, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993. 242 pages.
- MOLLO OLINGA, Jean-Marie, *Éléments d'initiation à la critique cinématographique*, Éditions Harmattan, 2019.
- PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Éditions Nathan-Université, Octobre 1996.

Imaginer le futur pour sauver le présent :
La dystopie écologique
dans *Nous mourrons de nous être tant haïs*

Hind Aomar Oumohand/FPN/UMPO

Introduction

À l'heure où les crises environnementales se multiplient et menacent l'équilibre de notre planète, la littérature apparaît non seulement comme un reflet de notre réalité, mais aussi comme un avertissement puissant face aux dérives de notre époque. Parmi les différents genres littéraires, le récit dystopique se distingue particulièrement par sa capacité à dépeindre des futurs sombres, souvent cauchemardesques, qui nous obligent à affronter les conséquences désastreuses de nos actions présentes. Ce miroir fictionnel, en exagérant les tendances actuelles, ne se contente pas de susciter la réflexion ; il incite également à une prise de conscience collective, interrogeant notre responsabilité envers le monde que nous construisons pour les générations à venir.

C'est dans cette optique que se place la présente étude, dans le but d'analyser la dimension dystopique du roman *Nous mourrons de nous être tant haïs* d'Aymeric Caron. Cette étude propose de vérifier la manière dont l'auteur construit un futur inquiétant, une projection dystopique qui vise à éveiller les consciences face aux crises écologiques et technologiques que nous traversons. En explorant des thèmes majeurs comme l'intelligence artificielle, qui se révèle à la fois outil d'innovation et menace potentielle, et le réchauffement climatique, perçu comme une catastrophe imminente, Caron dresse un tableau sombre de notre avenir. De plus, il met en scène les affrontements entre les forces politiques et les mouvements écologistes, illustrant un conflit où les intérêts de pouvoir semblent souvent s'opposer à la sauvegarde de l'environnement. À travers cette analyse, nous chercherons à comprendre comment l'auteur utilise ces éléments pour critiquer les choix contemporains, questionner notre capacité à changer de trajectoire, et finalement, éclairer les enjeux pressants du présent par le prisme d'un avenir fictif, mais plausible.

1- Le récit dystopique, notion et thématiques :

Le récit dystopique est un sous-genre de la science-fiction qui dépeint un monde futuriste où règnent la misère, l'oppression, et la déshumanisation. Contrairement à l'utopie, qui représente un idéal de société, la dystopie met en scène une réalité sombre, souvent marquée par un régime totalitaire, des catastrophes écologiques, ou des innovations technologiques ayant des effets néfastes sur la société. Ces récits, en exagérant les tendances négatives de notre époque, servent de mise en garde. Ils poussent le lecteur à réfléchir aux dérives potentielles de nos systèmes politiques, économiques ou écologiques.

Appelé également la contre-utopie, le genre dystopique trouve ses racines dans deux courants littéraires majeurs du XVIII^e siècle. D'une part, il puise son inspiration dans les fictions satiriques qui critiquent ouvertement les récits utopiques, comme en témoigne l'œuvre de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver*¹⁵⁶. D'autre part, il est influencé par le roman d'anticipation, un genre popularisé par Louis-Sébastien Mercier avec *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*¹⁵⁷, où l'écrivain exprime le contraste entre une société libre et le système de l'absolutisme et où l'on imagine des futurs possibles pour mieux interroger le présent.

Ce n'est qu'au début du XX^e siècle que la dystopie moderne commence à se développer de manière significative. Le premier jalon de ce genre est probablement posé par Jack London avec *Le Talon de fer*¹⁵⁸, publié en 1908. Ce roman décrit un monde dominé par une tyrannie capitaliste et fasciste, où règne un système de répression impitoyable, anticipant ainsi les dérives autoritaires du siècle à venir.

Quelques décennies plus tard, en 1932, Aldous Huxley s'interroge sur les dangers latents de la société de consommation émergente dans son célèbre roman *Le Meilleur des mondes*¹⁵⁹. Il y décrit une civilisation où le progrès

¹⁵⁶ Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Benjamin Motte, 1726.

¹⁵⁷ Mercier, Louis-Sébastien. *L'An 2440 : rêve s'il en fut jamais*. Paris: La Découverte, 1999.

¹⁵⁸ London, Jack. *Le Talon de fer*. Traduit par : [Louis Postif]. Paris: Georges Crès et Cie, 1923.

¹⁵⁹ Huxley, Aldous. *Le Meilleur des mondes*. Traduit par : [Jules Castier]. Paris: Plon, 1932.

technologique et la recherche du confort ont conduit à une aliénation des libertés individuelles et à une uniformisation des esprits.

Enfin, en 1943, René Barjavel propose avec *Ravage*¹⁶⁰ une vision apocalyptique du progrès scientifique. Ce roman imagine une société moderne brutalement privée d'électricité, contrainte de se réinventer et de rebâtir un monde sur de nouvelles bases, loin de la dépendance technologique qui l'avait jusqu'alors définie. Ces œuvres, marquantes par leur originalité et leur audace, ont forgé les contours de la dystopie telle que nous la connaissons aujourd'hui, un genre littéraire qui continue d'interroger notre avenir collectif en exposant les dérives possibles de notre présent.

Par ailleurs, le deuxième semestre du XXe siècle est marqué par une série d'ouvrages contre-utopiques qui ont largement contribué à la notoriété du genre. *Fahrenheit 451*¹⁶¹ de Ray Bradbury, par exemple, imagine un monde où les livres sont brûlés pour prévenir la pensée critique, symbolisant la censure et la répression intellectuelle.

Dans le même contexte, force est de citer : *Soleil Vert*¹⁶², célèbre roman de l'écrivain Harry Harrison, qui présente un avenir où la surpopulation et la pollution ont conduit à des pratiques extrêmes, telles que la cannibalisation, pour faire face à une crise alimentaire mondiale. Dans le même registre, *La Servante écarlate*¹⁶³ de Margaret Atwood décrit un régime théocratique totalitaire où les femmes sont réduites à des instruments de reproduction, illustrant les dangers de l'extrémisme religieux et la suppression des droits des femmes.

Aujourd'hui, les dystopies continuent d'évoluer en intégrant des préoccupations contemporaines telles que les dangers de la manipulation des médias, le développement de l'intelligence artificielle et le réchauffement

¹⁶⁰ Barjavel, René. *Ravage*. Paris: Denoël, 1943.

¹⁶¹ Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Traduit par : [Henri Robillot]. Paris: Denoël, 1955.

¹⁶² Harrison, Harry. *Soleil Vert*. Traduit par : [Emmanuel De Morati]. Paris: Presses de la Cité, 1974.

¹⁶³ Atwood, Margaret. *La Servante écarlate*. Traduit par : [Sylviane Rué]. Paris: Robert Laffont, 1987.

climatique. *Les Fleurs de l'ombre*¹⁶⁴ de Tatiana de Rosnay, par exemple, aborde les conséquences environnementales de l'inaction face au changement climatique.

Dans le même ordre d'idée, un essai de Jacqueline Harpman a attiré notre attention, il s'agit de : *Moi qui n'ai pas connu les hommes*¹⁶⁵, l'histoire de quarante femmes emprisonnées dans une cave, surveillées par des gardiens insensibles. La plus jeune d'entre elles, qui est la narratrice, n'a jamais connu le monde extérieur. Les autres, bien qu'incapables de se souvenir de leur arrivée dans cet endroit, se rappellent une vie passée. Après avoir été mystérieusement libérées, elles errent dans un paysage désertique, dystopique à la recherche d'autres êtres humains ou d'une explication à leur situation. Cependant, leur quête ne mène qu'à la découverte d'autres caves similaires, peuplées de cadavres. L'œuvre inquiétante a été comparée maintes fois aux écrits de Kafka et de Paul Auster¹⁶⁶.

Ces récits dystopiques, en conjuguant une réflexion aiguë sur les dérives potentielles de nos sociétés avec une vision souvent alarmiste de l'avenir, nous invitent à une introspection profonde sur les valeurs et les choix qui façonnent notre présent et notre futur. Vérifions à présent la dimension dystopique dans le roman de Caron qui pourrait bien être un outil pour explorer des thèmes cruciaux, comme les conséquences des comportements humains sur l'environnement, la dégradation sociale, ou la perte d'humanité. Analyser ces éléments permet de mettre en lumière les messages de l'auteur et de comprendre comment il utilise la fiction pour sensibiliser son public.

2- L'Histoire en question, l'Avenir en perspective: Le double enjeu de Caron

"Nous mourrons de nous être tant haïs," premier roman d'Aymeric Caron, constitue l'objet de notre analyse. Cette œuvre retrace le parcours du mouvement écologique depuis les années soixante jusqu'à un futur proche et envisageable. À travers une narration où les destins des personnages

¹⁶⁴ Rosnay, Tatiana. *Les Fleurs de l'ombre*. Paris: Groupe Robert Laffont, 2020.

¹⁶⁵ Harpman, Jacqueline. *Moi qui n'ai pas connu les hommes*. Paris: Stock, 2014.

¹⁶⁶ <http://www.guidelecture.com/critiquet.asp?titre=Moi%20qui%20n%27ai%20pas%20connu%20les%20hommes>, consulté le 21/08/2024.

s'entrelacent avec des événements historiques, l'auteur offre une exploration approfondie des causes qui ont mené à la situation actuelle : une planète en crise, confrontée à l'indifférence des détenteurs du pouvoir.

L'auteur examine l'évolution de l'échiquier géopolitique à travers les décennies, en montrant comment ces dynamiques ont contribué à l'inertie des gouvernements face aux alertes écologistes. Il aborde des sujets variés, allant des campagnes pour sauver les baleines aux défis posés par le nucléaire, des marées noires aux crises des réfugiés, en passant par l'activisme et le terrorisme écologique. À travers cette analyse, Caron cherche à comprendre les raisons de notre inaction et de notre aveuglement, soulevant ainsi des questions essentielles sur la nature humaine.

Bien que le thème ne soit pas inédit, l'état actuel de la planète démontre que le message reste pertinent, car aucune action concrète n'est mise en œuvre pour provoquer un changement réel. L'auteur choisit de conclure par une vision de science-fiction, ajoutant ainsi une dimension supplémentaire à son récit. Caron pose des questions fondamentales : quand arrêterons-nous cette fuite en avant qui laisse derrière elle un sillage de destruction touchant les animaux, les plantes, et les humains ? Son roman ne se limite pas à une critique de notre passé, mais interroge aussi l'avenir avec une intensité qui appelle à une réflexion urgente et profonde.

L'écriture de Caron invite le lecteur à aller au-delà du texte, à déceler les échos avec notre réalité contemporaine. Dans cet exercice littéraire, un parallèle discret s'établit entre l'univers fictif créé par l'auteur et les événements concrets de l'Histoire. C'est dans cette fusion entre le fictif et le réel que l'œuvre trouve sa pleine signification.

Au cœur du récit émerge un futur fictif, marqué par la menace d'une Troisième Guerre mondiale. Cette anticipation audacieuse d'un avenir incertain confère à l'œuvre une portée prophétique, incitant le lecteur à envisager les tragédies potentielles qui pourraient façonner l'humanité. Simultanément, un passé historique se déploie dans la narration, où la plume de l'auteur prend des accents journalistiques pour mettre en lumière des faits réels. Ce croisement

entre fiction et réalité crée des correspondances poétiques et établit une logique implacable de cause à effet.

Dans sa vision prospective, Aymeric Caron élargit le cadre narratif, étirant le fil du temps pour mettre en lumière les répercussions durables de décisions clés du passé. L'année 1959, selon Caron, se distingue comme un moment charnière, un point de bascule où des choix particulièrement risqués ont été pris, forgeant ainsi les défis auxquels nous faisons face aujourd'hui. Ce moment crucial, judicieusement sélectionnée, devient le centre d'une réflexion approfondie sur les trajectoires humaines et les conséquences de nos actions.

Le futur qui se profile n'est pas simplement le fruit de circonstances inévitables, mais le miroir d'une indifférence humaine persistante envers l'état de notre monde. À travers son récit, Caron dévoile l'inaction des pouvoirs politiques, permettant ainsi aux menaces réelles de se développer dans l'ombre de cette apathie collective. C'est dans cette insouciance que se façonne l'avenir, un avenir où les conséquences des décisions passées se mêlent à l'indifférence face aux vérités flagrantes.

3- Une projection dans le futur : Enjeux de l'intelligence artificielle et du réchauffement climatique

Le titre du roman « Nous mourrons » évoque un futur presque prophétique, intimement lié à un infinitif passé, « nous être haïs ». Dès le titre, le passé, chargé d'une résonance historique, se mêle au présent de l'(in)action, convergeant ainsi vers un avenir inéluctable. Ces trois dimensions temporelles, loin d'être séparées, sont non seulement connectées par des liens causaux, mais aussi investies d'une responsabilité collective. Elles interpellent les individus, les poussant à s'inscrire par leurs choix dans le fil d'une histoire qui leur est propre en tant qu'êtres individuels, tout en participant à une Histoire plus vaste qui les touche en tant que citoyens.

En l'an 2054, Auriline, narratrice de cette intrigue futuriste, livre un témoignage saisissant lié à la découverte d'une exoplanète mystérieusement

nommée « Atrahasis »¹⁶⁷. Située près de l'étoile Wolf 1061, cette planète fascinante, deux fois plus grande que la Terre, se trouve dans la zone habitable de son étoile. Dotée d'une atmosphère comparable à celle de notre planète et avec 30 % de sa surface couverte d'eau, cette découverte déclenche un événement historique sans précédent

« Depuis une semaine, nous vivons un événement historique inédit nos machines enregistrent des signaux répétitifs en provenance d'Atrahasis et ces signaux semblent volontairement émis dans notre direction. Cela signifie que la vie existe là-haut, ou en tout cas qu'il s'y trouvait des êtres capables d'émettre ces messages il y a quatorze ans puisque c'est a priori le temps qu'il a fallu à ces ondes pour parcourir la distance entre cette planète et la terre. Nous pouvons également conclure que ces individus cherchent, probablement, entrez en contact avec nous. Dès lors, nous devons les avertir. »¹⁶⁸

Cet extrait dévoile une fusion captivante entre la science-fiction, la découverte astronomique, et une réflexion profonde sur la condition humaine et sa place dans l'univers. Auriline, voix de l'humanité, délivre une mise en garde poignante et introspective qui dépasse les limites terrestres pour engager un dialogue avec les mystères cosmiques qui enveloppent notre existence.

Dans cette même veine, d'autres extraits nous plongent dans une vision futuriste captivante, où l'informatique quantique et l'intelligence artificielle ont profondément bouleversé la création artistique, y compris l'écriture. Ces technologies révolutionnaires redéfinissent non seulement les processus créatifs, mais aussi la manière dont l'art est perçu et expérimenté, ouvrant la voie à des œuvres qui repoussent les frontières de l'imaginaire humain.

¹⁶⁷ Caron Aymeric, *Nous mourrons de nous être tant haïs*, Paris, Robert Laffont, 2022, p.224

¹⁶⁸ Caron Aymeric, *op.cit.*, p 224

« Cet ouvrage, je ne le rédige pas vraiment. C'est Elvis, mon ordinateur, qui s'en charge. Depuis que l'informatique quantique s'est imposé dans la vie quotidienne, nous, les humains, ne faisons plus grand chose nous-mêmes. Nous n'avons plus à réfléchir ni à créer : les machines le font pour nous. La musique, les films et les livres sont essentiellement produits par l'intelligence artificielle. Les écrivains ont donc presque disparu. ¹⁶⁹ »

Ou encore :

« La plupart des livres sont désormais composés par des logiciels de ghostswriting- j'utilise pour ma part le plus répandue, Shakespeare. Il existe deux modes d'utilisation : soit en manuel, soit en brainconnecting. En manuel, l'utilisateur dicte ou écrit les grandes lignes de son projet. Parfois un simple résumé suffit. Le logiciel se charge ensuite de la rédaction : il élabore le texte, créer des personnages, conjugue, élague, développe, organise les transitions, détermine des logiques narratives et assure bien évidemment la construction du document en parties, chapitre et paragraphe ¹⁷⁰ »

Dans ce futur imaginé, l'informatique quantique et l'intelligence artificielle, incarnée par le logiciel Shakespeare, ont largement supplanté le rôle des écrivains humains. L'automatisation atteint son apogée, avec des machines prenant en main la création littéraire, musicale, et cinématographique. Cette vision préfigure une société où la créativité humaine est en grande partie relayée par des algorithmes sophistiqués.

¹⁶⁹ *Ibid.* p 227.

¹⁷⁰ *Ibid.*

Shakespeare se distingue par son incroyable polyvalence, offrant une multitude d'options pour divers genres littéraires, qu'il s'agisse de roman, d'essais, ou de correspondances. Chaque catégorie se décline en une multitude de sous-genres, témoignant de l'adaptabilité du logiciel à une vaste gamme de créations, redéfinissant ainsi les contours de la production artistique dans ce monde futuriste.

L'auteur évoque également l'idée d'utiliser des psychostimulants, tels que le Modafinil, pour optimiser la concentration et affiner la transcription neuronale lors de l'utilisation du neuropad. Cette idée s'inscrit dans une approche transhumaniste, visant à augmenter les capacités cognitives humaines à travers l'utilisation de substances¹⁷¹.

Ainsi, ces passages dessinent une vision futuriste où l'intelligence artificielle domine la scène artistique, suscitant des interrogations sur la véritable essence de la créativité, l'authenticité, et le rôle de l'humain dans un monde où l'automatisation prend le dessus.

Par ailleurs, Cette œuvre propose une vision dystopique d'un futur sombre, où les effets dévastateurs du réchauffement climatique se font sentir de manière poignante. L'auteur brosse le tableau d'un monde en proie à des perturbations climatiques extrêmes, qui ont non seulement défiguré la planète, mais aussi exacerbé les tensions migratoires. Dans ce contexte, des scènes de désolation se multiplient, accompagnées de conflits violents qui témoignent de l'ampleur des bouleversements sociaux et environnementaux. L'œuvre met ainsi en lumière les conséquences tragiques d'une planète en souffrance, où la survie de l'humanité est constamment remise en question par les forces destructrices qu'elle a elle-même engendrées.

Dans ce futur imaginé, la planète est confrontée à une augmentation alarmante des températures mondiales, déclenchant des conditions météorologiques extrêmes. La France endure des étés brûlants où les températures dépassent les 50°C, tandis que les États-Unis sont frappés par des pluies torrentielles dévastatrices. Le réchauffement climatique a des

¹⁷¹ Caron Aymeric, *op.cit.*, p 228.

répercussions mondiales, affectant gravement les récoltes, réduisant les ressources en eau et compromettant l'accès à la nourriture. Face à ces catastrophes, le phénomène migratoire atteint des proportions inédites, avec des millions de réfugiés fuyant les ravages environnementaux et la pénurie de ressources vitales. L'Europe devient le théâtre de confrontations violentes, où les forces de l'ordre sont engagées dans des affrontements avec des migrants désespérés et armés. Cette situation engendre une crise humanitaire et politique sans précédent. En réponse, les gouvernements européens déploient des forces militaires le long de leurs frontières, érigeant des murs et adoptant des mesures draconiennes pour endiguer l'afflux massif de réfugiés¹⁷².

L'auteur met également en lumière l'essor de partis politiques nationalistes et anti-immigration, montrant la façon dont la crise climatique a servi de terreau fertile pour l'émergence de mouvements politiques radicaux. La situation s'aggrave au point de dégénérer en ce que les analystes appellent la "guerre des Murs"¹⁷³, où d'immenses barricades sont érigées et des affrontements violents éclatent le long des frontières. Ces murs, symboles de division et de protection, deviennent le théâtre de luttes acharnées, illustrant la fracture croissante entre ceux qui cherchent désespérément refuge et ceux qui se battent pour protéger leurs territoires.

4- Affrontements politiques et enjeux nucléaires : le conflit entre pouvoir et écologie dans une dystopie annoncée

Au-delà de la simple problématique environnementale, le récit de Caron s'engage dans une réflexion sur les répercussions politiques de cette crise. Il dévoile les défis redoutables auxquels les sociétés se retrouvent confrontées face à un afflux migratoire sans précédent. À travers une narration incisive, l'auteur laisse entrevoir comment la crise climatique pourrait devenir un puissant déclencheur de conflits géopolitiques, nourrissant la violence et les luttes acharnées pour le contrôle des ressources. Cette situation met ainsi en péril la stabilité mondiale, laissant planer l'ombre d'un futur où l'humanité se bat pour sa survie dans un monde en pleine désintégration.

¹⁷² *Ibid.* p 319.

¹⁷³ Caron Aymeric, *op.cit.*, p 320.

L'histoire dépeint également un scénario post-apocalyptique suite à une explosion nucléaire survenue à la centrale de Gravelines. où des prisonniers, accusés d'être à l'origine de l'incident, sont transférés dans des conditions éprouvantes. Le récit révèle la manipulation politique orchestrée par le gouvernement, qui impute la catastrophe à la Ligue écologiste dans le but de détourner l'attention publique et d'affaiblir cette opposition. L'explosion à Gravelines a eu des conséquences tragiques, causant de nombreuses pertes humaines, des évacuations massives, et la dispersion de particules radioactives. Les individus arrêtés sont présentés comme les boucs émissaires de ce désastre, bien que la véritable responsabilité incombe à un problème de refroidissement résultant de l'obsolescence de la centrale¹⁷⁴.

L'analyse révèle la détermination du gouvernement à masquer la véritable cause de l'explosion. Face à la crise, la présidente de la République, en concert avec le Conseil supérieur de la défense nationale, décide de monter de toutes pièces un récit accusant la Ligue écologiste d'avoir orchestré un attentat fictif. Cette manœuvre vise à discréditer l'opposition politique et à neutraliser toute menace électorale émanant de la Ligue écologiste, en détournant l'attention publique et en consolidant le pouvoir en place.

Cela met en lumière l'absence de moralité dans les décisions du gouvernement. Les membres du Conseil acceptent sans réserve la stratégie de mensonge et de manipulation, révélant que leur priorité est davantage politique que fondée sur la vérité ou la responsabilité. On assiste à un scénario où une catastrophe nucléaire est cyniquement exploitée comme prétexte pour des manœuvres politiques malhonnêtes, mettant en péril la vie des citoyens et sapant les fondements de la démocratie au profit d'intérêts politiques spécifiques. Il se trouve qu'Akril, le cousin d'Auriline, était le bouc émissaire de cette incident

« Le procès d'Akril eu lieu le lendemain de son interpellation. Le militant entra menotté dans la salle d'audience, encadré par deux policiers, vêtus de la combinaison noir propre à tous les

¹⁷⁴ *Ibid.* p 312.

inculpés pour terrorisme. La pièce, aux murs orange et sans fenêtres, était étroite. Un avocat commis d'office, avec lequel il avait fait connaissance le matin même, l'attendait, ainsi que trois juges alignés sur une estrade. Le président, assis au milieu, était un humain. Les deux assistants qui l'entouraient appartenaient à l'espèce humanoïde des juges robots.¹⁷⁵ »

L'atmosphère de la salle d'audience, le traitement réservé à Akril, ainsi que la présence de juges robots, accentuent les aspects dystopiques de la société décrite. La justice semble être modelée par des influences politiques et technologiques, illustrant une réalité où les décisions judiciaires sont dictées par des considérations qui vont bien au-delà de l'équité. La cohabitation de juges humains et artificiels reflète une vision futuriste où l'intelligence artificielle occupe une place centrale dans le système judiciaire, soulevant des questions sur l'intégrité et l'humanité de la justice dans un monde dominé par la technologie.

En réponse à ces injustices croissantes, les tensions entre les mouvements écologistes et le gouvernement s'intensifient, conduisant à une escalade notable vers la violence politique. Cette montée en violence est alimentée par un profond sentiment d'urgence et de frustration, les militants écologistes étant poussés à des actions plus radicales pour défendre l'environnement face à un gouvernement perçu comme corrompu et insensible aux enjeux écologiques :

« La cervelle du ministre de l'Écologie positif élaboussa le trottoir de l'avenue Montaigne. La mort s'empara de l'homme politique ... entouré de trois gardes du corps. Son attention était alors captée par la vidéo que diffusaient ses lentilles de contact numériques. Cette vidéo était celle de l'interview qu'il avait donné la veille à la chaîne HotNews, après l'annonce par l'ONU de l'extinction

¹⁷⁵ Caron Aymeric, *op.cit.*, p 312.

*officielle des abeilles, le ministre s'y était montré rassurant, se félicitant que la situation ait été anticipée par la France puisque son industrie produisait depuis plusieurs années des robots pollinisateurs qui s'exportaient avec succès.*¹⁷⁶ »

L'assassinat du ministre symbolise une escalade significative de la violence politique, marquant un tournant radical dans la stratégie de la Ligue écologiste, avec Sirius¹⁷⁷ agissant comme sa branche armée. Ce geste extrême, revendiqué au nom de la protection de la nature, illustre un changement profond au sein d'un mouvement autrefois pacifiste. Les membres de Sirius justifient leur recours à la violence en invoquant la "légitime défense" contre les menaces imminentes pesant sur la planète, telles que la disparition des abeilles et d'autres désastres écologiques. Leur décision est fortement influencée par la lecture du livre de Günther Anders, *La violence : oui ou non*, où l'auteur, initialement pacifiste, en vient à prôner l'usage de la violence après la catastrophe de Tchernobyl, arguant que face à des menaces existentielles, la légitime défense devient une nécessité impérieuse.

Le climat politique, imprégné de manipulations d'informations, se manifeste notamment par la fausse attribution de l'explosion nucléaire à la Ligue écologiste. Cette tromperie alimente l'idée que la violence devient une réponse inévitable face à un gouvernement perçu comme totalement corrompu. La création de Sirius découle d'un long débat interne au sein de la Ligue écologiste, où s'opposent les partisans de la non-violence traditionnelle et une jeune génération d'activistes qui voient dans la violence une riposte légitime aux mesures répressives du gouvernement.

Dans divers pays, des unités de combat appelées « armées vertes » sont engagées dans des guerres territoriales pour préserver les espaces naturels. Parmi elles, l'armée verte d'Amazonie se distingue par sa redoutable efficacité ; composée de 25 000 soldats, elle veille sur la forêt amazonienne en combattant

¹⁷⁶ *Ibid.* p 323.

¹⁷⁷ « Groupe paramilitaire mis en place deux ans plus tôt par la Ligue écologiste. La création d'une branche armée pour défendre les idées et les militants de l'écologie avait représenté une rupture sans pareil dans l'histoire du mouvement. ». *Ibid.* p 323.

les industries extractives et en protégeant les peuples autochtones. En Inde, un groupe paramilitaire se consacre à la protection des éléphants, éliminant les braconniers et diffusant des images percutantes pour dissuader les actes de braconnage. Ces mouvements bénéficient du soutien financier de gouvernements, tels que ceux de la Nouvelle-Zélande et de la Chine, qui ont embrassé une transformation écologique radicale¹⁷⁸.

Ces groupes armés se posent en gardiens de l'environnement, recourant à la violence pour contrecarrer des activités destructrices telles que l'exploitation minière, la déforestation et la chasse illégale, et protéger les écosystèmes menacés. En parallèle, la Chine et la Nouvelle-Zélande se distinguent comme des leaders mondiaux dans la défense de l'environnement, en finançant ces mouvements écologistes. La transformation écologique radicale de la Chine, perçue comme une surprise, marque un tournant inattendu dans sa politique environnementale, révélant un changement significatif dans son engagement en faveur de la protection de la nature.

En envisageant des réponses radicales aux problèmes environnementaux, l'auteur explore les conséquences extrêmes potentielles de l'inaction ou de l'exploitation non durable des ressources naturelles. Cette projection dramatique sert à illustrer les répercussions sévères de la négligence écologique. Par ailleurs, la mention de la mutation écologique radicale de la Chine peut offrir une lueur d'espoir, suggérant que même les nations les plus industrialisées sont capables de réorienter leurs politiques et d'adopter des approches respectueuses de l'environnement.

Enfin, dans les dernières pages du roman, une révélation bouleversante émerge, soulevant à la fois des interrogations existentielles et un sentiment d'effroi. La narratrice, submergé par l'ampleur de la découverte, exprime un mélange de stupeur et de fascination face à ce qu'elle vient d'apprendre. Après des semaines de silence, elle partage enfin ce secret, un secret qui remet en question notre conception du monde et de l'humanité elle-même :

¹⁷⁸ Caron Aymeric, *op.cit.*, p 329-330.

« Nous ne sommes pas seuls, la preuve est apportée. Terrifiant : une occulte puissance nous a rendus fous. Ils ne ressemblent à rien de ce que nous connaissons. Ils ne possèdent ni membres, ni tête, ni mâchoire proéminente, ni dents acérées prêtes à nous déchiqueter, comme nous le promettaient certaines imaginations. Ils ne sont pas des êtres organiques faits de carbone. ¹⁷⁹ »

Les visiteurs semblent avoir orchestré une manipulation subtile de l'humanité, en inoculant ce que l'on pourrait qualifier de « virus du mal » afin de susciter des comportements destructeurs. Ce constat soulève des interrogations cruciales quant à leurs intentions véritables et aux dynamiques qu'ils entretiennent avec d'autres civilisations. Pendant au moins un million d'années, ils ont observé la Terre sans éveiller de soupçons, dissimulant habilement les ondes émises par leurs activités. Ce choix délibéré de demeurer invisibles jusqu'à un moment précis laisse entrevoir une stratégie mûrement réfléchie.

L'auteur semble employer cette révélation finale pour inciter les lecteurs à méditer sur la condition humaine, notre inclination à la violence, et l'hypothèse d'une influence extraterrestre invisible qui pourrait profondément affecter notre comportement collectif. Cette conclusion, à la fois troublante et fascinante, ouvre un champ d'interprétations et de débats, laissant les lecteurs face à une énigme qui dépasse le simple récit.

¹⁷⁹ Caron Aymeric, *op.cit.*, p 347

Conclusion

Nous mourrons de nous être tant haïs d'Aymeric Caron semble présenter les caractéristique d'une œuvre dystopique marquante, qui s'inscrit dans une tradition littéraire visant à éveiller les consciences face aux dérives potentielles de notre société. En imaginant un futur où les effets du changement climatique et de la dégradation environnementale atteignent des proportions apocalyptiques, Caron ne se contente pas d'exposer les dangers inhérents à notre mode de vie actuel. Il utilise la fiction comme un miroir déformant, grossissant les traits les plus sombres de notre réalité pour en révéler les aspects les plus alarmants.

La dystopie, en tant que genre, a toujours eu pour vocation de pousser à la réflexion en nous confrontant à des scénarios extrêmes, mais non impossibles. Caron s'inscrit dans cette lignée en proposant une vision cauchemardesque de ce que pourrait devenir notre monde si nous persistons dans notre aveuglement collectif. Son roman devient ainsi un outil de sensibilisation, nous mettant face à la nécessité impérieuse de changer nos comportements avant que le point de non-retour ne soit atteint.

Loin de se contenter d'une simple critique, Caron invite le lecteur à un véritable questionnement sur les choix individuels et collectifs qui façonnent notre avenir. Il suggère que l'humanité a encore une chance de redresser la barre, mais que cette chance s'amenuise chaque jour. À travers cette œuvre, il pose une question cruciale : serons-nous capables de tirer les leçons des avertissements qui nous sont lancés, ou choisirons-nous de persister dans une voie qui mène à notre propre destruction ?

En fin de compte, *Nous mourrons de nous être tant haïs* n'est pas seulement un récit d'anticipation, c'est un appel à l'action. Il nous rappelle que les dystopies ne sont pas des fatalités inéluctables, mais des avertissements. À nous de décider si nous voulons transformer ces sombres prévisions en réalités ou en catalyseurs d'un changement salvateur. Caron nous laisse avec une responsabilité lourde de sens : celle de ne pas ignorer les signes avant-coureurs et de tout faire pour éviter que la fiction ne devienne réalité.

Bibliographie

- Atwood, Margaret. *La Servante écarlate*. Traduit par : [Sylvian Rué]. Paris: Robert Laffont, 1987.
- Barjavel, René. *Ravage*. Paris: Denoël, 1943.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Traduit par : [Henri Robillot]. Paris: Denoël, 1955.
- Caron Aymeric, *Nous mourrons de nous être tant haïs*, Paris, Robert Laffont, 2022.
- Caron Aymeric, *Utopia XXI*, Flammarion, Paris, 2017.
- Harpman, Jacqueline. *Moi qui n'ai pas connu les hommes*. Paris: Stock, 2014.
- Harrison, Harry. *Soleil Vert*. Traduit par : [Emmanuel De Morati]. Paris: Presses de la Cité, 1974.
- Huxley, Aldous. *Le Meilleur des mondes*. Traduit par : [Jules Castier]. Paris: Plon, 1932.
- London, Jack. *Le Talon de fer*. Traduit par : [Louis Postif]. Paris: Georges Crès et Cie, 1923.
- Marie De La Montluel, *Mélusine des détritux*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.
- Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris : Verticales, 2010.
- Mercier, Louis-Sébastien. *L'An 2440 : rêve s'il en fut jamais*. Paris: La Découverte, 1999.
- Rosnay, Tatiana. *Les Fleurs de l'ombre*. Paris: Groupe Robert Laffont, 2020.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. London: Benjamin Motte, 1726.
- Boule, Pierre. *La Planète des singes*. Paris, Julliard, 1963.

Mémoire et Espace : l'Emprunt géo-historique dans les récits beurs

Ouafaa HENNACH/ FLSH/ UMPO

Introduction

L'emprunt géo-historique dans les récits beurs ou sur le beur joue un rôle crucial dans la construction de l'identité des personnages et dans l'élaboration des thèmes de mémoire, d'exil et de quête identitaire. Les écrivains beurs intègrent des éléments géographiques et historiques spécifiques de leurs pays d'origine et de leur pays d'accueil, créant ainsi un dialogue complexe entre les espaces et les temporalités.

L'écriture beure ou sur le beur est marquée par son ancrage géographique et historique dans la réalité sociale des écrivain(e)s qui enrichissent sa bibliothèque. Le pacte autobiographique se veut une manifestation claire et nette de l'authenticité des récits narratifs beurs ; c'est-à-dire leur traduction d'une réalité vécue par l'auteur qui se met dans la peau de son personnage principal pour la transformer en un acte romanesque.

Comment l'emprunt des éléments géo-historiques participe-t-il à l'élaboration des identités et des mémoires dans les récits beurs, et en quoi cette approche permet-elle de mettre en lumière le dialogue entre les espaces d'origine et d'accueil ?

Cette problématique met en valeur les influences géo-historiques et culturelles dans la littérature beur, tout en permettant d'explorer leur rôle dans la construction d'une identité en perpétuelle négociation.

Michel Laronde dans son ouvrage "Autour du roman beur : Immigration et identité" souligne que les écrivains beurs utilisent l'emprunt géo-historique comme une stratégie pour reterritorialiser leur identité. Selon Laronde, ces récits permettent de créer une continuité historique et géographique qui relie les personnages à leurs racines tout en naviguant dans leur réalité diasporique :

« les écrivains beurs utilisent l'emprunt géo-historique comme une stratégie pour reterritorialiser leur identité. Ces récits permettent de créer une continuité historique et géographique qui relie les personnages à leurs racines tout en naviguant dans leur réalité diasporique.180 »

Najib Redouane, dans "La littérature beur : Un espace de transition", affirme que l'emprunt géo-historique est central pour comprendre la dynamique d'intégration et de résistance chez les écrivains beurs. Redouane note que ces récits réécrivent l'histoire à partir de la perspective des marginaux, offrant une contre-narration aux discours dominants sur l'émigration et l'identité nationale. Redouane affirme que

« l'emprunt géo-historique est central pour comprendre la dynamique d'intégration et de résistance chez les écrivains beurs. Ces récits réécrivent l'histoire à partir de la perspective des marginaux, offrant une contre-narration aux discours dominants sur l'immigration et l'identité nationale.181 »

Les critiques comme Michel Laronde et Najib Redouane mettent en lumière l'importance de cette stratégie pour comprendre les enjeux identitaires et culturels au cœur de la littérature beur.

Les personnages de l'écriture beure sont, dans la majorité écrasante des cas, tiraillés et perdus entre deux espaces totalement opposés : l'espace d'accueil (France) et l'espace origine des parents (Algérie/Maroc). Autrement dit, ces derniers sont à l'origine d'une errance spatio-temporelle qui traverse toutes les créations romanesques beures. Cette crise dont souffrent la deuxième

¹⁸⁰ Laronde, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*. Paris: L'Harmattan, 1993, p.45.

¹⁸¹ Redouane, Najib. *La littérature beur : Un espace de transition*. Paris: L'Harmattan, 1996, p.123.

et la troisième génération donne libre cours à une pléthore de questionnement sur les deux espaces en question. Alors, quelle relation entre le lieu cible et le lieu source ? Comment ces deux espaces influencent-ils sur la conduite des protagonistes ? Quelle solution à l'errance spatio-temporelle qui hante l'esprit des instances narratives ?

Dans un pays où règnent la misère, la pauvreté et l'obscurantisme, les algériens/marocains ont quitté leur pays vers l'Europe, et exactement vers la France, pour construire une nouvelle vie mieux que celle vécue dans les pays maghrébins. Ce pays étranger qui est la France est un paradis pour la première génération des émigrés. En effet, il est considéré dans leur imaginaire comme un milieu de démocratie, de justice, de bonheur, d'égalité, de fraternité... bref un Eldorado, un idéal pays. Toutefois, le contact avec l'Autre civilisé n'était pas à la hauteur de l'horizon d'attente des maghrébins émigrés.

Autrement dit, le pays d'accueil refuse totalement l'Altérité, il rejette tous signes de différence dans son entourage. De là, l'architecture parisienne dans les romans beurs présente une hiérarchie manifeste au niveau des espaces : nous avons deux espaces inégaux, à savoir l'espace périphérique et l'espace centre. La relation entre eux est de surveillant-surveillé. C'est-à-dire que l'un domine l'autre soit d'une manière directe (de près), soit d'une manière indirecte (de loin). Le bidonville est le lieu périphérique où sont réunis les émigrés. Il se situe à l'écart de la ville, loin du centre. Sa localisation montre clairement que c'est un lieu marginalisé par la politique du système du pouvoir. Un lieu carcéral surveillé par le centre, la banlieue se veut une double négation : celle de l'individu, et celle de l'ancrage géographique.

La marginalisation et le refus de la différence vont perturber la vie des générations qui vont suivre, à savoir la deuxième et troisième génération. En effet, les jeunes immigrés, naissent sur le sol Français, ne sont pas acceptés par le pays d'accueil. Ils sont victimes d'une politique raciste comme leurs parents. Tirailleur entre un espace raciste et un espace originaire méconnu, les jeunes émigrés souffrent d'une errance spatio-temporelle qui marque toute leur vie.

Le mouvement spatial du bidonville vers les cités de transis, les H.L.M, c'est-à-dire vers le centre, n'est qu'un mouvement vers un enfermement double et une surveillance plus grave que celle exercé sur eux dans les bidonvilles. Ce mouvement se traduit comme une politique d'acculturation des émigrés. Le centre dominant contribue à la destruction de la banlieue pour rapprocher les émigrés du centre, et du coup les dominer de près et les assimiler à sa culture/politique.

Les protagonistes des romans beurs vivent un double exil : le premier est celui du pays d'origine, et l'autre s'ancre dans le pays d'accueil. En effet, l'espace étranger est un stimulus déclencheur de tous les récits. C'est un lieu du paradoxe qui ouvre l'esprit des protagonistes sur la réalité inverse qu'il représente. De là, au lieu d'être un lieu d'enracinement pour les jeunes immigrés qui sont nés sur son sol, il est devenu un lieu de déracinement pour eux. Ainsi, les personnages-héros qui font l'objet de notre étude démontrent fort bien ce rejet de l'Autre pour eux comme Différence. Per exemple, dans le roman de Charef, le personnage principal est accusé comme voleur seulement parce qu'il est Arabe :

« Il regarde par terre au cas où... puis se retourne vers Madjid.

Il le dévisage de haut vers en bas et sans se gêner : un Arabe !

Il prend l'Arabe par le colbac et l'attire vers lui :

-Mon portefeuille, fumier !182 »

La scène du vol tire au clair l'image d'un Arabe malfaiteur : « ils voient un Arabe, c'est un voleur¹⁸³», voire quelqu'un qui fait peur : « Quand ils voient l'Arabe s'avancer vers lui, quelques

¹⁸² Mehdi CHAREF, « *Le thé au harem d'Archi Ahmed* », 1985, Mercure de France, p.103.

¹⁸³ Ibidem.

voyageurs, par peur, reculent¹⁸⁴ ». L'étiquette d'Arabe voleur n'est que le fruit de l'espace où vivait cet être étranger. Autrement dit, ce sont ces lieux de misère qui influence sur son identité et le définissent¹⁸⁵ comme étant un immigré délinquant et clochard qui hante et perturbe la stabilité du pays d'accueil. Dans *La Géographie du danger* de Hamid Skif:

« Les rues d'Alger se superposent aux boulevards de Paris dans mes rêves, créant un labyrinthe sans fin. » (La Géographie, p. 122)

L'auteur utilise des descriptions géographiques d'Alger et de Paris pour illustrer le sentiment de désorientation du personnage. Cette superposition géographique souligne la dualité de l'identité de l'émigré, partagé entre deux mondes. Quant à Faiza Zouari, elle juxtapose les éléments historiques de son village d'origine avec ceux de la ville étrangère, soulignant le poids de l'héritage historique et culturel dans la construction de l'identité personnelle:

« Chaque pierre de ce village porte l'empreinte de mes ancêtres, et chaque pas dans cette ville étrangère est un rappel constant de ce que j'ai laissé derrière. » (Ce pays, p. 54)

Dans *Les Yeux Baissés* de Tahar Ben Jelloun, des descriptions géo-historiques de Fès sont employées pour évoquer la nostalgie et le sentiment de perte du personnage, tout en critiquant l'anonymat de la vie moderne en France:

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Acte du colloque international, La langue française et l'exotisme : l'argot exotique en exemple, Université Mohammed 1^{er}, Faculté pluridisciplinaire Nador, axe I, deuxième intervention : Hassan BANHAKEIA, Espace Fracturé et Ecriture « rapiécée » de Ahmed Torbi, p. 22.

« Les ruelles de Fès me hantent, leurs murs chargés d'histoire contrastent avec les avenues sans âme de Paris. » (Les Yeux, p. 89)

Mina Sif intègre les paysages historiques du Rif pour souligner l'importance de la mémoire collective et des luttes historiques dans la formation de l'identité berbère:

«Les montagnes du Rif sont gravées dans ma mémoire, chaque sommet raconte une histoire de lutte et de survie.» (Méchamment, p. 67)

Alors que faire face à la non familiarisation avec ce lieu ? Comment lutter contre ce sentiment du non appartenance à aucun lieu : ni Français ni Arabe ? Le pays d'origine est un espace de ressourcement face au déracinement provoqué par le contact avec l'autre. Un espace dévalorisé dans le passé, il est devenu une source inépuisable pour la construction d'un refuge pour l'errance de personnages. C'est un lieu de « fierté et d'honneur » 186 comme le prouve M Loubon dans le roman *beur* de Begag, en disant : « J'étais instituteur à Tlemcen. Ah ! Merveilleuse ville, Tlemcen 187 ». L'interjection (Ah !) et la répétition du nom de la ville (Tlemcen x2), met en valeur cette ville appartenant au pays maghrébins qui est l'Algérie.

Il est important de noter que le pays d'origine est présent dans tous les romans de notre étude. C'est un espace qui abaisse le malheur senti par les deux générations, et la première et la deuxième. Les pères des jeunes immigrés sont toujours liés à leurs racines même s'ils ont quitté le territoire algérien/marocains. Le Radio est un pont qui garantit la continuité de la relation des pères avec leur pays. Par exemple, le

¹⁸⁶ Najat Zerrouki, in « Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du *beur* et sur le *beur*, entre identité et altérité », Volume 1, p. 38.

¹⁸⁷ Azouz Begag, « *Le gone du Chaâba* », 1986, Seuil, p. 187.

père Bouzid Begag est toujours collé à la radio pour écouter la musique de son pays :

« Mon père semble paisible, ce soir, toujours bercé par la musique orientale qui sort du poste posé par terre, au milieu du cercle, l'antenne entièrement sortie. ¹⁸⁸ »

Loin, le père de Hacène est, lui aussi, attaché à sa radio-pays :

« Je m'avance vers lui, embrasse son père qui écoute la radio à côté de la fenêtre. ¹⁸⁹ »

Les pères éprouvent une grande nostalgie envers l'espace d'origine. C'est un lieu de liberté même si la misère et la pauvreté le bouleversent.

Pour les jeunes émigrés issus de la première génération, cet espace est lieu de ressourcement pour eux face au déracinement dans le pays d'accueil. Ainsi, le personnage principal Aziz, ce faux jeune immigré, construit ses racines à travers « L'Atlas190 » ce livre que son prof lui a donné comme cadeau. De même pour le gone du Chaâba, ce jeune élève crée des liens avec ses racines par le biais de son professeur M. Loubon, et aussi par les livres que ce dernier lui donne : « Alors, prenez vite ce livre. Je vous le donne. Jules Roy est un algérien comme nous, un très grand écrivain de l'Algérie. ¹⁹¹ »

Il appert que le temps présent vécu par les jeunes émigrés est oppressant, voire étouffant. C'est une souche temporelle où se déroulent les actions de tous les romans beurs. Le présent se caractérise par un racisme écrasant dans la société française, et un rejet de la part de celle-ci pour l'Altérité. Les événements ancrés dans le présent sont d'une

¹⁸⁸ Ibid., 57.

¹⁸⁹ Ibid., 72.

¹⁹⁰ Dider Van Cauwelaert, « Un aller simple », 1994, Albin Michel, p. 16.

¹⁹¹ Azouz Begag, « Le gone du Chaâba », 1986, Seuil, p. 186.

importance puisqu'ils témoignent le mal du temps qu'éprouvent les jeunes immigrés dans le pays d'accueil.

Ce temps de malaise explique le recours des protagonistes au temps du passé. En effet, le passé est un temps de remémoration, du ressourcement, voire d'un refuge pour les personnages. Autrement dit, c'est un retour aux origines perdus, pour les sauvegarder afin de mieux agir dans le présent. Ainsi, le narrateur dans « le thé au harem d'Archi Ahmed » fait un aller-retour entre le présent de la marginalisation et le passé de la liberté et d'enracinement en Algérie :

« Le soir, quand il rentre, Madjid trouve sa maman assise devant la table de cuisine, à éplucher les pommes de terre. Malika sur une chaise, Madjid n'a pas encore l'habitude. En Algérie, on mangeait par terre, on discutait par terre, et c'était bien. Faut suivre, sinon les voisins...¹⁹² »

En comparant leur mode de vie en Algérie avec le mode de vie en France, le narrateur dévoile le changement malheureux qu'a subi le protagoniste, à l'âge de sept ans, et sa mère dès leur contact avec l'espace d'accueil. Le retour au passé algérien a pour but d'apaiser ce trou au fond de l'âme causé par le présent de déracinement. Autrement dit, les narrateurs « se recherchent dans un espace-temps discontinu qui ne fait que doubler le sentiment de la perte et d'exil »¹⁹³.

En définitive, l'errance spatio-temporelle se veut un non-lieu et un non-temps, mais un entre-deux. La multitude des espaces dans les romans : bidonville, les cités de transis, l'Algérie (espace ancrée dans la mémoire) est signe de la non-appartenance à un seul lieu, mais aussi un double exil. Les jeunes qui sont nés sur le sol français se trouve

¹⁹² CHAREF, « Le thé au harem d'Archi Ahmed », p. 115.

¹⁹³ Najat Zerrouki, Perspectives et instances narratives, p. 45.

négliger par ce dernier, ils sont réduits à des minorités dominés par le centre. Ceci crée un sentiment de déracinement chez ces jeunes.

Alors, le ressourcement de ces derniers ne peut avoir lieu qu'à travers un retour à l'espace d'accueil. Ce lieu opposé à celui d'accueil renforce le sentiment d'exil et d'étrangeté des protagonistes car ils ne connaissent rien du tout sur lui. Autrement dit, ils sont des étrangers et sur le sol français et sur le sol maghrébin.

Au milieu de deux espaces totalement opposés, les jeunes émigrés recherchent leur identité, encore indéfinissable. Quel pays choisir pour construire l'identité ? Est-ce le pays des parents ou celui d'accueil ? Ce dilemme est traduit dans les romans beurs sous forme d'une errance spatiale mais aussi temporelle. Les protagonistes cherchent à créer une identité interculturelle, c'est-à-dire « hybride » qui renferme les bases des deux espaces. Autrement dit, ils veulent créer un espace entre les deux espaces en question. Alors, arrivent-ils à réaliser leur idéal ?

Conclusion

L'emprunt géo-historique dans l'écriture beure n'est pas simplement un outil stylistique, mais une démarche discursive qui permet aux auteurs de tisser des liens entre leur passé et leur présent, entre leurs lieux d'origine et leurs lieux d'accueil. En intégrant des éléments géographiques et historiques, ces écrivains créent des espaces narratifs où l'identité peut être explorée, contestée et redéfinie.

Bibliographie

Corpus :

- Azouz Begag, « *Le gone du Chaâba* », Paris : Seuil, 1986.
- Dider Van Cauwelaert, « Un aller simple », 1994, Albin Michel.
- Hamid, Skif, *La Géographie du danger*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- Mehdi CHAREF, « *Le thé au harem d'Archi Ahmed* », Paris : Mercure de France, 1985.

Œuvres critiques :

- Boyer, Alain. « La littérature beur : Une littérature de l'errance et de l'exil ». *Revue des Sciences Humaines*, 2005.
- Najat Zerrouki, in « Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur, entre identité et altérité », Volume 1, Paris : Edilivre, 2016.
- Laronde, Michel, *Autour du roman beur : Immigration et identité*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Redouane, Najib. *La littérature beur : Un espace de transition*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Sous la direction de najat ZERROUKI, *La langue française et l'exotisme : l'argot exotique en exemple*, Université Mohammed 1^{er}, Faculté pluridisciplinaire Nador, axe I, deuxième intervention : Hassan BANHAKEIA, Espace Fracturé et Ecriture « rapiécée » de Ahmed Torbi.

Axe 3 :
Temporalité et Histoires Croisées

La Temporalité et l'errance dans *Le Maure errant* de Hassan Banhakeia

Morad MOUTAWAKKIL/ FLSH/UMPO

Dans les méandres envoûtants de *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia nous invite à une exploration audacieuse des dimensions du temps et de l'errance, où chaque pas et chaque instant deviennent une quête poétique de soi et du monde. Ce roman, riche en symbolisme et en introspection, transcende les limites de la temporalité linéaire pour offrir une vision où le passé, le présent et le futur se confondent dans une errance philosophique et spirituelle.

À travers le périple du protagoniste, Banhakeia tisse un récit où le temps n'est pas une simple succession d'événements, mais un espace fluide et mouvant, reflet des tourments intérieurs et des aspirations profondes. L'errance du Maure devient ainsi une métaphore de la quête existentielle, une danse perpétuelle entre l'éphémère et l'éternel, où chaque détour et chaque hésitation dévoilent les couches complexes de la condition humaine. En déjouant les conventions temporelles, Banhakeia nous offre un miroir captivant des incertitudes et des révélations qui jalonnent le voyage intérieur et extérieur du personnage, enrichissant ainsi notre compréhension des entrelacs entre le temps et l'errance.

Dans *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia explore les thèmes de la temporalité et de l'errance à travers un voyage intérieur et extérieur qui défie les conventions linéaires du temps. Comment l'errance du protagoniste reflète-t-elle une conception du temps fluide et fragmentée, et en quoi cette vision de la temporalité enrichit-elle notre compréhension de la quête existentielle et spirituelle du personnage ?

I. La Temporalité Fragmentée : Entre Passé et Présent

Dans l'univers labyrinthique de *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia déploie une vision audacieuse de la temporalité, où les contours traditionnels du temps sont subtilement déconstruits pour révéler une expérience plus complexe



et fragmentée. Ce récit nous entraîne dans un monde où le temps n'est plus un flot continu mais un assemblage de moments épars, où le passé et le présent se superposent et s'interpénètrent dans un ballet captivant de souvenirs et de réalités immédiates.

Le protagoniste, en proie à une errance perpétuelle, découvre un temps qui ne se limite pas aux simples marques chronologiques, mais qui se manifeste comme une toile vivante de réminiscences et d'échos. À travers cette exploration de la temporalité, Banhakeia nous invite à revisiter notre conception du temps, à saisir comment les fragments du passé résonnent dans le présent, et à comprendre comment cette interaction dynamique façonne la quête intérieure du personnage. En dévoilant la fluidité et la discontinuité de la temporalité, *Le Maure errant* nous offre un miroir poétique et introspectif de la manière dont le temps peut se révéler à la fois comme un reflet de notre esprit et une construction mouvante, façonnée par les méandres de l'expérience humaine.

A. La Déconstruction du Temps Linéaire

Dans *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia engage une audacieuse réinvention de la temporalité en déconstruisant le schéma traditionnel du temps linéaire. Ce roman, tout en offrant un voyage physique à travers des paysages et des moments divers, va bien au-delà des simples séquences chronologiques pour plonger dans une temporalité éclatée et multi-facettes. La linéarité du temps, habituellement perçue comme un flux continu et prévisible, se fracture sous la plume de Banhakeia, laissant place à une mosaïque d'instantanés qui se juxtaposent, se chevauchent et se réinventent.

À travers l'errance du protagoniste, chaque moment devient une entité autonome, une capsule temporelle où le passé, le présent et les aspirations futures se rencontrent dans une danse complexe et fluide. Ce jeu avec la structure temporelle traditionnelle révèle la richesse des expériences humaines, où le temps n'est plus une ligne droite mais un espace dynamique, capable de capturer les multiples dimensions de la vie intérieure et des souvenirs. La déconstruction du temps linéaire par Banhakeia nous invite à réévaluer notre perception du temps, nous encourageant à voir chaque instant comme un point

de convergence de nombreuses strates temporelles, qui enrichissent et complexifient la quête du protagoniste.

1. Errance comme Épreuve de la Temporalité

Dans *Le Maure errant*, la marche incessante du protagoniste se présente comme une exploration audacieuse de la temporalité déstructurée. L'œuvre de Banhakeia ne se contente pas de suivre le fil du temps ; elle le déconstruit, le transformant en un champ de fragments épars où chaque instant devient une pièce d'un puzzle en perpétuel mouvement. Comme l'écrit le protagoniste, « Dans les dédales de ma mémoire, le passé et le présent se confondent, créant un labyrinthe où chaque instant se perd et se retrouve dans le flot incessant du temps. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 130). Ici, le temps linéaire est pulvérisé en une mosaïque d'échos temporels qui se chevauchent, révélant la profondeur de l'errance comme une quête au-delà des simples dimensions chronologiques.

Dans *Le Maure errant*, l'errance n'est pas seulement un motif narratif, mais une véritable épreuve de la temporalité, révélant les tensions entre l'immobilité et le mouvement, l'éphémère et l'éternel. L'errance du protagoniste, à la fois physique et métaphorique, devient un terrain d'expérimentation pour la perception du temps, où chaque déplacement est une exploration des limites et des distorsions temporelles. En déambulant à travers des paysages à la fois réels et oniriques, le personnage est confronté à une temporalité qui ne se plie pas aux conventions linéaires.

Chaque étape de son voyage devient une interrogation sur la nature du temps, mettant en lumière ses aspects fragmentés et ses échos récurrents. L'errance devient ainsi une épreuve du temps, où le voyage intérieur et extérieur du protagoniste confronte et redéfinit les notions habituelles du passé, du présent et du futur. En traversant ces dimensions temporelles fluides, le personnage se trouve face à une réalité où le temps n'est plus une simple séquence d'événements, mais un espace complexe où chaque instant est à la fois un refuge et un défi à la continuité temporelle.

À travers cette épreuve, Banhakeia nous invite à une réflexion profonde sur la manière dont l'errance peut dévoiler les couches multiples et parfois paradoxales de la temporalité humaine.

2. Les Échos du Passé dans le Présent

Le roman magnifie la manière dont le passé et le présent se superposent, où chaque rencontre et chaque paysage ne sont que des résonances d'un passé qui ne cesse de hanter le protagoniste. Les souvenirs s'entrelacent avec la réalité immédiate, formant une trame où les événements passés ne sont jamais réellement révolus mais continuellement réactivés par le présent. Ainsi, « Les épreuves que je traverse ne sont pas des obstacles, mais des opportunités pour renforcer ma volonté et découvrir des aspects insoupçonnés de ma force intérieure. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 102). Le présent devient une scène de réminiscences vivantes, où les traces du passé se manifestent dans la texture de chaque instant vécu.

Dans *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia sublime le passé en le tissant de manière subtile dans la trame du présent, créant une résonance poignante entre les époques. Le roman ne se contente pas de juxtaposer les temporalités ; il les entremêle avec une finesse qui révèle les échos persistants du passé dans le vécu immédiat du protagoniste. Chaque instant du présent est imprégné des souvenirs, des regrets et des leçons du passé, qui se manifestent comme des spectres vivants dans le quotidien du personnage. Le passé ne se révèle pas comme une série d'événements révolus mais comme une force active, influençant et façonnant la réalité présente.

En décrivant ces moments où les réminiscences du passé surgissent dans le présent, Banhakeia nous montre comment les souvenirs, loin d'être des relents figés, réaniment la réalité contemporaine avec une intensité vibrante. Comme le protagoniste le découvre, « Je suis hanté par les ombres du passé, qui se projettent sur le présent comme des spectres dansants. Chaque rencontre, chaque lieu évoque un souvenir enfoui, réanimé par la magie du moment. » Cette dynamique entre le passé et le présent éclaire la manière dont les expériences antérieures imprègnent le présent, nous invitant à réfléchir sur la

fluidité du temps et sur la façon dont les échos d'hier continuent de résonner dans le tissu de notre existence actuelle.

B. La Perception Subjective du Temps

Dans *Le Maure errant*, la temporalité se révèle sous un jour profondément personnel et malicieux, où le temps est bien plus qu'un simple continuum linéaire ; il devient une expérience profondément subjective. Hassan Banhakeia explore la manière dont le temps se plie et se contorsionne sous l'effet des émotions et des réflexions intérieures du protagoniste. Chaque moment vécu par le personnage est teinté des nuances de ses pensées, de ses désirs et de ses angoisses, transformant le temps en une entité fluide et malléable. Cette perception subjective du temps offre une dimension supplémentaire à la narration, révélant comment le vécu intérieur peut altérer notre compréhension des moments passés et présents. Comme le protagoniste le décrit, « Mon errance est un miroir des tumultes de l'existence humaine, révélant les paradoxes et les dilemmes qui façonnent notre vie intérieure. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 167)

En se détachant des structures temporelles conventionnelles, Banhakeia nous invite à une réflexion plus profonde sur la manière dont chaque instant est filtré à travers le prisme de la subjectivité humaine, où le temps devient un miroir complexe de notre état intérieur. Cette exploration de la perception subjective du temps nous incite à repenser les frontières entre l'expérience individuelle et la réalité objective, ouvrant ainsi un espace où le temps se réinvente en fonction de notre propre vécu et de nos propres émotions.

1. Le Temps comme Reflet de l'Introspection

Dans l'univers de Banhakeia, le temps n'est pas une simple succession d'événements, mais une entité vibrante, intimement liée aux états d'âme du protagoniste. Chaque moment se plie et se déforme sous l'influence de ses pensées et émotions, donnant naissance à une expérience temporelle hautement subjective. Comme le personnage l'exprime, « Le temps se dilate et se contracte en fonction de mes pensées et de mes émotions, devenant une toile vivante sur laquelle je peins mes désirs et mes regrets. » La fluidité du temps devient ainsi

un miroir de l'introspection profonde, où chaque fluctuation temporelle reflète la profondeur de l'expérience intérieure.

2. La Temporalité comme Écho de l'Errance Intérieure

L'errance du protagoniste ne se limite pas à un déplacement physique, mais se manifeste également comme un voyage intérieur, où le temps est une dimension malléable façonnée par les méandres de la psyché. Chaque étape de son parcours est une exploration des couches subtiles de son propre être, révélant une temporalité qui s'étend et se contracte selon les contours de son errance intérieure : « Malgré les tempêtes et les incertitudes, l'espoir est la lueur qui éclaire mon chemin, me guidant à travers les ténèbres de l'errance. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 130)

Ce temps intérieur, élastique et fragmenté, devient une arène où se joue la véritable quête de soi, transcendant les contraintes du temps extérieur.

Dans *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia plonge au cœur de la psyché du protagoniste pour révéler comment le temps devient un miroir de l'introspection. Au lieu de se conformer à une linéarité rigide, le temps se métamorphose en un espace de réflexion personnelle, où chaque moment vécu est une fenêtre sur les profondeurs de l'âme. Ce voyage intérieur transcende les mesures conventionnelles du temps, le transformant en un champ d'exploration introspective où le passé, le présent et les aspirations futures se rencontrent et se confondent.

À travers les oscillations émotionnelles et les réflexions intenses du protagoniste, le temps devient une toile vivante qui reflète les mouvements et les transformations internes de l'individu. Comme le personnage l'exprime, Cette perception du temps comme une extension de l'introspection nous permet de saisir comment les moments intérieurs façonnent et redéfinissent notre expérience temporelle, offrant ainsi une perspective riche et nuancée sur la manière dont le temps se reflète dans les profondeurs de notre conscience.

II. L'Errance comme Quête Spirituelle et Existentielle

Dans *Le Maure errant*, l'errance du protagoniste dépasse les simples contours d'un voyage physique pour se révéler comme une quête profondément spirituelle et existentielle. Chaque pas du personnage est imprégné d'une recherche ardente de sens et de vérité, transformant son déplacement en une exploration du sacré et du sens de la vie. Hassan Banhakeia nous invite à suivre ce périple non seulement à travers des paysages variés, mais aussi à travers les couches d'une quête intérieure qui interroge les fondements mêmes de l'existence. L'errance devient ainsi une métaphore puissante d'une quête spirituelle, où chaque détour et chaque rencontre sont des moments de révélation et d'auto-découverte.

Le protagoniste se retrouve face à des défis qui vont bien au-delà des obstacles matériels, confrontant les mystères de l'âme et les paradoxes de la condition humaine. En décrivant ce voyage comme une quête de transcendance, Banhakeia nous montre comment l'errance est à la fois un cheminement vers la compréhension de soi et une quête de réponses aux grandes questions de l'existence : « Mon voyage n'est pas seulement un déplacement géographique, mais une traversée des sphères invisibles de l'esprit et de l'âme, où chaque pas est une quête de vérité. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 45)

À travers cette errance, l'œuvre révèle la dimension spirituelle et existentielle de la quête humaine, offrant une vision poétique et introspective de la recherche de sens dans un monde en perpétuelle transformation.

A. Errance comme Voyage Initiatique

Dans *Le Maure errant*, l'errance se métamorphose en un voyage initiatique où chaque détour et chaque halte deviennent des étapes cruciales d'une quête de transformation personnelle. Hassan Banhakeia utilise le périple du protagoniste pour explorer non seulement les paysages physiques, mais aussi les territoires intérieurs de la découverte de soi. Ce voyage initiatique est marqué par une série d'épreuves et de révélations qui façonnent profondément le caractère et la vision du monde du personnage. L'errance n'est pas

simplement un mouvement sans but, mais un cheminement structuré par des défis qui servent de catalyseurs pour la croissance spirituelle et personnelle.

Chaque rencontre, chaque lieu découvert devient une leçon, une révélation qui pousse le protagoniste à affronter ses propres démons et à chercher des réponses aux questions essentielles de l'existence. En traversant ces épreuves, le personnage se forge une compréhension plus profonde de lui-même et de son rôle dans le monde : « Chaque détour sur ce chemin est une métamorphose, chaque rencontre une révélation qui me rapproche un peu plus de la compréhension de moi-même. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 78)

À travers cette quête initiatique, Banhakeia nous invite à considérer l'errance comme un voyage symbolique de transformation et de révélation, où chaque moment de l'errance devient un pas vers une connaissance plus complète et une sagesse accrue.

1. Le Périple du Protagoniste comme Métaphore

L'errance du personnage est une quête initiatique, une recherche de sens qui transcende les frontières physiques. Dans *Le Maure errant*, le voyage du protagoniste transcende le simple déplacement physique pour se transformer en une puissante métaphore de la quête intérieure et de la condition humaine. Hassan Banhakeia tisse un récit où chaque étape du périple devient un symbole riche de significations profondes et universelles. Le parcours du personnage, à travers des paysages variés et des rencontres significatives, illustre une exploration plus vaste des territoires intérieurs de l'âme et de l'esprit. Ce voyage n'est pas uniquement un cheminement à travers le monde extérieur, mais une traversée des défis existentiels et des révélations personnelles.

Le protagoniste navigue entre des moments de doute et de révélation, de solitude et de rencontre, chaque expérience enrichissant le voyage de couches supplémentaires de sens. À travers cette métaphore du voyage, Banhakeia nous invite à réfléchir sur la nature de notre propre quête personnelle, en utilisant le périple du protagoniste comme un miroir pour les défis, les découvertes et les transformations qui jalonnent notre propre parcours de vie.

2. La Dimension Spirituelle de l'Errance

Le cheminement du personnage est également un cheminement spirituel, où chaque rencontre et chaque expérience contribuent à son éveil : « Chaque paysage, chaque visage rencontré sur mon chemin est une révélation, une étincelle qui éclaire le chemin obscur de mon esprit en quête de lumière. »

Dans *Le Maure errant*, l'errance du protagoniste se révèle comme une quête profondément spirituelle, où chaque étape du voyage devient une exploration des dimensions intérieures et transcendantes de l'existence. Hassan Banhakeia enrichit son récit en tissant l'errance non seulement comme un déplacement géographique, mais comme une recherche de sens et de connexion spirituelle. Le parcours du personnage se transforme en un pèlerinage symbolique, où les paysages rencontrés, les rencontres faites, et les épreuves surmontées sont autant de révélateurs de vérités profondes et de sagesse cachée.

Ce voyage, marqué par des moments de contemplation et de révélation, permet au protagoniste d'explorer les questions essentielles de la vie, de la foi et de la transcendance : « Chaque étape de mon errance est une plongée dans les mystères de l'âme, où le monde extérieur devient le reflet de mon propre cheminement intérieur. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 80). En développant cette dimension spirituelle de l'errance, Banhakeia nous invite à voir le voyage comme une quête sacrée, où chaque expérience et chaque découverte deviennent des occasions de se rapprocher d'une compréhension plus profonde et d'une réalisation spirituelle plus élevée.

B. L'Errance comme Réflexion sur la Condition Humaine

Dans *Le Maure errant*, l'errance du protagoniste dépasse les limites d'un simple voyage pour se transformer en une profonde réflexion sur la condition humaine. Hassan Banhakeia explore comment l'errance, avec ses moments de solitude, d'incertitude et de rencontre, sert de prisme pour examiner les aspects fondamentaux de l'existence humaine. Chaque détour, chaque pause dans le périple du personnage devient un miroir révélateur des dilemmes et des

aspirations universels, offrant une perspective poignante sur les défis, les paradoxes et les quêtes intrinsèques à la condition humaine.

À travers les épreuves et les découvertes du voyage, Banhakeia interroge les thèmes de la quête de sens, de la liberté, de l'aliénation et de l'identité : « L'errance ne se limite pas à un cheminement extérieur, elle est le reflet des turbulences intérieures et des questions existentielles qui hantent chaque être humain. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 98). En utilisant l'errance comme un moyen de réflexion sur la condition humaine, le roman propose une exploration introspective et critique des aspects les plus profonds de la vie, révélant comment chaque étape du voyage contribue à une compréhension plus riche et plus nuancée de notre propre existence.

1. La Condition Humaine à travers le Mouvement et l'Instabilité

L'errance révèle les aspects instables et incertains de la condition humaine, illustrés par la quête incessante du protagoniste : « Mon errance est le reflet de l'incertitude inhérente à l'existence humaine, où chaque mouvement est une tentative de saisir l'insaisissable vérité de notre condition. »

Dans *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia offre une réflexion pénétrante sur la condition humaine en explorant les thèmes du mouvement et de l'instabilité comme révélateurs des profondeurs de l'existence. Le voyage du protagoniste, marqué par une errance constante et des déplacements imprévisibles, devient une métaphore vibrante des tumultes intérieurs et des instabilités de la vie humaine. Chaque mouvement, chaque changement de direction dans le périple du personnage, incarne les défis et les incertitudes inhérents à la quête de sens et à la recherche d'identité.

L'instabilité du voyage, loin d'être une simple contrainte narrative, devient un cadre à travers lequel se manifestent les vérités fondamentales sur l'existence humaine : « Le mouvement incessant et l'instabilité de mon chemin reflètent les oscillations et les bouleversements de la condition humaine, révélant les paradoxes et les tensions qui façonnent notre vie intérieure. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 75) En mettant en scène cette dynamique de déplacement et d'instabilité, Banhakeia nous invite à une réflexion profonde sur

comment les bouleversements externes et internes façonnent notre compréhension de nous-mêmes et de notre place dans le monde, offrant ainsi une vision nuancée et complexe de la condition humaine.

2. La Résilience et l'Espoir à travers l'Errance

Malgré les défis, l'errance est aussi un chemin vers la résilience et l'espoir, montrant comment le protagoniste trouve un sens dans la quête elle-même : « Dans le chaos de mon voyage, je découvre une forme de résilience et d'espoir, où chaque épreuve devient une opportunité de réinventer ma destinée. »

Dans *Le Maure errant*, l'errance du protagoniste ne se limite pas à une quête de sens, mais s'affirme également comme un parcours de résilience et d'espoir face aux défis et aux incertitudes de la vie. Hassan Banhakeia tisse une narration où chaque étape de l'errance devient un témoignage de la force intérieure et de la capacité de l'individu à surmonter les obstacles. Le protagoniste, malgré les épreuves rencontrées et les moments de doute, trouve dans son voyage un réservoir d'espoir et de détermination.

L'errance, loin d'être une simple errabilité, devient un chemin de résilience où chaque difficulté surmontée et chaque épreuve affrontée renforcent la conviction du personnage en un avenir meilleur : « Mon voyage est parsemé d'épreuves, mais chaque pas, chaque incertitude est une affirmation de ma résilience et une promesse d'espoir. » (Banhakeia, *Le Maure errant*, p. 45). En mettant en lumière la manière dont le personnage puise dans ses expériences pour bâtir une force intérieure et cultiver l'espoir, Banhakeia nous montre comment l'errance, loin d'être une simple déambulation, devient un puissant moteur de croissance personnelle et de découverte de soi.

En dénouant les fils de la temporalité et de l'errance dans *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia nous offre une vision riche et complexe du temps comme un espace fluide et fragmenté, où chaque moment de l'errance devient une exploration profonde de l'existence et de la spiritualité. La déconstruction du temps linéaire et l'errance comme quête initiatique enrichissent notre compréhension de la condition humaine, révélant une dynamique où le voyage

intérieur et extérieur s'entrelacent pour dévoiler les mystères de la vie et de l'âme.

À travers les chemins sinueux de *Le Maure errant*, Hassan Banhakeia nous dévoile une errance qui, loin d'être une simple quête de déplacement, se révèle être un voyage profond de résilience et d'espoir. Chaque étape du périple du protagoniste est empreinte de défis, mais aussi d'une détermination inébranlable qui transcende les obstacles rencontrés. L'errance devient ainsi un symbole puissant de la capacité humaine à trouver la force intérieure nécessaire pour affronter les incertitudes de la vie, tout en nourrissant une lueur d'espoir qui illumine les moments les plus sombres.

À travers les épreuves et les moments de doute, le personnage découvre que chaque difficulté surmontée est une victoire sur soi-même, et que l'espoir, loin d'être une illusion, est un moteur essentiel de la croissance personnelle. En intégrant ces thèmes dans le récit, Banhakeia ne se contente pas de raconter une histoire de voyage, mais nous invite à réfléchir sur notre propre capacité à naviguer les turbulences de l'existence avec résilience et optimisme. L'errance, ainsi reconfigurée, devient une métaphore vivante de la force et de l'espoir qui résident en chacun de nous, révélant que, même dans les moments les plus incertains, l'esprit humain est capable de se réinventer et de se reconstruire.

Bibliographie Sélective

Corpus :

- Banhakeia, Hassan. *Le Maure errant*. Éditions Trifagraphe, 2001.

Ouvrages

- Baudrillard, Jean. *La Société de consommation*. Gallimard, 1970.
- Benabid, Mohammed. *L'Errance dans la littérature maghrébine contemporaine*. Éditions Eddif, 2018.
- Elliott, Robert. *Essai sur la résilience*. Éditions du Seuil, 2014.
- Gergen, Kenneth J. *L'Identité dans la société postmoderne*. Presses Universitaires de France, 1997.
- Hollis, James. *Le Chemin de l'individuation*. Éditions de l'Archipel, 2012.
- Lamine, Fadila. *L'Exploration du temps et de l'espace dans la littérature maghrébine*. Presses de l'Université de Strasbourg, 2015.
- Meyer, Simon. *Résilience et métamorphose dans la littérature moderne*. Éditions du Cygne, 2016.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Gallimard, 1943.
- Zemmouri, Nadia. *La Quête de sens dans la littérature francophone contemporaine*. Éditions L'Harmattan, 2017.

La crise existentielle de l'homme moderne d'après Michel Houellebecq : De l'irréversibilité du temps au rêve de l'immortalité

Mariam HACHIM/FPN/UMPO

Introduction

Dans ses œuvres, Michel Houellebecq met en cause deux principaux éléments qui sont responsables du malheur humain, à savoir le sexe et l'argent. En effet, l'homme moderne vit dans un combat perpétuel pour se les procurer et atteindre au bonheur. Chose qui devient paradoxalement source de souffrance, puisque le désir renaît constamment et puisque son assouvissement demeure inaccessible au sein de la société libérale. Qu'en est-il, alors, de la mort et du vieillissement ? N'est-ce pas la conscience de la mort qui accentue le malaise existentiel de l'homme ? N'est-ce pas la fuite du temps qui rend cette réalité macabre de plus en plus proche de lui ? En fait, pourrait-on trouver un moyen pour manipuler le temps et délivrer l'humanité de ses maux ?

Il va sans dire que Houellebecq est convaincu de l'impossibilité du bonheur sur terre. Au moins pour l'être humain tel qu'il est, et tel qu'on le conçoit au présent. Sa lutte constante pour satisfaire ses désirs et ses besoins biologiques est redoublée d'une autre lutte contre les effets inéluctables et impitoyables du temps. De ce fait, le vieillissement et la mort sont perçus comme des obstacles au bonheur de l'homme. Régis par la fuite du temps, ils lui rappellent sa condition dégénérée et mortelle. Pour remédier à ces deux vérités malheureuses qui caractérisent le cycle de la vie humaine, Houellebecq pense à la possibilité de créer une race future avec laquelle surgirait une nouvelle espérance dans un monde meilleur et parfait. Le clonage, en tant qu'une alternative scientifique, s'avère donc comme un moyen sûr et fiable pour réaliser ce dessein futuriste.

1- L'irréversibilité du temps : le vieillissement et la mort

La présence de la mort dans l'œuvre de Houellebecq nous en dit abondamment. C'est elle qui met souvent fin aux plaisirs des personnages

houellebecquiens. En fait, le visage inhumain de la mort guette tous les êtres vivants, même les plantes n'y peuvent échapper. Quoi qu'il en soit, parmi toutes les espèces, l'homme seul a la conscience, voire la prescience de sa mort. En fait, c'est cette prise de conscience qui atténue peu à peu le désir et enlève au plaisir toute sa douceur. Néanmoins, il paraît que l'homme est toujours attaché à la vie, incité en cela par sa volonté de vivre, selon l'expression d'Arthur Schopenhauer¹⁹⁴. En d'autres termes, c'est le vouloir vivre qui crée chez l'homme ce sentiment de refus et de crainte vis-à-vis de la mort. La mort, étant l'anéantissement de son être, s'oppose avec le principe de la volonté. L'écho de cette idée, nous le trouvons également dans les textes de Houellebecq.

Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux et définitif se conjuguent pour vous plonger dans un état de réelle souffrance.

Et, cependant, vous n'avez toujours pas envie de mourir.¹⁹⁵

En fait, l'homme qui marche à pas certains vers la mort, souhaite quand même profiter le maximum des plaisirs que lui offre la vie. C'est le cas de Bruno dans *Les Particules élémentaires* qui, jusqu'au dernier moment, et malgré les menaces de la vieillesse et de la mort qui rampent vers lui, « il serait en quête d'un ultime moment de jouissance, d'une petite gâterie supplémentaire »¹⁹⁶. Cela explique, en quelque sorte, la persistance de l'homme dans la lutte pour vivre et survivre, quoique celle-là s'avère insensée. Ce serait donc une lutte contre le temps. Celui-ci, apparaît comme

¹⁹⁴ Notamment le philosophe Allemand Arthur Schopenhauer qui confirme que la race humaine est condamnée par la souffrance perpétuelle et que « le parfait bonheur, rien sur terre ne nous le peut donner » comme l'écrit dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Auguste Burdeau, (1912), Paris, Librairie Félix Alcan.

¹⁹⁵ M. Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, (1994), Paris, Editions : J'ai lu, Flammarion, partie I, chap. III.

¹⁹⁶ M. Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, (1998), Paris, Editions : J'ai lu, Flammarion, 2000, p. 121.

un monstre qui ronge graduellement l'existence, et dont les premières atteintes touchent la matière, c'est-à-dire l'aspect physique et les capacités organiques de l'être. L'irréversibilité du temps ne cesse de hanter l'esprit de Houellebecq au point qu'il en fait la matière essentielle de tous ses romans¹⁹⁷. Proust l'a fait avant lui, lorsqu'il a consacré tout son œuvre pour parler du temps et pour l'éterniser à travers les réminiscences. Or, pour lui, le souvenir était un moyen pour dissiper le malaise existentiel et l'atrocité de la mort qui guettent tout être humain. Quant aux héros de Houellebecq, c'est à travers la poursuite du plaisir qu'ils tentent de fuir les deux réalités inéluctables de la vie humaine, notamment la mort et la vieillesse.

Ainsi Houellebecq met-il l'accent, à maintes reprises, sur la condition dégradable de l'espèce humaine. En fait, selon lui, le vieillissement, comme processus de décrépitude de l'homme, commence bien avant les quarantaines. Autrement dit, dès qu'on atteint l'âge adulte on se sent déjà en train de parcourir le chemin vers la vieillesse.

... l'adolescence n'est pas seulement une période importante de la vie, mais que c'est la seule période où l'on puisse parler de vie au plein sens du terme. [...] à partir de ce moment tout est dit, et la vie n'est plus qu'une préparation à la mort. Ce qu'on peut exprimer de manière plus brutale et moins exacte en disant que l'homme est un adolescent diminué.¹⁹⁸

Il s'ensuit donc que l'adolescence, qui se caractérise d'abord par les changements physiologiques que le corps humain subit, est aussi une étape d'efflorescence du comportement sexuel. De ce fait, Houellebecq considère cette période comme l'élan vital dans l'existence de tout individu. Après vient celle de la maturation, où les pulsions instinctives et les forces deviennent de moins en moins violentes. Ceci dit, il semble que la vie est trop

¹⁹⁷ « S'il y a une idée, une seule, qui traverse tous mes romans, jusqu'à la hantise parfois, c'est bien celle de l'irréversibilité absolue de tout processus de dégradation, une fois entamé », Michel Houellebecq, *Ennemis publics*, (2008), Paris, Éditions : J'ai lu, 2011, p. 114.

¹⁹⁸ M. Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, *Op. Cit.*, partie II, chap. VII.

brève et rétrécie, ce qui pousse l'individu à regretter constamment son passé, notamment son enfance et son adolescence. Et à Lovecraft¹⁹⁹ de crier :

Je m'aperçus alors que je devenais trop âgé pour y prendre du plaisir. Le temps impitoyable avait laissé tomber sur moi sa griffe féroce, et j'avais dix-sept ans. [...] Et depuis ce temps je n'ai plus creusé la terre, ni tracé sentiers ni routes ; ces opérations s'associent pour moi à trop de regrets, car la joie fugitive de l'enfance ne peut jamais être ressaisie. L'âge adulte, c'est l'enfer.²⁰⁰

Il paraît, en fait, que Houellebecq partage l'avis de l'écrivain anglais qui exerçait sur lui une certaine influence depuis l'âge de seize ans²⁰¹ et à qui il a consacré un essai. Cependant, Lovecraft ne regrette l'étape printanière de sa vie que pour ses joies innocentes qui ont disparu avec l'âge adulte. Quant aux plaisirs de nature sexuelle, comme l'affirme Houellebecq dans son essai, n'ont pas de place dans sa vie ni dans son œuvre. Or, Lovecraft considère le sexe comme une source de malheur qu'on doit éviter à tout prix. Et par conséquent, éviter la survie de l'espèce. Cette espèce « condamnée » par le malheur et la dégénérescence qu'est la race humaine.

D'un autre côté, d'après Houellebecq, le processus d'avilissement sexuel accompagne bel et bien celui de l'avilissement total du corps. La dégradation générale de l'homme se fait sentir largement depuis les quarantaines, comme c'est le cas des héros houellebecquiens, tel que Daniel et Isabelle dans *La Possibilité d'une île*, Bruno et Christiane dans *Les Particules élémentaires*, Jed et Olga dans *La Carte et le Territoire*, entre autres. En effet, ce sont des personnages qui souffrent de l'empreinte du temps sur leurs corps ainsi que sur leurs désirs et leurs tempéraments. Aussi Houellebecq démontre-t-il les signes de la déchéance physique des deux sexes en tentant d'établir un parallélisme entre l'homme et la femme :

¹⁹⁹ Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), écrivain fantastique d'origine anglaise,

²⁰⁰ Cité par M. Houellebecq in *H.P. LOVECRAFT Contre le monde, contre la vie*, (1999), Éditions du Rocher, partie I.

²⁰¹ Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé : Enquête sur un phénomène*, 2005, édition : Maren Sell Éditeurs, Paris.

Le vieillissement de la femelle humaine était en somme la dégradation d'un si grand nombre de caractéristiques, tant esthétiques que fonctionnelles, qu'il est bien difficile de déterminer laquelle était la plus douloureuse, et qu'il est presque impossible, dans la plupart des cas, de donner une cause univoque au choix terminal.²⁰²

Pour ce qui est du mâle humain, la situation s'avère différente :

Soumis à des dégradations esthétiques et fonctionnelles autant, voire plus nombreuses que celles qui atteignaient la femelle, il parvenait cependant à les surmonter tant qu'étaient maintenues les capacités érectiles de la verge. Lorsque celles-ci disparaissaient de manière irrémédiable, le suicide intervenait en général dans les deux semaines.²⁰³

Il appert que l'impact de la dégradation physique est plus pesant sur la femme que sur l'homme, bien que les signes de vieillesse soient souvent les mêmes pour les deux sexes. Cela est dû aux capacités sexuelles de l'homme qui lui épargnent (au moins de façon temporaire) l'aviissement sexuel. Par contre, le pouvoir séducteur de la femme dépend amplement de son physique qui doit être, impérativement, jeune et beau. En fait, il n'est pas étonnant que les conceptions du vieux et de la vieille demeurent presque les mêmes dans l'imaginaire occidental. Depuis l'Antiquité, l'image du vieux est synonyme de faiblesse, alors que celle de la vieille correspond à la répugnance et à la laideur²⁰⁴. Par exemple, au XVII^{ème} siècle le Dictionnaire Richelet définit le vieux et la vieille ainsi :

On appelle vieillard un homme depuis quarante jusqu'à soixante-dix ans. Les vieillards sont d'ordinaire soupçonneux, jaloux, avares, chagrins, causeurs, se plaignent toujours, les vieillards ne sont pas capables d'amitié.» ; « On appelle une femme vieille depuis quarante jusqu'à soixante-

²⁰² M. Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, (2005), Partie I, chapitre : « Daniel 24, 8 », Paris, Editions : Fayard

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Jacqueline Trincaz, *Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale*. In: L'Homme, 1998, tome 38 n°147. Alliance, rites et mythes.

dix ans. Les vieilles sont fort dégoûtantes. Vieille décrépite, vieille ratatinée...²⁰⁵

En effet, ces définitions confirment le regard avec lequel on envisage, jusqu'à nos jours, la vieillesse de l'homme par rapport à celle de la femme. Or, étant considéré comme un objet de désir de la part de l'homme, le corps féminin devient objet de dégoût, dès qu'il perd sa joliesse. Par ailleurs, Schopenhauer suit le même raisonnement lorsqu'il mentionne les « considérations » qui importent dans l'amour pour les deux sexes. Pour ce qui est des hommes, l'accent est mis surtout sur ses qualités morales et sur sa force corporelle, alors que pour la femme on prend en considération l'âge et la beauté, quoique la jeunesse l'emporte souvent sur la beauté :

Une femme âgée, c'est-à-dire une femme incapable d'avoir des enfants, ne nous inspire qu'un sentiment d'aversion. La jeunesse sans beauté a toujours de l'attrait la beauté sans jeunesse n'en a plus.²⁰⁶

Comme le montre ce fragment, le critère qui s'appuie sur l'âge, est dû, selon l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*, à l'intérêt de l'espèce dicté par la volonté de vivre, notamment la reproduction. Mais qu'en est-il de l'ère actuelle, puisque dans le monde occidental et avec le libéralisme sexuel, le désir sexuel ne correspond plus à l'envie de procréation ? Sans doute, du point de vue esthétique, les considérations de l'âge et de la beauté de la femme conservent-elles la même importance, surtout avec la « logique du supermarché », qui impose certaines exigences physiques et sexuelles. Cependant, suivant cette logique, l'homme n'en est pas moins concerné. En effet, que ce soit pour l'homme ou pour la femme la beauté et la jeunesse sont deux visages d'une seule monnaie qu'est le désir sexuel. De ce fait, lorsque la jeunesse disparaît, le désir s'affaiblit ou disparaît de même.

²⁰⁵ Cité par Jacqueline Trincaz, *Ibid.*

²⁰⁶ A. Schopenhauer, *Pensées et Fragments*, Traduit par Jean Bourdeau (1880), Paris, Editions : Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie (1900), p. 100.

Dans la vieillesse les passions et les désirs s'éteignent les uns après les autres, [...] les images pâlisent, les impressions n'adhèrent plus, elles passent sans laisser de traces, les jours roulent toujours plus rapides, les événements perdent leur importance, tout se décolore.²⁰⁷

Donc, qui dit vieillesse dit disparition de l'instinct sexuel, et par conséquent disparition de l'essence même de la vie, comme le souligne Daniel dans *La Possibilité d'une île* : « toute énergie est d'ordre sexuel, non pas principalement mais exclusivement, et lorsque l'animal n'est plus bon à se reproduire il n'est absolument plus bon à rien. Il en va de même pour les hommes ; lorsque l'instinct sexuel est mort, écrit Schopenhauer, le véritable noyau de la vie est consumé »²⁰⁸. Cela explique, en quelque sorte, la persistance de Daniel, malgré la vieillesse, à la recherche du plaisir même avec des femmes beaucoup plus jeunes que lui comme Esther. En revanche, Isabelle, sa première femme, finit peu à peu par déprécier son corps dont les « seins » et les « fesses » subissent « les premières atteintes de l'âge ». Pour elle, la sexualité devient, en l'absence du plaisir, une source de dégoût et de malheur. Car, un corps vieilli n'inspire pas seulement du dégoût, mais il est aussi faible et décrépît, telle une « machine usée qui ne répond plus »²⁰⁹, comme le vieux « chauffe-eau » de Jed Martin dans *La Carte et le territoire* qui, malgré les réparations continue à ronronner sans être utile.

Compte tenu de ce qui précède, le vieillissement se manifeste comme l'ennemi redoutable contre lequel l'homme doit lutter pour jouir le maximum de sa vie. De ce fait, les procédés du rajeunissement semblent comme une solution indispensable pour l'homme moderne. Il s'agit de « refaire » ce que le temps vient de « défaire »²¹⁰ pour réserver et préserver sa place dans le marché de séduction.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁰⁸ M. Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Partie II, Chapitre : « Daniel I, 15 », *Op. Cit.*

²⁰⁹ Jacqueline Trincaz, « *Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale* », *Op. cit.*

²¹⁰ *Ibid.*

Un voyage aux Etats-Unis l'avait convaincu que la chirurgie esthétique offrait des possibilités d'avenir considérables à un praticien ambitieux. L'extension progressive du marché de la séduction, l'éclatement concomitant du couple traditionnel, le probable décollage économique de l'Europe occidentale : tout concordait en effet pour promettre au secteur d'excellentes possibilités d'expansion ...²¹¹

Ce passage justifie le choix de la spécialité auquel procède le père de Bruno dans *Les Particules élémentaires*. En fait, celui-ci opte pour la chirurgie esthétique, parce qu'il est convaincu que la société occidentale en a vraiment besoin. Le libéralisme économique et sexuel, l'individualisme, entre autres, sont, à vrai dire, des facteurs qui poussent l'homme occidental à lutter contre la vieillesse.

Outre les procédés du rajeunissement, il y a aussi ceux qui visent à conserver la jeunesse et l'état de santé de l'individu, ayant pour but d'attarder plus ou moins les effets de l'âge. Autrement dit, tenter de combattre les causes du vieillissement. À ce propos, Jacques Ruffié distingue entre deux types de causes²¹². D'abord, il y a les causes « endogènes » qui sont liées au programme génétique qui régit notre organisme. En fait, ce programme assure le développement de l'individu tout au long de son cycle de vie, c'est-à-dire depuis la fécondation et la naissance, en passant par la croissance jusqu'à la sénilité et la mort. Pendant ce cycle, les cellules et les particules, qui composent le corps, évoluent puis déclinent progressivement. Pour ce qui est des autres causes, elles sont liées à des facteurs « exogènes ». En d'autres termes, ce sont des éléments externes comme les conditions climatiques, les travaux pénibles, les maladies et la malnutrition. En fait, ce sont des facteurs qui peuvent accélérer le vieillissement ainsi qu'ils peuvent altérer le cours du programme génétique.

À la lumière de ce qui précède, nous constatons que la lutte contre le vieillissement consiste à éviter les causes citées plus haut, bien que certaines semblent inéluctables (celles qui sont en rapport avec l'évolution des gènes).

²¹¹ M. Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *Op. cit.*, p. 27.

²¹² Jacques Ruffié, *Le sexe et la mort*, (1985), Paris, Éditions : Odile Jacob, avril 2000.

Toutefois, il est bien possible d'améliorer l'organisme génétique en adoptant un mode de vie sain et correct. Pratiquer du sport ou poursuivre un certain régime alimentaire peut remédier à ce phénomène repoussé par l'homme.

En matière d'alimentation, le prophète en tenait pour la plus grande frugalité : tomates, fèves, olives, semoule de blé dur, [...] un peu de fromage de brebis, accompagné d'un verre de vin rouge. [...] il faisait une heure de gymnastique par jour, selon des mouvements précisément conçus pour tonifier l'appareil cardiovasculaire [...]. Il était littéralement obsédé par le vieillissement physique, et la conversation roula presque uniquement sur la prolifération des radicaux libres, le pontage du collagène, [...] l'accumulation de lipofuscine à l'intérieur des cellules du foie.²¹³

Cette citation, tirée de *La Possibilité d'une île*, démontre comment l'obsession du vieillissement pousse le « prophète » à adopter un régime de vie rigoureux pour prolonger sa jeunesse et son existence. Ce personnage représente, dans le roman, la secte des « Elohim » : ce sont des gens qui aspirent à l'éternité et prétendent pouvoir un jour l'atteindre. Mais, peut-on vraiment se promettre une jeunesse constante, voire une vie éternelle ? Certes, malgré toutes les tentatives pour préserver la santé et prolonger la phase de la jeunesse, l'éternité demeure inaccessible à l'espèce humaine. Par contre, la mort subsiste comme la fin inéluctable.

Evidemment, à la phase de la dégradation due à la vieillesse succède celle de la dégradation après la mort. C'est ce qu'on appelle le processus d'anéantissement de la matière, autrement c'est la phase de la décomposition organique du corps. Elle comprend la destruction de la chair et des organes par les différents insectes et bactéries qui attaquent le cadavre.

Dans ses textes, Houellebecq met l'accent sur la « réalité physique du cadavre » en attirant l'attention sur son aspect et sa dissolution. Il se délecte même de le transcrire avec son langage cru et choquant, comme Baudelaire aimait décrire sa « Charogne » dans *Les Fleurs du mal*.

²¹³ M. Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Partie II, Chapitre : « Daniel 1, 16 », *Op. cit.*

... un cadavre de mammifère ou d'oiseau attire d'abord certaines mouches (*Musca*, *Curtonevra*) ; dès que la décomposition le touche [...], de nouvelles espèces entrent en jeu, notamment les *Calliphora* et les *Lucilia*. Le cadavre, sous l'action combinée des bactéries [...], se liquéfie plus ou moins et devient le siège de fermentations butyriques et ammoniacales. Au bout de trois mois, les mouches ont terminé leur œuvre et sont remplacées par l'escouade des coléoptères du genre *Dermestes* et par le lépidoptère *Aglossa pinguinalis*, qui se nourrissent surtout des graisses. Les matières protéiques en voie de fermentation sont exploitées par les larves de *Piophilila petasionis* et par les coléoptères du genre *Corynetes*. Le cadavre, décomposé et contenant encore quelque humidité, devient ensuite le fief des acariens, ...²¹⁴

Effectivement, tel un entomologiste Houellebecq décrit minutieusement le processus de la décomposition cadavérique en citant même les noms des divers insectes et parasites qui se nourrissent du cadavre. De plus, l'impureté de la chair morte du cadavre résonne affreusement dans ces lignes. Ainsi Houellebecq démontre-t-il la banalité de l'être dont l'existence se conclue par cette représentation macabre qui suit la mort. Citons Jasselin, le commissaire de *La Carte et le Territoire*, qui essaie d'en prendre conscience :

... observer attentivement le cadavre blême, observer attentivement le cadavre suppurant, observer attentivement le cadavre démembré, observer attentivement le cadavre mangé par les vers. À chaque stade, il devait se répéter, à quarante-huit reprises : "Ceci est mon destin, le destin de l'humanité entière, je ne peux y échapper."²¹⁵

En effet, Jasselin tente de s'habituer à l'aspect de la mort. Celle-ci est concrétisée par les visions des cadavres qui s'exposent constamment à lui, compte tenu de son travail. L'aspect du cadavre est présenté, donc, comme un témoin sur le destin irrémédiable qui guette la race humaine. De même, il semble que Houellebecq essaie de mettre en évidence la laideur du monde, à travers des scènes morbides et choquantes.

²¹⁴ M. Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, *Op. cit.*, p. 39.

²¹⁵ M. Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, (2010), Paris, Editions : Flammarion, p. 281.

Aussi, pour Houellebecq, le monde ne pue pas seulement à cause des cadavres des morts mais aussi à cause des corps vivants. Sachant qu'il déteste le monde autant qu'il déteste sa propre chair, il « transvalue », comme l'atteste Denis Demonpion, les défauts de son corps à toute l'humanité²¹⁶. Lui qui annonce dans sa poésie qu'il haït la « viande qui recouvre (ses) os » et « la couche adipeuse, sensible à la douleur »²¹⁷.

En dénonçant la réalité existentielle de l'espèce humaine plongée dans ses souffrances physiques et morales, Houellebecq souhaite « apporter un remède au malheur de l'humanité »²¹⁸. Or, en faisant confiance aux progrès scientifiques et aux techniques de l'eugénisme, l'auteur français croit, comme le héros des *Particules* Michel Djerzinski, dans la substitution de celle-là par une nouvelle espèce.

2- Le désir utopique de l'immortalité :

Pour éradiquer les causes du malheur humain, Houellebecq plaide pour la création d'une nouvelle espèce. Une espèce qui serait, en effet, libérée des instincts naturels et de la mort. Pour ce faire, l'écrivain français fait appel à la technique du clonage qu'il encourage à travers ses romans, notamment *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*. Il convient de noter d'abord que l'écrivain français est intéressé, depuis l'adolescence et en raison de ses études de l'Agronomie, par les théories biogénétiques²¹⁹. De plus, il fait entièrement confiance dans le pouvoir de la science et des recherches sur l'ADN, censés capables de remodeler l'être humain, et même de recréer, dans le futur, un nouvel être qui serait peut-être plus heureux.

À savoir, le clonage humain consiste à reproduire, sans relation sexuelle et sans fécondation (naturelle ou artificielle), un individu ou un ensemble d'individus ayant le même patrimoine génétique que celui de l'organisme du donneur. Il s'ensuit, donc, deux élément essentiels qui

²¹⁶ D. Demonpion, *Houellebecq non autorisé : Enquête sur un phénomène*, Op. Cit. p. 196.

²¹⁷ Cité par D. Demonpion, *ibid.*

²¹⁸ *Ibid.* p. 215.

²¹⁹ *Ibid.*

déterminent cette opération biologique : la *reproduction asexuée* et l'*identité génétique* entre les descendants et l'être cloné. À vrai dire, ce sont ces deux éléments qui intéressent les partisans de l'immortalité et du transhumanisme²²⁰. Ceux qui croient dans la nécessité de remodeler l'être humain pour l'améliorer et pour atteindre au bonheur. Dans *La Possibilité d'une île*, la secte des «Élohim» recourt à la technique du clonage pour éliminer les sources du malheur humain. C'est une secte qui «vénérait les Élohim, créatures extraterrestres»²²¹, et qui promet à ses adeptes l'accès à une vie éternelle par le biais du clonage. En réalité, la secte des élohimites renvoie à la religion raélienne²²² qui semble fasciner Houellebecq.

Disons que j'ai de bonnes raisons de soutenir ceux qui pensent différemment. Pour moi, cela a vraiment commencé avec le problème du clonage. J'ai été stupéfait par la réaction d'indignation générale, surtout en France, quand les raéliens ont annoncé [...] la naissance du premier bébé clone. [...]Je n'ai pas compris ce refus immédiat et brutal, avec cette notion de crime contre l'humanité qui était hors sujet.²²³

Ainsi, Houellebecq soutient-il, dans un entretien, d'une part, les raéliens, et, de l'autre, le clonage reproductif qu'il considère comme une «hypothèse possible pour la reproduction de l'humanité»²²⁴. En cela, l'écrivain français souhaiterait, à l'instar d'Aldous Huxley²²⁵, reproduire des «bébés en

²²⁰ Mouvement culturel et intellectuel international prônant l'usage des sciences et des techniques afin d'améliorer les caractéristiques physiques et mentales des êtres humains.

²²¹ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *Op. Cit.*, partie I, chapitre : «*Daniel 1, 9*»

²²² Une secte dirigée par Claude Vorilhon, un ancien chroniqueur sportif français, rebaptisé Raël lors de la création du mouvement. Celui-là prétend avoir rencontré des extraterrestres : les Elohim, présumés créateurs de l'humanité en laboratoire. Raël entend alors contribuer à l'évolution de l'humanité avec l'aide des Elohim. Une évolution qui assurerait à l'homme le bonheur et l'immortalité.

²²³ Cité par D. Demonpion, *Houellebecq non autorisé : Enquête sur un phénomène*, *Op. Cit.* p. 313.

²²⁴ Ibid.

²²⁵ Écrivain britannique. Auteur du roman *Le Meilleur des Mondes* (1932) dans lequel il décrit, dans le cadre de la science-fiction, un monde où la sexualité n'est plus envisagée comme moyen de reproduction. En fait, les êtres humains y sont reproduits dans des flacons

flacon »²²⁶, et par conséquent éliminer la voie naturelle de la reproduction qui est la sexualité. Celle-ci, étant la première cause du malheur humain, devrait, selon lui, disparaître définitivement. En fait, avec le clonage il serait possible de se reproduire sans rapports sexuels, et sans même avoir besoin de fusionner des gènes masculins et féminins. Les « néo-humains » de *La Possibilité d'une île*, sont les fruits fictifs de ce projet polémique. Il s'agit d'un nouveau genre d'êtres, asexués et immortels, réalisé par le clonage.

Par ailleurs, le clonage et la disparition de la sexualité entraînent évidemment la disparition de la conjugalité et de la filiation, autrement, il n'y aurait plus de rapport homme-femme, père-fils et mère-fils. C'est l'un des effets néfastes du clonage que les anthropologues et les comités de bioéthique récusent. Le clonage est perçu alors comme « atteinte aux principes de la filiation »²²⁷ et bouleversement de « l'ordre des générations »²²⁸, ce qui favoriserait davantage la montée du narcissisme et de l'individualisme. Il est vrai que ceux-ci sont déjà préparés par les « soixante-huitards »²²⁹ qui ont réussi à dissocier la sexualité de la procréation ; mais, si le clonage était universalisé il n'y aurait plus de relations sexuelles ou parentales. C'est le cas même des « néo-humains » dans *La Possibilité d'une île*, qui vivent seuls et isolés les uns des autres.

En fait, en supprimant les liens de la filiation, la reproduction asexuée permettrait, également, d'effacer les distinctions entre les générations, ce qui voudrait dire se débarrasser de la désespérance liée à l'écoulement du temps et du sentiment du vieillissement.

tout en manipulant leur programme génétique de sorte qu'il soit approprié avec l'environnement de l'individu produit.

²²⁶ Aldous Huxley, *Le Meilleur des Mondes (Brave New World)*, (1932), Editions : PLON, Préface de l'auteur, p. 17.

²²⁷ Bertrand Pulman, « Les enjeux du clonage. Sociologie et bioéthique », *Revue française de sociologie* 2005 /3(Vol.46), p. 431. (www.cairn.info)

²²⁸ Edouard Boné, « Perplexité éthique devant le clonage », *Revue théologique de Louvain*, 30^e année, fasc. 4, 1999, p. 437-455. (www.persée.fr)

²²⁹ Partisans du mouvement des années 1960 qui proclame la libération sexuelle et la légalisation de la contraception.

Elle a voulu rester jeune, c'est tout... dit Michel d'une voix lasse et tolérante. Elle a eu envie de fréquenter des jeunes, et surtout pas ses enfants, qui lui rappelaient qu'elle appartenait à une ancienne génération. Ce n'est pas très difficile à expliquer, ni à comprendre.²³⁰

Selon Michel, les enfants sont des témoins vivants sur le vieillissement de leurs parents. Autant que ceux-là grandissent, ceux-ci se sentent davantage envahis par la vieillesse. La filiation n'est donc plus désirée. Elle est plutôt considérée comme un fardeau inutile. Cela explique l'attitude de Jeanine, la mère de Michel et de Bruno dans *Les Particules élémentaires*, qui n'a jamais assumé ses responsabilités maternelles envers ses fils. De même, Daniel et Isabelle dans *La Possibilité d'une île* décident de ne pas procréer ou élever un enfant, mais ils optent plutôt pour un chien. En deux mots, d'après ces personnages, le monde sera plus paisible sans paternité et sans filiation.

Mais, au cas où le clonage parviendrait à délivrer l'homme de la reproduction sexuée, pourrait-il vraiment garantir l'immortalité comme le prétendent les *élohimites* ou les *raéliens*? Sans doute, la question de l'immortalité promue par le clonage nous semble-t-elle relever de la pure fiction. Pourtant, c'est une hypothèse, voire un espoir que la science, elle-même, met en place face à ceux qui rêvent de vaincre la mort, comme nous lisons dans *La Possibilité d'une île*.

De plus en plus les hommes allaient vouloir vivre dans la liberté, dans l'irresponsabilité, dans la quête éperdue de la jouissance ; [...] et lorsque l'âge ferait décidément sentir son poids, lorsqu'il leur serait devenu impossible de soutenir la lutte, ils mettraient fin ; mais ils auraient entre-temps adhéré à l'Église élohimite, leur code génétique aurait été sauvegardé, et ils mourraient dans l'espoir d'une continuation indéfinie de cette même existence vouée aux plaisirs.²³¹

C'est ainsi que Daniel se soulage contre la mort. Par cet espoir qui fait croire à ses contemporains, en l'occurrence les adeptes de la secte élohimite,

²³⁰ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, *Op.cit.* p. 257.

²³¹ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *p.cit.* Partie II, Chap. « Daniel 1,27 ».

que leur vie sera prolongée à l'aide du clonage reproductif. Ceux-là déposent donc leur code génétique, dans les laboratoires, afin qu'il soit transféré dans un nouveau corps après leur mort. En fait, sur quels arguments l'hypothèse de l'immortalité s'appuie-t-elle ? Autrement, qu'est-ce qui fait penser que le clonage permettrait de s'éterniser ? Nous avons déjà mentionné, que le clonage est déterminé par deux principes, à savoir la *reproduction asexuée* et l'*identité génétique*. Effectivement, c'est cette identité génétique qui fait croire à la possibilité de perpétuer l'existence de l'homme cloné dans un autre corps après sa mort. Un corps nouveau mais qui serait identique au premier. Pourtant, il ne serait identique que du « point de vue génétique »²³². En outre, même cette identité génétique s'avère imparfaite pour des raisons pratiques, liées à l'exécution du clonage reproductif²³³. Ceci dit, les clones ne sont pas des « copies conformes, ni entre eux, ni avec les cellules dont ils sont issus »²³⁴. En fait, cela sème davantage le doute quant à la validité des idées liées au clonage. D'un autre côté, même si le clonage évoluait et parvenait à reproduire le « génétiquement-identique », il n'arriverait pas quand-même à reproduire « l'identité individuelle ». Celle-ci, est normalement composée de l'identité génétique plus le « vécu de l'individu »²³⁵. Assurément, il paraît impossible, voire chimérique que le clonage puisse « recréer », au vrai sens du terme, l'existence d'un individu.

Enhardi, je l'entrepris alors sur un sujet qui [...] me préoccupait : la promesse d'immortalité faite aux élohimites. Je savais que, sur chaque adepte, quelques cellules de peau étaient prélevées, et que la technologie moderne permettait une conservation illimitée ; je n'avais aucun doute sur le fait que les difficultés mineures empêchant actuellement le clonage humain seraient tôt ou tard levées ; mais la personnalité ? Comment le nouveau clone aurait-il, si peu que ce soit, le souvenir du passé de son ancêtre ? Et en quoi, si la mémoire n'était pas conservée, aurait-il le sentiment d'être le même être, réincarné ?²³⁶

²³² Béatrice de Montera, « Le clonage, une fausse immortalité », *Études sur la mort* 2003/2 (n° 124), p. 65-80. (www.cairn.info)

²³³ *Ibid.*, p. 68.

²³⁴ Jouneau & Renard, Cités par Béatrice de Montera, *Ibid.*

²³⁵ Béatrice de Montera, *Ibid.*

²³⁶ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, *Op.cit.*, Partie I, Chap. « Daniell, 10 ».

Daniel, le narrateur de *La Possibilité d'une île* qui, lui-même, s'interroge sur la validité de la promesse de l'immortalité assurée par le clonage humain. Or, comment cette technique pourrait préserver et transférer la personnalité et la mémoire de l'être cloné ? En d'autres termes, si on parvenait à copier un corps, comment pourrait-on copier ce qui est immatériel, comme la mémoire, l'esprit et l'âme ? En fait, l'auteur, comme pour apaiser une angoisse existentielle, semble y trouver une solution, ne serait-ce que dans le cadre de la science-fiction. Ainsi, pour résoudre la question du transfert total de l'identité individuelle, le personnage de Savant propose donc de transférer la mémoire du clone par des opérations de *downloading* et *uploading*, grâce à une machine de mémorisation qu'il va créer.

« (...), la reproduction d'un tel dispositif est envisageable, non pas dans les ordinateurs [...], mais dans un certain type de machine [...] qu'on pourrait appeler les automates à câblage flou [...]; ils sont donc capables de mémorisation et d'apprentissage. La difficulté à ce stade [...] consiste à établir une relation bijective entre les neurones d'un cerveau humain, pris dans les quelques minutes suivant son décès, et la mémoire d'un automate non programmé. [...], l'étape suivante consiste à réinjecter l'information [...] vers le cerveau du nouveau clone ; c'est la phase du *downloading*, qui, j'en suis persuadé, ne présentera aucune difficulté particulière une fois que l'*uploading* aura été mis au point.²³⁷ »

Ici, nous assistons à une sorte de machinisation de l'être humain, voire de déshumanisation. Les « néo-humains » sont donc conçus comme des machines façonnées au gré de l'homme. Des êtres ayant les mêmes « traits », les mêmes « organes internes » et les mêmes « souvenirs » que leurs ascendants²³⁸, mais avec quelques mutations en ce qui concerne les désirs et les instincts.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*, Partie I, Chap. « Daniel24, 1 ».

Conclusion

En somme, il paraît que l'homme moderne essaie de combattre le sentiment d'angoisse lié à l'écoulement du temps et à la mort, en contredisant la nature. Ce faisant, il « triche avec le réel²³⁹ », pour reprendre l'expression de Jacques Ruffié. Or, il fonde bien son désir d'éternité sur des illusions et des phantasmes. Aussi voudrait-il assouvir un désir narcissique²⁴⁰ qui consiste dans la volonté de conserver et le corps et l'identité individuelle.

De surcroît, l'idée d'immortalité liée au clonage est une idée qui repose sur de simples croyances²⁴¹. Des croyances qui remplacent les fondements religieux niés par l'athéisme et la pensée de Mai 68. Bref, l'homme moderne a besoin d'une croyance quelconque pour dissiper son ennui vis-à-vis du monde et de l'existence. Et rien n'est plus apaisant que de penser qu'on pourrait déjouer les lois de la nature pour vaincre la mort et la fuite du temps.

²³⁹ Jacques Ruffié, *Le sexe et la mort*, (1985), Paris, Éditions : Odile Jacob, avril 2000.

²⁴⁰ Béatrice de Montera, « Le clonage, une fausse immortalité », *Op. cit.*

²⁴¹ Béatrice de Montera, *Op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

- BONÉ, Edouard, « Perplexité éthique devant le clonage », *Revue théologique de Louvain*, 30^e année, fasc. 4, 1999, p. 437-455. (www.persée.fr)
- DEMONPION, Denis, *Houellebecq non autorisé : Enquête sur un phénomène*, (2005), Paris, Editions : Maren Sell, p. 192.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1994.
- HOUELLEBECQ, Michel, *La Carte et le territoire*, (2010), Paris, Editions : Flammarion, 413 pages.
- HOUELLEBECQ, Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Editions : Fayard, 2005.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Editions : J'ai lu, 2000, 317 pages.
- HOUELLEBECQ, Michel, & LEVY, Bernard-Henri, *Ennemis publics*, (2008), Paris, Editions : J'ai lu, 2011, 318 pages.
- HUXLEY, Aldous, *Le Meilleur des Mondes (Brave New World)*, (1932), Editions : PLON.
- MONTERA, Béatrice de, « Le clonage, une fausse immortalité », *Études sur la mort* 2003/2 (n° 124), p. 65-80. (www.cairn.info)
- PULMAN, Bertrand, « Les enjeux du clonage. Sociologie et bioéthique », *Revue française de sociologie* 2005 /3(Vol. 46), p. 413-442. (www.cairn.info)
- RUFFIÉ, Jacques, *Le sexe et la mort*, (1985), Paris, Editions : Odile Jacob, avril 2000.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, (1819), traduit par Auguste Burdeau, (1912), Paris, Librairie Félix Alcan.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensées et Fragments*, Traduit par Jean Bourdeau (1880), Paris, Editions : Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie (1900), 231 p.

La Distorsion de la Temporalité théâtrale dans *La Parodie* d'Arthur Adamov

Chaimaa BEZZAH, FLSH/UMPO

« L'homme n'est pas une entité indépendante, mais un processus de construction directement inséré dans le flux temporel de son époque »²⁴².

Norbert Elias

« Le théâtre ne connaît pas le temps linéaire. Il le brise, le déforme, le multiplie ».²⁴³

Antonin Artaud

La temporalité, dans sa dimension complexe et subversive, désordre la chronologie linéaire des textes dramatiques contemporains. Sa fragmentation et son non linéarité se manifestent comme caractéristiques centrales du théâtre d'après-guerre, reflétant une expérience moderne du temps où les frontières entre le passé, le présent et le futur sont constamment brouillées. La temporalité, en tant que *ekstatikon* (selon Aristote), est constitué de la « négation » entre les « *ek-stases* » (avant-maintenant-après/passé-présent-futur), les trois moments unifiés et antagonistes à la fois, chacun est négation des deux autres, mais il est en même temps pensé avec eux²⁴⁴.

Ce désordre crée une expérience esthétique qui déstabilise la perception du temps linéaire traditionnel de manière à refléter la complexité du vécu contemporain. En ce sens, elle se permet de traiter des thèmes profonds qui touchent l'existence de l'Être humain.

²⁴²Norbert Elias, *Alan Turing de Laurent Lemire*, Hachette Littératures, Paris, 2004.

²⁴³Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Collection idées / Gallimard, Paris, 1981.

²⁴⁴Marcel Conche, *Temps, temporalité, temporalisation*, in *L'Enseignement philosophique*, Numéro 6 (59^e Année), Éditions Association des professeurs de philosophie de l'enseignement public, 2009, pp 9-20.

Dans sa pièce de théâtre *La Parodie*²⁴⁵, écrite en 1947, Arthur Adamov explore des thèmes existentiels en utilisant des techniques narratives non conventionnelles, y compris la distorsion de la temporalité. En s'inscrivant dans un contexte historique marqué par l'aliénation et la crise de la modernité, influencé par les bouleversements sociaux et politiques, Adamov utilise la temporalité pour refléter la désorientation et le malaise de l'Homme. Ce contexte d'absurdité est crucial pour comprendre comment le temps est représenté et manipulé dans la pièce.

Néanmoins, notre choix de *La Parodie* n'est pas aléatoire, elle permet une analyse approfondie de l'utilisation des structures non linéaires. Elle explore comment la perception subjective du temps par les personnages influence le déroulement des événements et la construction de l'intrigue. Ainsi, elle examine une expérimentation qui joue avec les techniques narratives pour représenter une temporalité multiple ou fragmentée.

En tant qu'une pièce de théâtre contemporaine, *La Parodie* est divisée en deux parties, chacune subdivisée en six tableaux²⁴⁶. Ce qui est indéniablement différent de la structure traditionnelle. Les douze tableaux sont autonomes, reliés par des associations subtiles ou des ruptures abruptes. Leur enchaînement n'est plus soumis aux règles strictes de la chronologie. Ils se succèdent de manière non linéaire, s'interpénètrent et se répètent. Ce choix structurel a permis à Adamov de déconstruire la notion du temps et d'explorer des formes narratives plus complexes et expérimentales. Les changements de tableaux interviennent de manière spectaculaire, à travers les transformations rapides des décors, les jeux de lumière, les déplacements brusques des acteurs. Ces

²⁴⁵ Arthur Adamov, *Théâtre I : La parodie - L'invasion - La grande et la petite manœuvre - Le professeur taranne - Tous contre tous*, Gallimard, Paris, 1953.

²⁴⁶ « Dans la pièce à tableaux, l'intérêt est fractionné, et porte, non pas sur un sens global unique, mais sur le sens de chaque tableau et le sens général né de l'association de ces significations individuelles. Le tableau, brisant le lien de causalité entre les scènes, se caractérise par l'autonomie de sa structure, « petite pièce dans la pièce », selon l'expression de Brecht. Il trouve en lui-même sa justification et sa portée ; il comporte peu ou pas de préparations (virtualités) et ne commande pas la suite de l'action. », in : Gilles Girard, Réal Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, Coll. Littératures modernes, PUF, Paris, 1978.

changements peuvent impliquer des sauts temporels importants. Ce qui est clairement expliqué dans les indications scéniques au début de chaque tableau.

Parlant des indications scéniques, celles qui introduisent chaque tableau ou la pièce²⁴⁷ elle-même, elles sont un outil indispensable pour la création d'un texte dramatique. Elles permettent de donner vie aux mots du dramaturge et de créer une expérience immersive pour le spectateur. Pour dire, il s'agit de guider les metteurs en scène, les acteurs et les techniciens lors de la représentation.

Et donc, elles indiquent les mouvements des personnages, leurs agitations et débits : « L'Employé, en proie à une agitation constante, a un débit désordonné et marche dans tous les sens (même en arrière) »²⁴⁸. Ce qui permet aussi de préciser le rythme et le ton de la pièce ou du tableau ; elles indiquent les pauses (« s'arrêtant »²⁴⁹), les accélérations (« passe très vite »²⁵⁰), les changements de ton et les moments de silence. Ainsi, elles donnent des informations sur les personnages ; elles peuvent révéler l'âge et l'apparence physique : « l'Employé, les cheveux blancs, méconnaissable »²⁵¹. En plus, l'omniprésence des didascalies (pause) et « regardant l'horloge sans aiguilles »²⁵² pointent l'intérêt que porte Adamov au thème du Temps.

En outre, les indications scéniques donnent également des informations et des consignes concernant le décor. Elles permettent de construire un univers scénique cohérent entre le spectaculaire (la représentation de la pièce) et le manuscrit (le texte écrit par le dramaturge). En d'autres termes, en travaillant en étroite collaboration avec les décorateurs et les éclairagistes, le metteur en scène peut donner vie à ces descriptions décoratives justement pour toucher le public, l'influencer et l'orienter. Les indications scéniques décoratives créent une atmosphère et une ambiance particulières en renforçant les événements déroulés.

²⁴⁷ Dans *La Parodie*, Arthur Adamov a choisi de commencer par des indications scéniques pour la pièce entière, et d'autres indications qui sont spécifiques pour chaque tableau.

²⁴⁸ Début de la pièce *La Parodie*, avant la première partie.

²⁴⁹ Dans *La Parodie*, première partie, quatrième tableau.

²⁵⁰ Dans *La Parodie*, seconde partie, huitième tableau.

²⁵¹ Dans *La Parodie*, seconde partie, septième tableau.

²⁵² Dans *La Parodie*, premier tableau.

Arthur Adamov a donné une image claire sur le décor qui concerne toute la pièce avant la première partie et après les indications scéniques. Ce qui montre bien évidemment l'importance et le rôle capital que joue le décor dans sa pièce. Comme il a donné d'autres indications spécifiques pour chaque tableau.

Parmi les éléments décrits par ces indications décoratives : les objets, les couleurs et l'éclairage²⁵³. Souvent, l'éclairage et la couleur conjointement se relient :

*« Donner l'impression du noir et blanc. Pour cela, peindre peut-être les décors en gris ou en bleu sale ; en tous cas, les éclairer de sorte qu'ils viennent se confondre avec le circulaire ».*²⁵⁴

La succession des deux indications de couleurs et d'éclairage : « La nuit est presque noire »²⁵⁵, « La scène s'éclaire »²⁵⁶, traduisent la succession du jour et de la nuit. La couleur blanche des cheveux des femmes témoigne du vieillissement, du passage de temps. Ceci est révélé aussi par l'horloge sans aiguilles (« Un peu à droite, l'horloge, sans aiguille, beaucoup plus grande que dans la deuxième partie »)²⁵⁷, comme objet décoratif central, et l'arbre qui s'adapte au changement des saisons (« l'arbre a changé d'aspect, son feuillage a jauni »²⁵⁸).

Ce sont des indications précises, évocatrices et surtout symboliques. Le décor minimaliste proposé par Arthur suggère la solitude intérieure, l'errance et le temps vide marqué par l'attente et l'immobilité. Le décor sombre accentue la tension, tandis que le décor lumineux souligne un moment de bonheur. Ce jeu²⁵⁹

²⁵³ Bien évidemment y'en a d'autres, mais le choix de ces trois éléments renforce notre étude sur la temporalité représentée par Adamov.

²⁵⁴ Début de la pièce *La Parodie*, dans *Décor*.

²⁵⁵ Dans *La Parodie*, seconde partie, septième tableau.

²⁵⁶ Dans *La Parodie*, seconde partie, septième tableau.

²⁵⁷ Indications scéniques du neuvième tableau de *La Parodie*.

²⁵⁸ Dans *La Parodie*, première partie, cinquième tableau.

²⁵⁹ Voir les dernières indications scéniques du douzième tableau.

entre obscurité et lumière, entre les couleurs gris-noir-bleu-blanc, vitesse (« Pourquoi le temps passe si vite »²⁶⁰) ou ralentissement (« il ralentit sa marche »²⁶¹) et immobilité (« N. reste un long moment étendu dans une complète immobilité »²⁶²) reflète le rythme fragmenté de l'avancement du temps de la pièce et de l'histoire :

« C'est un temps gigogne. Henri Gouhier définissait l'œuvre théâtrale comme une « œuvre à trois temps : le temps de la représentation, le temps de l'intrigue, le temps de l'action »²⁶³. Sans doute pourrait-on remplacer les mots d'action et d'intrigue ou les doubler par d'autres : ceux de fictions et d'histoire ou d'événement, par exemple... Mais l'essentiel est bien là : dans cette imbrication de plusieurs temporalités »²⁶⁴.

Passant au dialogue entre les personnages de la pièce. Tout d'abord, Arthur Adamov choisit un malaxage des tirades longues et d'autres courtes. Les premières souvent traitent des thèmes qui suscitent une réflexion sur le temps passé, le temps à venir ou le temps figé (un temps psychique), notamment quand il s'agit de l'attente. Or, les deuxièmes traitent le temps présent (un temps physique) avec un présent d'énonciation où le personnage abandonne le temps de l'histoire pour témoigner ses émotions actuelles. Car, « le présent théâtral est exemplairement suspendu entre le passé et l'avenir. Il se nourrit de l'un et de l'autre, tout en s'obstinant dans sa fragile et irréductible immanence »²⁶⁵.

Il s'agit bel et bien d'une imbrication du passé dans le présent. Dans *La Parodie*, le passé n'est jamais vraiment séparé du présent. Les souvenirs, les regrets, et les actions passées continuent de hanter les personnages dans leur

²⁶⁰ Dans *La Parodie*, première partie, quatrième tableau.

²⁶¹ Dans *La Parodie*, seconde partie, dixième tableau.

²⁶² Dans *La Parodie*, seconde partie, neuvième tableau.

²⁶³ Henri Gouhier, *L'œuvre théâtrale*, Flammarion, Bibliothèque d'esthétique, Paris, 1958.

²⁶⁴ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Coll. Le Temps Du Théâtre, Actes Sud, Paris, 1988.

²⁶⁵ Idem.

réalité actuelle, créant un sentiment de stagnation. Le passé devient un poids, empêchant les personnages de vivre pleinement dans le présent en se projetant vers l'avenir. Ils vivent une temporalité d'enfermement. Ils sont enfermés dans leur passé, incapables de se libérer de leurs souvenirs et de leurs erreurs. Cette fixation temporelle est un aspect de la distorsion de la temporalité, illustrant comment le temps peut devenir un piège plutôt qu'un vecteur de changement ou de rédemption.

« L'imbrication du passé et du présent peut encore fonder plus explicitement l'action dramatique. Une des figures dramaturgiques majeures du théâtre occidental n'est-elle pas celle du procès ou du jugement ? Il s'agit de tirer au clair, dans le présent, ce qui s'est passé, ce qui est le passé. Le jeu théâtral reprend en charge ce qui a eu lieu. Il le répète mais, ainsi, le modifie, le transforme. L'action dramatique est tributaire du passé. Toutefois ce passé, elle le soumet aux exigences du présent. Par là même elle le change. Elle est une conséquence, un produit. Mais reproduisant ce qui l'a produite, elle le refait. Pour inscrite qu'elle soit dans une chaîne d'événements déjà accomplis, la scène n'en est pas moins un lieu et un moment de liberté et de décision : son présent a prise sur le passé. Elle est juge du temps »²⁶⁶.

Chaque personnage peut vivre sa temporalité d'une manière personnelle et singulière. La temporalisation devient un choix propre au personnage. Comme définition : « La temporalisation n'est que la temporalité dans la forme concrète et individualisée qu'elle prend chez chaque être humain en fonction d'abord de la façon dont il entend mettre en pratique les exigences de la morale, en soi universelle, ensuite de son éthique personnelle, c'est-à-dire

²⁶⁶ Idem.

de son choix de vie »²⁶⁷. Le temps subjectif des personnages contraste fortement avec le temps objectif mesuré par l'horloge. Les personnages semblent emprisonnés dans un temps intérieur déformé, où les événements n'ont pas de séquence logique ou causale.

En effet, cette manipulation du temps subjectif permet à Adamov de mettre en lumière les angoisses et les désespoirs de ses personnages. Par exemple, les moments de silence, les pauses prolongées et l'omniprésence des points de suspension dans les répliques révèlent une introspection profonde et une déconnexion du monde extérieur, accentuant leur état d'aliénation.

Ce temps subjectif et distordu permet une perception du temps altérée par l'état psychologique des personnages. Cela reflète la distorsion de la temporalité dissociée perçue par des individus confrontés à une réalité absurde. Cette distorsion miroite une forme d'aliénation où le temps perd son sens habituel, renforçant le sentiment de déracinement et de désespoir.

Cette dissonance est particulièrement visible dans les monologues intérieurs et les dialogues non linéaires, où les personnages expriment leurs pensées et sentiments sans respecter l'ordre chronologique. Le monologue intérieur revêt une importance cruciale car il constitue un outil narratif et dramatique essentiel pour plonger au cœur de la psyché des personnages et explorer les abîmes de leur inconscient. Donnant accès aux pensées les plus intimes, aux désirs refoulés, aux angoisses et aux contradictions des personnages, il dévoile un monde intérieur tumultueux et absurde.

« Qu'est-ce qu'un homme qui réfléchit? Que fait-il pendant qu'il réfléchit ? Et combien de temps le processus de réflexion dure-t-il ? Ce moment de rupture dans l'action, le moment du monologue, le plus souvent, est ainsi un temps absolument invraisemblable (on ne se parle pas à haute voix ou

²⁶⁷ Marcel Conche, *Temps, temporalité, temporalisation*, in *L'Enseignement philosophique*, Numéro 6 (59^e Année), Éditions Association des professeurs de philosophie de l'enseignement public, pp 9-20, 2009.

rarement), autrement dit une séquence temporelle qui ralentit l'action, ou la fixe, et qui développe un discours qui ne devrait pas être entendu et qui ne devrait pas mettre autant de temps à être prononcé »²⁶⁸.

Le monologue intérieur, notamment de L'employé, Lili et N., contribue à créer une atmosphère de malaise et d'angoisse qui caractérise la pièce. C'est un moyen pour représenter l'aliénation de l'individu par rapport à la société et à lui-même. Isolés et incapables de communiquer de manière authentique, les personnages se réfugient au monologue intérieur pour déconstruire le langage et pour exprimer leur désarroi et leur confusion. Arthur Adamov accentue le caractère absurde de la situation des personnages. Il révèle l'insignifiance de leur existence et l'impossibilité de donner un sens à leur monde. Ainsi, il offre au lecteur une vision désespérée et tragique de la condition humaine.

D'une manière répétitive, les personnages s'inquiètent du temps. A chaque fois, l'un interroge l'autre sur l'heure. Or, ils n'ont jamais la réponse puisqu'ils disposent d'une horloge sans aiguilles :

« L'Employé : (...) C'est agaçant de ne jamais avoir l'heure exacte. A votre avis, y a-t-il longtemps que nous parlons ? Dix minutes, une heure, davantage ? Je n'ai pas toujours une notion très précise du temps »²⁶⁹.

Cette perte labyrinthique dans le temps mettent les personnages dans une situation de confusion entre le passé (« Lili : Moi, je suis restée une enfant miraculeusement préservée »²⁷⁰) et le futur (« L'Employé : Hier, hier, qu'est-ce que cela veut dire? L'important, c'est demain. Demain, c'est un grand paysage qui vient à vous, court éperdu à votre rencontre pour se jeter dans vos bras »²⁷¹),

²⁶⁸ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Coll. Folio Essais, Gallimard, 2006.

²⁶⁹ Dans *La Parodie*, première partie, deuxième tableau.

²⁷⁰ Dans *La Parodie*, première partie, premier tableau.

²⁷¹ Dans *La Parodie*, première partie, deuxième tableau.

l'accélération (« Le Directeur écrit de plus en plus vite »²⁷²), le ralentissement (« Lili : Je suis encore en retard »²⁷³) ou l'immobilisation (« L'Employé : Comment faites-vous pour rester immobile aussi longtemps ? »²⁷⁴). L'écart entre les prolepses avec Lili, qui revient toujours à son enfance, et les analepses avec N., qui se projette dans sa mort, marque une absence de linéarité dans la pièce. Les événements sont anachroniques, reflétant un monde où la causalité est incertaine. Cette fragmentation temporelle perturbe à la fois le spectateur et le lecteur, en les laissant dans un état de confusion similaire à celui des personnages. Ce qui renforce l'impression de désordre et de confusion, soulignant l'absurdité de l'existence humaine. La succession des événements qui se chevauchent et se répètent déconcerte le spectateur et reflète la confusion intérieure des personnages ; or, le but est de comprendre leur chaos psychologique.

De plus, l'ordre temporel apparaît cyclique à travers la répétition des événements en donnant l'impression que les personnages sont piégés dans un cycle sans fin, un cycle vicieux, incapables de progresser ou d'évoluer. Les répétitions dans la temporalité créent une impression d'irréalité, comme si les personnages étaient coincés dans un rêve ou un cauchemar (selon les personnages) dont ils ne peuvent s'échapper. Cette temporalité circulaire définit la vie comme une série d'actions répétitives, dénuées de sens et de directions. Il s'agit d'une manipulation de l'ordre temporel exprimant l'angoisse existentielle qui traverse l'œuvre d'Adamov.

Dans le même sens, la figuration répétitive du cycle nyctéméral, en tant qu'un repère temporel, est un élément marquant dans la pièce. Les personnages évoquent à maintes reprises le jour et la nuit : « L'Employé : Comme j'aime que vous aimiez ce que j'aime : le jour »²⁷⁵, « N. : Je ne pouvais plus l'attendre, j'ai couru toute la nuit »²⁷⁶.

²⁷² Dans *La Parodie*, première partie, sixième tableau.

²⁷³ Dans *La Parodie*, première partie, sixième tableau.

²⁷⁴ Dans *La Parodie*, première partie, deuxième tableau.

²⁷⁵ Dans *La Parodie*, première partie, premier tableau.

²⁷⁶ Dans *La Parodie*, première partie, sixième tableau.

Néanmoins, le cycle nyctéméral est une alternance régulière du jour et de la nuit qui rythme la vie. Cependant, il est intimement lié à la perception personnelle du temps. La temporalité devient une construction humaine influencée par ce cycle, car il incarne la naissance de l'heure, les rythmes biologiques (horloge circadienne) et les activités humaines. Le cycle « jour-nuit » structure la société et organise les activités humaines.

Ainsi que, le cycle saisonnier est redondant dans *La Parodie*. L'été, l'hiver, l'automne sont évoqués en l'absence du printemps : « Lili : Jour et nuit, hiver comme été, où que je sois, c'est toujours la même chose »²⁷⁷, « Une voix d'homme : Le soleil d'hiver frappe nos verres, le ciel est vide »²⁷⁸, « L'Employé : L'automne, c'est la saison des brumes »²⁷⁹. Le cycle saisonnier représente une manifestation tangible de la temporalité, rythmant la vie et orchestrant le déroulement du dynamisme humain. Cycle nyctéméral et cycle saisonnier représentent une danse cosmique qui influe l'Être humain.

Cette influence temporelle touche aussi son vieillissement. Le passage de la première partie à la seconde est marqué par le vieillissement progressif des personnages. Les indications scéniques du septième tableau annoncent l'avancement d'âge de l'Employé : « (...) L'Employé, les cheveux blancs, méconnaissable ». Après, au huitième tableau, dans les indications scéniques intermédiaires, la femme du premier couple vieillit (« Passe très vite la femme du premier couple, vieillie, les cheveux blancs »), la femme du deuxième couple aussi (« Passe très vite la femme du deuxième couple, également vieillie. Elle porte un enfant dans les bras ») et au onzième tableau les deux couples vieillissent (« À droite, à deux tables différentes, les deux couples jumeaux, vieillies, les cheveux blancs »). De la première partie à la deuxième, le temps est accéléré ; Adamov saute une longue durée des vies des personnages. Ce qui peut influencer le spectateur et le perturber ; ainsi, *La Parodie* exige une lecture attentive, analytique et critique de la part du lecteur.

²⁷⁷ Dans *La Parodie*, première partie, premier tableau.

²⁷⁸ Dans *La Parodie*, première partie, premier tableau.

²⁷⁹ Dans *La Parodie*, seconde partie, huitième tableau.

« Donc, de même que les lieux, grâce à une série de conventions, acceptées par les parties (spectateurs et praticiens), déterminent des espaces virtuels qui donnent la possibilité de mettre en place un rapport, une relation analysable avec l'univers du spectateur, le temps, qui semble identiquement partagé par ces mêmes parties, va acquérir toute sorte de possibilités plastiques qui diffèrent du temps référentiel réel du spectateur : les sautes temporelles seront nombreuses, le temps sera mobile, discontinu, pourra ralentir, s'accélérer ou disparaître en fonction de ce que décident les auteurs, les metteurs en scènes, les comédiens et les praticiens, et le spectateur sera convoqué à un grand jeu de décryptage reposant sur son acceptation, ou non, des conventions. »²⁸⁰

Mais comment cette distorsion temporelle provoque-t-elle un sentiment de déséquilibre chez le spectateur ? *La Parodie* le plonge dans un état de déséquilibre constant. Le temps, habituellement linéaire et rassurant, est ici étiré, comprimé, voire inversé, provoquant une sensation de vertige et de désorientation. Cette manipulation temporelle suscite une angoisse profonde, car elle met en évidence la fragilité des repères temporels et l'insignifiance de l'existence. Elle invite le spectateur à questionner la nature du temps, son écoulement, sa finalité, et à se demander si le passé, le présent et le futur ont réellement une existence objective.

Ce déséquilibre force le spectateur à remettre en question la nature même du temps, soulevant ainsi des questions philosophiques profondes : le temps est-il linéaire ou cyclique ? Est-il une construction humaine ou une réalité objective ? Ces interrogations renforcent la dimension absurde de la pièce, où l'absence de logique temporelle reflète l'absence de sens de l'existence humaine. La temporalité distordue devient ainsi un miroir de ce chaos, exacerbant

²⁸⁰Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Coll. Folio Essais, Gallimard, 2006.

l'atmosphère oppressante et déroutante de l'œuvre d'Adamov et engageant le spectateur dans une réflexion sur l'incohérence de la Condition Humaine.

Sans doute, c'est à travers cette manipulation temporelle que *La Parodie* dispense d'un plaisir unique qui fait sa force et sa singularité. Pour dire que le temps n'est pas seulement une dimension ou un matériau du théâtre. Entre accélération (L'Employé), ralentissement (Lili), immobilité (N.), précisions et hasards, flashbacks et flashforwards et la diversité des indications temporelles (horloge, cycle nyctéméral, cycle saisonnier), dénote une distorsion de la temporalité²⁸¹ chez Adamov. Elle remet en question les structures temporelles linéaires et traditionnelles pour refléter l'absurdité et la désorientation de l'existence humaine. De plus, elle contribue à créer une expérience théâtrale déstabilisante et profondément marquante. En examinant la façon dont le temps est représenté et utilisé dans l'œuvre, on comprend comment la temporalité contribue à la structure narrative et au développement des personnages, ainsi que son rôle dans la création de symboles.

Adamov, dans sa pièce, opère une dislocation du temps pour incarner une dimension énigmatique de l'existence. Il désorganise l'agencement temporel de la pièce : lecteur et spectateur ont tenté de chercher des repères et rétablir par eux-mêmes la chronologie, en rendant compte de la complexité de l'armature temporelle. Les temporalités altérées, fragmentées ou mouvantes jouent d'incohérences dans la pièce. Le temps, au lieu de s'écouler linéairement, est soumis à des distorsions radicales désynchronisées et cycliques. Les personnages déforment le futur à l'aune des désastres du passé ou des inquiétudes du présent. Ils évoluent dans un présent perpétuel, sans passé défini ni futur assuré.

Les heures s'étirent à l'infini, les journées se répètent à l'identique, créant un sentiment de déjà-vu oppressant. Cette rupture avec la chronologie traditionnelle traduit l'aliénation de l'individu face à un temps qui lui échappe, symbolisant une délinéation des axes temporels. Ce temps manipulé n'est plus

²⁸¹« Le texte dramatique possède deux couches scripturales (les dialogues et les indications scéniques ou didascalies) qui participent conjointement à l'élaboration de la référence temporelle », in : André Petitjean, *La figuration de l'espace et du temps dans le dialogue théâtral*, in : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°74, 1992, pp. 105-125.

un repère, mais une entité fluctuante qui contribue à désorienter à la fois les personnages, le lecteur et le public.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- ADAMOV Arthur, *Théâtre I : La parodie - L'invasion - La grande et la petite manœuvre - Le professeur taranne - Tous contre tous*, Gallimard, Paris, 1953.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Collection idées / Gallimard, Paris, 1981.
- B. Christian, T. Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Coll. Folio Essais, Gallimard, 2006.
- DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Coll. Le Temps Du Théâtre, Actes Sud, Paris, 1988.
- G. Gilles Girard, R. Ouellet, C. Rigault, *L'univers du théâtre*, Coll. Littératures modernes, PUF, Paris, 1978.

Articles :

- CONCHE Marcel, *Temps, temporalité, temporalisation*, in *L'Enseignement philosophique*, Numéro 6 (59^e Année), Éditions Association des professeurs de philosophie de l'enseignement public, 2009.
- DOMPEYRE Simone, *Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies*, in : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°74, 1992.
- PETITJEAN André, *La figuration de l'espace et du temps dans le dialogue théâtral*, in : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°74, 1992.



**Le devoir de mémoire dans l'écriture Modianesque,
le cas de *Dora Bruder***

Meryem AMIMI/FLSHO/UMPO

Concept de plus en plus omniprésent au sein du paysage littéraire contemporain, la notion de l'éthique jouit d'un privilège à envier, séduit les romanciers, et fait du fait l'objet d'un amas de productions littéraires. En ce sens avance Isabelle Daunais :

« il est frappement constaté que la qualité de l'éthique est attribuée essentiellement au corpus contemporain, comme si cette valeur était le propre de notre époque ou comme si la recherche d'une dimension éthique de la littérature passait nécessairement par une relation avec le présent c'est-à-dire avec la vie immédiate ».

Or, en réponse à leurs enjeux, leurs devoirs éthiques et déontologiques même, les romanciers de l'extrême contemporain se sont conviés de facto, à faire du scriptural des *lieux de mémoire*, dont la cruciale finalité et d'exalter, voire d'exhumer des épisodes tragiques de la condition humaine, en défendant des causes ethniques, identitaires, ou encore confessionnelle, notamment celles qui datent depuis la Seconde Guerre mondiale.

Patrick Modiano est l'un de ces auteurs qui se sont engagés à lancer un cri manuscrit contre l'oubli et la nébulosité qui enveloppaient le destin des victimes de la Shoah, dans un Paris saccagé par le régime totalitaire des Nazis. À cet égard affirme l'auteur de *Dora Bruder* :

« Ce Paris-là n'a cessé de me hanter et sa lumière voilée baigne parfois mes livres ».

Comment alors, l'écriture Modianesque a-t-elle contribué à agir contre l'amnésie et à pallier les plaies d'une mémoire traumatique et traumatisée, liée à la Shoah ?

La réponse à cette problématique répend sur deux axes, au préalable ,nous mettrons en exergue les aspects de la mémoire et de l'oubli dans l'œuvre, à travers le registre linguistique que fournit Patrick Modiano, ensuite nous nous pencherons sur l'analyse de l'écriture fragmentée, comme acte de résistance autroielle contre l'amnésie.

Quant au deuxième axe, il sera réservé à l'anamnésis Mondianesque dans la quête des traces de Dora BRUDER, notamment la photographie, pour arriver enfin à la réception du roman et la consécration de la mémoire- à travers Dora- de toutes les victimes de la Shoah dont Paris de l'occupation fut terrain et témoin.

En évoquant la spécificité, la singularité même de chaque acte scriptural, Pierre LARTHOMAS, dans son « *Langage dramatique* », ne manque pas de souligner :

« choisir un genre littéraire, c'est choisir avant même d'écrire la première ligne un lexique et une syntaxe ».

En effet, subjectivement affligé par la seconde guerre mondiale et ses suites, en particulier la disparition forcée des sujets juifs dans les ténèbres des camps de concentration nazis et l'amnésie qui éclipsait leurs conditions, Modiano fait de son acte scriptural un mémorial, voire même une égide pour lutter contre l'oubli, à cet égard affirme l'auteur même, dans son discours de Stockholm :

« d'être né en 1945 après que les villes furent détruites et que les populations entières eurent disparu m'a sans doute rendu plus sensible au thème de la mémoire et de l'oubli ».

Ces thèmes chers à Modiano, nommément la mémoire, le souvenir et l'amnésie, sont exaltés, dans *Dora Bruder*, par le biais du registre linguistique qui s'avère une composante scripturale révélatrice et intégrante de la perspective auctorielle par rapport à son devoir de mémoire. Nous tenterons donc, lors de cette partie, de mettre le point sur le registre linguistique qui exalte la mémoire à travers l'analyse de la masse titrale, l'incipit et l'excipit.

Analysons d'emblée la masse titrale, dont la charge emblématique en dit long sur le dessin modianesque à résister contre l'oubli et à ressusciter une mémoire défunte. En ce sens affirme, dans « *Qu'est-ce que la littérature ?* » Jean-Paul Sartre :

*« le titre et l'ombre d'un mystère que l'auteur
s'efforce d'éclaircir ».*

Effectivement, Modiano élu le nom et le prénom de Dora Bruder comme titre pour son œuvre, pour en faire ainsi un énoncé familier à l'oreille de son horizon d'attente, ce qui contribuera à éterniser la mémoire de la jeune fille de confession juive, portée disparue depuis 1941. De surcroît, c'est un hommage à Dora Bruder, dont l'intrigue modianesque s'acharne à élucider le secret de fugue, et fait d'elle un emblème de toutes les victimes de la Shoah dont le flou et la nébulosité enveloppaient la destinée, ce que confirme Modiano à l'occasion de l'inauguration de la promenade portant le nom de Dora Bruder à Paris :

*« Dora Bruder devient un symbole. Elle
représente dans la mémoire de la ville les milliers
d'enfants et d'adolescents partis de France pour
être assassinés à Auschwitz ».*

Juste après le titre, on s'aperçoit que le mnème colore le roman déjà dès l'incipit, cette passerelle aussi bien initiale qu'initiante vers l'essence de l'œuvre, dont dit au demeurant Charles Grivel :

" le roman n'est que le développement de son commencement(...) chaque élément constituant s'y attache".

Dora Bruder s'ouvre en effet sur un élan mnémique que nous transmettent les monèmes et les énoncés aux couleurs du passé :

« Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris - Soir, qui datait du 31 septembre 1941 je suis tombé à la page trois, sur une rubrique : D'hier à aujourd'hui » p.7.

Nul doute que l'indicateur temporel *il y a huit ans* qui inaugure le roman renvoie au passé certes, mais il témoigne également d'un travail intellectuel persistant qui a tant hanté Modiano, depuis l'avoir lu sur la rubrique *Paris Soir* et qui fut la force motrice du ressuscitement de la mémoire de Dora Bruder. Par ailleurs, la juxtaposition de l'épithète *vieux* avec le substantif *journal* réfère à la mémoire écrite que représentent les journaux, ce qui intensifie ipso facto le penchant auctorial vers le passé de ce Paris-là concomitamment dans l'espace et dans le temps.

On rappelle en l'occurrence, que dans un entretien avec Laurence Liban, Patrick Modiano affirme :

« ce qui me motive pour écrire, c'est trouver des traces .Ne pas raconter les choses de manière directe, mais que ces choses soient un peu énigmatiques. Retrouver les traces des choses plutôt que les choses elles- mêmes.»

L'identité scripturale modianesque donc tend, à bien d'égards, à couvrir les empreintes d'un Paris qui n'est plus, celui de l'Occupation. Nonobstant, à travers cette quête, l'auteur cherche ses propres traces, ce que nous confirme la pensée barthienne dans *Le plaisir du texte* : *«raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine ? »*

Le recule vers son propre passé est assuré dans l'insipite par le mnème autobiographie lointain qui surgit, lorsque la topographie d'un Paris en commun, éveille un souvenir qui remonte à l'enfance de Modiano:

« ce quartier du boulevard Ornano je le connais depuis longtemps. Dans mon enfance, j'accompagnais ma mère au marché aux puces de Saint-Ouen » p7.

Quant à l'excipit clôturant *Dora Bruder*, il se veut une composante scripturale probante du désir Mondianesque à admonester l'amnésie et conserver la mémoire individuelle de Dora Bruder, qui s'inscrit dans la mémoire traumatique et traumatisée par la Shoah.

Pour mettre en exergue la pertinence dont repose l'excipit, Gérard Genette explique:

« L'excipit tout comme l'incipit, est une zone de l'œuvre où se jouent des enjeux importants, il sert de points de cristallisation pour la compréhension du texte et souvent pour la réflexion critique. »

C'est à travers cette zone, que Patrick Modiano surenchère la dialectique de la mémoire et de l'absence. Pour dépeindre Paris après que Dora n'y est plus, l'auteur écrit:

« La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora »

Plus loin, enchaîne Modiano:

"Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là".

L'auteur accentue l'ampleur de l'absence et du vide en employant deux fois l'attribut désert, pour Modiano, l'auteur émouvement par cet état de choses, l'absence de Dora vaut l'absence suprême, et dépeuple Paris d'hier tout comme Paris d'aujourd'hui. D'autre part l'écrivain se puise inhéremment dans l'intrigue romanesque :

*" je ne peux pas m'empêcher de penser à elle
et de sentir un écho de sa présence dans certains
quartiers l'autre fois c'était près de la gare du Nord"*

L'utilisation de la première personne du singulier « je », et du verbe de perception « sentir », témoigne du puisement subjectif de l'écrivain dans l'histoire de Dora, qui ne cesse de le hanter. Quant à la figure de style (oxymore) , où l'absence de Dora s'oppose à sa présence, il est question d'un catalyseur stylistique dont la finalité est d'appuyer la résistance auctorielle à vaincre l'absence de Dora ,par une présence scripturale sensorielle, voire même illusoire .

L'écriture fragmentée comme acte de résistance contre l'oubli

Si l'on s'appuie sur la pensée de Roland Barthes sur l'écriture, celle-ci se définit en tant que :« un retour au passé une manière d'y faire face d'en récompenser le sens ». Ainsi, on peut avancer que le scriptural est un acte de résistance octorielle par lequel l'écrivain affronte la mémoire, aussi traumatique qu'elle soit, l'exalte et tente d'atténuer ses plaies intérieures et antérieures.

Le projet littéraire modianesque en l'occurrence, s'engage à illustrer à bien d'échelles la mémoire non seulement de Dora Bruder, mais également la mémoire autobiographique et celle des sujets/ victimes qu'abritait la Métropole lors de la Seconde Guerre mondiale et que personne jusqu'à lors n'en avait parlée.

*« Si je n'étais pas là pour l'écrire il n'y aurait
plus aucune trace de cet inconnu et de celle de mon
père dans un panier à salade en février 1942 sur les
Champs-Élysées rien que des personnes mortes ou*

vivantes que l'on range dans la catégorie des individus non identifiés. »p.65.

Force est de constater que dans Dora Bruder, l'écriture fragmentée s'avère la panoplie scripturale propice que Modiano dégage face à l'amnésie qui a failli anéantir cette sombre époque de l'histoire de Paris de l'Occupation sinon sa contribution, à ce propos nous explique Michael Bakhtine:

« le roman moderne exploite la discontinuité temporelle pour dévoiler les couches complexes de la conscience et du vécu, offrant une perspective fragmentée mais plus authentique sur la réalité ».

Le récit s'ouvre en effet sur la discontinuité temporelle et se démarque du fait des clauses du récit fleuve qui jalonnaient jusqu'à lors l'écriture romanesque :

« il y a 8 ans dans un vieux journal Paris Soir et daté du 31 octobre 1941 ce quartier du boulevard Ornano je le connais depuis longtemps dans mon enfance j'accompagnais ma mère au marché aux puces de Saint-Ouen » p.7.

Le roman s'élançait déjà par un recul de huit ans dans le temps, puis on remonte encore jusqu'à 1941, l'année de la fugue de Dora ,pour revenir à l'enfance de Modiano à travers le même que le boulevard Ornano à éveillé chez lui. Patrick Modiano ,au demeurant ,avoue ça versatilité devant son errance temporelle lorsqu'il dit:

« D'hier à aujourd'hui avec le recul des années des perspectives se brouillent en moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre, celui de 1965 et celui de 1942 »p.10.

Plus loin dans l'ouvrage, il relate tout en s'oscillant encore dans le temps, des épisodes de sa jeunesse et de sa déchirure familiale :

« En février 1942 sur les Champs-Élysées 20 ans plus tard ma mère jouait une pièce de théâtre Michel ce fut dans des circonstances d'une grande banalité j'avais 8 ans j'étais encore mineur »p.65-68.

L'errance chronologique continue à parcourir le roman, où on aperçoit dans la page 130, émerger un souvenir assez récent par rapport au moment de l'écriture, émanant de l'année 1996, suivi -ultérieurement- par un passage où l'on relate l'arrestation de Cécile Bruder, mère de Dora, pendant la rafle de l'année 1942.

« Pour le joindre ce dimanche 28 avril 19 96 j'ai suivi le chemin rue des Archives. »p.130.

« La mère de Dora Cécile Bruder fut arrêtée le 16 juillet 1942 le jour de la grande fable est internée à Drancy. » p.143.

La fragmentation bat son plein avec la fin ouverte de l'œuvre. En effet , la fin que nous propose Modiano ancre davantage le chaos de la condition humaine en accentuant l'incertitude et en induisant l'imaginaire chez le lecteur. À ce propos déclare Michael Bakhtine :

« La fin ouverte peut-être un art subtil qui révèle la complexité de la de l'existence humaine. »

Si le titre se veut l'orientation de la focalisation du lectorat vers la perspective auctorielle, la fin ouverte ,en revanche, hante le lecteur en créant un impact permanent et persistant chez lui ,ce qui prolongera la durée de l'influence de Dora Bruder et éternisera nul doute sa mémoire :

« J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées où elle se cachait en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de

printemps ou elle s'est échappé à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre précieux secret que les bourreaux les ordonnances les autorités dites d'occupation le dépôt des casernes les cons l'histoire le temps tout ce qui vous suit et vous détruit n'auront pas pu lui voler. »p.144-145.

Outil stylistique patent, l'oxymore envahit le dernier passage de l'œuvre et rehausse la versatilité et les dilemmes qui s'emparent de la condition humaine.

Vides Vs embouteillages

Absence Vs présence

Hiver Vs printemps

Pauvre Vs précieux

Cependant, derrière cette juxtaposition des monèmes opposés ; se cantonne une gloire spectaculaire de la mémoire de la rebelle jeune fugueuse ,qui perdure dans le temps tout en résistant contre l'inhumanité du phénomène guerrier et ses suites. Il est question d'une victoire qu'appuie, en outre l'emploi du passé antérieur « n'auront pas pu lui voler » qui témoigne de ce dont la continuité demeure catégorique et absolue dans le temps.

La quête modianesque pour et dans *Dora Bruder*

La photographie au service de la quête

En littérature, le pictural sert d'appui pour le scriptural ;les deux disciplines trament des liens de complémentarité en vue d'élucider le récit ,à ce propos argue le chef du fil romantique :

« A mon avis, vous ne pouvez pas dire ce que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails,

qui autrement ne pourraient même pas être discernés ».

Le pictural agrémente le récit par l'incontournable goût de véracité. Il peut même en être l'élan majeur, on ne peut point répudier ce que doit la photographie à *L'amant* de Marguerite Duras, ou encore à *La Chambre Claire* de Roland Barthes.

Dora Bruder en l'occurrence, doit ses premières prémisses à une photo en prose de Dora sur l'avis de recherche de *Paris Soir*, décrivant méticuleusement la jeune fille. On rappelle dans le même sens que l'auteur lui-même semble affectivement fasciné par cet art dont la charge mnémique marque toujours sa rétrospective infantile, dans la page huit, il se souvient du photographe du quartier du boulevard Ornano :

*« En hiver, sous le trottoir de l'avenue, le long de la caserne Clignancourt, dans le flot des passants, se tenait avec son appareil à trépied, le gros photographe au nez grumeleux et au lunettes rondes qui proposait « une photo souvenir » ».*p.8.

Face aux informations pudiques et aux témoins quasi disparus, Modiano fait recours aux photos afin de mener à bien sa quête visant marcher sur les traces de Dora. Il s'arme justement des photos de la famille Bruder pour vêtir de ratification son travail de mémoire et redéfinir un passé dont on a tenté d'anéantir les traces, d'ailleurs, dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes songe que c'est grâce à ce mécanisme que « le passé est assez sûr que le présent ».

La photo préliminaire régénérant un passé qui n'est plus que décrypte l'auteur remonte au mariage de Cécile et Ernest Bruder :

« Quelques photos de cette époque .La plus ancienne, le jour de leur mariage. Ils sont assis à côté à une sorte de guéridon. Elle est enveloppée dans un grand-voile blanc qui semble nouer sur le

côté gauche de son visage et qui prennent jusqu'à terre. Il est en habit et porte un nœud papillon blanc ».

À travers une description noyée dans des détails minutieux, Modiano vacille du visible au lisible et reporte le passé vers le présent par le biais d'une représentation multidimensionnelle affectant l'allure et l'aspect vestimentaire des mariés. Le degré du détail est assuré par la prédominance des épithètes, des attributs et des adjectifs de couleurs employés.

Le cheminement de la quête modianesque à travers le pictural se poursuit avec des photos où Dora Bruder -entre deux et quatorze ans- est le sujet/ objet, un objet incapable de se défendre, de s'expliquer, ou encore moins de dévoiler le lourd secret de sa disparition. Modiano se consacre à décortiquer les détails meublants ces photos, en revanche, lorsque le flou s'impose et entrave ce processus auctorial, celui-ci se lance dans un indécis monologue intérieur : « *Dora ?* » p.33, « *où cela peut-il être ?* » p.33.

Il n'est point inutile de rappeler, que chez Patrick Modiano, la photographie fixe trouve son pendant dans la photographie mobile. Ces deux types de représentation visuelle servent l'intrigue sous divers angles.

« Le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit par l'image, fixe ou mobile »

Pour mettre en avant l'étendue de l'impact dont jouit le septième art sur la conscience collective, l'auteur présume en regardant un long métrage sorti en 1941, l'année même de la disparition de Dora, que ce film aurait pu être le déclin majeur de la décision de son évasion :

« L'été 1941, l'un des films tournés depuis le début de l'Occupation est sorti au Normaindie et ensuite dans les salles de cinéma de quartier. Il s'agissait d'une aimable comédie : Premier rendez-vous. La dernière fois que je l'ai vu, elle m'a causé une impression étrange, que ne justifiait pas la

légèreté de l'intrigue ni le ton enjoué des protagonistes. Je me disais que Dora Bruder avait peut-être assisté, un Dimanche, à une séance de ce film dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge [...] . Ce film présentait la version rose est anodine de ce qui était arrivé à Dora dans la vraie vie. Lui avait-il donné l'idée de sa fugue ? » P.79.

Dans les pages quatre-vingt-dix et quatre-vingt et onze, Patrick Modiano revient sur la photographie fixe en explorant l'ultime trouvaille picturale retrouvée. Il s'agit d'une photo représentant Dora, Cécile Bruder et la grand-mère, et dont la rupture avec toutes les photos antérieures semblait perçante :

« J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. »

Profondément affecté par l'image, Modiano s'y attarde largement, est-ce car elle est la dernière avant la mort ou la disparition du *Spectrum* ? Ou alors dans la mesure où elle relate au passé, une mort certaine en instance de se produire ? À ce propos déclare Roland Barthes : « *La photo nous dit la mort au futur* ». La photographie repose justement sur une double dimension, apparemment paradoxale : tout en agissant contre la mort et l'oubli, elle les rappelle, les ancre à celui qui la regarde.

Ce qui rend décisive la photo, émane par ailleurs de la métamorphose béante de Dora Bruder. L'écrivain décrit la rupture avec les aspects concomitamment physiques et moraux de son enfance en les comparant aux photos antérieures : « Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes, à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour des distributions des prix... [...] Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves » p.90-91. La plus-value de la photo est graduée par le contexte historique tumultueux qui la jalonnait. C'est le reflet du méandre brutal qui a bouleversé Paris entre 1939 et 1945. Celui-ci fut traduit par

l'état d'âme qu'a immortalisé l'œil de la caméra, Patrick Modiano poursuit son analyse « *Les deux femmes ne sourient pas* » p.91.

On se référant à la formule Barthienne, on peut dire qu'il s'agit du dualisme *Studium/Punctum*, à propos duquel il déclare : « *La photo est belle, le garçon aussi, c'est le studium . Mais le punctum, c'est qu'il va mourir* », Modiano reprend le même postulat en disant : « *le temps de la photo, elles étaient protégées* » p.91. Les femmes étaient en sécurité certes, mais après la prise de la photo, elles allaient subir un sort sombre où la perte embrassera la discrimination et la destruction.

Écrivain qui s'est dévoué à ramener un passé sombre au présent, Modiano a consacré son œuvre -particulièrement *Dora Bruder* -à mettre en avant des histoires qui, au prime abord et tenons compte des éléments para textuels, paraissent banales et individuelles, cependant , au fur et à mesure de la lecture, l'horizon d'attente prend conscience qu'à travers cette personnages inexplorés, Patrick Modiano vise des causes humaines plus lourdes dont l'empereur est aussi frappante qu' accablante .

«Patrick Modiano cultive d'emblée les paradoxes. Si avec les avant-gardes l'esprit de la modernité souffle vers l'avenir, dans son cas, il se déplace plutôt vers le passé. L'écrivain s'intéresse moins aux lendemains qui chantent qu'aux veilles qui exigent reconnaissance.»

En effet, l'auteur transforme le roman une arme douce de résistance contre l'Occupation, contre même l'oubli, cet instinct humain terrible et ingrat. Entre réception et consécration, l'œuvre de Patrick Modiano fut l'objet de plusieurs études critiques et a décroché les prix littéraires les plus prestigieux de notre temps, dans cette mesure confirme le critique français Bruno BLANCKEMAN :

« Sensible aux jeux de miroir et aux effets de réfraction propres à la bibliothèque, la critique universitaire s'est pour sa part emparée du cas de

*Modiano dès le milieu des années soixante-dix dix,
quand bien même son succès grand public semble
avoir parfois joué en sa faveur.»*

Catalyseur incontournable propulsant la production littéraire, la traduction s'avère l'étalon propice et fiable pour mesurer la réception du roman. Grâce à cette passerelle intra linguistique, la condition humaine de l'étranger cesse d'être étrangère, elle désormais familiale et commune concomitamment dans l'espace et dans le temps.

*« La plus belle métempsychose est celle où nous
nous voyons surgir dans un autre».*

Dora Bruder a fait justement son métensomatose dans plusieurs langues, en anglais, en espagnol, en arabe et en néerlandais, ce qui que lui permettra nul doute de s'étendre sur d'autres sillons en élargissant en crescendo son horizon d'attente. S'ajoute à l'apport renchérisant la réception de *Dora Bruder* un hommage plutôt topographique. En effet, la consécration du roman atteint son comble à travers l'inauguration, le premier juin 2005, d'une promenade située au dix-huitième arrondissement de Paris, à laquelle on a attribué le nom emblématique qui en dit long sur tous les juifs déportés à Auschwitz pendant la Seconde Guerre Mondiale. À cette occasion s'exprime Anne Hidalgo, maire de Paris à l'époque : « Dora Bruder était une jeune fille qui aimait ce quartier et elle a été arrachée à la vie simplement parce qu'elle était juive».

Décidément, grâce à la contribution scripturale modianesque, Dora est dès lors une partie intégrante de la topographie de la capitale française. Ceci permettra à sa mémoire de perdurer autant que perdurera Paris même , puisque la durée de vie de la géographie surplombe celle de quiconque être humain.

La promenade et la mémoire de Dora sont ainsi un héritage humain agissant contre l'humanité du Holocauste et agissant contre l'érosion de l'amnésie. Dix ans plus tard, Patrick Modiano décroche le prix littéraire le plus éminent qu'un écrivain puisse avoir. Le prestigieux prix Nobel de littérature vient couronner un parcours à travers lequel l'auteur de *Dora Bruder* s'est engagé à régénérer le passé d'une France dont il est -consciemment et/ou à son

insu – affecté. Ainsi, L'académie suédoise a consacré Modiano pour ce dont elle déduit « *l'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et a dévoilé le monde de l'Occupation* ».

À travers un cheminement scriptural qui se suffit à lui-même, en se démarquant des classements conventionnels qui délimitent l'écriture romanesque, Modiano mène un travail heuristique persistant pour remémorer le contexte lié à la Shoah. En variant les stratégies scripturale et narratives, entre fiction autofiction et documentation, le produit qu'est *Dora Bruder* est une fusion de genres qui se veut une quête de soi en retraçant de la condition humaine de l'Autre.

Bibliographie

Corpus

- Modiano Patrick, *Dora Bruder*, Éditions Gallimard, 1997.

Ouvrages critiques

- BATHES Roland, *la chambre claire*, Éditions Gallimard ,1980.
- BARTHES Roland, *le plaisir du texte*, Editions Seuil, 1973.
- BLANCKEMA Bruno, *lire Modiano*, Armand Colin, 2009.
- BERMANE Antoine, *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, 1984.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, PUP, 1995.
- SARTRE Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Éditions Gallimard,1948.

Revues

- Portées, volume 35, numéro 3, hiver 2007.

**Les Mythes à l'épreuve du temps :
fragmentation identitaire et temporalités multiples
dans Les Réécritures modernes**

Meryeme RABHI /FLSH/UMPO

INTRODUCTION

La période de l'entre-deux-guerres, empreinte de bouleversements sociaux, politiques et culturels sans précédent, voit s'effondrer les certitudes d'un monde d'avant-guerre, plongeant les écrivains dans une quête de sens renouvelée. Face à cette crise existentielle et historique, ces derniers se tournent vers le mythe, cette structure narrative ancestrale, pour en proposer des réécritures complexes et plurivalentes. Le mythe, porteur d'une mémoire collective et ancrée dans un passé primordial, devient ainsi un terrain fertile pour des réinterprétations où se dévoilent des identités fragmentées, des temporalités éclatées, et des mémoires tourmentées.

Cet article explore la réécriture des mythes dans la période de l'entre-deux-guerres, en mettant en lumière la complexité des temporalités et des identités qui se dessinent à travers ces récits revisités. Face aux crises existentielles et historiques de l'époque, les écrivains exploitent le mythe non seulement comme une matrice narrative, mais également comme un prisme de déconstruction des structures identitaires et temporelles traditionnelles. L'analyse se concentre sur plusieurs axes : la fragmentation identitaire des personnages, les temporalités discontinues et cycliques, l'hypertextualité des récits, ainsi que le rôle de la mémoire et de l'oubli. Ces réécritures, loin d'être de simples actualisations, témoignent d'une réflexion profonde sur la modernité et l'incertitude du rapport au temps, où la linéarité classique du mythe cède la place à des narrations éclatées, oscillant entre passé, présent et futur.

Ces réécritures ne sont pas de simples mises à jour, mais bien des reconstructions profondes où se jouent des questionnements essentiels sur l'individu, l'histoire, et la modernité. En convoquant l'hypertextualité, ces récits établissent un dialogue subtil avec les versions originelles des mythes, tout en déconstruisant les identités héroïques classiques pour y inscrire des personnages

aux identités multiples et mouvantes, reflétant les incertitudes de l'époque. Comme le souligne Roland Barthes,

« [...] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets »²⁸².

Ainsi, les réécritures mythiques fonctionnent comme des tissus complexes de citations où le passé et le présent se rejoignent pour créer de nouvelles significations. La temporalité, loin d'être linéaire, s'y manifeste sous des formes complexes, oscillant entre discontinuités, répétitions et cycles infinis, où la mémoire et l'oubli deviennent des forces perturbatrices de la continuité narrative.

Claude Lévi-Strauss souligne cette dynamique de déconstruction à travers sa réflexion sur la quête de connaissance, affirmant que « *la connaissance est donc un processus de mort ; elle ne détruit pas l'homme, mais elle accompagne en pensée sa décomposition* »²⁸³. Ici, Lévi-Strauss met en lumière l'idée que la recherche de sens, notamment à travers les mythes, implique une décomposition du sujet et de ses certitudes. La mémoire, en tant qu'élément clé de cette quête, se révèle non pas comme un simple rappel du passé, mais comme un agent de fragmentation, exposant les failles et les contradictions de l'identité. Ainsi, les réécritures mythiques, loin de figer le passé, agissent comme un miroir de

²⁸² BARTHES, Roland, *Théorie du texte*. In: Encyclopædia Universalis, 1973, p.p.816,817.

²⁸³ HARDER, Yves Jean, *Les Cahiers de l'Herne : Claude Lévi-Strauss*. Flammarion, Coll. Champs Classiques, Paris, 2014, p.19.

l'éclatement intérieur, dévoilant une identité en perpétuelle décomposition et reconstruction.

Cet article se propose d'examiner comment la réécriture des mythes, à travers les prismes de l'hypertextualité, de la mémoire, et de la cyclicité du temps, révèle la fragmentation identitaire des personnages et éclaire la complexité des temporalités qui les traversent. Par cette approche, il s'agira de mettre en lumière comment ces réécritures mythiques, loin de stabiliser le passé, le replient sur le présent pour en révéler la nature troublée, fragmentée et toujours en tension.

I. La fragmentation identitaire dans la réécriture des mythes

Dans le contexte historique et littéraire de l'entre-deux-guerres, les écrivains sont confrontés à des crises identitaires profondes, engendrées par les bouleversements sociaux, politiques et culturels. Les mythes, autrefois porteurs de certitudes collectives, deviennent des matrices où les auteurs projettent les incertitudes de l'époque, offrant ainsi un miroir déformé mais révélateur des questionnements identitaires contemporains.

La fragmentation identitaire, concept clé de cette période, se manifeste par une dislocation du sujet, dont l'unité se voit fissurée par des forces internes et externes. L'individu moderne, à l'image des personnages mythiques réécrits, est tiraillé entre des forces contradictoires : les tensions entre l'héritage culturel et la modernité, entre le passé et le présent, créent un espace narratif où l'identité devient éclatée, mouvante, parfois méconnaissable. Comme le souligne Paul Ricoeur, « *la temporalité est désormais l'unité articulée de l'à-venir, de l'avoir-été et du présenter, qui sont ainsi donnés à penser ensemble* »²⁸⁴. Dans la réécriture des mythes, le temps devient ainsi une dimension complexe, où le passé mythique, le présent de l'écriture, et l'avenir incertain de l'individu se superposent et se répondent. La narration mythique permet alors de reconfigurer l'expérience temporelle, en reflétant les identités fragmentées et les temporalités multiples propres à l'époque moderne.

²⁸⁴ RICOEUR, Paul, *Temps et Récit III Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p. 105.

Cette idée de multiplicité temporelle trouve également un écho dans la réflexion de Gaston Bachelard, qui remet en question la conception d'un temps unique et linéaire. Selon lui, « *la conception d'un temps unique, emportant sans retour notre âme avec les choses, ne pouvait correspondre qu'à une vue d'ensemble qui résume bien mal la diversité temporelle des phénomènes* »²⁸⁵.

En effet, Bachelard souligne que chaque phénomène, chaque être, possède son propre rythme et sa propre durée. Dans la réécriture des mythes, cette diversité temporelle se manifeste par la manière dont les récits jouent avec les époques et les expériences, illustrant la fragmentation de l'identité moderne. Les mythes réécrits incarnent cette multiplicité, offrant des temporalités superposées et fragmentées qui reflètent l'éclatement de l'individu face aux contradictions du monde moderne.

Un exemple emblématique de cette réécriture est celui des figures héroïques classiques, souvent idéalisées dans les récits anciens, mais désormais représentées comme des êtres en proie au doute, à la multiplicité et à la perte de soi. L'Odysée d'Ulysse, par exemple, réinterprétée dans le cadre moderniste, pourrait se transformer en une quête non plus de retour vers un foyer stable, mais vers une identité incertaine, fragmentée par les aléas du monde moderne.

Dans ces réécritures, le mythe devient un vecteur pour interroger la notion d'individualité elle-même. Les personnages mythiques réinventés dans l'entre-deux-guerres ne sont plus des figures monolithiques. Ils reflètent les questionnements existentiels de l'époque, en proie à des contradictions et des ruptures internes, symbolisant ainsi la complexité de l'identité moderne.

Ainsi, la réécriture mythique offre non seulement une relecture des récits anciens, mais elle devient également un moyen pour les auteurs de l'entre-deux-guerres d'exprimer les fractures identitaires, tant individuelles que collectives, qui caractérisent leur époque. Cette fragmentation identitaire trouve son écho dans des narrations éclatées, où le personnage n'est plus le centre stable d'une histoire, mais devient un réseau de tensions et de contradictions.

²⁸⁵ BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée*, PUF, Coll. Bibliothèque de philosophie Contemporaine, Paris, 1963, p.9.

II. Temporalités complexes et discontinues dans les récits mythiques revisités

L'une des caractéristiques majeures des réécritures mythiques de l'entre-deux-guerres réside dans la complexité des temporalités mises en jeu. Alors que les récits mythiques classiques s'inscrivaient souvent dans une linéarité temporelle, marquée par la continuité et la causalité, les œuvres de cette période se distinguent par une approche éclatée du temps. Ce phénomène reflète à la fois la crise existentielle des personnages, mais aussi les bouleversements historiques et sociétaux qui ont profondément altéré la perception du temps.

Les écrivains de l'entre-deux-guerres adoptent une temporalité discontinue, où passé, présent et futur se superposent, se confrontent et se brouillent. En réécrivant des mythes, ils plongent leurs personnages dans des temporalités fragmentées, souvent marquées par des ruptures, des ellipses ou des répétitions. Le mythe, en tant qu'élément intemporel et transculturel, devient alors un terrain fertile pour interroger la relation entre mémoire individuelle et collective, ainsi que les répercussions des événements traumatiques sur la conscience humaine.

Dans cette perspective, la temporalité devient elle-même un personnage du récit. Prenons par exemple le mythe de Sisyphe, réinterprété par Albert Camus, où l'aspect cyclique du temps reflète non seulement la répétition de la tâche absurde de Sisyphe, mais aussi la condition humaine dans un monde où la linéarité et la progression semblent abolies. Le personnage est alors condamné à une temporalité circulaire, une répétition infinie, qui interroge la finalité même de l'existence. Cette vision du temps, où la fin semble toujours repoussée, exprime une fracture existentielle profonde, symptomatique des incertitudes de l'entre-deux-guerres.

De manière similaire, d'autres réécritures de mythes classiques font écho à cette temporalité éclatée, où le passé mythique semble sans cesse revenir hanter le présent. Les narrations deviennent labyrinthiques, où l'on oscille entre différentes époques sans véritable ancrage temporel stable. Cela reflète l'idée que l'histoire elle-même est un processus fragmenté, répétitif, parfois

incompréhensible, où les événements traumatiques tels que la Grande Guerre perturbent la continuité du temps historique.

L'usage de la temporalité discontinue permet ainsi aux auteurs de jouer avec des formes narratives novatrices, où la linéarité est mise à mal au profit d'une pluralité temporelle. Le mythe, dans ces récits, devient à la fois une réminiscence et une projection, où chaque temps se reflète dans l'autre, créant une polyphonie temporelle qui résonne avec les fractures identitaires des personnages.

La discontinuité temporelle permet également de souligner l'imbrication entre l'intime et le collectif. Le personnage mythique réécrit incarne alors un être tiraillé entre son passé, marqué par la tradition et la mémoire collective, et son présent, où les repères sont flous et les identités instables. La narration, éclatée, suit ces temporalités disloquées, où l'instant présent semble toujours parasité par un passé non résolu, et un avenir incertain.

Ainsi, la temporalité complexe, dans les réécritures mythiques de l'entre-deux-guerres, ne sert pas seulement à bouleverser la structure narrative ; elle devient un reflet direct de la fragmentation identitaire des personnages et de la société elle-même. Ce jeu sur les strates temporelles, où les lignes du passé et du présent s'entrecroisent, témoigne d'une crise de la modernité, où le mythe devient le lieu d'une quête existentielle sans fin, rendant compte de la condition humaine dans toute sa complexité.

III. L'hypertextualité comme outil de réécriture et de fragmentation

L'hypertextualité, concept développé par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*, désigne la relation qui unit un texte à un autre, dans un jeu de transformation et de réécriture. Dans le cadre de la réécriture, la notion d'hypertextualité joue un rôle central. Gérard Genette décrit l'hypertextualité comme « *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* »²⁸⁶. Cette définition

²⁸⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Collection Poétique, Paris, 1982, p.p. 17, 18.

souligne comment la réécriture opère par une forme de dérivation qui va au-delà de la simple imitation ou du commentaire, impliquant une transformation active. La temporalité entre en jeu lorsque cette relation entre hypotexte et hypertexte permet une superposition des époques, une rencontre entre l'ancien et le nouveau. Ainsi, la réécriture devient un espace où le passé se voit transfiguré, et le texte source renaît dans un contexte contemporain, créant une tension entre fidélité et innovation. L'importance de cette approche hypertextuelle réside dans son pouvoir de recontextualiser le mythe, de le faire dialoguer avec le présent, tout en conservant l'écho du passé. Genette suggère ici que la temporalité dans la réécriture n'est pas simplement une question de succession, mais d'interaction entre différentes couches de temps, où chaque texte apporte une nuance nouvelle à la compréhension de l'œuvre originale.

Elle se révèle particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit de réécritures mythiques, car le mythe, en tant que forme narrative première, se prête naturellement à cette dynamique intertextuelle. Les auteurs de l'entre-deux-guerres exploitent cette richesse hypertextuelle pour créer des récits où l'ancien dialogue avec le moderne, où le mythe se réinvente à travers une pluralité de sens, tout en rendant compte de la complexité des identités et des temporalités qu'ils mettent en scène.

En recourant à l'hypertextualité, les écrivains de cette période ne se contentent pas d'emprunter des éléments mythiques pour les actualiser ; ils les déconstruisent, les fragmentent, pour les adapter aux angoisses et aux crises de leur époque. Loin de la simple imitation, ces réécritures agissent comme des reconfigurations où chaque élément mythologique est réinvesti d'une signification nouvelle, en résonance avec les préoccupations contemporaines. Ainsi, chaque mythe revisité devient une sorte de palimpseste, un texte où les strates anciennes cohabitent avec les nouvelles, dans une dynamique de superposition narrative et de transformation identitaire.

Cette superposition de récits, propre à l'hypertextualité, favorise la création de personnages aux identités fragmentées. Les protagonistes issus de ces réécritures ne sont plus des figures héroïques ou monolithiques, mais des êtres pluriels, dont l'identité se constitue au carrefour de plusieurs influences et

temporalités. Leur existence se nourrit de l'éclatement du récit mythologique initial, qui se déploie dans des directions multiples. L'hypertextualité permet ainsi d'amplifier la fragmentation identitaire des personnages, en les plaçant au cœur d'un réseau de significations fluctuantes, où chaque version du mythe résonne avec les autres. Prenons, par exemple, la figure de Prométhée, réinterprétée dans la littérature moderniste. Dans sa version classique, Prométhée est l'archétype du héros solitaire, porteur d'un destin tragique mais pleinement assumé. Cependant, dans les réécritures modernistes, Prométhée devient une figure éclatée, dont le sacrifice et la rébellion sont réinterprétés à la lumière des luttes politiques, des conflits idéologiques et des interrogations existentielles de l'entre-deux-guerres.

De la même manière, le mythe d'Œdipe a connu un succès retentissant dans des domaines variés tels que la littérature, la philosophie, la psychologie, la politique et la culture. Œdipe, dans sa version originelle, est le symbole du destin inéluctable, de la quête de vérité et du tragique aveuglement de l'être humain face à sa propre condition. Cependant, les réécritures modernes et contemporaines de ce mythe ont considérablement enrichi et complexifié son personnage. Dans la littérature, des auteurs comme Jean Cocteau dans *La Machine infernale* (1934) ont revisité la figure d'Œdipe pour interroger les notions d'identité, de responsabilité et de pouvoir. La tragédie de l'homme face à son destin se transforme alors en une réflexion plus large sur les implications sociales et politiques de la quête de soi.

En philosophie, le mythe d'Œdipe est devenu une métaphore centrale pour les penseurs qui explorent les limites de la connaissance humaine et le dilemme du libre arbitre. Œdipe incarne le paradoxe de l'homme cherchant à connaître son propre être, tout en étant contraint par des forces qui le dépassent. Cette dualité est également exploitée dans le domaine de la psychologie, notamment par Sigmund Freud, qui voit en Œdipe le modèle de la structure inconsciente des désirs humains. Le complexe d'Œdipe devient ainsi un concept fondamental de la psychanalyse, ouvrant la voie à une exploration profonde des dynamiques familiales, des pulsions et de la formation de l'identité.

Sur le plan politique, le mythe d'Œdipe a été réapproprié pour illustrer les mécanismes de pouvoir et de révolte. Les dramaturges et les écrivains ont souvent utilisé la figure d'Œdipe pour évoquer la cécité des gouvernants face aux vérités qui les entourent, ou pour mettre en scène la tension entre l'individu et l'autorité. En ce sens, Œdipe est devenu une figure emblématique de la résistance et de la tragédie du pouvoir, symbolisant la difficulté d'exercer une autorité lucide et juste.

Enfin, la culture populaire a également adopté le mythe d'Œdipe, le transposant dans des contextes variés, du cinéma à la bande dessinée. Ces réappropriations soulignent le caractère universel et intemporel du mythe, tout en l'adaptant aux préoccupations modernes. L'hypertextualité permet, dans ce cas, de tisser un réseau de significations multiples autour du personnage d'Œdipe, où chaque réécriture ajoute une nouvelle couche de compréhension et de réflexion. Ce procédé accentue la fragmentation identitaire d'Œdipe, le transformant en un être dont l'identité évolue et se recompose au fil des différentes interprétations.

Ainsi, le mythe d'Œdipe, tout comme celui de Prométhée, s'inscrit dans cette dynamique de réécriture et de redéfinition constantes. L'hypertextualité joue ici un rôle clé en multipliant les strates narratives et en créant des échos entre les versions anciennes et modernes du mythe. Les temporalités discontinues se superposent, révélant la richesse d'une identité constamment remodelée par les discours littéraires, philosophiques, psychologiques, politiques et culturels.

L'hypertextualité permet ici de faire dialoguer l'ancienne version du mythe avec ses réappropriations modernes, accentuant ainsi la tension identitaire qui habite le personnage. De plus, l'hypertextualité permet d'intégrer les temporalités discontinues au sein même du récit. En mettant en relation plusieurs versions d'un même mythe, les auteurs parviennent à créer une narration où les strates temporelles se superposent, s'entrelacent, voire s'opposent. Le passé mythologique, souvent perçu comme intemporel, devient une matière mouvante, susceptible d'être revisitée, questionnée, et remodelée en fonction des besoins narratifs et des préoccupations identitaires du présent.

Ce jeu sur les temporalités et les versions multiples du mythe renforce l'idée que l'identité, tout comme le temps, n'est jamais fixe, mais en perpétuelle transformation.

L'hypertextualité devient ainsi un instrument de fragmentation narrative et identitaire, où chaque réécriture mythique enrichit et complexifie les strates antérieures, créant un réseau dense de significations. Les auteurs de l'entre-deux-guerres se servent de ce processus pour rendre compte de la condition humaine moderne, éclatée et en quête de sens, dans un monde où les repères, qu'ils soient temporels ou identitaires, sont sans cesse remis en question.

En définitive, la réécriture des mythes au sein de la littérature de l'entre-deux-guerres, telle qu'elle se manifeste à travers les identités fragmentées, les temporalités discontinues et l'hypertextualité, constitue une démarche littéraire ambitieuse et profondément ancrée dans les préoccupations existentielles de l'époque. Les auteurs de cette période, confrontés à des bouleversements tant personnels que collectifs, utilisent le mythe non plus comme un récit figé, mais comme un espace de réinvention et de réflexion. Le mythe se fait miroir des incertitudes, des ruptures et des tensions identitaires que subit le sujet moderne.

Les personnages issus de ces réécritures sont à l'image du monde qui les entoure : fragmentés, tirillés entre plusieurs temporalités, échos d'un passé mythologique qui hante le présent. Leur quête identitaire, amplifiée par une narration éclatée et une temporalité complexe, reflète la difficulté de concilier un héritage mythique avec une modernité incertaine. Ce processus hypertextuel, en multipliant les références et les significations, permet de rendre compte de la nature même du mythe : un récit sans cesse réactualisé, réinterprété à la lumière des préoccupations contemporaines.

Néanmoins, cette réflexion sur la fragmentation identitaire et temporelle ne saurait être complète sans examiner un autre aspect fondamental de ces réécritures mythiques : le rôle du mythe en tant que vecteur de subversion et de critique sociale. Si les mythes permettent de déconstruire les identités et les temporalités figées, ils sont également des instruments de contestation des structures politiques et sociales. Les écrivains de l'entre-deux-guerres, en

revisitant ces récits fondateurs, ne se contentent pas de réinventer des personnages ou des histoires ; ils se livrent à une véritable déconstruction des normes et des valeurs de leur époque.

Ainsi, la suite de cette analyse nous amènera à examiner comment la réécriture des mythes, en plus de fragmenter les identités et les temporalités, sert de cadre à une réflexion politique et sociale plus large. Le mythe, en tant que lieu de tension entre le passé et le présent, devient le prisme à travers lequel les auteurs dénoncent les oppressions, interrogent les hiérarchies et réinventent des systèmes de valeurs dans un monde en mutation.

IV. Mémoire et oubli : des temporalités intérieures fragmentées dans les réécritures mythiques

La mémoire et l'oubli, en tant que forces fondamentales dans la construction de l'identité et de la perception du temps, occupent une place centrale dans les réécritures mythiques de l'entre-deux-guerres. Alors que le mythe, dans sa forme classique, s'ancre dans une temporalité linéaire où le passé sert de fondement à une trajectoire héroïque déterminée, les réécritures modernes déconstruisent cette approche pour interroger les fluctuations de la mémoire, les failles de l'oubli, et les impacts de ces dynamiques sur les personnages. Gérard Genette aborde cette complexité en évoquant la manière dont « *l'hypertexte peut introduire des anachronies (analepses ou prolepses) dans un récit initialement chronologique* »²⁸⁷. Cette intrusion du non-linéaire introduit une superposition temporelle qui devient un terrain fertile pour explorer l'influence du passé sur le présent des personnages mythiques réécrits.

Paul Ricœur approfondit cette réflexion en soulignant que « *nul projet de constituer le temps ne peut abolir l'assurance que, comme tous les autres existants, nous sommes dans le Temps* »²⁸⁸. Cette idée renforce l'idée que la réécriture des mythes n'est pas simplement une tentative de remodeler des récits anciens, mais plutôt un acte d'exploration de notre condition humaine, marquée par une immersion constante dans le temps. En se situant à l'intersection de la

²⁸⁷ Ibid., p.457.

²⁸⁸ RICOEUR Paul, Op. cit., p. 27.

mémoire et de l'oubli, les récits mythiques modernes révèlent que les personnages ne sont jamais totalement détachés de leur passé, ni entièrement tournés vers l'avenir. La temporalité dans ces réécritures devient un espace où le temps passé, présent, et à venir se fondent, remettant en cause la linéarité traditionnelle des récits héroïques. La mémoire et l'oubli agissent alors comme des forces dialectiques, reflétant l'incapacité des personnages à se libérer de leur histoire, tout en soulignant leur lutte pour se définir dans un présent fragmenté.

Cette intrusion du non-linéaire introduit une superposition temporelle qui devient un terrain fertile pour explorer l'influence du passé sur le présent des personnages mythiques réécrits.

La mémoire : un passé qui persiste et perturbe

Dans les réécritures mythiques, la mémoire devient souvent un poids insurmontable pour les personnages, un élément perturbateur qui les empêche de progresser dans une temporalité fluide. Le passé mythique, loin de servir de fondation stable, revient hanter les protagonistes, les condamnant à une répétition incessante de souvenirs fragmentés. Cet éclatement mémoriel crée des temporalités intérieures où le passé n'est jamais totalement révolu, mais sans cesse réactualisé dans le présent.

Ainsi, dans les réécritures du mythe d'Orphée, la mémoire d'Eurydice ne permet pas à Orphée de poursuivre son chemin ; au contraire, elle le replonge dans une boucle temporelle où la perte se rejoue continuellement. Comme le souligne Barthes, « *Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme ; le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion* »²⁸⁹. Cette déformation opérée par la réécriture transforme la mémoire en un processus de reconfiguration du récit, fragmentant ainsi la temporalité et condamnant les personnages à une existence où passé et présent se confondent.

La quête d'Orphée, marquée par la persistance du souvenir d'Eurydice, devient un processus sans fin, où le temps semble se figer et se replier sur lui-

²⁸⁹ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Seuil, Coll. Points Essais, Paris, 1957, p.192.

même. Genette souligne que la mémoire fragmentée et les répétitions d'éléments du récit mythique provoquent une certaine « *confusion narrative qui trouble et disloque notre mémoire du récit* »²⁹⁰. Ce processus reflète la difficulté des personnages à se libérer du passé, enfermant leurs identités dans un temps morcelé et souvent douloureux. Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe*, offre une illustration poignante de cette idée en affirmant :

*« C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enforce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. »*²⁹¹

Ce moment de « **pause** » chez Sisyphe, cet instant de conscience lucide face à l'absurdité de sa tâche, reflète l'essence même de la mémoire dans les réécritures mythiques : une lutte incessante contre un destin cyclique. La mémoire, loin de se réduire à un simple rappel du passé, se mue ici en une expérience de la temporalité fragmentée, où chaque répétition, chaque retour, constitue une réaffirmation du combat contre l'absurde. Sisyphe, tout comme Orphée, est pris dans cette boucle temporelle, où la conscience de son sort devient à la fois une source de tourment et un acte de défiance face à l'inéluctable. La mémoire, en ce sens, révèle sa puissance subversive en défiant le temps linéaire et en réinventant sans cesse le présent à travers la réactualisation du mythe.

²⁹⁰ GENETTE, Gérard, Op.cit., p. 276.

²⁹¹ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Folio Essais, Paris, 2011, p. 105.

L'oubli : un effacement incertain et tragique

Si la mémoire persiste et perturbe, l'oubli, en revanche, constitue une force qui efface, mais qui ne garantit jamais une libération totale du passé. L'oubli, dans les réécritures mythiques, se révèle ambigu : il peut être un refuge face à la douleur de la mémoire, mais il est aussi porteur d'angoisse, car il témoigne de la perte irrémédiable d'une partie de l'identité des personnages. Genette parle de la « transposition diégétique » qui implique souvent une modification du récit original, influençant à la fois la mémoire et l'oubli au sein de la structure narrative. Cette transposition affecte les dynamiques de l'oubli, modifiant la perception temporelle des personnages et introduisant des temporalités fragmentées.

Dans le mythe réécrit de Perséphone, par exemple, la descente aux Enfers et la perte de mémoire qui accompagne le séjour dans le royaume des morts symbolisent l'effacement progressif de l'individualité. L'oubli devient ici non pas une force de régénération, mais une perte irrécupérable, où le personnage se dissout dans une temporalité indéfinie, sans ancrage dans le passé ni dans le futur. Cette temporalité fragmentée par l'oubli reflète l'incapacité des personnages à se situer dans une continuité narrative ou historique, les condamnant à une existence flottante, privée de repères. Genette considère cette déformation narrative comme un processus par lequel le récit se détache de ses fondements originaux pour créer un nouvel espace marqué par l'incertitude et la déliaison temporelle.

Mémoire individuelle et mémoire collective : la tension entre l'intime et l'universel

Dans la réécriture des mythes, la tension entre mémoire individuelle et mémoire collective joue également un rôle crucial dans la fragmentation du temps. Le mythe, en tant que récit fondateur d'une mémoire collective, entre en collision avec la mémoire intime des personnages, créant des temporalités conflictuelles. Les personnages se trouvent souvent en porte-à-faux entre un passé collectif qu'ils ne reconnaissent pas ou ne maîtrisent pas, et une mémoire

personnelle morcelée, constituée d'images incertaines et de souvenirs imparfaits.

Par exemple, dans la réécriture moderniste du mythe d'Œdipe, la mémoire collective du parricide et de l'inceste entre en confrontation avec la mémoire subjective d'Œdipe, pour qui le passé est obscurci par des zones d'ombre et des non-dits. Cette confrontation entre ces deux formes de mémoire engendre une temporalité troublée, où le présent du personnage est continuellement parasité par les fragments du passé mythologique, créant une perception éclatée du temps. Genette fait référence à cette coexistence de mémoires comme une « *structure complexe et comme tournoyante* »²⁹², où l'individu est pris dans une tension entre les différentes couches temporelles du récit. Roland Barthes éclaire davantage cette dynamique en affirmant que « *Le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité [...] Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses* »²⁹³. Cette idée de Barthes révèle comment la réécriture du mythe d'Œdipe s'efforce de rompre avec la naturalisation de l'histoire, en exposant la dimension construite et idéologique du mythe. La confrontation entre mémoire collective et mémoire subjective dans le récit éclaire la manière dont le mythe se dépouille de son apparente éternité, révélant les couches historiques qui le constituent. Le temps n'est alors plus linéaire ou immuable, mais devient un champ de bataille où les souvenirs, les oublis, et les récits individuels et collectifs s'entrechoquent, mettant à nu la tension entre l'universalité du mythe et sa contingence historique.

Temporalités multiples : la mémoire comme construction narrative

Enfin, dans ces réécritures, la mémoire n'est pas seulement une simple réminiscence du passé, mais devient un véritable processus de reconstruction narrative. Roland Barthes affirme que « *Le mythe est un système de communication, c'est un message. [...] Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère* »²⁹⁴. Le mythe se manifeste

²⁹² GENETTE, Gérard, Op. cit., p.276.

²⁹³ BARTHES, Roland, Op. cit., p.214.

²⁹⁴ Ibid., p. 179.

alors comme une parole qui recompose les souvenirs et les oublis, offrant ainsi un espace où les temporalités intérieures des personnages se reconfigurent et où chaque réécriture réinvente le rapport entre le passé et le présent. Ainsi, chaque souvenir, chaque oubli, redéfinit la temporalité du récit et crée de nouvelles lignes de fuite temporelles. La mémoire fragmentée donne naissance à des temporalités éclatées, où chaque bric de passé réinvente un nouveau présent. Les personnages mythiques réécrits évoluent ainsi dans un temps en constante redéfinition, où les identités se déconstruisent et se reconstituent en fonction des souvenirs réactivés ou effacés.

Dans ce cadre, la mémoire et l'oubli deviennent des outils narratifs qui permettent aux auteurs de l'entre-deux-guerres d'explorer la complexité de la temporalité humaine, marquée par l'incertitude, la fragmentation et la perte de repères. Le mythe, revisité à travers ces dynamiques mémorielles, devient un palimpseste, pour reprendre le terme de Genette, un texte où chaque couche de temps révèle une nouvelle dimension de l'identité. Chaque réécriture vient alors ajouter une strate supplémentaire à la perception du mythe, enrichissant la compréhension du texte et de ses multiples temporalités. Ainsi, la mémoire, loin d'être un simple regard en arrière, s'avère un vecteur de création, un moyen d'explorer les tensions et les ambivalences inhérentes à l'expérience humaine.

CONCLUSION

L'étude de la réécriture des mythes dans l'entre-deux-guerres révèle une dynamique complexe où la temporalité joue un rôle central dans la déconstruction des récits traditionnels et dans la reconstruction des identités fragmentées. À travers les axes explorés ; fragmentation identitaire, temporalités discontinues, hypertextualité, mémoire et oubli, ainsi que la cyclicité du temps, il apparaît que le mythe, loin d'être un simple récit réactualisé, devient un espace de questionnement profond sur la condition humaine. Les mythes réécrits s'inscrivent dans un réseau intertextuel, où chaque récit dialogue avec des œuvres antérieures tout en les transformant, créant ainsi de nouvelles significations.

Les réécritures mythiques s'inscrivent dans un mouvement de tension permanente entre un passé qui persiste et un présent qui échappe, entre la mémoire qui encombre et l'oubli qui efface, entre la linéarité historique et la cyclicité inéluctable des événements. Ces récits fragmentés reflètent les incertitudes de leur époque tout en proposant une réflexion sur la nature du temps lui-même, perçu non plus comme une progression linéaire mais comme un réseau complexe de temporalités éclatées, parfois circulaires, parfois discontinuées. La diversité des temporalités s'exprime à travers des rythmes, des discontinuités, et des superpositions, offrant une vision du temps plus proche de la réalité de l'expérience humaine.

Toutefois, cette analyse ne saurait être exhaustive. En effet, la notion du temps, telle qu'elle est traitée dans la réécriture des mythes, ouvre de multiples perspectives pour des recherches futures. Il serait particulièrement pertinent d'explorer la manière dont ces mêmes mythes ont continué à être réécrits dans la période postérieure à la Seconde Guerre mondiale, en lien avec les nouvelles crises identitaires et historiques qui ont marqué la modernité tardive. Les réécritures ultérieures pourraient révéler comment l'identité continue de se fragmenter et de se recomposer, chaque nouvelle version agissant comme un miroir de l'éclatement intérieur, reflétant une identité en constante transformation. Par ailleurs, l'étude des temporalités dans les réécritures contemporaines des mythes, en lien avec les technologies numériques et les

changements de paradigmes narratifs, pourrait offrir un champ de réflexion nouveau sur la manière dont le mythe continue de modeler notre rapport au temps et à l'identité.

Ainsi, la réécriture des mythes, loin d'être une simple réminiscence du passé, se révèle être un outil de dialogue perpétuel entre le passé et le présent, une interrogation constante sur la manière dont les récits façonnent notre compréhension du temps et des identités. Cette résonance du mythe à travers les âges nous invite à repenser la place du temps dans la littérature contemporaine, en confrontant les récits classiques à la complexité du monde moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, Coll. Bibliothèque de philosophie Contemporaine, 1963.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais, 1957.
- BARTHES, Roland, *Théorie du texte*, In: *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1973.
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Folio Essais, 2011.
- HARDER, Yves Jean, *Les Cahiers de l'Herne : Claude Lévi-Strauss*, Paris, Flammarion, Coll. Champs Classiques, 2014.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit III : Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Le Temps historique et subjectif à travers le prisme de Pierre Loti dans *Au Maroc*

Hakima HAMMADI/FLSH/UMPO

Introduction

La temporalité, en tant que concept, occupe une place centrale dans la littérature de voyage, où elle se manifeste non seulement comme une dimension narrative, mais aussi comme un vecteur de sens profond et une clé de compréhension des expériences vécues. Dans ce genre littéraire, le temps ne se contente pas d'être le cadre invisible dans lequel se déploient les récits ; il devient une matière malléable, que les auteurs sculptent pour donner forme à leurs perceptions du monde, aux paysages qu'ils traversent, et aux cultures qu'ils rencontrent.

Pierre Loti, dans son récit *Au Maroc*, offre un exemple riche de cette manipulation de la temporalité. Son voyage au Maroc ne se limite pas à une simple traversée géographique ; il est également une exploration des strates temporelles qui façonnent sa perception du pays. Loti joue avec le temps linéaire de son voyage, le temps cyclique des traditions marocaines, et le temps subjectif de ses propres souvenirs et réflexions.

L'écriture de voyage, par essence, est une confrontation avec l'altérité, et cette rencontre se joue autant sur le plan spatial que temporel. Les voyageurs, en capturant leurs impressions et leurs observations, sont souvent confrontés à la nécessité de traduire une temporalité qui leur est étrangère, celle des lieux visités, tout en superposant leur propre vécu temporel. Ainsi, la temporalité dans *Au Maroc* se déploie en strates complexes, mêlant le temps linéaire du voyage physique, le temps cyclique des traditions et des rites observés, et le temps subjectif du souvenir et de la réminiscence.

Dans *Au Maroc*, le temps peut être étiré ou contracté, selon les exigences du récit et les intentions de Loti. Les moments d'intensité, où le paysage ou l'événement observé suscite une émotion particulière, peuvent s'étendre sur plusieurs pages, tandis que des semaines entières de voyage peuvent être

résumées en quelques lignes. Cette flexibilité narrative permet à Loti de jouer avec la chronologie, de fragmenter le récit, ou encore de créer des contrastes saisissants entre le passé et le présent.

La littérature de voyage est également un espace où le temps historique rencontre le temps personnel. En parcourant des lieux chargés d'histoire, Loti superpose souvent sa propre temporalité à celle des civilisations qu'il explore. Il revit le passé à travers les ruines et les monuments, tout en étant inévitablement ancré dans le présent de son voyage. Cette dualité temporelle, entre un passé révolu et un présent en mouvement, enrichit le récit d'une profondeur supplémentaire, où chaque moment est à la fois une expérience immédiate et une réflexion sur le temps.

Comment Pierre Loti articule-t-il la mémoire et la temporalité dans *Au Maroc* pour interroger la relation entre le passé historique et le présent, et comment cette interaction influence-t-elle sa perception de l'altérité culturelle et historique du Maroc ?

Dans son récit viatique *Au Maroc*, le temps historique vient ancrer le Maroc dans une chronologie qui se veut authentique. Cependant et avant d'analyser de quelle manière cet exote use de cette temporalité historique, mettons le Maroc du 19^{ème} siècle dans son contexte historique.

1- Contexte historique

La reconquête de l'Andalousie qui était sous le règne de dynasties musulmanes notamment les Alaouites qui régnaient depuis le 17^{ème} siècle incita le Maroc à prendre des mesures stratégiques que De Foucault qualifia d'« intolérance », à l'encontre des menaces de ses voisins chrétiens. Les sultans cherchaient à maintenir l'intégrité du royaume en fortifiant ses remparts tant politiques que géographiques face aux éventuelles tentatives impériales qui guettaient les côtes marocaines en vue de s'y introduire tout en faisant face aux défis internes : la révolte des tribus et la lutte pour le contrôle des régions montagneuses et désertiques où le règne du Makhzen était contesté (le Rif, Souss et le Moyen Atlas). Pendant le règne de My Ismail qui dura cinquante-cinq ans, le pays jouit d'une grande stabilité et connut une expansion

territoriale. Il eut raison de ses compétiteurs, chassa les Turcs de Béni Znassen, reprit les forteresses de Maamora des Espagnols et libéra Tanger des Anglais après 22ans d'occupation grâce à la puissante armée composée des Boukharas et des Oudayas : un outil incontournable pour la défense du pays . Des années après, durant le regne de My Hassan Ben Mohammed (1836-1894) , le Maroc dut affronter des défits qui menaçaient son indépendance : il avait essuyé la défaite d'Isly(1844) face aux français qui imposèrent une délimitation de la frontière Algéro- marocaine, ce qui était le début d'un grignotage des territoires marocains. La défaite de Tétouan contre les Espagnols a précipité la désintégration et l'affaiblissement du royaume :

*« Cette affaire de Tétouan a déterminé la chute du prestige [du Maroc] et l'invasion du pays par les Chrétiens. Jamais pareil désastre ne s'était abattu sur les Musulmans ; les protections ont augmenté et il en est résulté un mal considérable ».*²⁹⁵

Pendant et contre toute attente, Le sultan de par sa détermination parvint à préserver le pays contre les assauts de la France, l'Angleterre et l'Espagne et soumettre les tribus de bled al Siba sur lesquelles il a une ascendance spirituelle et religieuse plutôt qu' un pouvoir politique. Il proclamait haut et fort *« Je ne consentirai jamais à céder de mon plein gré la moindre parcelle de mon empire »*²⁹⁶ Il eut le mérite de garder au royaume sa souveraineté et le mettre hors du joug de la colonisation, alors que tous les pays arabes étaient partagés entre la France, l'Italie l'Espagne et l'Angleterre. Le pays connut une stabilité précaire face à ces pressions coloniales venant de pays européens le jouxtant²⁹⁷.

²⁹⁵ Mohammed Kenbib, *Protections et subversion au Maroc (1850-1912)*. Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans.

²⁹⁵ Bahri, Farid, *Le Sultan Moulay Hassan. Une politique au défi de l'Occident*, Edition Afrique Orient, 2023.

Les menaces extérieures persistaient et face à elles les sultans marocains qui se succédèrent sur le trône notamment My Abderrahmane et My Hassan 1^{er} furent contraints d'instaurer des réformes pour moderniser l'armée, restaurer l'infrastructure et s'ouvrir sur le commerce extérieur. Le Maroc dont l'économie était basée strictement sur l'agriculture et le commerce ne put guère rivaliser avec les produits importés d'Europe.

C'est pendant le règne du sultan My Hassan que l'Ambassade diplomatique de Patenôte arriva au Maroc, chargée de renforcer les relations entre l'empire chérifien et la France.

Ce sont justement les récits de ces ambassades, qui se succédèrent sans relâche sur le territoire marocain hermétiquement cloisonné, qui facilitèrent la cristallisation de l'image du Maroc dans l'imaginaire d'un public français avide d'exotisme, ainsi que dans celui de politiciens à l'affût d'un pays recherché pour ses richesses et sa position stratégique exceptionnelle

Ayant placé le Maroc dans cette toile de fond historique, examinons comment Loti intègre cette dimension temporelle dans *Au Maroc*, et comment elle influence sa représentation du pays.

2-Temps historique dans l'œuvre *Au Maroc* de Loti

Le long de son périple, Le temps historique dans l'œuvre de Loti est un élément incontournable pour faire un ancrage dans le récit et accentuer ainsi l'impression d'un pays figé dans un passé idéalisé.

C'est dans ce contexte que Loti en tant qu'officier de Marine et écrivain, profite de cette opportunité pour se documenter et consigner ses impressions d'occidental dans un récit où la description des activités diplomatiques s'entrelacent avec ses propres réflexions sur le territoire marocain, ses habitants et ses coutumes.

Loti met en scène un Maroc où le temps semble suspendu, offrant une vision d'un pays ancré dans une époque révolue. Il écrit : « *Les villes sont encore comme elles étaient il y a des siècles. Les mêmes coutumes, les mêmes*

pratiques, la même vie religieuse et sociale continuent sans presque aucune modification »²⁹⁸. Cette description souligne la perception de Loti d'un Maroc statique, presque immuable, dont les traditions se perpétuent au fil des siècles.

A travers son récit *Au Maroc*, Loti dépeint son voyage tout en offrant à son lectorat un aperçu sur la mission diplomatique et la réalité marocaine dans des descriptions qu'il ancre dans un temps historique particulier. Il contraste le Maroc traditionnel avec la modernité occidentale. Sa réflexion sur la présence étrangère en est la preuve : « *L'influence des Européens commencent à se faire sentir, mais le Maroc conserve encore ses anciennes façons de vivre, et chaque jour nous rappelle que nous sommes dans un monde qui semble n'avoir pas bougé depuis longtemps* »²⁹⁹.

Loti met également en exergue ce contraste entre ce pays immuable, vivant dans un passé où les traditions séculaires ancrées dans le vécu des Marocains se mêlent à une modernité imposée par l'Occident. Il note : « *L'arrivée des Européens bouleverse les habitudes et les croyances ancestrales des Marocains, mais le vieux pays résiste avec une force tranquille, tenant fermement à ses rites et à ses coutumes* »³⁰⁰. Ce passage illustre la tension entre l'ancien et le nouveau, et la difficulté pour le Maroc de concilier ses traditions avec les influences extérieures. En somme, le temps historique chez Loti dans *Au Maroc* sert à créer une image d'un pays figé dans un passé idéalisé, où les traditions anciennes se maintiennent face aux changements imposés par la modernité occidentale. Le contraste entre la permanence des coutumes marocaines et l'intrusion de la modernité européenne renforce l'impression d'un Maroc à la croisée des chemins, entre un passé révolu et un avenir incertain.

Cependant, cette image d'un Maroc figé dans le passé est en butte avec les signes de modernité apparents que Loti observe tout au long de son voyage.

²⁹⁸ Pierre Loti, *Au Maroc*, Édition du Centenaire, Paris, 1992, p.25

²⁹⁹ Ibid., p.118.

³⁰⁰ Ibid., p.143

3-Dualité entre continuité historique et défis de modernité du présent.

L'auteur voit le présent dans le Maroc comme un espace complexe où le passé coexiste et perdure tout en montrant petit à petit des prémices de modernité naissante. Figé dans une temporalité dont les manifestations sont visibles dans ses coutumes, sa langue et sa culture, le Maroc est un pays qui oscille entre un passé historique idéalisé et un présent marqué par le changement dû à la modernité occidentale dont le pays grâce à sa proximité de l'Europe en est influencé. Loti, un écrivain dédoublé d'un académicien, d'un iconoclaste perçoit de son regard d'occidental cette dualité entre ces deux strates temporelles.

Cet infatigable glob- trotter décrit ce pays évoluant dans un présent dont les vestiges du passé influent sur l'identité marocaine .Les reliques de ce passé glorieux, héritées de tant de dynasties qui se succédèrent sur le règne du pays sont un parfait exemple de cet attachement à ce passé. Cette continuité historique forge l'identité des marocains et rattache le passé au présent à travers les pratiques culturelles et religieuses qui demeurent des aspects essentiels de l'identité marocaine. Loti décrit abondamment et avec force détails la dualité entre le passé qui perdure et le présent qui se force à rester intact de cette invasion de la modernité et c'est ce que remarque Loti avant même que son pied ne foule le sol marocain. Alors qu'il est encore en Espagne, à Gibraltar, il ne manque pas de signaler cette dichotomie entre modernité et archaïsme présent en apercevant de loin la ville de Tanger :

Vue de loin, elle semble presque riante, avec ses villas alentour bâties à l'euro péenne dans des jardins ; un peu étrange encore cependant, et restée bien plus musulmane d'aspect que nos villes d'Algérie, avec ses murs d'une neigeuse blancheur, sa haute casbah crénelée, et ses minarets plaquées de vieilles faïences.³⁰¹

Mais une fois que le détroit de Gibraltar passé, Loti donne l'impression qu'il est transporté dans un passé où tout est figé :

³⁰¹ Pierre Loti, *Au Maroc*, Édition du Centenaire, Paris, 1992,P.5.

Dès que le pied se pose sur les vieilles dalles du quai de Tanger, on sent comme un suaire blanc qui tombe ; un suaire lourd ; éteignant tous les bruits d'ailleurs, toutes les modernes agitations de la vie. On a conscience d'un recul subit à travers les siècles, d'une replongée oppressante et profonde dans le calme des âges antérieurs »³⁰²

La ville quoique donne le change à une certaine modernité, elle demeure étrangement discrète :

Sur les murs des femmes voilées se penchent : des femmes immobiles, muettes. Et tout ce tableau, cette multitude silencieuse, ces murailles épaisses, ce déploiement de bannières, tout cet ensemble nous replongent au Moyen-Âge, avec la grandeur, la rudesse et la naïveté sombre du XVe siècle. »³⁰³

La mention des femmes voilées dans leur inertie et mutisme est un contraste flagrant avec celles qu'évoque Loti : « *Comme c'est loin, l'Espagne où l'on était hier, le paquebot, la vapeur, les passagères élégantes, l'époque où l'on croyait vivre.* »³⁰⁴

Cette dualité entre passé et présent s'accroît au fil du voyage car sitôt l'Oued Sebou traversé, ce début de civilité et de modernité s'étiole et font place à de la crainte. Le Sebou est une ligne séparante d'un côté, où les prémices de la modernité et de la sécurité semblent éclore et d'un côté qui vit dans un passé replié sur lui-même, c'est le Maroc sombre.

De même, cette dualité temporelle dans la plupart des récits viatiques, projette la lumière sur le passé qui est en pleine reconstruction et réinterprétation dans le présent. Les voyageurs confrontent un passé historique magnifié qui s'actualise dans le quotidien des habitants dans une cyclicité récurrente afin de marquer une continuité temporelle. Les aspects culturels et civilisationnels sont l'expression de cette confrontation temporelle vécue dans les sociétés visitées et perçue par les voyageurs avec acuité. Cette perception

³⁰² Ibid.,p.23

³⁰³ Ibid.,p.170

³⁰⁴ Ibid.,p. 60

oscille entre fascination pour les vestiges d'un passé glorieux et le dédain d'un présent décevant, résistant à l'élan de la modernité.

A quoi bon une ambassade à un tel souverain, qui reste Comme son peuple, immobilisé dans les vieux rêves humains presque disparus de la terre ? Nous sommes absolument incapables de nous entendre ; la distance entre nous est à peu près celle qui nous séparerait d'un calife de Cordoue ou de Bagdad ressuscité après mille ans de sommeil.³⁰⁵

L'entrée à Fès, la ville Sainte ne fait qu'accroître cette impression de désuétude, de vieillesse :

De Féz le Neuf, qui est plus loin, on ne voit guère que les grands murs sinistres, enfermant les sérails, les palais, les cours du sultan. -Et une ceinture de jardins verts.... Entoure la grande ville ; ses vieux remparts, ses vieux bastions, ses vieilles formidables tours, sont noyés dans la fraîche verdure.³⁰⁶

Mais n'empêche que malgré le confinement des marocains dans un passé, il subsiste des personnages qui arrivent à allier archaïsme et modernité :

Un *tholba* de la mosquée Karaouïn, un très gentil *tholba* qui s'intéresse avec une curiosité condescendance aux choses d'Europe, est quelquefois mon compagnon de flânerie sur les terrasses ; mais, étant musulman et citoyen de Fès, il se caché derrière des pans de murs pour ne n'être pas vu des dames promeneurs.³⁰⁷

A l'occasion du déjeuner chez le vizir de la guerre, le voyageur ne manque pas de remarquer le côtoiement de l'ancien avec le moderne :

Ce déjeuner est servi un peu à l'euro péenne ; le vin interdit, remplacé par du thé que des serviteurs préparent à mesure dans les hauts samovars d'argent. La vaisselle est du Japon ; les cristaux sont dorés et peinturlurés ; tout cela qui

³⁰⁵ Ibid.,p.137

³⁰⁶ Ibid.,p.149

³⁰⁷ Ibid.,p.162

chez nous, formerait un ensemble commun et criard, fait bien ici au milieu d'un tel éclat de couleurs.³⁰⁸

Pour approfondir cette continuité historique et cette dualité temporelle, il est crucial de se pencher sur les pratiques religieuses et culturelles du Maroc, qui sont au cœur de cette dynamique.

4- Pratiques religieuses et culturelles

Les pratiques religieuses et culturelles sont prégnantes au Maroc. Leur omniprésence dans le vécu des Marocains est incontestable. Elles sont le signe précurseur de la continuité historique reliant le passé au présent. Leur récurrence révèle une dimension cyclique à laquelle les Marocains sont attachés. Pierre Loti décrit les aspects des traditions culturelles et des festivités religieuses, ainsi que la manière dont elles sont ancrées dans le quotidien de ce peuple. Il aborde des fêtes, comme celle du Mouloud qui célèbre la naissance du prophète Mohammed, en décrivant les festivités à Fès et leur importance dans la vie spirituelle et sociale : *"C'était la fête du Mouloud, la grande fête musulmane. Des processions solennelles se déroulaient dans les rues, où les hommes en burnous blancs, porteurs de flambeaux et de bannières, défilaient au son des tambours et des chants religieux"*³⁰⁹. Son observation de ces rituels, qui s'inscrivent dans une temporalité répétitive, témoigne d'une compréhension profonde de la société marocaine, où chaque moment sacré est minutieusement respecté. Le vendredi, par exemple, est pour les musulmans un jour sacré, comparable au dimanche chrétien, un *"jour de repos et de toilette"*³¹⁰. Le cycle quotidien est également rythmé par les appels à la prière, qui marquent les moments de recueillement et de connexion avec le divin.

Ainsi, Loti écrit : *« Bientôt va sonner la cinquième et dernière prière du jour »*³¹¹, évoquant cette régularité qui confère au temps une structure immuable. Enfin, l'appel du muezzin, un son qui résonne depuis les hauteurs

³⁰⁸ Ibid., pp.168-169

³⁰⁹ Ibid., p.147

³¹⁰ Ibid., p.151

³¹¹ Ibid., p.153

des minarets, clôture chaque cycle journalier avec une mélodie à la fois familière et solennelle :

« Du haut de tous les minarets, les mouedzen, mettant leurs mains contre leur bouche, répètent le long gémissement religieux aux quatre points cardinaux, en traînant leur voix de fausses tristement comme des loups qui hurlent... »³¹².

Cette image de la voix traînante, comparée au hurlement des loups, insuffle une tonalité mélancolique à ce rituel, suggérant que, bien que ce cycle soit ancré dans la tradition, il est aussi porteur d'une tristesse sous-jacente, d'une répétition infinie qui lie inexorablement le passé au présent. Ainsi, à travers la description des pratiques religieuses et culturelles, Loti capture l'essence d'un temps cyclique, un temps où chaque acte, chaque fête, chaque prière s'inscrit dans une éternelle répétition, soulignant l'attachement profond des Marocains à leurs racines et à leur histoire.

Nous avons vu comment Loti donne son ressenti vis-à-vis de ces pratiques plantent le décor d'une temporalité subjective que nous détaillerons mieux à travers les impressions auctoriales et les stéréotypes qu'elles véhiculent.

4- Le temps subjectif

L'auteur se sert du temps pour faire découvrir son ressenti personnel et ses impressions le long du voyage.

1-Impressions et stéréotypes

1-1-Impressions

Loti encore gorgé de ses repères occidentaux et engoué d'avance pour un Maroc où la délectation exotique est assurée, se retrouve de prime abord dans un univers où l'impression immédiate est négative et s'étendra pendant tout le temps de son périple sur le sol marocain.

³¹² Ibid, p.154

Bien que se targuant d'une neutralité à l'égard du Maroc, de sa politique et des marocains auxquels il assure toute sa sympathie, n'empêche que le voyage dans le royaume chérifien n'est pas de son propre chef pour qu'il puisse en disposer comme bon lui semble en choisissant son propre itinéraire mais c'est un voyage dicté par un diplomate :

*« J'ai pensé que l'idée de visiter, dans des conditions exceptionnelles favorables, un des rares pays qui ne soient pas encore entamés par la civilisation occidentale aurait peut-être quelque attrait pour vous et vous pourriez y puiser un livre original »*³¹³

Loti, proclamant vouloir embellir l'image du pays dans ce voyage par procuration, pour le lectorat européen, image déjà ternie par ses prédécesseurs et en butte à une panoplie de clichés dépréciatifs. Dans l'intention louable de chercher à rendre compte de l'originalité du pays ainsi que de son authenticité à travers son vécu ancré profondément dans une civilisation et une culture millénaire et malgré ses objurgations à-propos des images préconçues et de préjugés qu'il conteste dans le temps du pré-voyage pour ne pas échoir dans une dérive où le littéraire se teinte de politique. Cette littérature que prône l'auteur est « exotique » et est le fondement d'une littérature précoloniale, loin de toute authenticité et dont la portée idéologique est évidente. Loti adopte des descriptions du pays et de ses habitants selon leurs différentes castes et religions.

Il se met dans la peau d'un peintre qui use de descriptions tout en les travestissant selon son bon plaisir. Il s'assigne le devoir d'étancher la soif du lectorat par des images ensorcelantes mêlées de saveurs exquises d'un Orient si proche géographiquement et si loin côté civilisation et civilité. Le temps semble suspendu dans la description permettant ainsi à l'auteur voyageur d'immerger le lecteur dans une scène figée où le temps s'égrène avec lenteur créant ainsi une pause chaque fois qu'il y a description. Le temps semble suspendu, octroyant au narrateur le confort d'exprimer sa fascination devant des cavaliers

³¹³ Pierre Loti, *Au Maroc*, Édition du Centenaire, Paris, p.10, Préface par Michel Desbruères.

marocains qu'il comparait au début, vus au repos sur leurs petits chevaux maigres à de vieilles femmes, à des momies, à de vieilles poupées à figure noire. Mais qu'elle ne fut sa stupéfaction, sa surprise quand ils se mirent en branle. Le temps se figea

Et tous les burnous blancs qui les empaquetaient se sont envolés, flottent maintenant avec une grâce exquise, découvrant des robes de dessous en drap rouge, en drap orange, en drap vert, et des selles qui ont des tapis de soie rose, de soie jaune [...]. Et les beaux bras nus des cavaliers, fauves comme du bronze, sortent des manches larges relevées jusqu'aux épaules, brandissant en l'air, pendant la course folle, les longs fusils de cuivre qui semblent devenus légers comme des roseaux.³¹⁴

Cette suspension du temps est palpable aussi face à la sauvagerie d'une pratique. En évoquant le supplice du sel, l'auteur se montre généreux en détails qu'il fait partager avec son lectorat européen :

C'est le barbier du sultan qui en est chargé. [...] Avec un rasoir, il lui [le coupable] taille à l'intérieur de chaque main, dans le sens de la longueur, quatre fentes jusqu'à l'os. En étendant la paume, il fait ensuite bailler le plus possible les lèvres de ces coupures soignantes, et les remplit de sel. Puis il referme la main ainsi déchiquetée, introduit le bout de chaque doigt replié dans chacune des fentes, et, pour que cet arrangement atroce dure jusqu'à la mort, coud par-dessus le tout une sorte de gant bien serré, en peau de bœuf mouillée qui se rétrécira encore en séchant.[...] Mais le plus effroyable, à ce qu'il paraît, ne survient que quelques jours plus tard, - quand les ongles, poussant au travers de la main, entrent toujours plus avant dans cette chair fendue... Alors la fin est proche : les uns meurent du tétanos, les autres parviennent à se briser la tête contre les murs.³¹⁵

Ces descriptions, foisonnant de détails, suscitent les émotions et illustrent l'impact qu'elles laissent sur l'auteur. L'intensité du moment et de l'expérience vécue est corrélée au temps qui peut accélérer le récit ou le ralentir en fonction

³¹⁴ Ibid, p.40

³¹⁵ Ibid, p.96

de l'état d'âme du voyageur permettant ainsi au lecteur à travers cette temporalité subjective de partager le ressenti de l'auteur, ses difficultés, ses émotions, les lieux qu'il découvre pendant ses pérégrinations. Les mots choisis traduisent ainsi le vu et le ressenti de l'auteur.

Lamartine dit :

*« voyager, c'est traduire ; c'est traduire à l'oeil, à la pensée, à l'âme du lecteur, les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humains donnent au voyageur ».*³¹⁶

Bref, la description dans le temps subjectif met la lumière sur la manière dont l'auteur manipule le temps pour dévoiler son ressenti face aux moments vécus dans tout leur exotisme et étrangeté.

1-2- Stéréotypes

Loti représente les marocains dans un cadre temporel en partant de son propre regard occidental où il projette ses préjugés culturels. Lorsqu'il taxe l'Autre de primitif et de sauvage, il utilise des descriptions dépréciatives souvent liées à des stéréotypes qui immobilisent les personnages ou les scènes dans un temps révolu, un temps qui stagne et qui est en butte à toute prémice de modernité . Le temps subjectif se traduit en strates temporelles où la description subjective tend à valoriser le Je du narrateur au détriment de l'Autre. Pageaux affirme : *« que toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un ailleurs »*³¹⁷

³¹⁶ Véronique, Magri-Mourgues, *La description dans le récit de voyage. Cahiers de narratologie, Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés -LIRCES*, 1996, hal-005946413

³¹⁷ Image(s) française(s) du Maroc avant le Protectorat : (XVII-XXe siècles) , Hal Thèses.

Pour Amossy et Herschberg Pierrot « *le stéréotype apparaît comme une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres* »³¹⁸.

Le voyageur se voit à travers les stéréotypes comme le plus civilisé, le plus cultivé. Il ignore les différences de langue, de civilisation, de religion ou de culture du pays qu'il dévalorise et s'octroie le droit de clamer sa supériorité et sa domination sur l'autre qu'il qualifie d'incivilisé. Les stéréotypes ne reflètent pas des images innocentes puisqu'ils proviennent d'une mentalité qui se croit supérieure d'où le recours à la civilisation de l'autre à travers le colonialisme.

*« L'Orient est perçu comme un objet. L'autochtone est un sujet à comparaison pour se distinguer et légitimer sa supériorité. Ce regard et cet exotisme s'orientent vers le colonialisme. Bref la littérature sur l'autre prend une dimension politique et idéologique. »*³¹⁹

L'image ainsi présentée nourrie de stéréotypes, traduit les représentations qu'on se fait d'un peuple qu'on tient en mésestime, en comparaison avec l'image qu'on se fait de soi-même, plus valorisée et valorisante.

En décrivant le supplice du sel, l'auteur donne l'image préconçue d'un Moghreb barbare qui vit encore au Moyen-Âge. Son ton est empreint d'ironie quand il s'adresse à son public surtout ceux qui seront révoltés par autant de barbarie :

D'abord je leur ferai remarquer qu'ici, au Moghreb, nous sommes encore en plein Moyen-Âge. Dieu sait si notre Moyen-Âge européen avait l'imagination inventive en fait de supplices. Ensuite les Marocains, de même que tous les hommes restés primitifs, sont loin d'avoir notre degré de sensibilité nerveuse et, comme d'ailleurs ils dédaignent absolument la mort, notre simple

³¹⁸ Amossy, Ruth et Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et Clichés*, Armand Colin, Paris, 2005.

³¹⁹ Hassan, Benhakeia, *La littérature de voyage en Afrique du Nord*, L'Harmattan, P. 24.

guillotine serait à leurs yeux un châtement tout à fait anodin qui n'arrêterait personne.³²⁰

Les bêtes n'échappent guère à cette barbarie. La scène de l'immolation de la génisse est un tableau des plus vivants qui représentent les marocains tels des figures intemporelles, se gardant d'adhérer à un présent où des aspects de leur culture sont contestés.

C'est un usage marocain d'immoler ainsi des animaux aux pieds des grands qui passent, lorsqu'on a une grâce à leur demander. La victime doit râler longuement en répandant peu à peu son sang sur la terre. [...] La génisse encore vivante, est couchée devant la tente du ministre, en travers de sa porte ; elle souffle bruyamment, les naseaux ouverts ; la lueur du fanal éclairé la mare de sang échappée de sa gorge, qui s'élargit sur l'herbe.³²¹

Le temps subjectif de Loti vise à manipuler le temps tantôt en ralentissant le rythme et tantôt en l'accéléralant et ainsi marquer combien l'écart culturel est profond entre les deux nations et ainsi justifier cette dévalorisation adoptée vis-à-vis des indigènes.

La dévalorisation de l'Autre est un tremplin par le biais duquel le voyageur révèle son intention qui est loin d'être innocente. Si la déception de Loti est palpable lorsqu'il regarde Tanger de près, Charmes, d'emblée révèle une image des plus avilissantes de ce pays ainsi que de ses habitants. L'auteur de *Ambassade au Maroc*, présente les marocains comme des gens qui :

Ne sont point naturellement affables et hospitaliers. Ce sont des natures lourdes, dures et grossières. Je me garderais bien de leur reprocher leur insolence envers les Européens, si cette insolence partait de l'âme, si elle était la protestation de la faiblesse qui se sent opprimée et qui s'en indigne. Mais elle est provoquée par un sentiment différent. Les Marocains d'abord, si pleins de morgue que pour essayer leurs forces contre nous ; et ce qui le prouve, c'est l'humiliation dans laquelle ils se vautrent spontanément devant nous, dès qu'ils

³²⁰ Ibid., p.97

³²¹ Ibid., p.46

se sont bien convaincus que cette force n'existe pas. Quand ils ont reconnu qu'ils ne sauraient marcher sur nos têtes, ils tombent à nos pieds. [...]. C'est par là que ces peuples sont inférieurs, c'est par là qu'ils sont condamnés à subir la domination étrangère. C'est par là qu'ils diffèrent de nous et qu'ils nous répugnent profondément. Il n'y a, Dieu merci. ! Point en Europe, de race assez avilie pour s'incliner ainsi, le lendemain de la défaite devant le conquérant³²².

La description à valeur stéréotypisante occupe un temps qui s'étire car, résumant les traits de caractère des marocains et la suprématie raciale européenne, mettant à nu un eurocentrisme sans bornes. Le peuple est traité de manipulateur et veule et est asservi comme aux temps de l'esclavage. C'est un peuple dont l'auteur brosse un tableau d'une noirceur insoutenable et où le présent à vérité générale renforce les jugements et leur confère une dimension universelle et intemporelle donnant l'impression de vérités incontestables « *natures lourdes, dures et grossières.* »

A travers cette description, le voyageur fige les marocains dans des traits négatifs immuables car, incapables de changer ou d'évoluer dans un monde en constant progrès. La temporalité subjective cloue l'Autre dans un présent où soumission et veulerie ternissent à jamais l'image du marocain. Cette strate temporelle évidente est étayée par les descriptions de comportement qui suggère la permanence et la constance des réactions du peuple qui n'ont rien de ponctuel ou qu'on peut imputer à un mouvement de colère passager.

La barbarie des marocains, la vétusté du pays ainsi que la saleté qui jonche les endroits publics est un label dépréciatif qui ternit l'image du Maroc et provoque la répulsion de Loti ainsi que celle de tous ses congénères. L'évocation de la saleté est un leitmotiv qui reprend à chaque coin de rue :

« *Chaque petite rue bien étroite, bien tortueuse, est un cloaque, un ruisseau immonde où notre passage remue des puanteurs* »³²³.

³²² Gabriel Charmes, *Une Ambassade au Maroc*, Édition Calmann Lévy, Paris, 1887, pp.45-46

³²³ Loti Pierre, *Au Maroc*,

Si l'immondicité est présente partout dans les quartiers musulmans, elle y est de leur plein gré à cause de leur malpropreté et leur paresse, alors que dans les quartiers juifs, elle émane de la cruauté de musulmans envers les juifs, les obligeant aux dires de Loti à vivre dans la crasse :

Pour arriver chez eux, il faut passer entre des tas de chevaux morts ,de carcasses quelconques, qui pourrissent au soleil, répandant une odeur sans nom; ils n'ont pas le droit de les enlever, - et il y a grand concert de chacals le soir sous leurs murs.- Dans leurs rues étroites, étroites à ne pouvoir passer, ils n'ont pas le droit non plus d'enlever les immondices rejetées des maisons ; pendant des mois s'entassent les os, les épluchures de légumes, les ordures jusqu'à ce qu'il plaise à un édile arabe de les faire déblayer moyennant une grosse somme d'argent.- Dans ce quartier humide et obscur, il y a des puanteurs moisies tout à lait spécial, et les visages des habitants sont tous blêmes.³²⁴

La situation est un parfait exemple de la temporalité figée où les juifs semblent enfermés dans un état perpétuel de crasse. La description des conditions dans lesquels vivent cette caste sont dégradantes et projette une vision d'immobilité temporelle. Le temps subjectif dans la citation est celui de la stagnation où le temps ne progresse pas et où le passé se répète inlassablement dans le présent. Ce qui ne fait que freiner le rythme de la narration à cause des détails sur lesquels s'attarde le narrateur, renvoyant l'idée que les personnages sont embourbés dans une temporalité accablante. C'est une allusion implicite aux stéréotypes enracinés dans la mémoire collective musulmane concernant le juif qu'on appelle jusqu'à nos jours un dhimmi³²⁵ et où la référence à la religion renforce l'image d'un peuple destiné à vivre dans l'errance et la souffrance.

L'image des juifs est plus humiliante chez Edmond Picard : les juifs ne trouvent guère grâce aux yeux de l'auteur « *Ils vivent au milieu des ordures, mais trouvant du plaisir à s'épouiller réciproquement comme des singes* »³²⁶. Ces images métaphoriques associant les juifs aux animaux persistent et sont

³²⁴ Ibid., p.166

³²⁵ Dhimmi est un terme historique du droit musulman qui désigne les chrétiens et les juifs d'un État sous gouvernance musulmane.

³²⁶ Edmond Picard, *Al Moghreb Al Aqsa*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue, 1905, p.70

mises au service d'un discours véhiculant la haine qui s'accroît au fil du déplacement et révèle un ethnocentrisme peu glorieux de la race de ce peuple.

Race stagnante, hostile aux changements, défiante, heureuse en son sémisme étroit et sobre, préférant d'instinct sa vie satisfaite d'une simplicité de troupeau où quand il y a souffrance les corps seuls pâtissent, à la nôtre où ce sont les âmes insatiables, où les innombrables minuscules besoins de l'existence bourgeoise tuent les deux ou trois grands instincts de ces primitifs si près du fauve.³²⁷

La description éternise le temps et transporte auteur et lecteur dans un univers où ils approchent des individus appartenant à une autre époque, accoutrés différemment

En résumé, la temporalité subjective devient un espace où les stéréotypes dévalorisants sont renforcés, justifiant ainsi la nécessité d'une domination coloniale à caractère humanitaire pour civiliser ce peuple.

³²⁷ Ibid., p.288

Conclusion

L'exploration de la temporalité dans *Au Maroc* de Pierre Loti met en relief le croisement complexe entre le temps historique et le temps subjectif. Loti, à travers son regard occidental, décrit un Maroc où les pratiques religieuses et culturelles inscrivent le temps dans une dimension cyclique. Cette répétition des rituels et des traditions crée une continuité historique qui relie le passé au présent, illustrant une société profondément ancrée dans son héritage culturel et religieux.

Cependant, le temps historique dans *Au Maroc*, quoiqu'il induit une objectivité temporelle est perturbé par la perspective subjective de Loti. Son propre temps est marqué par des impressions personnelles, des stéréotypes et des jugements qui influencent sa perception du Maroc. Cette temporalité subjective met en scène une discordance entre l'expérience vécue par le voyageur et la réalité perçue des traditions culturelles. Loti manipule le temps pour accentuer ces contrastes : il suspend ou accélère les moments selon son état d'âme, créant ainsi une distorsion temporelle qui reflète ses préjugés et ses sentiments.

Ce traitement du temps sert à renforcer une vision exotique et dépréciative, tout en dévoilant un eurocentrisme auctoral fondé. Cette œuvre emblématique illustre comment le temps historique, tout en étant un fondement de la continuité culturelle, est réinterprété et parfois déformé à le sel travers le prisme du temps subjectif du voyageur. Cette interaction entre différents types de temporalité souligne les différences culturelles et la perception de l'Autre, offrant ainsi une réflexion profonde sur la manière dont le temps façonne notre compréhension des autres et de nous-mêmes.

Bibliographie

- Véronique, Magri-Mourgues, *La description dans le récit de voyage. Cahiers de narratologie, Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures et Sociétés -LIRCES*,1996, hal- 005946413
- Image(s) française(s) du Maroc avant le Protectorat : (XVII-XXe siècles), Hal Thèses.
- Amossy, Ruth et Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et Clichés*, Armand Colin, Paris ,2005.
- Hassan, Benhakeia, *La littérature de voyage en Afrique du Nord*, L'Harmattan.
- Edmond Picard, *Al Moghreb Al Aqsa*, Paris : Éditions de la Nouvelle Revue, 1905.
- Gabriel Charmes, *Une Ambassade au Maroc*, Édition Calmann Lévy, Paris, 1887.
- Pierre Loti, *Au Maroc*, Édition du Centenaire, Paris, 1992.
- Mohammed Kenbib, *Protections et subversion au Maroc (1850-1912)*. Institut de recherches et d'études sur les mondes arabes et musulmans.
- Bahri, Farid, *Le Sultan Moulay Hassan. Une politique au défi de l'Occident*, Edition Afrique Orient, 2023.

La Mémoire de l'Exil : Chroniques d'une Identité entre Souvenirs et Mélancolie

Oumaima EL HAMAYOUT/ FLSH/UMPO

Dans la littérature de l'exil, la temporalité et la mémoire jouent un rôle central dans la construction identitaire, illustrant les rapports complexes entre les expériences vécues, les souvenirs et l'attachement aux racines culturelles. Les œuvres de Faïza Guène et Leïla Sebbar, deux autrices emblématiques de cette esthétique, nous plongent dans un univers où la mémoire devient un instrument de résistance, et la nostalgie un miroir des tensions existentielles des personnages.

Comment alors les écrivains utilisent-ils la mémoire et la temporalité pour aborder les tensions entre héritage culturel et sentiment d'appartenance ? Comment les récits littéraires, tels que ceux de Guène et Sebbar, articulent-ils les dimensions de l'exil, de la mémoire collective et individuelle et de la quête d'identité dans un contexte de marginalisation ?

Cette problématique reflète les thèmes de mémoire et d'identité en exil, tout en évoquant la dimension de la mélancolie qui sous-tend les œuvres de Guène et Sebbar. Elle invite à explorer les récits de migration comme des chroniques d'un passé vivant et incontournable dans le présent.

La littérature de l'exil dépeint souvent un temps fragmenté, à l'image des identités brisées par la migration. Par des techniques narratives telles que les analepses et les prolepses, Sebbar et Guène créent des espaces où le passé interfère constamment avec le présent, évoquant une temporalité où les souvenirs et les projections du futur s'entremêlent. Dans *La Seine était rouge*, Sebbar nous montre comment le passé colonial imprègne la mémoire collective : « Les souvenirs sont des fantômes, ils viennent et repartent, mais la douleur reste » (Sebbar, 2000, p. 60).

La douleur de l'exil et de la perte est ainsi toujours présente, inscrite dans une temporalité circulaire. La mémoire, quant à elle, se révèle être un autre pilier fondamental dans l'esthétique de l'exil. Pour Guène, les souvenirs

constituent des ancrages dans un monde qui peut sembler instable. Dans *Du rêve pour les oufs*, les personnages se remémorent leur enfance et les récits de leurs ancêtres comme des éléments essentiels de leur identité. Guène écrit : « Les histoires de ma mère sont comme des trésors, elles me donnent des racines dans cette terre étrangère » (Guène, 2007, p. 92). Cela montre comment la mémoire sert à forger des liens avec le passé et à résister à l'oubli.

Sebbar, de son côté, utilise la mémoire pour illustrer les douleurs de l'exil et les pertes irréparables. Dans *Les Femmes d'Alger*, elle décrit des souvenirs d'Algérie qui hantent ses personnages, devenant à la fois des fardeaux et des sources d'inspiration. Sebbar affirme : « Les souvenirs sont des fantômes, ils viennent et repartent, mais la douleur reste » (Sebbar, 2000, p. 60). Ici, la mémoire est présentée comme un lieu de conflit, où le désir de revenir au pays d'origine s'oppose à la réalité de l'exil.

La mémoire s'impose comme un ancrage pour les personnages en quête de racines, un rappel de leur identité malgré le déracinement. Dans *Du rêve pour les oufs*, Faïza Guène expose la mémoire comme vecteur de continuité : « Les histoires de ma mère sont comme des trésors, elles me donnent des racines dans cette terre étrangère » (Guène, 2007, p. 92). Ce témoignage met en lumière la transmission intergénérationnelle comme pilier identitaire. Les souvenirs sont non seulement des éléments de résilience, mais aussi des symboles de résistance contre l'effacement culturel, comme l'illustre l'attachement de Sebbar à l'héritage algérien dans *Les Femmes d'Alger*.

La nostalgie, enfin, se profile comme une esthétique incontournable dans les récits de Guène et Sebbar. Elle est souvent teintée d'une mélancolie profonde qui, paradoxalement, confère une beauté poignante à leurs histoires. Guène, dans ses descriptions de la banlieue parisienne, réussit à capturer la beauté des moments simples tout en soulignant l'absence et le manque : « Les rues de ma ville sont pleines de souvenirs, comme un vieux livre dont les pages s'effritent » (Guène, 2004, p. 115).

Sebbar, quant à elle, évoque la nostalgie à travers le prisme de l'exil, un sentiment d'appartenance perdu. Dans ses écrits, les paysages algériens sont souvent décrits avec une telle intensité que le lecteur peut presque ressentir la

chaleur du soleil et entendre le bruit du vent. Elle écrit : « Mon cœur est un paysage que je ne peux retrouver, un écho de la terre que j'ai quittée » (Sebbar, 1995, p. 88). Cette vision nostalgique devient ainsi un acte de résistance, une manière de célébrer ce qui a été perdu tout en s'attachant à l'idée d'un retour possible.

La nostalgie dans ces œuvres transcende la simple évocation mélancolique pour devenir un véritable acte de rébellion contre la marginalisation et l'oubli. Elle ancre les personnages dans des géographies imaginaires où le temps et l'espace de l'origine sont réinventés à travers la mémoire. Dans *Les Femmes d'Alger*, Sebbar compare la douleur du passé à un vent qui ne cesse de souffler sur le cœur des exilés, un rappel constant de ce qu'ils ont perdu : « Le vent de l'exil souffle toujours sur nos cœurs, nous rappelant ce que nous avons perdu » (Sebbar, 2000, p. 23). Cette poétique de la nostalgie permet de préserver le lien avec l'origine, tout en redéfinissant l'espace du présent.

Dans ses romans, Faïza Guène présente souvent l'exil comme un état d'être qui façonne l'identité des personnages. Dans *Kiffe kiffe demain*, elle évoque la quête de soi au sein d'un environnement hostile, soulignant les contradictions de la vie des immigrés en France. Guène écrit : « C'est bizarre, je suis née ici, mais je me sens comme une étrangère » (Guène, 2004, p. 87). Cette phrase révèle le sentiment de déchirement et la lutte pour appartenir à un monde qui semble à la fois familier et étranger.

L'exil est également un vecteur de richesse culturelle. Dans *Du rêve pour les oufs*, elle souligne la diversité des influences qui façonnent les jeunes générations d'origine maghrébine : « On mélange tout, la musique, la langue, la cuisine, et c'est ça qui fait notre force » (Guène, 2007, p. 45). Par cette fusion des cultures, Guène propose une vision positive de l'exil, où la diversité devient une source d'enrichissement.

Leïla Sebbar, quant à elle, aborde l'exil à travers le prisme de la mémoire et de l'héritage culturel. Dans *La Seine était rouge*, elle décrit les souvenirs d'Algérie comme un fil qui relie le passé au présent. Elle écrit : « Chaque souvenir est comme une photo jaunie, mais qui reste vivante dans ma mémoire »

(Sebbar, 1995, p. 112). Cette métaphore de la photo souligne l'importance des souvenirs dans la construction de l'identité, même dans un contexte d'exil.

Sebbar explore aussi la douleur de la séparation et la nostalgie des lieux perdus. Dans *Les Femmes d'Alger*, elle évoque le chagrin des personnages face à l'absence de leur pays d'origine : « Le vent de l'exil souffle toujours sur nos cœurs, nous rappelant ce que nous avons perdu » (Sebbar, 2000, p. 23). Cette image du vent devient une métaphore puissante de l'inquiétude et du désir d'appartenance.

L'esthétique de l'exil dans les œuvres de Faïza Guène et Leïla Sebbar offre un regard nuancé sur la condition migratoire, mêlant la douleur de la perte à la richesse de l'identité plurielle. Alors que Guène célèbre la diversité culturelle comme une force, Sebbar rappelle la valeur des souvenirs et de l'héritage dans la construction de soi. Ensemble, leurs récits témoignent des multiples facettes de l'exil, enrichissant notre compréhension de cette expérience complexe.

En somme, l'esthétique de l'exil dans les romans de Faïza Guène et Leïla Sebbar constitue un terrain fertile pour explorer les dimensions de l'identité, de la mémoire et de la nostalgie. Les défis inhérents à l'expérience migratoire, tels que la quête d'identité et les luttes mémorielles, sont traités avec sensibilité et profondeur. Guène et Sebbar, par leur regard unique sur l'exil, nous invitent à reconsidérer la beauté et la complexité de ces expériences humaines, tout en mettant en lumière la richesse des cultures qui émergent de l'interaction entre les mondes. Leurs œuvres, par conséquent, transcendent le simple récit d'exil pour devenir des réflexions poétiques sur la condition humaine.

Il nous apparaît que sur le plan extérieur, la migration se voit facile pour les personnes qui veulent immigrer. Alors que sur le plan intérieur plusieurs sont les contraintes avec lesquelles les immigrés doivent confronter parmi lesquels la marginalisation menant vers l'exil, ce contraint qui est l'exil ce manifeste surtout sur le plan relationnel, voire le côté esthétique avec le choix de ses auteurs par rapport aux noms choisis pour leurs personnages.

Dans les œuvres de Leïla Sebbar, comme *Leïla: Avoir 17 ans dans une ville occupée* (1982) ou *Les femmes au bain* (1985), la question de l'identité beur est profondément ancrée dans le travail de mémoire et de transmission. Les personnages de Sebbar sont souvent tiraillés entre la culture d'origine, représentée par les parents ou grands-parents, et la culture française dans laquelle ils sont nés ou ont grandi.

Dans *Les femmes au bain*, Sebbar met en scène des personnages féminins, notamment des mères, qui sont les porteuses d'une mémoire collective et qui transmettent à leurs enfants, nés en France, les récits et les valeurs du pays d'origine. L'identité beur, telle qu'elle est dépeinte dans ce roman, est façonnée par une double appartenance qui engendre des dilemmes identitaires profonds. Un passage marquant est celui où une mère raconte à sa fille : « *Tu es née ici, mais tu dois te rappeler d'où tu viens. Nous ne sommes pas d'ici, même si nous y vivons* » (Sebbar, *Les femmes au bain*, p. 48). Ce dialogue illustre la difficulté des enfants issus de l'immigration à intégrer et accepter leur héritage tout en évoluant dans un environnement qui les perçoit souvent comme des "autres".

Dans *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), Sebbar continue à explorer l'identité beur à travers le personnage de Shérazade, une adolescente rebelle qui refuse d'adhérer aux attentes stéréotypées qui lui sont imposées. Shérazade, figure centrale, incarne une forme de résistance à la marginalisation des jeunes beurs en France. Elle est consciente du poids des traditions familiales, mais elle cherche avant tout à affirmer son autonomie dans une société où elle est en constante négociation avec son identité.

Faïza Guène, avec un style plus contemporain et incisif, adopte une approche différente de la représentation de l'identité beur, notamment à travers l'humour et la critique sociale. Dans son premier roman, *Kiffe kiffe demain* (2004), l'auteure donne la parole à Doria, une adolescente de 15 ans vivant dans une cité de la banlieue parisienne. À travers les yeux de Doria, Guène dévoile les défis que rencontrent les jeunes issus de l'immigration, oscillant entre l'acceptation et le rejet d'une société qui les marginalise.

Doria exprime son malaise identitaire par des réflexions ironiques et désabusées sur sa condition. Par exemple, elle se moque du regard stéréotypé

que la société française porte sur elle : « *Pour eux, une beur, c'est forcément voilée, soumise, ou mariée à 12 ans... et puis, hop, 10 gosses sur les bras !* » (*Kiffé kiffé demain*, p. 29). Ce passage montre bien la façon dont Guène utilise l'humour pour dénoncer les clichés raciaux et culturels qui pèsent sur les personnages beurs dans la littérature française contemporaine.

L'esthétique de l'identité beur chez Guène se manifeste aussi par une langue hybride, un mélange de français standard et d'argot de banlieue, qui reflète la double appartenance culturelle des personnages. L'utilisation de cette langue spécifique confère à ses romans une identité forte et singulière, ancrée dans une réalité sociale que les jeunes beurs partagent. Doria, avec ses expressions familières et ses réflexions cyniques, représente une génération qui cherche à se réapproprier son identité à travers le langage, marquant ainsi une rupture avec l'identité figée que la société tente de leur imposer.

Dans *Les gens du Balto* (2008), Guène continue d'explorer la diversité des trajectoires individuelles dans un cadre de banlieue. L'identité beur se construit ici dans la confrontation avec d'autres personnages issus d'horizons différents. L'évolution des personnages beurs se lit dans leur capacité à créer un espace de solidarité et d'entraide, malgré les obstacles sociaux et économiques. La diversité des voix dans ce roman, notamment celle de Joël, un personnage beur en quête d'une stabilité, montre une fois encore l'effort de l'auteure pour offrir une représentation multiple et nuancée de cette identité.

La temporalité et la mémoire, dans la littérature de l'exil, apparaissent comme des éléments fondamentaux qui incarnent les tensions et les aspirations de personnages en quête de soi. Les récits de Guène et Sebbar offrent des perspectives profondes sur le rôle du souvenir, de la douleur et de la nostalgie comme autant de moyens de résister aux pertes imposées par l'exil et de se réapproprier une identité complexe. Ces œuvres nous montrent que, même loin de leur terre d'origine, les personnages trouvent un moyen de recréer des espaces symboliques qui échappent au temps linéaire pour embrasser une temporalité unique, celle de la mémoire éternelle.

Bibliographie

- Sebbar, Leïla. *La Seine était rouge*. Paris : Éditions Éditions Thierry Magnier, 1999.
- Sebbar, Leïla. *Les Femmes d'Alger*. Paris : Éditions Stock, 2002.
- Guène, Faïza. *Du rêve pour les oufs*. Paris : Éditions XYZ, 2007.
- Guène, Faïza. *Kiffe kiffe demain*. Paris : Éditions Fayard, 2006.
- Guène, Faïza. *Les gens du Balto*. Paris : Éditions Hachette Littératures, 2008.
- J. Pascal. *Mémoires d'exil et identités plurielles dans la littérature française contemporaine*. Paris : Éditions Littéraires, 2002.
- A. Simon. *Introduction aux littératures migrantes*. Paris : Éditions de la Mémoire, 1999.

Axe 4:
Temporalité et Patrimoine

La temporalité du digital et le service des destinations touristiques

Mohammed SADIK/FLSH/UMPO

Les destinations touristiques sont aujourd'hui invitées à identifier leurs éléments de différenciation face à leurs concurrents, que ce soit en matière de prix ou de qualités spécifiques. Ils doivent s'ajuster et proposer une offre « adaptée » pour pouvoir communiquer leur caractère distinctif et leurs avantages concurrentiels.

Dans cette perspective, le marketing territorial apparaît comme une exigence pour le développement et le rayonnement des destinations mais est également une exigence forte des usagers, des touristes et habitants de ces territoires qui attendent plus de transparence et des décisions mieux adaptées. Les destinations doivent alors fédérer leurs clients et avoir une histoire, des valeurs, des héros, des traditions. Mais en plus de cela, pour magnifier ce sentiment de communautarisme autour de lui, le territoire doit donner un véritable rôle à l'utilisateur. Dans ce contexte le marketing digital fait son apparition. Cette notion définie en réalité le marketing traditionnel à l'heure du web 2.0.

Le développement d'outils web performants lui a permis aussi de conforter sa stratégie de proximité et d'œuvrer à un véritable désenclavement du territoire : pour les citoyens, les entreprises, les étudiants et pour les touristes.

L'objet dans cet article étant d'appréhender la contribution du digital dans l'amélioration de l'attractivité des destinations. Nous aborderons le concept de destination ainsi que le concept du digital, la stratégie digitale au cœur du marketing des destinations, le site web et Les réseaux sociaux comme outils d'amélioration de l'attractivité.

1. Le concept de destination touristique

La qualification d'un territoire en destination touristique peut s'avérer complexe. J.L. Caccamo en donne pourtant une définition simple : « Une station balnéaire ou une ville est touristique parce qu'il y a déjà des touristes »³²⁸. En effet, les touristes vont là où ils savent qu'ils peuvent aller, nous en revenons donc à l'importance de l'information.

Si l'on s'en réfère à une approche historique du tourisme, depuis l'hivernage des anglais et le Grand Tour, c'est bien le déplacement de ces élites sociales qui ont fait de leur territoire de villégiature des destinations touristiques, notamment par effet de mimétisme vis-à-vis de la masse qui les a suivis. C'est la fréquentation qui confère sa valeur à la destination²¹. Le mimétisme des populations est une externalité de la fréquentation d'un territoire, en fait, c'est un choix rationnel pour le touriste car le choix des autres lui donne une information, et cela lui permet de diminuer le risque pris quant au choix de son lieu de vacances³²⁹.

Selon J.-P. Lozato-Giotart, ce qui fait d'un espace une destination touristique c'est la combinaison des conditions naturelles (géographie, climat, paysage), des patrimoines culturels et historiques, du potentiel technique et l'environnement économique, Hazbroucq ajoute une précision sur l'importance des acteurs, une destination est un « macroproduit » touristique qui repose sur un système complexe composé d'acteurs hétérogènes et disséminés sur le territoire. (Hazbroucq, 2007)

L'attractivité est considérée comme la caractéristique essentielle pour faire d'un territoire une destination. Pour émerger en tant que destination, un territoire se doit de devenir attractif aux yeux des visiteurs.

³²⁸- Jean-Louis Caccamo (2006) « L'innovation dans l'industrie touristique », page. 135

³²⁹- Jean-Louis Caccamo (2006) « L'innovation dans l'industrie touristique », page. 136

2. La stratégie digitale au cœur du marketing des destinations

a) Le marketing digital

Les consommateurs, de plus en plus connectés, réclament de l'instantané et de la rapidité. En ce sens le digital prédomine dans l'élaboration des voyages. C'est pourquoi, l'ensemble des territoires a tout intérêt à intégrer dans leur stratégie marketing la dimension digitale. On peut définir le marketing digital comme « l'ensemble des activités marketing d'une organisation, réalisé via l'utilisation des canaux numérique (site Web, e-mail, médias sociaux, application mobile) pour vendre, communiquer et faire la promotion d'un produit ou d'un territoire » (Scheil, Vaillant, De Montegue, 2014).

Comme toute activité marketing, le digital fait apparaître la notion de « création de valeur ». Ce terme est défini comme « la contribution apportée par les activités de marketing digital aux affaires réalisées sur les canaux numériques » (Scheil, Vaillant, De Montegue, 2014, p.9). Par exemple, la « création de valeur » pour une station de ski serait la différence entre l'argent qu'elle dépense pour booster et augmenter la portée de ces publications avec le nombre de retour sur ces dernières.

Pendant la création de valeur ne sera pas là même suivant la fonction typologique du site:

- Site d'informations (office de tourisme, station de ski) : l'attention ;
- Site média (l'écho-touristique) : l'audience ;
- Site d'e-commerce (Opodo) : la vente ;
- Site de services en ligne (Viadeo) : l'utilisation.

b) Les principes du marketing digital

Pour générer de la valeur à l'ensemble des sites, la stratégie marketing repose sur trois actions intervenant à plusieurs niveaux de la chaîne de valeur notamment dans la commercialisation et la vente :

- **L'attirance** : ce concept consiste à générer et attirer du trafic vers le site Web en adoptant une approche « Pull », attirant le prospect vers le produit ou la marque, auquel nous voulons qu'il s'intéresse. Nous retrouvons deux stratégies : la stratégie d'acquisition qui engendre un coût lié directement au trafic ou valeur obtenue et la stratégie de génération. Cette dernière est représentée par les actions qui s'étalent dans le temps n'ayant pas de coût direct avec le trafic ou la valeur obtenue. Elle est généralement utilisée pour les stratégies de Branding.

- **La conversion** : le but est de convertir le prospect en client en transformant le trafic en valeur. La marque doit, pour cela, minimiser les taux de rebond afin de faire « consommer » sur son site. Plus le contenu sera révélateur de la conversion, plus le site inspirera confiance, plus il répondra aux besoins et plus la conversion sera grande.

- **La fidélisation** : consiste à conserver la valeur gagnée précédemment. Cette fidélisation est essentielle pour réduire le taux d'attrition (internaute perdu), générant une nouvelle implication dans le temps.

Ces 3 actions sont des éléments essentiels dans le marketing digital, ils participent activement au référencement du site et augmentent sa visibilité sur le Web.

c) La plateforme digitale

La plateforme digitale permet d'enrichir sa présence en communiquant à travers une multitude de canaux. Elle consiste généralement à construire autour d'un site central, un ensemble de point de contact permettant de faire grandir le cercle de diffusion. La plateforme aura pour finalité de faire évoluer le trafic vers de l'interaction et de l'engagement du côté du consommateur.

Toutefois la mise en place d'une plateforme, quelle que soit sa nature, doit être réfléchie et répondre à trois questions fondamentales : l'objectif ? La valeur ajoutée ? L'interaction avec l'écosystème déjà créé ? La ligne directrice de la stratégie de communication d'une structure, s'oriente autour de divers outils : le site Web, les réseaux sociaux, les blogs, les forums, les newsletters et les campagnes e-mailing.

3. Le site web et Les réseaux sociaux comme outils d'amélioration de l'attractivité

a. Le site web

Le site web s'impose progressivement comme un outil fondamental de communication, à la fois vis-à-vis de l'extérieur (entreprises, grand public) et au sein même du réseau. Il permet la fourniture d'un ensemble complet et homogène d'informations concernant à la fois les caractéristiques d'ensemble du territoire, les opportunités offertes aux niveaux sectoriel et régional, les éléments relatifs à la fiscalité, au droit des affaires et au droit du travail, la description des systèmes d'aide, etc.³³⁰

Le site web est la base de toute stratégie digitale pour le territoire, c'est la première interface et image du territoire que se façonne l'utilisateur, où la qualité de l'information et sa crédibilité peuvent être des éléments décisifs. Il doit amener le visiteur dans les différentes phases du processus d'achat. Il a comme fonction l'identification du territoire et l'organisation de l'écosystème digitale de la marque du territoire en offrant d'autres outils à la disposition du visiteur pour lui faire partager les contenus, les commenter, les transformer sous formes des extensions numériques (PDF ou Word) ou les imprimer.

Convaincue de l'importance d'une communication pertinente à travers le web, le territoire s'est engagé dans la voie du marketing territorial sur l'internet via la création des sites web permettant la facilité d'accès à l'information pour les internautes d'une côté, et d'autre côté l'attractivité du territoire à travers une image moderne et dynamique du territoire.

b. Les réseaux sociaux

« Les médias sociaux s'imposent par leur forte pénétration chez les internautes, par leurs usages »

³³⁰- Fabrice HATEM. 2004 « le marketing territorial : principes, méthodes et pratiques », p 281

*interactifs, par la viralité des échanges »
(Dublanche, 2012, p24).*

Malgré qu'ils représentent des outils incontournables pour la communication digitale, les réseaux sociaux sont devenus des outils importants de la communication territoriale, des vraies sources d'échange. Ces outils qui participent à mettre en avant le territoire et ses atouts ont vu naître un nouveau métier celui de « Community Manager ». Ces communautés virtuelles sont largement utilisées dans le cadre de la promotion des territoires comme c'est le cas des communautés d'ambassadeurs, constituées dans certains cas des habitants du territoire. Contrairement aux communautés du territoire physique, ces communautés virtuelles semblent libérées des contraintes physiques.

Les réseaux sociaux sont de nouveaux outils au service des territoires. Ils permettent une connexion des internautes avec leurs amis (graphe social), relations afin de créer un réseau relationnel privé et/ou professionnel. Peu à peu ce type d'outils s'est développé de permettre un échange de contenu (audio, vidéo, photo, fichiers etc....), un échange d'applications (widgets), un suivi d'activités et surtout la possibilité de créer et d'intégrer des groupes en fonction de centres d'intérêts communs de cultures communes, d'opinions communes ou de modes de vie communs.³³¹

Un lien direct entre le site web et les réseaux sociaux représente une valeur ajoutée pour la destination, contenu de qualité créé sur un site web officiel et partagé sur une page Facebook officielle permet de renforcer l'image de marque du territoire, de développer la notoriété et accroître l'attractivité des destinations. Par contre un contenu de mauvaise qualité, induit un positionnement non correct dans l'esprit des internautes.

La mobilité est un outil à ne pas mettre de côté. Le « M-tourisme » comme exemple, qui vient en complément de l'E-tourisme pour faciliter le

³³¹ Barabel, Mayol, Meier. (2010), Les médias sociaux au service du marketing territorial ; une approche exploratoire ; Management & avenir

quotidien des visiteurs, est défini comme l'usage des technologies mobiles dans le secteur touristique.

2. Contenu et référencement au service de la visibilité et de l'E-réputation

1. La réputation à l'heure du digital

La réputation est un actif qui semble intangible. Plus on s'intéresse à elle, plus on en déduit tout et son contraire quant à sa bonne gestion. Une bonne réputation protégerait des crises. Et pourtant, des entreprises ont littéralement disparu sans avoir eu le temps de la perdre.

Une mauvaise réputation ou une crise réputation elle causerait des pertes, parfois incalculables. Là encore, les exemples ne manquent pas, qui contredisent la dextérité de certains experts, qui voient des conséquences désastreuses là où il n'y en a pas. Sans doute, il aurait mieux valu dire au responsable de la communication de ne pas dépenser un sou pour sortir l'entreprise de cette crise d'opinion sans effets, que la réputation n'est pas une image et que l'intérêt divergent des parties prenantes protège plus que tout effort consenti à minimiser la dégradation des perceptions de l'opinion publique. Entendre que la réputation d'une entreprise est «globale», c'est réduire le champ de l'analyse à son élément quantitatif et considérer que toutes les parties prenantes, tous les peuples, toutes les cultures jugent de la même manière au même moment, sans prendre en compte le contexte historique, politique ou médiatique.

Une réputation est une perception plus ou moins positive portée sur territoire. La réputation se place à long terme, l'image perçue plus à court-moyen terme. A la différence des entreprises, les territoires se sont construits des réputations parfois depuis nombreuses siècles. A la base de ces réputations se trouvent des noms de lieux, villes, sites remarquables qui agissent comme des marqueurs. Ces réputations sont de nature diverse selon les situations locales.

Par exemple, Paris a une réputation mondiale très forte qui s'appuie sur trois piliers ; une offre culturelle remarquable, une richesse d'un point de vue patrimonial et architectural, le luxe (Paris est le berceau de grandes marques

de mode). Ces trois volets sont indissociables de la destination Paris.

Chaque territoire avait une valeur perçue dans l'esprit de ses clientèles. Pour que cette valeur existe, encore faut-il que ait une notoriété, c'est-à-dire une existence, dans l'esprit de ces clientèles. Pour se créer une notoriété, renforcer son image voire sa réputation de long terme.

Les marketeurs vont mettre en place des politiques de marque pour exister dans l'esprit des clients et être jugés attractives. Avant d'élaborer une stratégie de marque, les petites villes devraient plutôt chercher à favoriser le développement d'une image claire de leur ville auprès des acteurs locaux (Alaux, 2015)

L'e-réputation n'est autre que la réputation à l'heure du digital. Internet matérialise ce partage d'actif réputationnel qui intervient dans les transactions entre l'entreprise et ses parties prenantes qui s'expriment, prescrivent, critiquent ses marques, ses services, son comportement social, sociétal, son management, etc., dans les blogs, les médias en ligne, les forums, les wikis ou les réseaux sociaux. Internet permet d'évaluer l'actif réputationnel de la plupart des marques connues, car il est à l'intersection des flux et des canaux informationnels. Il est à la fois un lieu d'analyse et un espace de fabrication ou de destruction de la réputation d'une marque. Même si l'ensemble des signes émis par une marque n'y sont pas présents, l'analyse de la réputation digitale donne une assez bonne évaluation de la réputation d'une marque. L'e-réputation n'est donc pas « une image véhiculée par une marque sur tous les types de supports numériques »³³² mais la composante numérique de sa réputation, les deux pouvant se confondre.

A l'heure du digital, le territoire devient de plus en plus un territoire virtuel qui se base sur l'identité numérique. La création de cette dernière permet d'exercer une influence sur le visiteur en vue d'améliorer son E-réputation, tout en proposant des messages adaptés en fonction des cibles et des outils digitaux retenus. L'identité doit être portée par l'ensemble des partenaires du territoire afin de renforcer le message. Elle donne l'opportunité à la marque de se

³³² Edouard Fillia et Alexandre Villeneuve. (2009), Définition d'e-réputation par, e-reputation.org/définition-e-réputation-105.

déployer autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du territoire. Cependant, il est nécessaire de prendre en compte quatre critères ³³³ constituant des forces pour l'identité et la rendant plus crédible aux yeux des consommateurs.

- **La preuve** : l'identité numérique de la marque doit être justifiée à travers des photos, des vidéos, des articles de presses, des témoignages... Elle permet de prouver l'appartenance de chaque élément identitaire.

- **La cohérence** : le contenu et les interactions entre internautes doivent être en adéquation pour permettre à l'identité numérique de conserver sa crédibilité.

- **L'historique de l'identité** : il se construit au fil des jours par l'ensemble des publications, interventions des Internaute. Il est important d'écrire l'histoire de la marque à travers le temps.

- **La connexion** : la marque doit être développée sur plusieurs outils, autant sur les sites portails (Office de Tourisme, Agence départementale du Tourisme, Comité départemental du tourisme) que sur les sites communautaires (Facebook, Twitter, Instagram), en suivant une ligne directrice commune pour créer une véritable synergie.

Tenir compte de ces critères permet d'accroître la confiance envers la marque et d'alimenter son contenu pour la faire vivre sur le Web dans le but de renforcer son E- réputation.

2. La visibilité et l'E-réputation

La visibilité, définie comme la présence sur le Web d'un site Internet et le résultat du référencement. Une bonne visibilité induit un positionnement correct dans les moteurs de recherche et une performance optimale pour se promouvoir.

L'E-réputation qui se base sur l'identité numérique, l'ensemble des informations répertoriées sur Internet concernant la marque, est définie comme « l'image que se font les internautes de vous ou de votre entreprise » (Qualidi, 2013). Si l'E-réputation est négative, contrairement au bouche-à-oreille, le Web

³³³ Les 4 forces de l'identité numérique [en ligne]. Disponible sur : <<http://e-reputation.org/4-forces-identite-numerique->

amplifie le nombre de personne touché qui n'est pas mesurable. Il influence fortement les prospects et les informations restent en mémoire ...

La visibilité et l'identité numérique sont deux éléments contrôlables, produits à partir du contenu et des techniques de référencement naturel (SEO) / payant (SEA) ou « Adwords », alors que l'E-réputation est un élément dont le territoire n'a aucune maîtrise.

c. Le contenu numérique : élément stratégique du marketing des destinations

Est-ce que le contenu proposé apporte de la valeur ajoutée ? Est-il utile, provoque-t-il des émotions ? Sont les questions à se poser pour mettre en place une stratégie de contenu. Jérémie DAUM définit le contenu numérique « d'inspirationnel »³³⁴, dans le secteur touristique il a pour vocation de ne pas vendre directement le territoire mais plutôt de faire venir le client et attirer son attention. Nous pouvons parler de « Inbound marketing ».

Aujourd'hui avec l'avènement du Web 2.0 ou Web participatif les émetteurs sont de plus en plus nombreux tout comme les outils, ce qui multiplie les contenus et oblige les destinations touristiques à repenser leur stratégie. C'est ainsi que les blogs et les réseaux sociaux sont utilisés à des fins professionnelles et non plus seulement personnelle ceux qui permet d'enrichir la vitrine de la marque et son écosystème digital.

Il est important de diffuser du contenu à forte valeur ajoutée qui soit utile en proposant des informations pratiques, des histoires (story-telling), des garanties et des témoignages pour procurer et rajouter de la valeur aux cycles de vie du voyageur en le faisant rêver, l'informer, l'orienter, le rassurer, le décider, le faire acheter, le faire témoigner et le faire recommander.

Ce contenu devra pouvoir s'adapter à l'ensemble de la plateforme pour bâtir une véritable stratégie multi canal et devra pour être pertinent « répondre

³³⁴- DAUM Jérémie. Marketing de contenu, référencement naturel et gestion de la E-réputation. Revue Espace, 2015, n°327, p.20

à une problématique du lecteur»³³⁵ selon Thomas YUNG, expert Webmarketing & E-réputation pour les hôteliers. La qualité du contenu numérique est importante dans la stratégie marketing de marque. Il alimente l'identité numérique et le référencement naturel grâce à des mots-clés répétés de manière subtile et naturelle afin de renforcer la visibilité des pages du site.

Le contenu rédactionnel est considéré comme le socle du référencement naturel. Nous pouvons le qualifier de référencement « On Site » ou Stratégie de contenu. Le contenu a pour finalité d'entretenir sa réputation et sa visibilité pour générer du ROI « Retour sur investissement » mettant en avant les gains ou les pertes d'argent suite à l'activité réalisée sur le Web.

d. Le référencement : « Search Engine Marketing » (SEM)

Le référencement est défini comme l'ensemble des actions mis en place par une structure pour figurer sur le moteur de recherche. La qualité du référencement modifie la visibilité et optimise ses chances d'être vue. D'une part, nous retrouvons le référencement naturel relatif au contenu et à la structuration des pages et d'autre part, nous retrouvons le référencement payant.

Le référencement naturel appelé SEO « Search Engine Optimization » est l'ensemble des pratiques mises en œuvre sur son site Web, pour optimiser le contenu et garantir une bonne lisibilité sur les moteurs de recherche. Nous distinguons 3 approches du SEO : le référencement « On Site », évoqué précédemment se basant sur la stratégie de contenu, le référencement « On Page », correspondant à l'optimisation des pages par l'utilisation de balises et de nom de domaine pertinent. Enfin, le référencement « Off Site » qui est la stratégie de lien. Le but de ce dernier est d'obtenir des liens entrants qualifiés de Backlinks. Plus le site possède de Backlinks vers les sites institutionnels, les annuaires, les réseaux sociaux ... et plus le trafic généré sur le site sera important.

³³⁵-DAUM Jérémie. Marketing de contenu, référencement naturel et gestion de la E-réputation. Revue Espace, 2015, n°327, p.25.

Le référencement payant comme « Google Adwords » appelé SEA « Search Engine Advertising », consiste à acheter des espaces publicitaires contenant des liens sponsorisés ou commerciaux qualifiés de « Search ». Nous pouvons parler de publicité en ligne pour les techniques du SEA. Celui qui paye le plus, se verra offrir des places en tête de liste.

Bibliographie sélective

Ouvrages :

- BALLESTEROS Liza, 2010, *Impact des technologies de l'information et de la communication sur la stratégie de Développement d'une agence de voyages traditionnelle*, Mémoire de Bachelor, Haute École de Gestion de Genève (HEG-GE) Filière Économie d'entreprise P.53.
- BOYER M., (1995), « *Repères diachroniques du tourisme : choix de dates, de faits et d'inventions* », Téoros, Paris, p.45
- BUHALIS D., (2003) *e-Tourism : Information technologies for strategic tourism management*, Essex : Pearson Education, London., 44
- CACCOMO J-L., (2007), *Fondements d'économie du tourisme : acteurs, marchés, stratégies*, 1^{ère} édition, *Les métiers du tourisme*, de boeck, Belgique, p.86
- CHATELAIN Y. et ROCHE L.,(2000) « *cyber gagnant* », Maxima, Paris, P.31.
- EQUIPE MIT, (2004) *Le tourisme : Acteurs, lieux et enjeux*, Belin, P.10
- FABRY P., (2009) *Visite culturelle et TIC, Le numérique au service de la visite touristique et culturelle*, N°8, ATOUT France, P.40.
- FAYON D., (2008) *Web 2.0 et au-delà – Nouveaux internautes : surfeur à l'acteur*, Economica, Paris, p. 5-6
- FRAENKEL S., (2008) *Industrie de l'accueil : environnement et management*, 1^{ère} édition, *Les métiers du tourisme*, de boeck, Belgique, p.20
- HILLALI M, (2003), *Le tourisme international vu du Sud : Essai sur la problématique du tourisme dans les pays en développement*, Ed. Presses de l'Université du Québec, P.80
- HLADY-RISPAL M., (2002), *La méthode des cas. Application à la recherche en gestion*, DeBoeck, Belgique, P.250.
- HUGHS M.,(2008), *buzzmarketing: Get People to Talk About Your Stuff*, Ed Portfolio, NewYork, P.52
- MILES M., & HUBERMAN P., (2003). *Analyse des données qualitatives*, 2e édition de Boeck, P.11
- MORAND J.-C, MOLLARD B., (2008), *Tourisme 2.0 : préparer son*

voyage / préparer son offre de tourisme, M21 Éditions, France, p238.

- PIERRE E., TRUDEL M., (1973) *L'encyclopédie Grolier*, Société Grolier Canada, Volume 8, P 357
- PUTNAM R., 2000, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York, Simon & Schuster, P. 544
- RAVIOLI Philippe, *Croissance continue des agences de voyages online et concentration des acteurs mondiaux du tourisme de loisirs : les agences de voyages traditionnelles vont-elles disparaître en Suisse Romande ?*, Mémoire de Bachelor, filière Economie d'entreprise, Haute école de gestion de Genève, 2008 P.122
- VAN MAANEN J., (1983), *Qualitative Methodology*, Beverly Hills, Sage Publications, P.3

Articles

- Bruno MORISET (2005). « Entre utopie et pratique : la ville numérique comme projet urbain », Université Jean Moulin-Lyon 3.
- Chamard et Liquet (2009), « L'image de marque des territoires comme indicateur de leur performance : des enjeux pratiques aux interrogations éthiques », Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- DAUM Jérémie. (2015) Marketing de contenu, référencement naturel et gestion de l'E-réputation. Revue Espace ;
- Gorla S. (2009), « entre la veille stratégique et l'innovation, la démarche de veille créative : ce que la veille créative emprunte aux wargames sur plateau », <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00372458v2/document>;
- Hassan AZOUAOUI, (2014). « la politique d'offre territoriale, levier de développement des villes marocaines - Cas de la ville de Rabat - », Revue Marocaine de recherche en management et marketing ;
- « Le numérique : un levier essentiel de l'attractivité et du développement du Grand Paris », Première partie : enseignements clés tirés de l'étude de dix métropoles internationales, Caisse des Dépôts, 2011.
- Michel BARABEL et al. (2010), « les médias sociaux au service du marketing territorial : une approche exploratoire », Management & Avenir ;
- Mercator 11e édition - Tout le marketing à l'ère numérique.
- Sylvie NOURRY, (2017). « Le marketing territorial passe au digital », <http://kosaten.fr/le-marketing-territorial-passe-au-digital>;
- « Tourisme : Bienvenue en territoire digital », <http://www.orange-business.com/fr/magazine/tourisme-bienvenue-en-territoire-digital>, 2017.

Mémoires

- HODA Daniel (2012), *Le marketing des régions françaises : Construire une image de la région autour de la marque* » Master communication des institutions des publiques, Ecole nationale d'administration Paris
- LASSALLE, (2016). « La stratégie digitale au service de la marque territoriale : un facteur d'attractivité pour le tourisme dans les territoires de montagne en période estivale : Le cas du « Grand Tourmalet » », l'Université Toulouse - Jean Jaurès.

Rapports :

- MONITOR GROUP, 2010, *Définition de la Stratégie du Tourisme au Maroc la Vision 2020 : Tendances des Canaux de Distribution à horizon 2020* – P25
- MONITOR GROUP (2010) *Définition de la Stratégie du Tourisme au Maroc la Vision 2020 : Document de travail sur l'axe Structuration du Tissu d'acteurs*, P.15
- OSERVATOIR DE TOURISME, (2010) *E-tourisme au Maroc*, Rabat, P 9.
- PRICEWATERHOUSECOOPERS, 2009, *L'e-tourisme poursuit sa croissance et transforme le secteur du voyage*, e-TravelLeisure, Fastenyourseatbelts, P.48
- RAFFOUR, (2000), *Tourisme et technologies de l'information et de la communication*, LaDocumentation Française, Collection CNT, Paris, P.31

Webographie :

- BERTRAND N., Février 2001, *Technologies d'information et de communication : quel rôle dans les dynamiques territoriales de développement ?* CAIRNINFO, P.135 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-d-economie-regionale-et-urbaine-2001-1-page-135.htm>
- INTERNET WORLD STATS <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
- ORGANISATION MONDIALE DU TOURISME (OMT). *Comprendre le tourisme : Glossaire de base* [en ligne] <http://media.unwto.org/fr/content/comprendre-le-tourisme- glossaire-de-base>
- ORGANISATION MONDIALE DU TOURISME (OMT). *Les chiffres clés du tourisme.*[en ligne]. <http://www.unwto.org/aboutwto/why/fr/why.php?op=1>
- GRUMBACH S. et FRÉNOT S., 2013. *Va-t-on délocaliser aussi nos administrations ?* INRIALITY [en ligne] <https://inriality.fr/vie->

citoyenne/open-data/geopolitique/va-t-delocaliser-aussi-nos/

- LALIBERTE M., 31 mai 2004, *Quelles influences auront les technologies visuelles sur le tourisme et les loisirs* article n°142, [en ligne] <http://veilletourisme.ca/category/e-tourisme-et-technologies/>
- RAFFROUR Interactif, 2015, *les "Nouvelles tendances de consommation touristique et tourisme* [en ligne] <http://www.eturisme.info/chiffres-cles-barometre-raffour-interactif-2015>
- FABRY P, Mars 2010, *investir les communautés de voyageurs pour dialoguer avec ses clients, e-tourisme institutionnel*, revue Espaces n°279,
- [En ligne] <https://www.tourisme-espaces.com/doc/7680.un-enjeu-majeur-tourisme-institutionnel-est-presence-web-social.html>
- PERRIN B., 2017, *Veille digitale : les sites, blogs et newsletters incontournables pour ne rien manquer* [En ligne] <https://www.welcometothejungle.co/articles/veille-digitale-sites-blogs-newsletters-incontournables>
- OCTOBRE S., 2009, *pratiques culturelles chez les jeunes et institution de transmission : un choc de cultures ? culture prospective. 2009-1* [En ligne] <http://www.culture.gouv.fr/deps>

Lien entre l'impact des stratégies de communication digitale et la temporalité dans les administrations publiques marocaines

Fadila BOUTCHICH/FLSH/UMPO

Introduction

L'analyse des stratégies de communication digitale dans les administrations publiques marocaines doit nécessairement prendre en compte la dimension temporelle, car les enjeux et perspectives de développement durable sont intrinsèquement liés aux contextes historiques, économiques et sociaux du pays. La temporalité influence non seulement l'élaboration de ces stratégies, mais aussi leur mise en œuvre et leur évaluation.

En effet, le Maroc, à travers ses différentes phases de développement, a intégré progressivement les outils numériques dans la gouvernance publique, dans le but d'améliorer la transparence, la responsabilité et l'efficacité des services offerts aux citoyens. Ces changements ne se sont pas faits sans résistance et nécessitent une compréhension approfondie des dynamiques sociales et des attentes des usagers.

Cependant, la communication digitale ne se limite pas à une simple adaptation technologique; elle implique également des transformations culturelles et des changements dans la perception du rôle des administrations. Ainsi, la question se pose : comment les stratégies de communication digitale mises en œuvre par les administrations publiques marocaines peuvent-elles répondre aux besoins contemporains tout en s'inscrivant dans une perspective de développement durable ? Cette problématique met en lumière les défis rencontrés par les institutions dans la mise en œuvre de ces stratégies, mais aussi les opportunités qu'elles représentent pour une meilleure intégration des citoyens dans le processus de gouvernance.

Pour répondre à cette problématique, nous structurerons notre réflexion en trois grandes parties. Dans un premier temps, nous examinerons le contexte historique et les étapes clés du développement de la communication digitale au sein des administrations publiques marocaines. Ensuite, nous analyserons les

enjeux et défis associés à la mise en œuvre de cette temporalité, notamment en termes de réactivité et de réceptivité des citoyens. Enfin, nous nous pencherons sur les perspectives d'avenir, en nous intéressant aux innovations possibles et aux implications pour un développement durable au Maroc.

1. Évolution historique et contexte actuel :

Le Maroc a, au fil des décennies, traversé des phases distinctes dans sa quête de modernisation administrative et de transformation numérique. Les politiques mises en place depuis le début des années 2000, comme le Plan Maroc Numeric 2020³³⁶, ont été conçues pour répondre aux besoins d'une société en mutation rapide et pour intégrer les avancées technologiques dans les services publics (Laaraj, 2019). Cette évolution historique influence la perception des citoyens et leur engagement envers les initiatives de communication digitale.

Les premières initiatives ont été centrées sur la mise en place de services en ligne, la création de plateformes d'information et la numérisation des procédures administratives. Cependant, l'impact de ces changements ne s'est pas limité à la sphère technique; il a également modifié la perception des citoyens envers leur administration. En effet, l'augmentation de l'accès aux informations et aux services a entraîné une demande croissante pour plus de transparence et d'efficacité. La population, de plus en plus connectée, attendait de ses administrations une réactivité et une capacité d'adaptation face aux nouvelles réalités sociales et économiques.

Cependant, cette évolution a rencontré des obstacles. Malgré les efforts déployés, des défis subsistent en matière d'infrastructure, de formation du personnel et de sensibilisation des citoyens aux outils numériques. Selon certaines études, une partie de la population reste encore réticente à utiliser les services en ligne, principalement en raison d'un manque de confiance envers les

³³⁶ Le **Plan Maroc Numeric 2020** est une stratégie gouvernementale visant à promouvoir la transformation numérique au Maroc. Son objectif principal est de développer l'économie numérique en modernisant les infrastructures, en soutenant l'innovation et en améliorant la compétitivité des entreprises marocaines.

systèmes numériques et d'une familiarité limitée avec ces technologies (Belhassen, 2021). Cette réalité souligne l'importance de la communication et de l'éducation dans l'accompagnement de cette transformation numérique.

En outre, le contexte socio-économique du Maroc, caractérisé par des inégalités régionales et sociales, influence également l'efficacité des stratégies de communication digitale. Les disparités dans l'accès à Internet et aux technologies peuvent limiter l'impact de ces initiatives, créant ainsi un fossé numérique entre les différentes couches de la population. Cela soulève la question de l'inclusivité et de l'équité dans la mise en œuvre des stratégies de communication digitale, soulignant la nécessité d'approches adaptées aux besoins variés des citoyens.

L'évolution historique de la transformation numérique au Maroc, marquée par des politiques comme le Plan Maroc Numeric 2020, a posé les bases d'une communication digitale dans les administrations publiques. Cependant, la perception des citoyens, influencée par des facteurs techniques et socio-économiques, nécessite une attention particulière pour garantir l'engagement et la confiance envers ces nouvelles initiatives. L'avenir de la communication digitale dans le pays dépendra donc d'une approche intégrée qui combine innovation technologique, formation, sensibilisation et inclusivité.

L'évolution historique de la transformation numérique au Maroc, marquée par des initiatives comme le Plan Maroc Numeric 2020, a permis de poser les bases de l'intégration de la communication digitale dans les administrations publiques. Cependant, cette modernisation ne s'est pas déroulée sans défis et obstacles. Le processus a touché plusieurs dimensions, tant techniques que sociales, qui influencent directement la perception des citoyens et leur engagement.

L'une des grandes avancées a été la mise en ligne de divers services publics, facilitant ainsi l'accès à des informations et des services administratifs. Cette démarche a transformé la relation entre les citoyens et l'administration, en augmentant les attentes en matière de transparence, de réactivité et d'efficacité. Néanmoins, cette perception positive de la digitalisation ne touche pas tous les segments de la population de manière égale. En effet, des études montrent que

certaines franges, notamment celles vivant dans des régions éloignées ou ayant un accès limité aux technologies, sont moins susceptibles d'utiliser ces services en ligne. Ce fossé numérique, dû à des disparités régionales et socio-économiques, constitue un enjeu majeur pour garantir l'inclusivité de ces initiatives.

Par ailleurs, la réticence de certains citoyens à adopter ces nouveaux outils résulte parfois d'une méfiance à l'égard des systèmes numériques et d'un manque de formation. Pour surmonter cette barrière, il est crucial d'accompagner ces innovations par des campagnes de sensibilisation et des programmes de formation, afin d'encourager une adoption plus large et équitable.

Un autre facteur essentiel dans cette transformation numérique est l'importance de l'infrastructure. Malgré les efforts pour améliorer l'accès à Internet dans tout le pays, certains défis persistent, notamment dans les zones rurales où l'infrastructure reste insuffisante pour soutenir une communication digitale fluide. Cette situation freine l'accès universel aux services publics en ligne et souligne la nécessité d'investissements continus dans le développement technologique.

En définitive, pour que la communication digitale dans les administrations marocaines contribue pleinement au développement durable, il est impératif de prendre en compte ces défis techniques, sociaux et régionaux. Cela nécessite une approche intégrée, où innovation technologique, formation des citoyens et inclusivité sont au cœur des stratégies futures. Cette combinaison permettra non seulement d'améliorer l'accès aux services publics, mais aussi de renforcer la confiance des citoyens envers l'administration digitale, élément clé pour assurer une transformation réussie et durable.

2. Temporalité et réactivité :

Les stratégies de communication digitale doivent être conçues pour s'adapter à un environnement dynamique, caractérisé par des attentes croissantes des citoyens en matière de transparence et d'efficacité. Par exemple, les crises sanitaires comme la pandémie de COVID-19 ont exigé une

communication rapide et efficace de la part des administrations publiques, démontrant ainsi l'importance d'une approche agile et réactive (Ministère de la Santé, 2020).

La temporalité joue un rôle crucial dans l'élaboration de ces stratégies. En effet, les citoyens attendent des réponses immédiates, surtout en période de crise. Cela nécessite une réactivité qui peut parfois faire défaut dans les structures administratives. Les administrations doivent donc être prêtes à ajuster leurs messages et à adopter une approche proactive pour anticiper les besoins d'information du public. Dans ce cadre, l'utilisation des réseaux sociaux et des plateformes numériques s'avère essentielle pour garantir une diffusion rapide des informations. Des études montrent que les médias sociaux, en tant que vecteurs de communication, permettent une interaction directe avec les citoyens, favorisant ainsi une meilleure compréhension des enjeux actuels.

Cependant, cette nécessité d'adaptation rapide pose également des défis. Les administrations doivent jongler avec la gestion de l'information, s'assurant que celle-ci est à la fois précise et pertinente. Les erreurs de communication peuvent entraîner des malentendus et miner la confiance des citoyens envers les institutions publiques. Ainsi, la formation des agents publics à la communication digitale devient indispensable pour garantir une gestion efficace de la crise et des informations diffusées.

Il est également crucial de prendre en compte les différentes temporalités qui caractérisent la communication digitale. Les campagnes de communication doivent non seulement répondre aux besoins immédiats, mais aussi s'inscrire dans une vision à long terme, intégrant des stratégies de communication préventive qui anticipent les crises potentielles. En somme, la capacité des administrations publiques marocaines à être réactives et adaptées aux exigences temporelles de la communication digitale déterminera en grande partie leur succès dans le développement d'un cadre communicationnel efficace et durable.

Les crises, telles que la pandémie de COVID-19, ont mis en lumière l'importance d'une **communication rapide** et ciblée. En effet, la pandémie a forcé les administrations à revoir leurs méthodes de communication, notamment en recourant massivement aux **réseaux sociaux** et autres plateformes

numériques. Ces canaux permettent de diffuser des informations en temps réel, tout en facilitant une interaction plus directe avec les citoyens. Cependant, cette rapidité doit s'accompagner d'une rigueur dans la **vérification des informations**, car une information erronée ou mal formulée peut engendrer une perte de confiance durable envers l'institution (Ministère de la Santé, 2020). En ce sens, les agents publics doivent être formés pour adapter le message en fonction de la **temporalité de la crise**, ce qui renforce l'agilité organisationnelle.

La **temporalité** est un facteur essentiel dans les stratégies de communication digitale. En plus de répondre à des besoins immédiats, les administrations doivent adopter une vision à long terme. Cela implique de mettre en place des **campagnes de prévention** qui anticipent les crises futures. Par exemple, des campagnes de sensibilisation sur la vaccination ou les risques sanitaires doivent être pensées sur le long terme, pour préparer le terrain à une gestion plus fluide des crises futures. Une telle anticipation permet non seulement de maintenir la confiance des citoyens, mais aussi de créer une culture de prévention qui allège la gestion des crises quand elles surviennent.

La communication digitale ne se limite pas à la gestion des crises ; elle doit aussi s'adapter aux attentes diversifiées des citoyens, en tenant compte des **profils socio-culturels**. Le Maroc, comme beaucoup d'autres pays, fait face à un défi d'**inégalités numériques** entre zones urbaines et rurales, ainsi qu'entre différentes couches sociales. Par conséquent, les stratégies doivent intégrer une **dimension inclusive**, permettant à tous les citoyens d'accéder aux informations, indépendamment de leurs compétences numériques ou de leur accès à internet. Dans ce cadre, des initiatives de formation en **littératie numérique** et des partenariats public-privé pour élargir l'accès aux infrastructures digitales sont indispensables.

Le succès des stratégies de communication digitale repose en grande partie sur la **formation continue** des agents publics. Dans un monde en perpétuelle mutation technologique, il est crucial que les employés des administrations soient non seulement capables d'utiliser les nouveaux outils numériques, mais aussi de **communiquer efficacement** à travers ces plateformes. Les **réseaux sociaux**, par exemple, demandent une approche

spécifique où le message doit être à la fois engageant et informatif, tout en respectant une certaine éthique et transparence. Ainsi, une formation régulière et l'adoption de **bonnes pratiques** en communication digitale sont nécessaires pour garantir la cohérence et la fiabilité des messages émis.

Enfin, les administrations publiques doivent veiller à ce que la communication digitale soit également un **vecteur de transparence**. La transformation digitale ne doit pas se limiter à la simple diffusion d'informations, mais doit permettre aux citoyens de comprendre **les processus décisionnels**, d'avoir accès à des **données publiques** et de pouvoir interagir de manière plus fluide avec les institutions. L'utilisation d'**open data** et la promotion de **pratiques transparentes** renforceront la relation de confiance entre les citoyens et l'administration.

En définitive, les stratégies de communication digitale des administrations marocaines doivent être conçues non seulement pour répondre aux urgences immédiates, mais aussi pour anticiper les défis futurs. La réactivité, l'inclusivité, et la formation des agents publics sont autant d'éléments déterminants pour assurer la réussite de ces stratégies. Une **communication bien pensée** renforcera la **légitimité des institutions** publiques, tout en répondant aux attentes croissantes des citoyens en matière de transparence et d'efficacité.

3. Projections futures et durabilité :

À long terme, l'impact des stratégies de communication digitale sur le développement durable dépend de leur capacité à intégrer des visions prospectives qui tiennent compte des évolutions sociétales, des innovations technologiques et des attentes des citoyens. Les administrations doivent anticiper les tendances futures, telles que l'intelligence artificielle et les changements climatiques, pour élaborer des stratégies qui favorisent une durabilité réelle et pérenne.

Par exemple, l'émergence de l'intelligence artificielle (IA) offre de nouvelles opportunités pour optimiser la communication entre les administrations et les citoyens. L'IA peut être utilisée pour analyser les besoins des usagers, personnaliser les messages et prédire les tendances en matière de

communication. Cependant, cette technologie nécessite une approche éthique et responsable pour éviter des dérives, comme la désinformation ou la surveillance excessive. Les études montrent que l'adoption de l'IA doit s'accompagner d'un cadre réglementaire solide, garantissant la protection des données personnelles des citoyens.

De plus, les administrations doivent également intégrer les préoccupations liées aux changements climatiques dans leurs stratégies de communication. La sensibilisation à l'environnement et à la durabilité est essentielle pour mobiliser les citoyens autour des initiatives écologiques. Les campagnes de communication peuvent jouer un rôle clé dans l'éducation du public sur les enjeux environnementaux et les inciter à adopter des comportements plus durables. Selon un rapport de la Banque Mondiale (2021), une communication efficace sur les politiques de développement durable est cruciale pour renforcer l'engagement citoyen et promouvoir des changements de comportement bénéfiques pour l'environnement.

Il est donc impératif que les administrations marocaines adoptent une approche proactive dans la planification de leurs stratégies de communication digitale. Cela implique une collaboration interdisciplinaire entre les experts en technologie, les communicants et les spécialistes du développement durable. En intégrant ces différentes perspectives, les administrations pourront élaborer des politiques de communication qui répondent aux défis futurs et qui contribuent à un développement durable véritable.

Le développement durable dépend largement de la capacité des administrations à anticiper et à répondre aux défis émergents. En intégrant des visions prospectives, elles peuvent concevoir des stratégies de communication alignées sur les tendances à long terme. Les défis technologiques comme l'essor de l'intelligence artificielle (IA) et les enjeux climatiques exigent une adaptation continue. L'adoption de ces nouvelles technologies doit être pensée de manière à répondre aux besoins des citoyens tout en respectant les principes de durabilité. Cela inclut la gestion responsable des ressources, la réduction des émissions de carbone, et l'intégration d'une politique numérique écoresponsable dans la gestion quotidienne.

L'intelligence artificielle est un levier incontournable pour améliorer l'efficacité des communications publiques. Elle permet une gestion des données plus rapide et une personnalisation des messages en fonction des besoins individuels des citoyens. Par exemple, l'utilisation des *chatbots* pour répondre aux demandes des usagers ou l'analyse prédictive pour anticiper les tendances en matière d'opinions publiques sont des exemples de l'utilisation de l'IA dans la communication administrative. Cependant, cette technologie doit être encadrée par des principes éthiques et des lois robustes en matière de protection des données personnelles, afin d'éviter des dérives comme la manipulation de l'information ou la surveillance excessive.

Les préoccupations environnementales sont de plus en plus pressantes, et les administrations publiques doivent agir comme des catalyseurs de changement en matière de comportement durable. Elles peuvent utiliser des stratégies de communication pour éduquer et sensibiliser le public aux enjeux environnementaux, comme la réduction des déchets, la gestion de l'eau, ou la transition énergétique. Des campagnes de communication bien conçues peuvent motiver les citoyens à adopter des comportements écologiques, à travers des initiatives locales ou nationales. Un rapport de la Banque Mondiale (2021) souligne que des efforts de communication efficaces sur la durabilité renforcent l'engagement des citoyens et favorisent un changement de comportement.

Pour réussir à intégrer ces éléments dans une stratégie de communication efficace, une collaboration entre les experts technologiques, les communicants, et les spécialistes du développement durable est nécessaire. Cette interdisciplinarité permet d'enrichir les politiques publiques en tenant compte des différents enjeux. Par exemple, les experts en développement durable peuvent guider les communicants dans la conception de messages sensibilisant à la responsabilité environnementale, tandis que les experts en technologie peuvent fournir des solutions pour améliorer l'accessibilité et la portée des messages.

Enfin, l'efficacité à long terme des stratégies de communication digitale repose sur une planification proactive. Les administrations doivent être capables d'anticiper les crises futures (sanitaires, écologiques ou sociales) et de développer des outils de communication adaptés. Il s'agit aussi d'instaurer un

cadre réglementaire rigoureux, en particulier concernant l'utilisation des nouvelles technologies. Cela garantira une approche éthique de la gestion des données et une transparence accrue, essentielle pour maintenir la confiance du public dans les institutions.

Ainsi, les administrations publiques marocaines ont un rôle crucial à jouer dans la promotion du développement durable à travers des stratégies de communication digitale qui anticipent les évolutions technologiques, répondent aux défis environnementaux, et sont ancrées dans une vision à long terme. En s'adaptant à ces défis et en intégrant une collaboration interdisciplinaire, elles pourront non seulement renforcer l'efficacité de leur communication, mais aussi contribuer activement à la construction d'une société plus résiliente et durable. L'avenir des stratégies de communication digitale dans les administrations publiques marocaines dépendra de leur capacité à anticiper et à s'adapter aux évolutions sociétales, technologiques et environnementales. En intégrant ces dimensions dans leurs approches, les administrations pourront non seulement renforcer leur efficacité communicationnelle, mais aussi jouer un rôle central dans la promotion d'une société durable.

Conclusion

En somme, l'interaction entre les stratégies de communication digitale et la temporalité est cruciale pour comprendre leur impact sur le développement durable au Maroc. L'évaluation des stratégies passées, leur adaptabilité aux contextes présents et leur préparation pour les futurs défis sont des éléments clés pour garantir une transformation positive des administrations publiques et une meilleure qualité de vie pour les citoyens.

L'interaction avec la temporalité reflète un processus évolutif et multidimensionnel. En effet, l'efficacité des stratégies de communication repose non seulement sur leur réactivité immédiate, mais aussi sur leur capacité à anticiper les défis futurs tout en s'appuyant sur l'expérience acquise.

D'une part, les stratégies doivent se fonder sur une analyse critique des actions précédemment menées, en identifiant les réussites et les échecs pour mieux adapter les outils de communication aux besoins contemporains des citoyens. Par exemple, la digitalisation des services publics pendant la crise du COVID-19 a démontré l'importance de la transparence et de la rapidité dans la communication, tout en soulignant les lacunes à combler pour l'avenir. L'adaptation à ces nouvelles exigences a permis d'améliorer l'engagement citoyen, tout en renforçant la confiance envers les institutions.

D'autre part, les administrations marocaines doivent se projeter dans l'avenir en intégrant des innovations technologiques telles que l'intelligence artificielle et la blockchain³³⁷, qui peuvent renforcer la transparence et l'efficacité des services publics. La durabilité de ces stratégies repose sur leur capacité à rester flexibles et à anticiper les besoins futurs de la société, tout en

³³⁷ Le **blockchain** est une technologie décentralisée qui permet de stocker et de transmettre des informations de manière transparente, sécurisée et sans intermédiaire. Elle se compose de blocs d'informations, reliés entre eux sous forme de chaîne. Chaque bloc contient un certain nombre de transactions validées par un réseau de participants, appelés nœuds, et une fois qu'un bloc est ajouté à la chaîne, il devient immuable. Cette technologie est principalement associée aux cryptomonnaies comme le Bitcoin, mais elle trouve également des applications dans divers secteurs tels que la finance, la logistique, l'assurance, et bien d'autres.

intégrant les principes de développement durable. Ainsi, les stratégies de communication doivent contribuer à une meilleure gestion des ressources, à la sensibilisation aux enjeux environnementaux et à l'amélioration de la qualité de vie des citoyens à long terme.

Bref, les stratégies de communication digitale, lorsqu'elles sont mises en œuvre avec une vision prospective et adaptative, ont le potentiel de contribuer de manière significative à un développement durable et inclusif au Maroc.

Références

- Amrani, H. (2020). *La transformation digitale au Maroc : Perspectives et défis pour l'administration publique*. Casablanca : Presses Universitaires du Maroc.
- Belhassen, R. (2021). *Les défis de la numérisation dans les services publics marocains*. Casablanca : Éditions Envie.
- Benjelloun, L. (2018). *Stratégies numériques et innovation dans les administrations publiques marocaines*. Rabat : Éditions de la Gouvernance Numérique.
- El Gharbi, M. (2021). *Intelligence artificielle et transformation digitale dans le secteur public au Maroc*. Marrakech : Éditions Al Ma'arifa.
- Laaraj, M. (2019). *Transformation numérique au Maroc : enjeux et perspectives*. Rabat : 2^e édition, Éditions de l'Économie Numérique.
- Ministère de la Santé (2020). *Communication durant la pandémie de COVID-19*. Rabat : 1^{ère} édition, Publication officielle du Ministère de la Santé.
- Moussaoui, S. (2022). *Digitalisation des services publics : enjeux et impacts sur la relation État-citoyen au Maghreb*. Tunis : Centre de Recherche sur la Gouvernance Numérique.
- World Bank (2021). *Digital Development and Sustainability in Morocco*. Washington, D.C. : World Bank Group.
- United Nations Department of Economic and Social Affairs (UNDESA) (2020). *E-Government Survey 2020: Digital Government in the Decade of Action for Sustainable Development*. New York : United Nations.

La Temporalité des TIC et la communication et la touristique

Abdellatif BOUKHARI/FLSH/UMPO

Les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) ont révolutionné de nombreux secteurs, et le tourisme n'y fait pas exception. Leurs impacts sont profonds, transformant les modalités de communication, les pratiques des consommateurs, et les stratégies des acteurs touristiques. Au cœur de cette révolution se trouve une réorganisation temporelle sans précédent, où la temporalité des TIC redéfinit les dynamiques de la communication touristique.

La Temporalité des TIC dans le Secteur Touristique

Les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) ont révolutionné de nombreux secteurs, et le tourisme n'y fait pas exception. Leurs impacts sont profonds, transformant les modalités de communication, les pratiques des consommateurs, et les stratégies des acteurs touristiques. Au cœur de cette révolution se trouve une réorganisation temporelle sans précédent, où la temporalité des TIC redéfinit les dynamiques de la communication touristique.

La temporalité des TIC dans le secteur touristique ne se limite pas à une simple accélération des processus de communication. Elle englobe une reconfiguration complexe des rapports au temps, influençant les phases de planification, d'expérience et de réflexion post-voyage. En effet, les TIC ont introduit des formes de temporalité multidimensionnelles, mêlant instantanéité, anticipation, réactivité et mémoire numérique. Chaque dimension a des implications distinctes pour les voyageurs et les professionnels du secteur, modifiant en profondeur la manière dont les destinations sont perçues, choisies et vécues.

1. Immédiateté et Instantanéité :

Les TIC ont introduit une culture de l'instantanéité dans la communication touristique. Grâce aux plateformes numériques, les informations peuvent être

diffusées et reçues en temps réel. Cette immédiateté offre aux voyageurs la possibilité de réserver des services, de consulter des avis, et de partager leurs expériences en un clin d'œil. Les entreprises touristiques, quant à elles, doivent être réactives, adaptant leurs offres et leur communication en temps réel pour répondre aux attentes changeantes des consommateurs.

Les réseaux sociaux et les applications mobiles jouent un rôle crucial dans cette dynamique. Les voyageurs peuvent partager instantanément des photos et des vidéos de leurs voyages, influençant les perceptions et les décisions d'autres potentiels voyageurs. Cette communication en temps réel crée une boucle de rétroaction rapide, où les tendances peuvent émerger et se dissiper en l'espace de quelques heures.

Dans l'ère numérique actuelle, l'immédiateté et l'instantanéité sont devenues des exigences incontournables pour les acteurs du secteur touristique. Les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) imposent un rythme effréné où chaque interaction, chaque réponse, et chaque décision doivent être pris en temps réel pour rester compétitifs et pertinents. Les plateformes de réservation en ligne, les réseaux sociaux, et les applications mobiles ont créé une attente de gratification instantanée chez les consommateurs, transformant ainsi la manière dont les entreprises touristiques doivent opérer.

L'immédiateté exige que les entreprises soient toujours prêtes à répondre aux demandes et aux questions des clients presque instantanément. Les chatbots, l'intelligence artificielle, et les services de support en direct jouent un rôle crucial pour fournir cette disponibilité permanente. Une réponse rapide ne se contente pas de satisfaire le client, elle renforce également la confiance et la fidélité. Par exemple, un client qui reçoit une réponse immédiate à une demande de réservation ou à une question sur les services d'un hôtel est plus susceptible de finaliser sa réservation et de recommander l'établissement à d'autres.

Pour répondre à ces exigences de rapidité, les entreprises doivent adopter une flexibilité organisationnelle accrue. Cela inclut des processus internes capables de s'adapter rapidement aux changements et de répondre efficacement aux imprévus. La réactivité ne se limite pas à la communication ; elle s'étend à

l'ensemble des opérations, de la gestion des stocks à la coordination des services. Les entreprises qui réussissent à intégrer cette flexibilité dans leurs structures organisationnelles sont mieux positionnées pour réagir aux fluctuations du marché et aux besoins changeants des consommateurs.

L'immédiateté ne signifie pas uniquement répondre aux demandes existantes, mais aussi anticiper les besoins futurs. Les entreprises touristiques doivent utiliser les données en temps réel pour prévoir les tendances et ajuster leurs offres en conséquence. Par exemple, analyser les recherches et les comportements en ligne peut aider à anticiper une augmentation de la demande pour certaines destinations ou types de services, permettant ainsi aux entreprises de se préparer et de capter ces opportunités.

L'instantanéité des TIC a également transformé les attentes des consommateurs en matière d'expérience utilisateur. Les clients s'attendent à des processus de réservation fluides, à des informations accessibles instantanément et à des services personnalisés en temps réel. Les sites web et les applications mobiles doivent être optimisés pour offrir une navigation rapide et intuitive, tandis que les contenus doivent être constamment actualisés pour refléter les informations les plus récentes.

Enfin, l'instantanéité s'étend à la gestion de la réputation en ligne. Les avis et les commentaires des clients peuvent être publiés et partagés en quelques secondes, nécessitant une surveillance et une réponse immédiate de la part des entreprises. Une gestion proactive de la réputation en temps réel peut transformer des expériences négatives en opportunités d'amélioration et renforcer la crédibilité de l'entreprise.

L'immédiateté et l'instantanéité imposées par les TIC représentent à la fois un défi et une opportunité pour les acteurs du secteur touristique. En adoptant des stratégies de réponse rapide, en intégrant la flexibilité organisationnelle et en anticipant les besoins des clients, les entreprises peuvent non seulement répondre aux attentes modernes mais aussi se démarquer dans un marché de plus en plus compétitif. L'engagement envers une expérience utilisateur améliorée et une gestion proactive de la réputation sont des éléments clés pour tirer parti des exigences de rapidité imposées par la révolution numérique.

2. Temporalité Asynchrone :

Paradoxalement, les TIC favorisent également une communication asynchrone, permettant aux individus d'interagir sans contrainte de simultanéité. Les forums de discussion, les blogs, et les réseaux sociaux permettent aux voyageurs de planifier et de partager leurs expériences à leur propre rythme. Cette temporalité asynchrone enrichit l'expérience touristique, offrant des possibilités de réflexion et de partage au-delà des contraintes temporelles traditionnelles.

Cette dimension temporelle permet également une conservation et une consultation de l'information sur une longue période. Les blogs de voyage, par exemple, peuvent être consultés des années après leur publication, offrant des ressources précieuses pour la planification de futurs voyages. Les expériences et les conseils partagés restent pertinents et accessibles, prolongeant l'influence des contenus bien après leur création initiale.

Dans un monde de plus en plus globalisé et numérisé, la temporalité asynchrone offre une flexibilité précieuse pour les acteurs du secteur touristique. Contrairement à l'immédiateté et à l'instantanéité qui dominent les interactions contemporaines, la temporalité asynchrone permet une gestion du temps et des ressources plus efficace et adaptée aux besoins diversifiés des consommateurs et des entreprises. Cette approche repose sur l'idée que toutes les actions et communications n'ont pas besoin d'être synchrones pour être efficaces.

La temporalité asynchrone permet aux entreprises touristiques de gérer leurs opérations et leurs communications en dehors des contraintes temporelles strictes. Les clients peuvent envoyer des demandes de renseignements, des réservations ou des commentaires à tout moment, et les entreprises peuvent y répondre de manière décalée, selon leurs ressources et disponibilités. Cette flexibilité temporelle permet une meilleure gestion des flux de travail et réduit la pression sur les équipes de support client, tout en maintenant un haut niveau de service.

Grâce à la temporalité asynchrone, les entreprises peuvent optimiser l'utilisation de leurs ressources humaines et technologiques. Les équipes peuvent traiter les demandes et les réservations en fonction de leurs horaires et capacités, ce qui évite les périodes de surcharge et de sous-utilisation. De plus, les technologies telles que les systèmes de gestion des relations clients (CRM) et les outils d'automatisation permettent de gérer efficacement les interactions asynchrones, en priorisant les tâches et en assurant une réponse rapide et appropriée.

L'approche asynchrone permet également une personnalisation plus poussée des services. Les entreprises peuvent prendre le temps de comprendre les besoins spécifiques de chaque client et d'y répondre de manière détaillée et personnalisée. Par exemple, un conseiller en voyage peut préparer des suggestions de voyage sur mesure en fonction des préférences exprimées par le client dans un formulaire de contact ou un email, plutôt que de donner des réponses standardisées en temps réel.

La temporalité asynchrone est particulièrement avantageuse dans un contexte global où les différences de fuseaux horaires peuvent compliquer les communications synchrones. Les entreprises touristiques peuvent interagir avec des clients et des partenaires situés dans différentes parties du monde sans être contraintes par les horaires de bureau traditionnels. Cette accessibilité globale facilite les collaborations internationales et l'expansion des marchés.

Les environnements asynchrones offrent également des avantages pour la formation et le développement professionnel. Les employés peuvent accéder à des ressources éducatives, des sessions de formation et des informations sur les produits à leur propre rythme, sans interférer avec leurs responsabilités quotidiennes. Cela favorise un apprentissage continu et une amélioration des compétences, contribuant ainsi à une meilleure performance globale de l'entreprise.

En adoptant une approche asynchrone, les entreprises peuvent également renforcer l'engagement à long terme de leurs clients. Les interactions ne sont pas limitées à des échanges rapides et ponctuels, mais peuvent s'étendre sur une période plus longue, permettant une construction progressive de la relation

client. Par exemple, un client peut poser une série de questions sur un itinéraire de voyage potentiel et recevoir des réponses détaillées et réfléchies au fil du temps, ce qui renforce la confiance et la fidélité.

La temporalité asynchrone représente une dimension essentielle et souvent sous-estimée de la gestion moderne dans le secteur touristique. En offrant une flexibilité temporelle, une optimisation des ressources, une personnalisation accrue, une accessibilité globale, des opportunités de formation continue et un engagement à long terme, cette approche permet aux entreprises de s'adapter aux exigences contemporaines et de se démarquer dans un marché hautement concurrentiel. En intégrant la temporalité asynchrone dans leurs stratégies, les acteurs du secteur touristique peuvent non seulement améliorer leur efficacité opérationnelle, mais aussi offrir une expérience client supérieure et durable.

3. Anticipation et Planification :

La temporalité des TIC joue un rôle crucial dans l'anticipation et la planification des voyages. Les moteurs de recherche, les comparateurs de prix, et les outils de réservation en ligne permettent aux voyageurs de planifier minutieusement leurs déplacements bien à l'avance. Cette capacité à anticiper et à préparer chaque détail d'un voyage renforce la satisfaction et réduit les incertitudes liées aux déplacements.

Les données et les analyses en temps réel fournies par les TIC permettent également une planification plus informée. Les voyageurs peuvent accéder à des informations sur les conditions météorologiques, les événements locaux et les avis récents, leur permettant de prendre des décisions éclairées. Cette anticipation s'étend également aux entreprises touristiques, qui peuvent utiliser des outils d'analyse pour anticiper les tendances de réservation et ajuster leurs offres en conséquence.

Dans le domaine dynamique et compétitif du tourisme, l'anticipation et la planification jouent un rôle crucial pour garantir le succès à long terme. Ces deux aspects permettent aux acteurs du secteur de non seulement répondre aux demandes actuelles, mais aussi de se préparer aux défis futurs et d'exploiter les

opportunités émergentes. En adoptant une approche proactive, les entreprises touristiques peuvent non seulement améliorer leur efficacité opérationnelle, mais aussi offrir une expérience client inégalée et durable.

L'anticipation des tendances est essentielle pour rester compétitif dans le secteur touristique. Les entreprises doivent surveiller de près les évolutions du marché, les préférences des consommateurs, et les innovations technologiques pour identifier les tendances émergentes. Par exemple, la montée en popularité du tourisme durable et des expériences authentiques a poussé de nombreux acteurs à adapter leurs offres pour répondre à cette demande croissante. En anticipant ces tendances, les entreprises peuvent se positionner en tant que leaders et répondre aux attentes des clients avant leurs concurrents.

La prévision des demandes permet aux entreprises de mieux gérer leurs ressources et d'optimiser leur capacité opérationnelle. En utilisant des outils d'analyse prédictive et des modèles statistiques, les entreprises touristiques peuvent estimer les volumes de réservations futurs, les périodes de pointe et les destinations populaires. Cette prévision précise permet d'ajuster les offres, de gérer les stocks, et de planifier les campagnes marketing de manière plus efficace, réduisant ainsi les coûts et maximisant les revenus.

La planification stratégique est un processus continu qui permet aux entreprises de définir leurs objectifs à long terme et de développer des plans d'action pour les atteindre. Cela inclut l'identification des opportunités de marché, l'analyse des forces et des faiblesses internes, et l'élaboration de stratégies pour surmonter les obstacles. Une planification stratégique rigoureuse permet de prendre des décisions éclairées, d'allouer les ressources de manière optimale et d'assurer une croissance soutenue.

L'anticipation et la planification incluent également la gestion des risques. Les entreprises doivent identifier les potentiels risques opérationnels, financiers, et de marché, et élaborer des plans de contingence pour les atténuer. Par exemple, l'émergence de crises sanitaires, comme la pandémie de COVID-19, a montré l'importance de disposer de plans d'urgence et de stratégies de résilience pour faire face à des perturbations imprévues. Une gestion proactive des risques

permet de minimiser les impacts négatifs et de maintenir la continuité des activités.

L'anticipation et la planification favorisent l'innovation en incitant les entreprises à explorer de nouvelles idées et à s'adapter rapidement aux changements. L'innovation peut se manifester à travers le développement de nouveaux produits et services, l'amélioration des processus internes, ou l'adoption de nouvelles technologies. Par exemple, l'utilisation de la réalité virtuelle pour proposer des visites virtuelles des destinations touristiques est une innovation qui répond aux besoins des clients en matière de sécurité et de commodité.

Pour anticiper et planifier efficacement, la collaboration entre les différents acteurs du secteur touristique est essentielle. Les partenariats avec d'autres entreprises, les gouvernements locaux, et les organisations internationales peuvent permettre de partager des informations, de mutualiser les ressources et de développer des solutions communes aux défis du secteur. La création de réseaux de collaboration peut aussi faciliter l'innovation et la diffusion des meilleures pratiques.

En résumé, l'anticipation et la planification dans le secteur touristique ne sont pas seulement des activités de gestion courante, mais des processus stratégiques qui permettent de naviguer dans un environnement en constante évolution. En prévoyant les tendances, en gérant efficacement la demande, en planifiant de manière stratégique et opérationnelle, en gérant les risques et en favorisant l'innovation, les acteurs du tourisme peuvent non seulement survivre mais prospérer dans ce secteur dynamique.

Les TIC modifient également la temporalité de la communication touristique en prolongeant la durée de vie des contenus. Les avis, les photos, et les vidéos partagés par les voyageurs restent accessibles indéfiniment, influençant les décisions futures des autres voyageurs. Cet effet de longue traîne crée une mémoire collective numérique, où les expériences passées continuent de façonner les perceptions et les choix futurs.

Les entreprises touristiques doivent ainsi gérer leur réputation en ligne sur le long terme. Les commentaires et les avis laissés par les clients peuvent avoir des répercussions durables, affectant la perception de la marque et influençant les futurs clients. Les stratégies de gestion de la réputation doivent donc intégrer une dimension temporelle, visant à maintenir une image positive et à répondre de manière proactive aux retours des clients.

Impact de la Temporalité des TIC sur les Stratégies des Acteurs Touristiques

La révolution numérique, menée par les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC), a profondément redéfini les contours du secteur touristique. En intégrant la temporalité des TIC, les acteurs du tourisme doivent repenser leurs stratégies pour s'adapter à des dynamiques temporelles inédites. Ces dynamiques influencent non seulement la manière dont les informations sont partagées et reçues, mais également la façon dont les expériences sont conçues, vécues et remémorées. Comprendre l'impact de cette temporalité est crucial pour les entreprises cherchant à demeurer compétitives et pertinentes dans un marché globalisé et numérisé.

La temporalité des TIC se manifeste sous plusieurs formes, notamment l'immédiateté, l'anticipation, la réactivité et la mémoire numérique. Chacune de ces dimensions temporelles impose des défis et offre des opportunités uniques aux acteurs du tourisme. L'immédiateté exige une rapidité de réponse sans précédent, l'anticipation permet une planification minutieuse et éclairée, la réactivité nécessite une adaptabilité continue, tandis que la mémoire numérique prolonge l'impact des contenus au-delà de leur création initiale.

1. Adaptation et Réactivité :

Les entreprises touristiques doivent intégrer la temporalité des TIC dans leurs stratégies de communication. La nécessité d'une réponse rapide et appropriée aux demandes des consommateurs exige une surveillance constante des plateformes numériques et une capacité à adapter rapidement les offres et les messages promotionnels. Les outils d'analyse en temps réel deviennent ainsi essentiels pour surveiller les tendances et ajuster les stratégies en conséquence.

La réactivité est devenue un critère clé de succès dans le secteur touristique. Les entreprises doivent être prêtes à répondre aux demandes et aux préoccupations des clients de manière immédiate, sous peine de perdre leur fidélité. Les plateformes de réservation et les réseaux sociaux exigent une présence constante et une capacité à interagir rapidement avec les utilisateurs.

Dans le secteur touristique, où les changements sont fréquents et parfois imprévisibles, l'adaptation et la réactivité sont des compétences cruciales pour maintenir la pertinence et la compétitivité. Les entreprises qui savent s'ajuster rapidement aux nouvelles conditions du marché, aux besoins changeants des clients et aux perturbations inattendues peuvent non seulement survivre, mais prospérer. Voici comment ces compétences se manifestent et pourquoi elles sont vitales pour le succès dans le tourisme.

L'adaptation implique une surveillance constante des tendances du marché et une flexibilité organisationnelle pour ajuster les offres et les stratégies en conséquence. Par exemple, avec l'essor du tourisme durable, les entreprises ont dû repenser leurs services pour minimiser leur impact environnemental et répondre à la demande croissante de voyages écoresponsables. Cette capacité à pivoter et à intégrer rapidement de nouvelles pratiques est essentielle pour rester pertinent dans un secteur en perpétuelle évolution.

La réactivité aux retours des clients est un autre aspect clé. Les entreprises touristiques doivent être à l'écoute des avis et des suggestions pour améliorer continuellement leurs services. Cela peut inclure la personnalisation des expériences, la résolution rapide des problèmes et l'ajustement des offres en fonction des préférences des clients. Par exemple, une chaîne hôtelière qui reçoit des commentaires sur la nécessité d'options alimentaires végétaliennes doit être en mesure de modifier ses menus rapidement pour satisfaire cette demande.

La gestion de crises est un test ultime de la réactivité. Les crises peuvent prendre de nombreuses formes, qu'il s'agisse de catastrophes naturelles, de pandémies, de troubles politiques ou d'incidents de sécurité. Une réponse rapide et bien coordonnée peut atténuer les impacts négatifs et préserver la confiance

des clients. Par exemple, durant la pandémie de COVID-19, les entreprises qui ont rapidement mis en place des protocoles de sécurité et de remboursement flexible ont pu maintenir une relation positive avec leurs clients malgré les perturbations.

Les technologies de l'information et de la communication (TIC) jouent un rôle crucial dans l'amélioration de la réactivité. Les systèmes de gestion des relations clients (CRM), les plateformes de réservation en ligne et les applications mobiles permettent aux entreprises de recueillir et d'analyser des données en temps réel, facilitant ainsi des décisions rapides et informées. Par exemple, les compagnies aériennes utilisent des logiciels avancés pour reprogrammer les vols et informer les passagers en temps réel en cas de perturbations.

Pour être adaptable et réactif, il est essentiel que les employés disposent des compétences nécessaires. Les programmes de formation continue et de développement des compétences permettent aux équipes de rester à jour avec les dernières tendances et technologies. Cela inclut des formations sur la gestion de crise, l'utilisation des TIC et les meilleures pratiques en matière de service à la clientèle. Un personnel bien formé est mieux préparé à réagir rapidement et efficacement aux défis quotidiens et aux situations imprévues.

L'innovation et la créativité sont souvent déclenchées par la nécessité de s'adapter. Les entreprises touristiques qui encouragent une culture d'innovation peuvent développer des solutions uniques aux défis du secteur. Par exemple, face à la demande croissante de voyages virtuels, certaines entreprises ont innové en proposant des expériences immersives en ligne, permettant aux clients de découvrir des destinations depuis chez eux.

La collaboration avec d'autres acteurs du secteur peut également renforcer la capacité d'adaptation et de réactivité. Les partenariats stratégiques permettent de partager des ressources, des informations et des meilleures pratiques, facilitant ainsi une réponse plus rapide et plus efficace aux changements du marché. Par exemple, les offices de tourisme qui collaborent avec les entreprises locales peuvent créer des campagnes de marketing communes et adapter leurs offres en fonction des besoins spécifiques des visiteurs.

L'adaptation et la réactivité sont donc des atouts essentiels pour les acteurs du secteur touristique. En développant une capacité d'adaptation, en réagissant rapidement aux retours des clients, en gérant efficacement les crises, en utilisant les technologies de manière stratégique, en investissant dans la formation, en encourageant l'innovation et en collaborant avec les partenaires, les entreprises peuvent naviguer avec succès dans un environnement en constante évolution. Ces compétences permettent non seulement de répondre aux défis actuels mais aussi de saisir les opportunités futures, assurant ainsi une croissance durable et une satisfaction client élevée.

2. Personnalisation et Ciblage Temporel :

Les TIC permettent une personnalisation accrue des communications, où les messages peuvent être ciblés en fonction des comportements et des préférences des utilisateurs à différents moments. Cette personnalisation temporelle améliore l'engagement et la satisfaction des clients, en leur offrant des informations et des offres pertinentes au moment opportun.

Les entreprises touristiques peuvent utiliser des algorithmes et des analyses de données pour comprendre les préférences temporelles des clients et adapter leurs communications en conséquence. Par exemple, des offres spéciales peuvent être envoyées aux clients à des moments clés de leur parcours de planification de voyage, maximisant ainsi les chances de conversion.

Dans l'industrie du tourisme, la personnalisation et le ciblage temporel sont devenus des leviers stratégiques essentiels pour répondre aux attentes des voyageurs modernes et maximiser l'efficacité des campagnes marketing. La capacité à offrir des expériences sur mesure et à cibler les clients au moment le plus opportun permet de se démarquer dans un marché concurrentiel. Voici comment ces concepts se manifestent et leur importance dans le secteur touristique.

La personnalisation consiste à adapter les offres et les communications en fonction des préférences et des comportements individuels des clients. Grâce à l'analyse des données, les entreprises touristiques peuvent créer des profils détaillés de leurs clients, incluant leurs préférences de voyage, leurs habitudes

de réservation et leurs interactions précédentes. Cela permet de proposer des recommandations de voyage personnalisées, des offres spéciales et des messages ciblés qui résonnent avec chaque individu. Par exemple, un hôtel peut envoyer une offre spéciale pour une chambre avec vue sur l'océan à un client qui a précédemment manifesté un intérêt pour les séjours balnéaires.

Le ciblage temporel implique de diffuser des messages marketing à des moments précis où ils ont le plus de chances de générer une réponse positive. En analysant les comportements passés des clients et en utilisant des algorithmes prédictifs, les entreprises peuvent identifier les moments clés où les clients sont les plus réceptifs. Par exemple, une agence de voyages pourrait envoyer des offres de vacances d'hiver à ses clients au début de l'automne, ou rappeler à un client fidèle l'anniversaire de son dernier séjour pour l'inciter à réserver un nouveau voyage.

Les TIC jouent un rôle crucial dans la personnalisation et le ciblage temporel. Les plateformes de gestion de la relation client (CRM), les outils d'automatisation marketing et les systèmes de recommandation basés sur l'intelligence artificielle permettent de collecter et d'analyser des données en temps réel. Ces technologies facilitent la segmentation des clients, la création de campagnes personnalisées et le suivi des performances en continu. Par exemple, une application mobile d'une compagnie aérienne peut envoyer des notifications personnalisées sur les offres de surclassement ou les alertes de vol en temps réel, en fonction des préférences de chaque passager.

La personnalisation va au-delà des simples recommandations et offres. Elle inclut également la création d'expériences immersives et interactives qui répondent aux désirs spécifiques des voyageurs. Les visites virtuelles, les itinéraires personnalisés et les expériences en réalité augmentée permettent aux clients de visualiser et de planifier leurs voyages de manière plus engageante. Par exemple, un tour opérateur peut offrir une visite virtuelle en 3D d'une destination, permettant aux clients de choisir les attractions et les activités qui les intéressent le plus.

La personnalisation et le ciblage temporel doivent être cohérents sur tous les points de contact avec le client. Une approche omnicanal garantit que les

messages personnalisés sont diffusés de manière synchronisée sur les plateformes en ligne et hors ligne, telles que les sites web, les applications mobiles, les e-mails, les réseaux sociaux et les points de vente physiques. Par exemple, un client qui recherche des informations sur une destination sur le site web d'une agence de voyages peut recevoir des recommandations personnalisées via l'application mobile et un suivi par e-mail avec des offres exclusives.

Il est essentiel de mesurer l'impact des efforts de personnalisation et de ciblage temporel pour optimiser les stratégies marketing. Les indicateurs clés de performance (KPI) tels que le taux de conversion, le taux d'ouverture des e-mails, le temps passé sur le site et la satisfaction client doivent être régulièrement suivis et analysés. Les entreprises peuvent ainsi ajuster leurs campagnes en fonction des résultats obtenus et des feedbacks des clients, garantissant une amélioration continue. Par exemple, une analyse des données de réservation peut révéler que les offres de dernière minute sont particulièrement efficaces auprès d'un segment spécifique de clients, incitant à augmenter ce type de promotions.

La personnalisation et le ciblage temporel sont donc des stratégies incontournables pour les acteurs du secteur touristique qui souhaitent offrir une expérience client exceptionnelle et maximiser l'efficacité de leurs campagnes marketing. En exploitant les TIC, en créant des expériences immersives, en adoptant une approche omnicanal et en mesurant constamment les résultats, les entreprises peuvent répondre aux attentes des voyageurs modernes de manière précise et opportune. Ces compétences permettent non seulement d'accroître la satisfaction et la fidélité des clients, mais aussi de se démarquer dans un marché hautement concurrentiel et en constante évolution.

3. Gestion de la Réputation et de la Mémoire :

La temporalité des TIC impose une gestion proactive de la réputation en ligne. Les entreprises touristiques doivent surveiller et gérer les avis et les commentaires en temps réel, tout en capitalisant sur la mémoire collective des expériences positives partagées par les voyageurs. La capacité à maintenir une

présence positive et continue sur les plateformes numériques est cruciale pour bâtir et préserver une réputation solide.

Les avis et les témoignages des clients jouent un rôle crucial dans la formation de la réputation en ligne. Les entreprises doivent non seulement répondre rapidement aux commentaires négatifs, mais aussi encourager les clients satisfaits à partager leurs expériences positives. Cette gestion proactive de la réputation peut aider à attirer de nouveaux clients et à fidéliser les anciens.

Dans le secteur touristique, la gestion de la réputation et de la mémoire est essentielle pour construire et maintenir une image positive et durable. Les stratégies visant à gérer la perception du public, à préserver l'héritage culturel et à renforcer la mémoire collective jouent un rôle crucial dans la réussite des acteurs du tourisme. Voici comment ces concepts se manifestent et leur importance dans le secteur touristique.

La réputation d'une destination ou d'une entreprise touristique est un capital précieux qui peut influencer les décisions des voyageurs. La gestion de la réputation implique des actions proactives pour maintenir une image positive et réactive pour résoudre les crises. Cela comprend la surveillance des avis en ligne, la réponse aux commentaires des clients, et la communication transparente et authentique avec le public. Par exemple, un hôtel peut utiliser des plateformes de gestion des avis pour suivre les commentaires des clients et répondre rapidement aux critiques, démontrant ainsi son engagement envers la satisfaction client.

Les technologies de l'information et de la communication (TIC) jouent un rôle central dans la gestion de la réputation. Les réseaux sociaux, les sites d'avis en ligne et les blogs de voyage sont des plateformes où la réputation se construit et se détruit. Les entreprises touristiques doivent donc être actives sur ces canaux, en partageant du contenu positif, en interagissant avec les clients et en gérant les crises de manière efficace. Par exemple, une compagnie aérienne peut utiliser Twitter pour informer les passagers en temps réel des changements de vol et pour résoudre rapidement les problèmes signalés par les clients.

La mémoire collective et l'héritage culturel d'une destination sont des atouts précieux qui enrichissent l'expérience touristique. La préservation de cet héritage passe par des initiatives visant à protéger les sites historiques, à promouvoir les traditions locales et à éduquer les visiteurs sur l'importance culturelle de la destination. Par exemple, une ville historique peut organiser des visites guidées qui mettent en avant son patrimoine architectural et ses légendes locales, contribuant ainsi à la conservation et à la transmission de son héritage.

Les histoires et les traditions locales sont des éléments clés de la mémoire collective qui enrichissent l'expérience touristique. Les entreprises touristiques peuvent valoriser ces éléments en intégrant des récits et des activités culturelles dans leurs offres. Par exemple, un tour opérateur peut proposer des ateliers de cuisine traditionnelle, des spectacles de danse folklorique ou des visites de musées locaux, permettant aux visiteurs de se connecter profondément avec la culture locale.

La gestion de la mémoire et de la réputation passe également par une communication efficace et une narration engageante. Les entreprises touristiques doivent raconter des histoires qui résonnent avec les valeurs et les émotions des voyageurs. Ces histoires peuvent être diffusées à travers divers médias, y compris les blogs, les vidéos, les réseaux sociaux et les publications imprimées. Par exemple, une chaîne hôtelière peut publier des articles de blog sur l'histoire des bâtiments historiques où ses hôtels sont situés, créant ainsi une connexion émotionnelle avec les clients potentiels.

Impliquer les communautés locales et établir des partenariats solides avec les acteurs locaux est essentiel pour la gestion de la mémoire et de la réputation. Les entreprises touristiques peuvent travailler avec les autorités locales, les organisations culturelles et les résidents pour promouvoir et protéger l'héritage culturel. Par exemple, une agence de voyages peut collaborer avec des artisans locaux pour proposer des souvenirs authentiques, soutenant ainsi l'économie locale et enrichissant l'expérience des visiteurs.

Il est crucial de mesurer l'impact des efforts de gestion de la réputation et de la mémoire pour s'assurer qu'ils sont efficaces. Les indicateurs clés de performance (KPI) tels que la satisfaction des clients, le nombre d'avis positifs,

la couverture médiatique et l'engagement sur les réseaux sociaux doivent être suivis régulièrement. Les entreprises peuvent ainsi ajuster leurs stratégies en fonction des retours et des résultats obtenus. Par exemple, une analyse des commentaires en ligne peut révéler des domaines spécifiques nécessitant des améliorations, permettant à l'entreprise d'adopter des mesures correctives.

La gestion de la réputation et de la mémoire est donc un aspect essentiel pour les acteurs du secteur touristique qui cherchent à préserver leur image et à cultiver un héritage durable. En utilisant les TIC, en valorisant l'héritage culturel, en racontant des histoires engageantes, en s'engageant avec les communautés locales et en mesurant constamment l'impact, les entreprises touristiques peuvent construire et maintenir une image positive et durable. Ces efforts contribuent non seulement à attirer et à fidéliser les clients, mais aussi à enrichir l'expérience touristique et à renforcer le lien émotionnel entre les voyageurs et les destinations

En conclusion, la temporalité façonnée par les Technologies de l'Information et de la Communication (TIC) opère une métamorphose radicale dans le domaine de la communication touristique, engendrant des dynamiques d'immédiateté, d'asynchronie, d'anticipation, et de longue traîne. Ces évolutions imposent aux acteurs du secteur de réinventer leurs stratégies de communication en les orientant vers une réactivité agile, une personnalisation fine et une gestion attentive de leur image de marque. En tirant parti des opportunités offertes par cette temporalité inédite, les entreprises touristiques ont la possibilité non seulement d'enrichir l'expérience de leurs voyageurs, mais aussi de raffermir leur positionnement dans un marché toujours plus concurrentiel et numérisé.

Bibliographie sélective

Ouvrages

- Castells, Manuel. *La société en réseau*. Éditions Fayard, 1998.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Éditions Anthropos, 1974.
- Rosa, Hartmut. *La société de l'accélération*. Éditions La Découverte, 2010.
- Drucker, Peter F. *Le management des organisations*. Éditions d'Organisation, 1990.
- Giddens, Anthony. *Les conséquences de la modernité*. Éditions du Seuil, 1991.

Articles de Revues

- Gretzel, Ulrike, et al. "Les critiques en ligne comme outil marketing." *Management et Avenir*, vol. 2008, no. 4, 2008, pp. 85-100.
- Buhalis, Dimitrios. "La gestion de l'e-tourisme : Technologie pour une gestion stratégique du tourisme." *Revue de Tourisme*, vol. 2011, no. 2, 2011, pp. 1-16.
- Couture, Violette. "L'impact des technologies numériques sur le secteur touristique." *Journal du Tourisme et du Numérique*, vol. 2019, no. 1, 2019, pp. 43-57.

Ouvrages sur la Communication et le Tourisme

- Poon, A. *Tourisme, technologie et stratégies concurrentielles*. Éditions du Conseil International du Tourisme, 1993.
- Cohen, Erik. *Tourisme et politique environnementale*. Éditions Routledge, 2016.

La temporalité du rituel chez les *Bénisnassens* : le chant *Essaf*

Abdelilah BOUALI/ FLSH/ UMPO

Dans le riche tissu culturel des Bénisnassens, le rituel du chant *Essaf* se révèle comme un fascinant reflet de la temporalité sacrée qui structure leur univers. Cette pratique séculaire, au cœur des cérémonies communautaires, ne se contente pas de ponctuer le temps ; elle le sublime, le transforme en un espace où passé, présent et futur se conjuguent harmonieusement.

Le chant *Essaf*, véritable épopée sonore, incarne une mémoire collective, une réminiscence d'ancêtres et une vision de l'avenir, tissée à travers une mélodie qui défie les limites du temps linéaire. Ainsi, loin d'être une simple séquence musicale, il est une mise en scène rituelle où chaque note, chaque parole, devient une clé d'entrée dans un temps suspendu, un espace sacré où le temps se dilate pour révéler les profondeurs de l'existence culturelle et spirituelle des Bénisnassens.

L'étude, que nous proposons de mener, porte sur le rituel des *Bénisnassens*. Il s'agit de décrire le rituel cérémonial et festif dans son déroulement avec ses différentes composantes en tentant de soulever les valeurs religieuses et festives sous l'effet des pratiques rituelles face aux croyances selon les représentations sociales. C'est à travers l'étude de cas de l'ouadat d'Aghbal, chez les Beni khaled, que nous allons mettre en lumière les caractères rituels de cette festivité.

Pour ce faire, cet article s'inscrit dans une approche interdisciplinaire. Le cadre de référence a exigé de mener une description dense, ce qui fait appel à une approche intégrée qui prend en compte les multiples composants qui interagissent dans les rites selon les dimensions culturelles et festives de la société des Bénisnassens. Il s'agit effectivement de faire l'étude littéraire et sémiotique de quelques chants de cette population montagnaise.

Vu le rôle crucial des chants et des pratiques rituelles, chez les Bénisnassens, dans le façonnement de l'identité culturelle de l'homme Znassni, nous avons orienté notre travail sur la compréhension et l'analyse de ces rites et leurs différentes dimensions. Pour ce faire, nous avons focalisé notre recherche sur le texte et le discours des chants rituels.

Le corpus adopté se rapporte à la langue dialectale berbère ou arabe de la région des Bénisnassens. Cela réclame une traduction littérale et contextuelle de ces chants afin de les reformuler, de les transposer de manière à ce que la lecture et l'interprétation forment un sens. Dans ce cadre, la traduction du corpus risque la déformation et la transgression du sens puisque traduire c'est trahir, surtout quand la culture du public visé est bien différente.

L'analyse du discours littéraire oral fait appel aux quatre éléments principaux : texte, contexte, agents et langue³³⁸. Lors de l'analyse des chants rituels, nous avons fait allusion à l'élément linguistique et ses procédés stylistiques en vue de soulever les caractéristiques linguistiques, esthétiques et les thèmes abordés dans le cadre de la culture de la population des Bénisnassens. En effet, cette approche va permettre d'approcher les fonctions du rituel selon le contexte social, littéraire et linguistique de la population des Bénisnassens. Il s'agit de mettre en valeur les rituels et les chants accompagnant les cérémonies et les fêtes rituelles au sein de la région des Bénisnassens en vue de soulever le rôle et les valeurs que cette communauté veut leur attribuer. Les rites étudiés nous incitent aussi à analyser la musique et l'expression corporelle lors de la présentation rituelle. Outre, cette poésie orale nous incite à interroger sa structure originale, son intonation, sa musique, son public et son lieu qui interviennent comme étant des critères esthétiques. Ces traits esthétiques seront approchés selon l'aspect linguistique du discours employé à côté de la voix, le gestuel et le rituel pratiqué.

³³⁸ Calame-Griaule Geneviève, *La recherche du sens en littérature orale, Terrain*, 14 | mars 1990, mis en ligne le 17 juillet 2007. Consulté le 31 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2975> CAZENEUVE Jean, rites, encyclopédie universalis. p. 119-125.

Plusieurs dimensions vont également découler des rites de passage et des rites collectifs (ouadat, moussem ...) que nous allons examiner à la base du lexique, du style et de l'imaginaire populaire de cette population. Cette approche va mettre en lumière le discours rituel dans son contexte socioculturel.

La compréhension des rites de la région des Benisnassens se fait dans la diversité et la pluralité de ses composants élémentaires, ce qui implique une approche interdisciplinaire qui vise la description, le discernement du sens symbolique et les fonctions de chaque composante que les habitants de cette localité berbère donnent à l'occasion de chaque pratique rituelle.

L'analyse de ces pratiques ne s'adresse pas aux sciences exactes, mais à une reformulation de sens qui doit être significative selon le cadre des valeurs, des croyances culturelles des Benisnassens. Notons bien que la compréhension des pratiques rituelles doit faire appel à une meilleure connaissance des lieux, des occasions, des symboles et des dimensions qui véhiculent un sens associé à la conscience identitaire de cette région montagnarde. Cela permet de mettre en lumière le rôle social que jouent ces fêtes ritualisées et leur impact sur la cohésion sociale (le cas d'Ouadat).

Pratiquement, pour dégager le sens, nous adoptons le procédé de l'interprétation des expressions rituelles, des gestes effectués et des objets utilisés. Donc, il s'avère nécessaire de connaître la culture et la langue qui véhiculent les valeurs, les dimensions et l'imaginaire de la population des Benisnassens.

Pendant la période coloniale, la littérature berbère a excité l'intérêt des chercheurs militaires et missionnaires. A ce propos, nous citons le dictionnaire de Charles de Foucauld, qui fut publié par A. Basset en 1951 et 1952. Nous citons aussi l'ouvrage d'Arsène Roux, intitulé : « poésie de résistance (Maroc central 1908 – 1933) ». Une longue recherche effectuée par « Alexis Chottin » portait sur la littérature musicologique, chez les populations Arabes et Berbères au Maroc. Un autre ouvrage d'Henri Basset en 1920, constituait un essai sur la littérature des Berbères. C'est une œuvre de synthèse. A l'égard de cet ouvrage,

A. Boukous dit : « *il représente un jalon inaugural dans l'histoire des études littéraires berbères* »³³⁹.

Cet ouvrage de Henri Basset a tracé un tableau représentatif de cette littérature, notamment celle des Berbères du Maroc, des Kabyles en Algérie et des Touaregs. Cette œuvre est dénigrée par « Daniela Merolla » lorsqu'il a jugé qu'Henri Basset a trahit une attitude colonialiste fondée sur des jugements de valeurs.³⁴⁰ Il faut noter que ces dernières années ont connues les travaux de Paulette, Galand-pernet, Biarnay, Dallet, Camille Lacoste-Dujardin, Mouloud Mammeri et qui portent sur la linguistique, l'anthropologie et la littérature des communautés berbères.

L'analyse des textes, des chants oraux, l'aspect formel et esthétique de la poésie orale ont suscité les contributions d'Abdellah Bounfour, Farida Aith Ferroukh. Le colonel Hanoteau, Letourne ont réalisé des travaux consistants en Algérie. Pourtant, les rites varient d'une tribu à une autre, ce qui a orienté les études vers la connaissance des populations berbères en collectant des données sur leurs rituels, leurs coutumes, leurs croyances et leurs modes de vie. L'objectif majeur était de bien comprendre des populations indigènes pour mieux les dominer.³⁴¹

Il est à préciser que les chants constituent l'expression des angoisses, des espoirs, des croyances et des valeurs vécus par la population. Des chercheurs colonisateurs ont étudié les poèmes de ces indigènes, comme le cas d'Henri Basset qui a considéré que :

« Le rythme de la plupart des poésies berbères nous échappe, parce qu'il est trop primitif, trop différent des nôtres, et peut être aussi parce qu'il n'est pas suffisamment assuré. C'est toute une

³³⁹ Boukous Ahmed (Préface de la réédition de l'ouvrage d'Henri Basset), *Essai sur la littérature des Berbères*. Edition : Ibis presse. 2001.

³⁴⁰ Merolla Daniela, *De l'art de la narration tamazight (berbère) - 200 ans d'études : état des lieux et perspectives*, Paris/Louvain, Editions Peeters, 2006. PP : 42- 51

³⁴¹ Comité d'études berbères de Rabat, *Les archives berbères*, Les études berbères au Maroc et leurs applications en matière de politique et d'administration. Volume 1 ; Fascicule 1. Année : 1915.

éducation à rebours qu'il nous faudrait faire pour devenir aptes à le goûter. »³⁴²

En vue d'expliquer l'attitude de ces chercheurs, Faouzi Adel a estimé que cette discrimination littéraire est due au sentiment de puissance de l'aveugle civilisation dominante³⁴³. Suite à ce regard, ces chercheurs colonisateurs perçoivent dans les berbères l'incapacité au niveau de la pensée et de l'imagination. En réalité, la littérature se détermine par la culture et les événements de l'histoire. De même, la langue de chaque communauté évolue puisqu'elle subit des mutations perpétuelles issues des modes de vie, des croyances, des valeurs et des rites appropriés.

A l'instar de toutes les populations berbères, les Benisnassens optent pour l'emploi des chants oraux qui accompagnent les activités quotidiennes tant de joie ou de chagrin. Ce chant rituel fait allusion ou cérémonie rituelles, aux manifestations socioculturelles afin d'apaiser la routine ou d'exprimer les sentiments de joie, d'espoir ou implorer la bénédiction du bon Dieu (Dikr) ou des saints-patrons. Le chant est l'expression de la sagesse de chaque population.

La parole, chez les Benisnassens, est un acte en soi, comme le précise Austin lorsqu'il a conçu le mot comme étant une action³⁴⁴. L'énoncé attribue une force ou une valeur dans les sociétés de la tradition orale. Les chants rituels favorisent un comportement à adopter, une valeur à approprier selon le contexte social donné.

Chez les tribus des Benisnassens, la parole est bien sacrée et associée à l'honneur des hommes. C'est un contrat oral. L'adage prouve cette vérité : la parole, c'est l'homme. En effet, les engagements, les contrats et les décisions se faisaient oralement. Les chants rituels présentés aux différentes occasions

³⁴²BASSET Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, Jules Carborel, Alger, 1920 / Ibis Press, 2001. P : 309

³⁴³Marouf Nadir, Adel Faouzi et Adel Khedidja (Ouvrage coordonné par) : In « *Quel avenir pour l'anthropologie en Algérie ?* » Actes du colloque organisé à Timimoune, 22,23 et 24 Novembre 1999. Editions CRASC, 2002. P 9

³⁴⁴ Austin John, *Quand dire c'est faire*, Editions du Seuil, 1970.

atives véhiculent des prières et des imprécations afin de solliciter la
édiction du bon Dieu par le biais des Saints.

Ces paroles chantées se présentent comme étant un outil de lutte contre
forces occultes et les mauvais esprits (Djnoun). Une des caractéristiques du
c'est qu'il se propage rapidement et dépasse les limites tribales ainsi qu'il
transmet d'une génération à une autre. Donc, les chants poétiques s'avèrent
essentiels à la nature humaine de chaque communauté qui doit s'occuper de
l'esthétique de sa langue. Cela est appuyé par l'anthropologue Primo Levi qui a
écrit qu'« il existe un besoin de poétiser qui est de tous les pays et de tous
les temps... »³⁴⁵

Les chants relèvent d'une langue, d'une communauté. Ils portent
le sens du groupe et élaborent son propre code linguistique. En ce sens,
M. Bonfour confirme que :

*« L'esthétique relève de traditions de la
langue (la littéralité), nos recherches sur les thèmes
et la forme montreront qu'on peut postuler
l'existence d'une poésie berbère. »*³⁴⁶

La population berbère de Benisnassen, la poésie accorde une place
importante dans l'expression de l'état d'âme, de la construction de l'opinion
à l'égard d'un rite festif ou religieux.

En effet, Salem Chaker a précisé que :

*« ... dans les sociétés berbères traditionnelles,
tous les moments de la vie, quotidiens ou
exceptionnels, sont ponctués par la littérature, la*

Le fabricant de miroirs : contes et réflexions » ; traduit de l'italien par André
La Sampa, Turin, 1986, Paris, pour la traduction française. 2^{ème} édition,

Al-Dallah, *Introduction à la littérature berbère*, Volume 1. *La poésie*, Paris-
Publishers, 1999.

poésie, les chants, les contes Les fêtes : naissance, circoncision, mariage, mort Tous les actes de la vie quotidienne donnaient naissance à des genres particuliers : chants de travail (champs), chants de tissage, chants religieux des veillées... «

347

En outre, les chants poétiques répondent à un besoin ressenti par l'homme snassni. Ils sont le reflet culturel de la société. Les chants poétiques sont associés à la danse et à la musique chez les Benisnassens et interpellent la morale collective et la cohésion sociale. Les chants rituels marquent quelques étapes décisives dans la vie de l'être humain notamment : la naissance, la circoncision, le mariage et la mort. Au cours de ces moments rituels, les chants poétiques sont composés de deux thèmes, à savoir le festif ou le religieux (sacré et profane). Le mariage est une cérémonie rituelle qui pourra être un espace d'actualisation de genres.

Notre corpus comprend des chants rituels collectés au sein de multiples cérémonies de la région des Benisnassens (Beni khaled, Beni ourimech, Beni Attigue, Beni Mengouch). Il est à noter qu'il existe un type de chant commun entre les cérémonies rituelles festives et religieuses. Il s'agit plutôt des préludes liés aux prières et aux invocations. D'autres chants sont associés aux rites spécifiques selon un temps et un espace bien précis et un contenu bien diversifié. En effet, nous pouvons distinguer deux types de chants : chants masculins et d'autres féminins. Ces deux types abordent les mêmes thèmes et les mêmes occasions. Lors d'un mariage, le groupe féminin chante les chansons d'Essaf, en l'absence des hommes. Le groupe peut chanter des poèmes joyeux en faveur de la jeune mariée quand on lui appliquera du Henné ou quand elle se coiffe. Le groupe d'Arffa peut chanter des séquences poétiques dans des espaces d'hommes ou des espaces mixtes.

En général, le chant dépend d'une fête, d'un acte exécuté avec un sens. A chaque occasion rituelle, et au niveau de chaque étape correspond un chant

³⁴⁷ Bounfour Abdellah, CHAKER Salem, *langue et littérature berbères, chronique des études (1994- 1995)*, L'Harmattan /INALCO, Paris, 1996.

déterminé en vue d'invoquer les forces occultes et la baraka des Saints pour réussir cet évènement festif.

Le chant rituel féminin chez les Benisnassens est lié à l'acte de parole. C'est un chant de femmes nommé : « Essaf », qui vient accompagner un rite de passage : mariage (une festivité qui manifeste le changement du statut social du couple), la circoncision (un exercice d'initiation pour les jeunes enfants).

Ces chants rituels accompagnent les rites de passage en grande émotion afin de réconcilier les mondes occultes : mauvais esprit, sorcellerie après le contact avec l'autre monde invisible où les chanteuses sollicitent la bénédiction et la clémence du bon Dieu. Les thèmes de ces chants rituels sont adaptés selon la fête rituelle célébrée.

La danse *d'Essaf* se pratique en double rang de femmes. Un rang frappe le Bendir et les autres chantent en vis-à-vis, en répliquant des paroles avec une harmonie, un rythme et une prosodie particulière.

Les chants rituels comprennent des paroles diversifiées relatives à l'amour, à l'audace et à la spiritualité. Si la fête est un mariage, les chants portent sur la mariée. Chaque champ sémantique correspond à des mélodies différentes selon le sujet abordé : mariage, circoncision, fête religieuse.

En général, chaque cérémonie rituelle commence par des youyous, prononcés par les femmes. C'est l'équivalent de l'expression de la joie et de la félicitation. Le youyou ou Zgharid est l'apanage des femmes qui accompagne l'évènement heureux.

Les chants d'Essaf peuvent être rapprochés à des vers français en deux hémistiches. C'est un énoncé complet du point de vue syntaxique et sémantique qui désigne une unité poétique chantée. Ces chants englobent les thèmes les plus diversifiés de la vie sociale : religieux, sacré, profane, ludique, amour et divertissement. Ils comprennent aussi ce qui est implicite et allusif. Ce qui rend leur compréhension plus compliquée. En outre, dans les chants du mariage, la femme tient une place principale. Elle fait l'objet d'une description élogieuse

particulière car elle est présentée comme le pilier de la famille et du foyer. En effet, la danse d'Essaf fait partie du rituel de joie et de festivité. C'est un moyen d'expression de rite de passage comme le cas de la circoncision ou du mariage. C'est une invocation des forces occultes en vue de conjurer le mal et assurer la bénédiction de ces forces invisibles. C'est l'expression des vœux, de l'harmonie et de la joie.

La danse d'Essaf reflète les valeurs et les croyances qui prédominent chez la population des Benisnassens et qui sous-tendent la vie sociale. A cet égard, Jean Peyriguère, le révélateur de « l'âme berbère », précise que :

« Pour bien connaître un peuple, il faut l'avoir vu s'amuser : de quoi il s'amuse et comment il s'amuse. Les fêtes berbères sont à base de ripaille, Fantasia, de poésie et de danse. Elles ont gardé quelque chose de très profond et de très humain qui les maintient tellement au-dessus des vulgarités de nos 'assemblées' et fêtes locales »³⁴⁸

A côté de cette fonction de protection, les chants d'Essaf véhiculent les valeurs de la solidarité et de partage. Outre, c'est une expression de l'identité et de l'unité sociale, car cette danse rituelle s'effectue par une prestation collective des femmes dans un contexte de communion et de joie. A travers cette danse, les maîtres de la festivité conjurent les mauvaises influences et le mauvais sort. Essaf, est une danse patrimoniale qui se forme de deux rangs de femmes, ce qui établit un certain équilibre entre le monde réel et l'autre invisible. Cet équilibre favorise la cohésion et l'entente de groupe du point de vue esthétique et sociale. Cette danse mêle la musique et la danse des épaules dans une harmonisation affective significative. Cette présentation collective engendre une forte communication entre le groupe des danseuses afin de créer une remarquable

³⁴⁸ Peyriguère Albert, " psychologie linguistique et psychologie ethnique des Berbères" in : *Revue Amazigh*, 1988. p : 219

symbiose en vue de vaincre les forces invisibles et de s'approprier l'unité et la providence de Dieu.

Au cours de cette danse, plusieurs valeurs se manifestent, notamment la notion d'une culture symbolique partagée, d'une forme d'exaltation et de rapport avec la nature et l'autre. En effet, ces chants rituels incarnent la vie avec ses sentiments et ses valeurs humaines. C'est une occasion de communication et de communion inédite.

Essaf est une danse pratiquée aussi par le groupe d'Arffa, avec la participation des femmes de la famille hôte dans une atmosphère restreinte. Ces danses rituelles favorisent la notion d'appartenance tribale et le règlement des litiges entre les familles.

Bernard Lortat-Jacob a accordé une signification particulière à cette festivité animée en estimant que

« C'est donc bien la fête qui, par ses implications collectives, donne à la musique non seulement une existence sociale mais une existence tout court »³⁴⁹.

Dans notre étude, nous allons essayer de dégager des champs lexicaux et quelques caractéristiques musicales des chants rituels. En ce sens, le même auteur, précité, confirme :

« La musique ... porte un vécu et suscite une émotion qui prend ses racines dans la vie affective et échappe en grande partie au discours scientifique. »³⁵⁰

³⁴⁹ Lortat-Jacob Bernard, « *Musiques en fête* » - Maroc, Sardaigne, Roumanie. Nanterre. Société française d'ethnologie. 1994. Collection " Hommes et musiques". Société française d'ethnomusicologie n°1.

³⁵⁰ Lortat-Jacob Bernard. P : 134. Année : 1994.

Dans ce cadre, la mélodie est fondamentale dans la structuration du chant et de danse. Les cérémonies et les festivités célébrées, chez les Benisnassens, sont accompagnées par des chants appropriés selon l'occasion. Ces chants décrivent la signification du rituel. Quand il s'agit d'un mariage ou circoncision, les journées sont caractérisées par la préparation des plats culinaires, la visite des convives, les jeux, les chants et les danses, la fantasia, etc.

En général, ce type de chant relève d'un registre de joie, d'amour, de problème de vie sociale liée à la communauté des Benisnassens dans le cadre culturel commun. Les chants rituels sont souvent modifiés, étoffés, actualisés selon le contexte rituel et patrimonial de la région des Benisnassens. Le chant d'Essaf, le chant Alaoui et de chioukh restent l'expression poétique des sentiments d'amour, de regrets, de remords, de joie et de sagesse. Selon cette optique, Hamri Bassou explicite, à ce propos :

« C'est une poésie où la créativité s'acquiert au fur et à mesure de l'assimilation des rythmes dans l'organisation de la phrase à tous les niveaux, celle que veut aussi un champ d'improvisation en fonction des exigences du moment. »³⁵¹

Les chants rituels des danses folkloriques, de cette région montagneuse, sont l'expression d'une créativité chantée et dansée. En vérité, les chanteurs profitent de l'occasion pour faire des prestations littéraires et poétiques. Les sujets traités dans cette poésie sont appréciés à travers le style adopté, le lexique choisi et l'expressivité de la voix du chanteur.

Cette démonstration rituelle ne se présente pas seulement devant un public masculin mais peut être mixte. C'est le cas d'Arffa et chioukhs. Ce type de chant rituel permet au cheikh ou au chanteur d'approprier un statut social avancé, par son expérience, son éloquence et sa langue expressive. Il accomplit

³⁵¹ Hamri Bassou, *La poésie amazighe de l'Atlas Central : approche plurielle*, Publication de l'IRCAM, 2011.

le rôle d'un moralisateur ; au sein du groupe ; à savoir une mission noble. Ces chants rituels véhiculent des valeurs sociales, du vécu et de l'existence.

A travers ces chants, les chanteurs ajustent les déviations comportementales en appuyant les notions de la solidarité et du rattachement au groupe. En effet, ces artistes folkloriques produisent des vers qui abordent des thématiques différentes, liées aux sujets d'actualité. Ces thèmes stimulent des questions et des réflexions sur l'existence de l'homme, son destin, ... Même si ces chants revêtent une dimension festive, ces vers chantés expriment l'attachement aux préceptes islamiques à travers la notion de « Taslim » qui signifie la soumission au destin.

Afin de bien assimiler la leçon de moral, de codifier le message, il fallait être attentif et silencieux. Cette prestation de morale est introduite par une langue qui fait appel à l'humour et à l'ironie.

Chez les Benisnassens, les chants représentent une certaine distraction. En effet, les Benisnassens comme tous les Berbères, adorent les danses mêlées de chants à l'occasion d'une fête rituelle. C'est le cas dans les chants de noce, de mariage ou d'autre festivité. Chez les Benisnassens, il existe un autre type de chants ritualisés destinés à accompagner les travaux des champs. Ces chants sont récités par les femmes, sous forme de formules souvent pieuses où elles célèbrent la grandeur et la Baraka d'un saint. Ces chants sont prononcés lorsque les femmes ramassent les herbes et les petits bois. Lorsqu'elles sont nombreuses, elles se répartissent en deux groupes qui se répondent comme le cas du chant rituel d'Essaf.

En général, ces chants sont d'interminables plaintes dont chaque femme reprend un couplet ou de courtes formules sans un sujet déterminé. Cela englobe quelques invocations religieuses.

Exemple :

يَا رَبِّي نَجِّبْنِي بِصَهْدِ النَّارِ بَجَهْدِ النَّبِيِّ الْمُخْتَارِ
أَلَا مَكَّةَ عَاوْنِي بَرِّصَاكَ نَجَاوْرِكَ وَلَا نُمُوْتَ حُدَاكَ

[jārabbi nažžīnī bšahd nnār bžahd nnabij lmuxtār
ʔalāla makka ʕāwnīni barṣāk nžāwrak wallā nmūt ḥḏāk]

Je traduis :
**Mon Dieu, protège-moi de la chaleur de l'enfer
Par l'intercession du prophète élu
Auguste Mecque, aidez-moi par votre acceptation
Pour être ton voisin ou mourir près de toi.**

Ces vers chantent quelques héros disparus avec de tristes paroles.

جَابُوا الْحَرِيَّةَ أَرْكَبُوا لَهْوَالِ الْوَاغْشِ كَاغْ مَاوَلَاؤِ

[žābū lhurrija ʔurakbū lahwāl ʔalwāʃ gāʃ māwallāw]

Je traduis :
Ils ont rapporté la liberté, ont pris des risques
Les gars ne sont pas rentrés

Ces chants se composent de courtes pièces improvisées au cours des danses chantées : Alaoui, Essaf, En effet, dans le groupe d'Arfa, le cheikh *Berrah*, meneur de jeux qui peut formuler une forme poétique d'après une pensée qu'on lui suggère. C'est un homme doué de dispositions poétiques³⁵².

Au sein de la région des Benisnassens, les danses chantées ou les soirées de chants sont autour des fêtes de mariage où la soirée doit être entamée par le Cheikh du groupe d'Arfa ou des *chioukhs*. Lors de cette soirée Folklorique, le jeune homme donne au *Berrah* une somme d'argent nommée « *ghrama* » et indique au groupe le type de danse qu'il souhaite jouer à l'aide d'une canne et sous les applaudissements des autres jeunes hommes et les youyous des femmes.

³⁵² Basset Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, Jules Carborel, Alger, 1920 / Ibis Press, 2001.

En conclusion, le chant Essaf des Bénisnassens se dévoile comme un véritable chef-d'œuvre de la temporalité rituelle, où le temps n'est pas simplement mesuré, mais transcendé. À travers ses mélodies envoûtantes et ses paroles empreintes de sacralité, ce rituel réinvente le passage du temps, fusionnant les époques et les dimensions dans une harmonie spirituelle et culturelle unique. Le chant Essaf ne se contente pas d'ancrer les Bénisnassens dans un continuum temporel ; il crée un espace où le passé vibre dans le présent, et où les espoirs pour l'avenir se dessinent en échos rythmiques. En se déployant comme une œuvre intemporelle, il révèle la puissance des rituels pour façonner, exprimer et transcender la temporalité, offrant ainsi une compréhension profonde et poétique du monde pour ceux qui y participent.

Bibliographie :

- Akhmisse Mustapha, *Rites et secrets des marabouts à Casablanca*, Deuxième édition, Casablanca, Edition Dar kortoba, 1999.
- Albertini Eugène, *la route-frontière de la Maurétanie césarienne entre boghar et lalla maghnia* » Edition : papeteries et imprimeries L. Fouque, Oran, 1928.
- Aubaile-sallenave Françoise, Les rituels de naissance dans le monde musulman (chap. IV), in « *sacrifices en islam : Espaces et temps d'un rituel* », (sous la direction de) Pierre Bonte, Anne-Marie Brisebarre et Altan Gokalp, Cnrs edition,1999
- Austin John, *Quand dire c'est faire*, Editions du Seuil, 1970.
- Bachir Abderahmane, *les juifs dans le Maghreb Arabe*, 1^{ère} Edition : Caire, pour les études scientifiques humaines et sociales, en « 1070 A.J » Année : 2011.
- Barthes Roland, *Mythologies*, Paris, Points, Seuil, 1970.
- BASSET Henri, *Essai sur la littérature des Berbères*, Jules Carborel, Alger, 1920 / Ibis Press, 2001.
- Bastide Roger, *Eléments de sociologie religieuse*, Paris, 2^{ème} édition, Armand colin, 1974
- Bateson Gregory, "*the message-this is play*", in schaffner B. edition: group process transaction of the second conference. New York. Josiah Macy J.V foundation, 1956

- Baudet Claire-Michel, *Processus de patrimonialisation et dynamique de territoire*, Date de parution : 1997. Edition : CTHS
- Bel Alfred, *l'islam Mystique*, Editeur : A. Maisonneuve, 1988.
- Benali El Hassan, *Tlemcen, cité des grands maîtres de la musique Arabe Andalousie*, Edition Dalimen. Année : 2011.
- Bezzazi Abdelkader, *Gastronomie*, Article in « *Oujda porte du Maroc. Mille ans d'histoire* ». 2007
- Boughali Mohammed, *La représentation de l'espace chez le marocain illettré, mythes et tradition orale*, Paris, Edition Anthropos, 1974.
- Boukous Ahmed (Préface de la réédition de l'ouvrage d'Henri Basset), *Essai sur la littérature des Berbères*. Edition : Ibis presse. 2001.
- Bounfour Abdellah, CHAKER Salem, *langue et littérature berbères, chronique des études (1994- 1995)*, L'Harmattan /INALCO, Paris, 1996.
- Bounfour Abdallah, *Introduction à la littérature berbère : la poésie*, Paris- Louvain, Peeters Publishers, 1999.
- Bounfour Abdellah, *littérature berbère*, Edition Karthala, 2006.
- Bromberger Christian, Hayot Alain, Mariottini Jean-Marc, *Le Match de football : Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*. Les Editions de la MSH, 1995.
- Brulé Pierre, *Initiation et rites de passage*, in « la cité grecque à l'époque classique », Presse universitaire de rennes, 1994, 2^{ème} édition.
- Chebel Malek, *le corps dans la tradition au Maghreb*, Presses universitaires de France, Paris, 1984.
- Chebel Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, PUF/ Quadrige, 2013.
- Chiva Isac, *aujourd'hui, les rites de passage*, in : P. Centlivres Et J. Hainard (sous la direction de), *Les rites de passage aujourd'hui. Actes du colloque de Neuchâtel, 1981 Lausanne (Suisse)*, L'Age d'Homme, 1986.
- Comité d'études berbères de Rabat, *Les archives berbères*. Volume 1 ; Fascicule 1. Année : 1915.
- Da Matta Roberto, *Carnavals, bandits et héros, les ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, seuil, 1983.
- De Heusch Luc « Rites de passage et cosmologie en Afrique Australe », in : *Les rites de passage aujourd'hui*, L'Age d'Homme, Lausanne.

Les Métamorphoses et le Nomadisme aux Hauts Plateaux de la Région orientale du Maroc

Abdelaziz Amarat/FLSH/UMPO

Le nomadisme, longtemps perçu comme une pratique ancestrale ancrée dans les traditions des hauts plateaux de la région orientale du Maroc, a subi de profondes métamorphoses au fil des décennies. Cette évolution, façonnée par les transformations économiques, sociopolitiques et environnementales, a redéfini non seulement les modes de vie des communautés nomades, mais également leur relation avec l'espace, le territoire et les ressources naturelles.

Historiquement, le nomadisme dans les hauts plateaux de l'Oriental marocain était caractérisé par des déplacements saisonniers en quête de pâturages pour les troupeaux, inscrivant ainsi les nomades dans une relation dynamique et intime avec leur environnement. Les tribus nomades, telles que les Beni Guil, Ouled Sidi Ali Bouchenafa, ..., évoluaient selon un rythme dicté par les cycles naturels, l'abondance ou la rareté des ressources, et les impératifs climatiques. Le désert, loin d'être une barrière, représentait un espace de liberté et d'opportunités, régulé par des codes sociaux et des connaissances traditionnelles profondément enracinées.

Cependant, les bouleversements du XXe siècle ont initié un processus de sédentarisation progressive, accéléré par des facteurs multiples tels que la pression démographique, les politiques étatiques de centralisation, l'extension des terres agricoles, et l'impact du changement climatique. Ces transformations ont contraint les nomades à revoir leurs modes de subsistance, leur mobilité, et leur rapport à l'espace. La construction de barrages, l'expansion des zones protégées, et la dégradation des parcours traditionnels ont progressivement rétréci les espaces de mobilité des nomades, réduisant ainsi leur capacité à perpétuer leur mode de vie.

Les métamorphoses du nomadisme ne se limitent pas à des changements matériels ; elles impliquent également des altérations identitaires et culturelles profondes. La sédentarisation, souvent perçue comme une forme de

modernisation, a entraîné une reconfiguration des structures familiales, des pratiques sociales, et des rapports de pouvoir au sein des communautés. L'adaptation aux nouvelles réalités économiques, notamment à travers des activités telles que l'agriculture, le commerce informel, ou le travail saisonnier dans les centres urbains, a redéfini la notion même de nomadisme, qui se conjugue désormais avec de nouvelles formes de mobilité, souvent contraintes et hybrides.

Ces évolutions suscitent des questionnements sur la pérennité du nomadisme en tant que mode de vie viable et sur la capacité des communautés à préserver leurs patrimoines culturels face aux pressions de la modernité. Les récits de perte et de résilience se mêlent dans un paysage où les enjeux environnementaux, économiques et identitaires se croisent et se confrontent.

Comment les métamorphoses du nomadisme aux hauts plateaux de la région orientale du Maroc révèlent-elles les tensions entre tradition et modernité, et quelles stratégies les communautés nomades adoptent-elles pour naviguer dans un environnement de plus en plus contraignant ?

Dans cet article nous allons essayer de mettre en valeur tous les changements que connaissent les tribus nomades pasteurs de la région orientale et plus précisément la tribu de « Ouled Sidi Ali Bouchenafa ». Afin de répondre à ces interrogations complexes mais aussi de présenter nos résultats de recherche de la façon la plus didactique, l'analyse des facteurs de sédentarisation est conduite selon un plan qui est tout à la fois pris sous l'angle chronologique (passé, présent, futur) et thématique. Il apparaît ainsi des facteurs historiques essentiellement politiques, des facteurs « actuels » climatiques et socio-économiques, des facteurs d'avenir.

Toutefois, nous avons conscience que les éléments du problème s'imbriquent fermement et continuellement : à titre d'exemples, les facteurs climatique et aussi socio-économique jouent évidemment un rôle tout au long de la période étudiée. Notre contribution consistera précisément à savoir comment ces bédouins, ont réussi à s'adapter aux différents changements qu'a connus le monde ces derniers siècles.

1. La sédentarisation des nomades

Les formes de vie nomade et sédentaire coexistent dans de grandes parties du monde. Ce n'est qu'au cours des dernières années que l'on a compris que le nomadisme méritait d'être considéré comme faisant partie de systèmes écologiques, économiques, politiques et culturels globaux, car les formes de contact avec le monde sédentaire ont contribué à façonner les civilisations historiques sur de longues périodes. Ils ont un impact, aujourd'hui, dans des conditions différentes. Les échanges et les conflits entre nomades et sédentaires, ainsi que les processus d'adaptation et de démarcation, ont affecté différents domaines de la vie des nomades.

La sédentarisation des nomades entraîne toujours une détérioration de leur mode d'existence et de leur niveau économique. Le mouvement très lent de sédentarisation constaté au début du siècle est moins le résultat d'une répugnance des populations nomades à abandonner leurs grands espaces mais témoigne plutôt de la difficulté qu'elles ont à résoudre certaines questions d'ordre social, économique et technique, que le passage à la vie sédentaire ne manque pas de poser.

Le pastoralisme nomade peut être défini comme une activité économique entièrement liée à l'exploitation d'un troupeau, par l'utilisation extensive des ressources naturelles. La sédentarisation est, de toute évidence, l'une des problématiques majeures du monde nomade depuis le début du 20^{ème} siècle. Problème commun à tous les nomades, ses formes et manifestations peuvent néanmoins différer d'un milieu à un autre, en fonction des approches adoptées, des facteurs conditionnels et de ses implications.

Deux tendances opposées s'affichent lorsqu'on parle de sédentarisation des nomades éleveurs. Certains estiment que l'élevage n'a plus d'avenir et que les éleveurs doivent se reconvertir dans d'autres activités parmi lesquelles on fait souvent référence à l'agriculture. Ainsi, C. Reboul (1978) souligne le postulat - affirmé et reconnu comme une évidence - de la supériorité sociale de la sédentarisation sur le nomadisme. En outre, d'après W. Bouzar (2001), dans les sociétés contemporaines, le phénomène nomade, au sens classique du terme,

est de plus en plus marginal et on pourrait en déduire que la problématique qui lui est liée est « mineure ».

A l'inverse, les défenseurs d'une certaine traditionnalité considèrent que les éleveurs devraient être laissés libres d'eux-mêmes afin de restaurer, en dehors de toute intervention extérieure, des systèmes d'élevage qui étaient à l'origine beaucoup plus performants (Thebaud, 1988). Le nomadisme est alors préféré en raison de son adaptation aux conditions écologiques, de sa rentabilité économique et de sa sauvegarde des valeurs sociales et culturelles.

Le processus de sédentarisation est complexe et découle de la conjonction de plusieurs facteurs. Cette sédentarisation est souhaitée depuis la période coloniale au cours de laquelle diverses mesures administratives, sociopolitiques et économiques ont été prises pour y parvenir.

2. La mobilité des nomades

La mobilité des nomades pastoraux est principalement une réponse à un habitat défavorable pour leur cheptel. Cela dépend des variations saisonnières de température, des précipitations, des semis ou des récoltes des cultures par les agriculteurs des régions. Le mouvement se dirige vers une destination plus attractive selon l'horaire saisonnier prévu. Souvent, ils suivent le régime des pluies afin que le bétail dispose d'un fourrage plus sain. Souvent, leur cheptel peut être dangereux pour les cultures semées par les agriculteurs voisins et ils s'éloignent pour revenir après la récolte lorsque leurs troupeaux peuvent paître dans ces champs et peuvent même les fertiliser pour de nouveaux semis.

Mohamed Mahdi affirme que

« Les communautés nomades de l'Oriental sont le théâtre de transformations substantielles sous l'action des facteurs, climatiques, sociaux, institutionnels, politiques, économiques, démographiques, et techniques. Ces changements sont présentés comme le produit d'une évolution historique à la fois spontanée et provoquée (Mahdi,

2007). *Le nomadisme comme mode de production pastoral fortement dépendant des espaces de parcours collectifs est fondé sur une technique génialement simple, la mobilité des troupeaux et des hommes. Or, la mobilité est de plus en plus délaissée en faveur de nouvelles formes d'élevage fixes, intensives et mieux rémunératrices du capital. L'avènement du projet de développement de l'élevage et des parcours (PDPEO), l'apport massif des aliments de bétail ont, en effet, favorisé des combinaisons des élevages d'engraissement à l'étable avec des élevages sur parcours et des niches d'élevage nomade chez ceux qui en ont les moyens. La persistance de ce nomadisme est surprenante devant tant de changements et dans un milieu, de surcroît, très contraignant. Face à l'ensemble de ces transformations comment faire pour rester nomade. »*³⁵³

L'un des modes de déplacement les plus courants observés dans de nombreuses régions est appelé transhumance. Il s'agit du mouvement saisonnier régulier des troupeaux entre les pâturages d'été et d'hiver. La transhumance est considérée par de nombreux chercheurs comme différente du véritable nomadisme. Dans ce cas, un itinéraire fixe est suivi et des résidences fixes sont disponibles certaines parties de l'année.

Dans de nombreux cas, leurs itinéraires sont tractables depuis des milliers d'années. À propos des nomades des steppes, ils suivent les troupeaux en pâturage, se déplaçant de temps en temps vers d'autres endroits où il y a de l'herbe, Le déplacement des nomades dépendait également de la disponibilité des pâturages et de l'eau. La zone couverte par les véritables groupes nomades est variée selon les régions.

³⁵³ Mohamed Mahdi. *Culture ET patrimoine des nomades Les Bni Guil du Maroc Oriental* Edition Darassalam, P.232.

3. L'origine des nomades pasteurs

Les premières sociétés humaines sont communes à presque toutes ces sociétés : la dépendance de leur économie à l'égard de l'élevage d'animaux qui assurent la subsistance de leur mode de vie et façonnent la société dans laquelle elles vivent, et le caractère migratoire de la vie contrairement au mode de vie sédentaire, agriculteurs. Si nous prenons ces deux éléments séparément, nous pouvons avoir des communautés ou des groupes pastoraux qui sont des pasteurs et dont la subsistance est basée sur l'élevage d'animaux mais qui mènent une vie sédentaire. En même temps, il existe des groupes nomades qui exercent des professions telles que le commerce ou la production artisanale et mènent une vie migratoire et ne s'impliquent pas dans l'élevage d'animaux. Une autre chose à garder à l'esprit est qu'au sein des groupes pastoraux nomades, certains participent également à l'agriculture et à d'autres professions parallèlement au pastoralisme. Il est donc très important d'avoir les deux éléments énumérés ci-dessus ensemble dans les groupes pour les classer comme nomades pastoraux.

Khazanov³⁵⁴ énumère cinq caractéristiques importantes définissant l'essence économique du nomadisme pastoral : 1) Le pastoralisme est la forme prédominante de l'activité économique, 2) Son caractère extensif lié au maintien des troupeaux toute l'année selon un système de pâturage en liberté sans étables, 3) Mobilité périodique en fonction des exigences de l'économie pastorale à l'intérieur des limites de territoires de pâturage spécifiques, ou entre ces territoires (par opposition à la migration), 4) La participation à la mobilité

³⁵⁴ *Anatoly Mikhailovich Khazanov (né le 13 décembre 1937) est anthropologue et historien soviétique puis américain. C'est comme archéologue spécialisé dans les cultures nomades du début de l'âge du fer qu'il a commencé sa carrière. Dans la seconde moitié des années 1960, il s'est tourné vers l'anthropologie socioculturelle. De 1966 à 1985, il a consacré ses principales recherches aux nomades pastoraux et aux origines des sociétés complexes. Il soutenait que les nomades n'ont jamais vécu en autarcie et que, par conséquent ils dépendaient de leurs relations avec le monde sédentaire sur les plans économique, culturel et politique, et cette opinion est maintenant partagée par la majorité des experts dans ce domaine. Après avoir quitté l'Union soviétique en 1985, il a continué à étudier les éleveurs nomades, en se concentrant particulièrement sur le rôle des nomades dans l'histoire du monde ainsi que sur les insuffisances et les lacunes dans leur processus de modernisation. Selon lui l'échec de divers projets de modernisation est dû au fait qu'ils ne laissaient pas de place à l'auto-développement durable des pasteurs et refusaient qu'ils participassent aux prises de décision.*

pastorale de l'ensemble ou de la majorité de la population (par opposition, par exemple, à la gestion des troupeaux sur des pâturages éloignés par des bergers spécialisés, vers lesquels seule une minorité participe aux migrations pastorales), 5) L'orientation de la production vers les exigences de subsistance (par opposition au ranch capitaliste ou à l'élevage laitier d'aujourd'hui).

Outre les caractéristiques de base, il existe un certain nombre de facteurs qui confèrent une identité unique aux différents groupes nomades pastoraux. Le mode de production nomade, le mode de vie, la structure de la société et de l'économie n'étaient pas uniformes dans toutes les régions et périodes historiques. Il était principalement façonné par la géographie, l'environnement, les types d'élevage, la technologie disponible, la société sédentaire voisine et les ressources dont disposaient les groupes nomades.

Il existe différentes opinions parmi les chercheurs sur l'origine du nomadisme pastoral. Selon certains, l'origine du nomadisme pastoral remonte à l'époque paléolithique, lorsque les chasseurs suivaient les grands troupeaux de mammifères et parvenaient finalement à les apprivoiser et à les domestiquer. Ces groupes ne se sont à aucun moment engagés dans l'agriculture. L'élevage de rennes est cité par eux comme la première forme de pastoralisme. Ce point de vue est plus enclin à supposer que le pastoralisme en tant que mode de production est antérieur à l'agriculture et que nombre de ces groupes pastoraux se sont ensuite lancés dans l'agriculture tandis que quelques-uns ont continué à mener un mode de vie pastoral nomade.

Un deuxième point de vue considère que l'agriculture et le pastoralisme ont commencé presque simultanément et estime que la domestication des grands troupeaux d'animaux s'est réalisée dans des communautés agricoles sédentaires. Ils estiment qu'avec la croissance des troupeaux d'animaux, il est devenu difficile pour ces agriculteurs d'aménager de la nourriture et des pâturages aux alentours des habitations. Certains d'entre eux devaient transporter les troupeaux aux pâturages et revenir après des voyages migratoires. Au fil du temps, dans certaines circonstances spécifiques, nombre de ces groupes ont adopté le pastoralisme comme vocation à plein temps et un mode de vie nomade s'en est suivi. De nombreux chercheurs n'acceptent pas

cette théorie de l'expansion du cheptel bovin au point de s'éloigner des agricultures et devenir nomades.

Pourtant, deux autres variantes de la seconde vision ou de son extension ont également été proposées. L'un d'eux explique l'adoption d'un pastoralisme à plein temps en raison des changements climatiques qui ont rendu l'agriculture non viable dans certaines régions et ces agriculteurs ont déménagé avec leurs animaux et ont commencé un mode de vie nomade. Parmi ces changements climatiques, on peut également inclure les catastrophes naturelles qui pourraient avoir forcé l'abandon de l'agriculture dans certaines régions. Une autre variante est ce qui est désormais considéré comme un déplacement. Selon ce point de vue, certaines communautés agricoles et pastorales ont été attaquées par leurs voisins les plus puissants et ont été contraintes de quitter leurs terres cultivées. Ces groupes ont adopté le pastoralisme nomade comme mode de vie.

Deux autres points doivent être gardés à l'esprit lors de l'analyse de l'origine du pastoralisme nomade. Premièrement, les études ethnographiques entreprises sur le pastoralisme nomade et les agriculteurs sédentaires indiquent certaines similitudes dans les traits culturels des deux groupes dans des régions spécifiques. Ceux-ci établissent des liens solides au sein des régions plutôt qu'entre les nomades des régions éloignées. La seconde est que le pastoralisme nomade est apparu dans différentes régions à différentes périodes. Au vu de ces éléments, il est difficile de dire avec certitude dans quelles circonstances le nomadisme pastoral est né et si celles-ci étaient similaires dans toutes les régions et à toutes les époques. La tendance au déclin du nombre de communautés pastorales nomades à travers les époques historiques suggère que bon nombre de ces groupes ont abandonné leur mode de vie pastoral nomade à divers moments et se sont installés dans un mode de vie sédentaire.

4. Les peuples des steppes

Les peuples des steppes vivent de l'élevage autour duquel ils ont construit un mode de vie, une organisation sociale et économique et des connaissances et compétences diverses et riches. La dégradation des pâturages de steppe conduit à la pauvreté et à l'érosion sociale et culturelle. Les chercheurs s'accordent à montrer l'assouplissement et la transformation des structures traditionnelles de

gestion des parcours sous l'influence de l'économie de marché. La croissance démographique dans cette région a créé de nouveaux besoins et établi de nouvelles relations avec les ressources naturelles. La croissance des troupeaux a entraîné une concurrence accrue entre les éleveurs pour l'utilisation des pâturages, conduisant à une véritable appropriation privée, par divers moyens et techniques, de superficies de plus en plus étendues. Le phénomène a provoqué une réduction des déplacements d'une partie des grands troupeaux, voire une stabilisation. Les éleveurs ont modifié leur système de production en liant culture de céréales et élevage. L'installation qui s'est produite dans des pâturages non aménagés et gérés selon les nouvelles conditions, a augmenté la dégradation des sols et des plantes. Le défrichement à grande échelle dans le but de s'emparer. En conséquence, cette pratique a conduit à une surexploitation de parcelles individuelles, entraînant une salinité élevée et souvent une stérilisation du sol. Dans cette région, les sécheresses récurrentes de ces dernières années et la dégradation des pâturages ont chassé la plupart des petits éleveurs et agro-éleveurs de leur habitat traditionnel. Ils s'installent dans les grandes villes et les communes voisines, souvent dans des conditions très précaires.

1.4 Les Bédouins Nomades aux hauts plateaux.

Les Bédouins Nomades des hauts plateaux de la région orientale du Maroc se sont adaptés à la vie nomade du désert en élevant des chameaux, des chevaux, des chèvres et des moutons. Traditionnellement, trouver des pâturages et de l'eau était la principale préoccupation des Bédouins. La modernisation a apporté de nombreux changements, en particulier pour les Bédouins qui se sont installés. Beaucoup ont migré vers les zones urbaines, d'autres anciens nomades se sont installés dans ou à proximité de villages, gardant ainsi ouverte la possibilité d'un nomadisme à temps partiel. L'influence culturelle occidentale s'est accélérée avec l'émigration vers l'Europe à partir des années soixante.

Mohamed Mahdi affirme que :

« Dès les années 1940, les moyens de transport modernes, les chemins de fer³⁵⁵ et notamment le camion, ont réduit le chameau à une fonction pastorale. Les nouveaux marchés de Bouarfa et de Tendirara ont rendu inutile le commerce caravanier. Le nomade peut désormais vendre ses produits et s'approvisionner sans effectuer de grands déplacements. Le camion est là pour tout transporter. »³⁵⁶

Les camions revêtent une importance particulière pour les Bédouins, qui les utilisent à de nombreuses fins, notamment le transport des moutons au marché, le transport du fourrage et de l'eau vers des sites où sont rassemblés les animaux élevés pour la viande, le déplacement d'un petit nombre d'animaux d'une zone de pâturage à une autre, et voyager entre les villes et les villages. Grâce à une mobilité accrue, même si moins d'enfants bédouins fréquentent l'école que les enfants des peuples sédentaires, les nomades ont commencé à avoir un meilleur accès à l'éducation et à d'autres services publics. Les femmes restent pour la plupart à la maison, mais les hommes bédouins parcourent souvent de grandes distances pour trouver du travail ; la plupart des familles tirent une partie de leurs revenus de parents qui émigrent en Europe. Et c'est la situation de la tribu de « Ouled Sidi Ali Bouchenafa ».

La désertification est l'un des aspects de la dégradation généralisée des écosystèmes. Elle détruit le potentiel biologique, c'est-à-dire la production végétale. La désertification des hauts plateaux a accéléré les changements que connaît le mode de vie de la tribu de Ouled Sidi Ali Bouchenafa aux Haut plateaux de la région orientale du Maroc.

Abderrahmane El Harradji montre que :

³⁵⁵. *L'administration coloniale entreprit, en 1929, la construction d'une voie ferrée pour relier les mines de Bouarfa à Oujda en passant par Tendirara, puis à Colom Bechar.*

³⁵⁶ Mohamed Mahdi. *Culture ET patrimoine des nomades Les Bni Guil du Maroc Oriental* Edition Darassalam, P.232.

« Il est évident que l'érosion et la désertification sur les Hauts plateaux de l'Est marocain ne sont pas la conséquence d'une dégradation récente des milieux, mais l'évolution récente des dernières décennies en aurait certainement accéléré les processus. »³⁵⁷

6. Histoire et économie

Les hauts plateaux de la région orientale du Maroc ont une longue histoire de nomadisme, ancrée dans les pratiques pastorales et transhumantes qui définissent les modes de vie des tribus locales depuis des siècles. Historiquement, le nomadisme dans cette région était largement influencé par les dynamiques tribales, les réseaux commerciaux transsahariens, et les échanges entre différentes communautés pastorales. Le commerce du bétail, notamment des moutons et des chèvres, ainsi que la production de laine et de cuir, constituaient les piliers de l'économie nomade.

1.6 Histoire des nomades pasteurs

Le mode de vie nomade à travers l'histoire a été considéré comme violent et peut être trouvé parmi les catastrophes naturelles par les sociétés et civilisations sédentaires. Au Moyen Âge, les Mongols, avec leurs incursions périodiques dans les villes d'Asie et d'Europe, détruisant tous les symboles des civilisations, renforcèrent les images de brutalité des nomades. Les données disponibles sur les nomades pendant la période de la préhistoire et des débuts de l'histoire sont très limitées et fragmentaires. Cependant, avec des sources limitées, des anthropologues, archéologues, préhistoriens et chercheurs travaillant sur les groupes nomades pourraient quelque peu déplacer les notions de sauvagerie attachées aux nomades et établir que ces cultures étaient bien plus que le simple pillage de la sauvagerie. Grâce à ces recherches, nous sommes désormais en mesure de comprendre dans une certaine mesure le mode de vie,

³⁵⁷ El Harradji A. « Aménagement, érosion et désertification sur les Hauts-Plateaux du Maroc oriental », Consulté en ligne le 2/ 01/ 2024 sur https://www.persee.fr/doc/medit_0025-8296_1997_num_86_1_2985

les structures sociales et politiques et l'économie des pasteurs nomades. Outre les matériaux archéologiques, les documentations et les études de preuves historiques sur ces nomades sont basées sur les cultures vivantes de ces groupes jusqu'à nos jours. Les chercheurs ont utilisé tout cela pour avoir un aperçu clair et précis sur les cultures des nomades.

Selon de nombreux chercheurs, la première civilisation du monde, à savoir la civilisation sumérienne, est née de l'interaction entre des groupes nomades pastoraux et des agriculteurs. Une fois installés dans les villages, les groupes agricoles dépendaient des groupes nomades pastoraux pour posséder des pierres et des métaux provenant de régions éloignées. La mobilité des groupes pastoraux nomades signifiait qu'ils étaient en contact avec différentes communautés. Ces communautés pourraient développer de nouvelles technologies. Ainsi, les groupes nomades sont devenus les agents de la diffusion de ces connaissances. Dans les périodes ultérieures de l'histoire des invasions et les attaques des groupes pastoraux nomades ont remanié les structures stagnantes des sociétés agricoles.

Dans presque toutes les communautés pastorales nomades, la famille est l'unité de base composée d'un homme, d'une femme et de leurs enfants. La combinaison de ces familles formait des groupes plus petits qui se déplaçaient et vivaient ensemble. Un certain nombre de ces groupes pouvaient descendre d'un ancêtre commun et étaient considérés comme appartenant au même clan avec une lignée commune.

2.6 Économie des nomades pasteurs

Comparées aux sociétés agricoles, les cultures nomades étaient moins complexes et leur mode de production simple. Compte tenu de cela, de nombreux chercheurs ont postulé que leur économie était fragile et largement dépendante des sociétés sédentaires voisines. Cependant, certains groupes pastoraux nomades ont réussi à établir de puissants empires entourés de toutes parts par des civilisations développées. Quelques-uns ont réussi à maintenir leur mode de production et leur identité distincte jusqu'aux temps modernes. En tout cas, il n'est pas nécessaire de les considérer toujours comme des cultures

concurrentes où une seule devait survivre après avoir anéanti l'autre. Les deux pourraient exister et se développer ensemble grâce à une interaction mutuelle.

La propriété des troupeaux d'animaux appartient presque toujours sans conteste aux familles individuelles. Toutefois, le droit aux pâturages n'est pas aussi uniforme. Dans certains cas, les familles individuelles ont leurs territoires identifiés des pâturages communs de la communauté. Dans certaines communautés, les pâturages sont partagés par toutes les familles comme un territoire commun. Cependant, les pâturages de chaque communauté sont clairement définis. L'entretien et l'élevage du bétail appartenant à chaque famille relevaient de leur responsabilité ainsi que le contrôle des produits de leurs troupeaux. Le nomadisme pastoral, prenant en compte divers facteurs, a donné une estimation générale de la subsistance des familles de nomades. Il existait certains degrés de stratification sociale parmi les nomades.

Le bétail joue un rôle important dans leurs coutumes et rites. Le sacrifice rituel du bétail est également pratiqué dans le cadre de leurs expressions religieuses. La viande, le lait et les produits laitiers ainsi que les légumes constituent leur alimentation de base. Le réseau d'échanges s'établit avec des voisins agricoles sédentaires. Ils obtiennent des céréales et d'autres produits végétaux grâce à l'échange d'animaux et de produits d'origine animale. La laine des moutons et le poile des chèvres et des chameaux utilisés pour tisser des couvertures et autres objets similaires ou pour échanger de la laine brute sont assez courants dans les communautés élevant les espèces produisant de la laine. Leur culture matérielle était extrêmement simple et convenait à leur mode de vie nomade. Le bois et le cuir étaient les principaux matériaux utilisés par eux. Les besoins en poterie et autres produits artisanaux ont également été satisfaits grâce aux échanges avec les communautés sédentaires.

Mohamed Mahdi affirme que :

« Les changements des modes d'organisation de la société et de l'espace sont accompagnés par d'autres changements qui touchent aux modes de

*vie, aux statuts des individus et des groupes, aux normes et aux rapports sociaux. »*³⁵⁸

D'énormes changements se sont produits dans les modes de vie et dans la psychologie sociale. Dans les économies nomades et semi-nomades, de nouveaux types d'habitations pliables et facilement transportables ont été construits ainsi que des ustensiles de cuisine et de la vaisselle plus facilement transportables, principalement en bois et en cuir. De nouveaux vêtements sont devenus d'usage courant, notamment des chaussures souples, des pantalons longs et larges.

Lorsque nous analysons la stabilité et le potentiel de leur économie, il est évident qu'au début, le pastoralisme était capable d'exploiter des zones écologiques qui n'étaient pas adaptées à l'agriculture et à d'autres formes d'activité économique. Il offrait un mode d'économie de production alimentaire dans les zones arides, semi-arides. Il a survécu parce qu'il était le système le plus avantageux dans ces zones. Cependant, elle avait ses limites dans le développement d'une économie complexe et reposait simplement sur la simple reproduction d'espèces animales similaires. Cependant, certains changements limités pourraient être apportés grâce à la pratique consistant à avoir des troupeaux mixtes pour répondre aux besoins de nourriture et d'échange. Mais les limites à l'augmentation de la productivité sont évidentes. Elle était sujette aux catastrophes naturelles comme la sécheresse, les excès de pluie ou de neige ou la propagation de maladies parmi le bétail. Sa dépendance à plus d'un titre vis-à-vis d'autres économies pour l'acquisition de céréales, de produits artisanaux et même pour l'échange ou la vente de ses propres produits était inhérente.

Et c'est ce que confirme Tag Boutayeb

« La société pastorale et son économie sont désormais très liées à la loi du marché, celle de l'offre et de la demande. Le propriétaire éleveur fait désormais de l'élevage pour le marché où il

³⁵⁸ Mohamed Mahdi. *Culture ET patrimoine des nomades Les Bni Guil du Maroc Oriental* Edition Darassalam, P.232.

espère déjà convertir son produit en argent et satisfaire de nouveaux besoins de consommation quotidiens. »³⁵⁹

Malgré ces limitations, de nombreux chercheurs estiment que l'économie pastorale nomade était capable de se gérer seule d'une bien meilleure manière que de nombreuses sociétés sédentaires et, selon eux, c'est la raison de sa continuation dans de nombreuses régions diverses. L'autre point de vue est que l'économie pastorale nomade était instable, manque d'autosuffisance et est vouée à stagner. Le phénomène important du nomadisme consiste en réalité dans son lien indissoluble et nécessaire avec le monde extérieur ; c'est-à-dire avec des sociétés qui ont des systèmes économiques et sociaux différents.

De nombreux chercheurs estiment que le manque d'autosuffisance était la raison fondamentale du déclin de ces sociétés et que si elles ont pu survivre, c'est grâce à la présence de sociétés sédentaires qui les entouraient.

Il est un peu difficile d'être entièrement d'accord avec l'un ou l'autre de ces points de vue pour les longues périodes d'histoire de l'économie pastorale nomade. Alors que quelques-uns étaient instables et fragiles, d'autres pouvaient gérer et continuaient de gérer leur économie avec un certain succès.

7. La société Bédouine

Sous la pression la société nomade a vu l'affaiblissement du système tribal. Tag Boutayab montre que :

« Le mode de vie nomade a été soumis depuis le XXème siècle à plusieurs types de pressions : administrative, économie de marché, sécheresse et autres cataclysmes naturels...Ces pressions ont fini

³⁵⁹ Tag Boutayeb., (2003). *Espace et société Agro-pastorale en Mutation Dans le Maroc Oriental Steppique*. Publication de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines Sais-Fès. Série : « Thèses et Monographies » N°5. Impression : SIPAMA-Fès, P 355.

aujourd'hui par déstructurer le système tribal des pasteurs nomades. »³⁶⁰

La vie quotidienne dans les hauts plateaux de la région orientale du Maroc connaît de profonds changements depuis plusieurs décennies. Alors que certains nomades semblent encore pratiquer le nomadisme de manière traditionnelle, pour d'autres, les camions et les téléphones portables font depuis longtemps partie du quotidien. De nombreux jeunes cherchent fortune en tant que travailleurs migrants en Europe. Basée sur des recherches sur le terrain, cet étude combine des approches quantitatives et qualitatives de recherche sociale empirique et montre comment les processus de transformation économique et sociale actuels façonnent les conditions de vie dans les hauts plateaux de la région orientale du Maroc.

C'est ce qu'affirme Mohamed Mahdi

« Le devenir du nomadisme est influencé par les normes qui régissent les sociétés nomades. Ces normes ont beaucoup changé, marquant l'évolution de la société et touchant aux fondements culturels de ses rapports sociaux. »³⁶¹

La société bédouine des hauts plateaux de la région orientale du Maroc a subi d'importantes transformations au cours des dernières décennies, marquées par l'affaiblissement du système tribal et la restructuration des modes de vie traditionnels. Sous l'effet de multiples pressions administratives, économiques, et environnementales — le mode de vie nomade s'est progressivement reconfiguré, entraînant une redéfinition des rapports sociaux et culturels au sein de ces communautés.

³⁶⁰ Tag Boutayeb., (2003). *Espace et société Agro-pastorale en Mutation Dans le Maroc Oriental Steppique*. Publication de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines Sais-Fès. Série : « Thèses et Monographies » N°5. Impression :SIPAMA-Fès.

³⁶¹ Mohamed Mahdi. *Culture ET patrimoine des nomades Les Bni Guil du Maroc Oriental* Edition Darassalam, P.54.

1.7 L'Érosion du Système Tribal :

Historiquement, les tribus constituaient le pilier central de la société bédouine, régissant non seulement l'organisation sociale mais aussi l'accès aux ressources et la gestion des conflits. Avec l'introduction de l'administration coloniale française, suivie des politiques postcoloniales de centralisation, les structures tribales ont été fragilisées par la sédentarisation forcée, la privatisation des terres communales, et l'imposition de nouvelles formes de gouvernance.

L'impact de l'économie de marché a également joué un rôle décisif dans cette érosion. Les tribus, autrefois autonomes et résilientes face aux défis naturels grâce à une économie basée sur le troc et les échanges locaux, ont été progressivement intégrées dans un système économique globalisé où la monnaie et les biens de consommation ont pris le dessus sur les échanges traditionnels. Cette transition a souvent mené à une dépendance accrue envers les marchés urbains et à une vulnérabilité face aux fluctuations économiques mondiales.

2.7 Modernité et Mutations Culturelles :

Les transformations de la vie quotidienne, telles que l'adoption des technologies modernes comme les camions et les téléphones portables, reflètent une adaptation continue aux nouvelles réalités économiques et sociales. Tandis que certains nomades persistent dans leurs pratiques ancestrales, d'autres ont intégré des éléments de la modernité qui bouleversent les normes traditionnelles. Cette coexistence de l'ancien et du nouveau montre une dynamique complexe de changement où le nomadisme n'est plus une simple perpétuation de pratiques immuables, mais un ensemble de stratégies adaptatives face à un monde en mutation rapide.

Mohamed Mahdi observe que « le devenir du nomadisme est influencé par les normes qui régissent les sociétés nomades. Ces normes ont beaucoup changé, marquant l'évolution de la société et touchant aux fondements culturels de ses rapports sociaux » (Mahdi, p. 320). Cette observation souligne que le nomadisme ne peut plus être perçu uniquement à travers le prisme de la mobilité et de la subsistance pastorale, mais doit être compris comme un phénomène

évolutif, intégrant des influences extérieures tout en cherchant à préserver un lien avec ses racines historiques.

3.7 Les Jeunes et la Recherche d'Opportunités :

Un des changements les plus notables est le rôle croissant des jeunes dans ces transformations. Beaucoup d'entre eux, confrontés à l'incertitude économique et au manque de perspectives dans les hauts plateaux, se tournent vers la migration, notamment en Europe, à la recherche de meilleures opportunités. Ce phénomène migratoire a des répercussions profondes sur la structure familiale et la transmission des savoirs traditionnels, en modifiant les aspirations et les valeurs au sein des communautés nomades.

L'émigration des jeunes soulève des questions sur la pérennité du nomadisme, notamment en ce qui concerne la transmission intergénérationnelle des pratiques et des valeurs. Alors que certains jeunes reviennent avec des capitaux et des compétences nouvelles, d'autres coupent définitivement les liens avec leur mode de vie d'origine, entraînant une perte graduelle du savoir-faire pastoral et des rituels culturels.

4.7 Reconfigurations Économiques et Sociales :

Les recherches de terrain combinant des approches quantitatives et qualitatives montrent que les transformations actuelles ne se limitent pas à l'abandon du nomadisme, mais incluent aussi des reconfigurations profondes des relations sociales et économiques. Par exemple, l'accès à l'éducation, autrefois marginal au sein des communautés nomades, est devenu un facteur crucial dans la formation des jeunes générations, influençant leurs choix de vie et leur perception de la mobilité.

Ces transformations posent la question de la résilience culturelle et de la capacité des sociétés nomades à s'adapter sans perdre leur identité. Elles invitent également à repenser les politiques de développement qui, tout en visant l'amélioration des conditions de vie, doivent être sensibles aux spécificités culturelles et historiques des populations concernées.

Bibliographie

- Ait Mbirik A., (1993). - Place et importance des parcours dans les Hauts-Plateaux de l'Oriental, Séminaire sur l'Aménagement Pastoral et V Environnement, 11-12 novembre, Oujda, 9 p.
- André Bourgeot, *Henri Guillaume*, (1990) Identité : parcours nomades. Faits et représentations, *Études rurales*, Année 120, pp. 9-15
- El Harradji A. « *Aménagement, érosion et désertification sur les Hauts-Plateaux du Maroc oriental* », Consulté en ligne le 2/ 01/ 2024 sur https://www.persee.fr/doc/medit_0025-8296_1997_num_86_1_2985
- Ghazal M., (1987).- Aspects des mutations de la vie pastorale dans les bordures septentrionales des Hauts-Plateaux de l'Est marocain. Thèse de 3e cycle (D.E.S.), Univ. Mohamed V, Rabat, 242 p., (en arabe).
- Haloui B., (1991).- La végétation du Maroc oriental, Thèse Doct. Se, Fac. Se, Oujda, 180 p.
- Hammoudi M., (1993).- Impact de la mise en valeur des terrains de parcours sur l'environnement, Séminaire sur l'Aménagement Pastoral et V Environnement, 11-12 nov., Oujda, 18 p.
- Hlal M., (1983).- Élevage et sédentarisation sur les Hauts-Plateaux steppiques de l'Est marocain : étude géographique. Thèse de Doct. 3 e cycle, Univ. François Rabelais, Tours, 305 p.
- Lahlou A., (1990).- Envasement des barrages au Maroc et aménagement
- Melville HERSKOVITS, *Les bases de l'anthropologie culturelle*. Paris : François Maspero, 1967, p5.
- Mohamed Mahdi., (2018), *Culture ET patrimoine des nomades Les Bni Guil du Maroc Oriental* Edition Darassalam, P 232.
- Rachid Douiou, 2017, *Nomades Ait Atta Sur les traces des derniers bergers de l'Atlas*, Les éditions du Net, P 286.
- Pujos A., (1957).- Étude des érosions dans le bassin de la Moulouya, reconnaissance des milieux des Hauts Plateaux du Maroc oriental et de leurs bordures montagneuses : bassin de l'Oued Za, SOGETIM - Rabat & Minist. Agric. & Forêts. Carte, notice expl., doc. phot., (rap. multigr.), p.82 .
- Tag B., (1985).- Les Hauts-Plateaux du Maroc oriental : la déstructuration du nomadisme et ses conséquences, *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines*, Univ. Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, n° spécial 1, p.23-41.
- Tag B., (1987).- Des mutations agropastorales à l'urbanisation dans le Maroc oriental. Thèse de Doctorat, Univ. de Toulouse-Le-Mirail, Toulouse, 3 tomes, P. 764.
- Tag Boutayeb.,(2003).- Espace et société Agro-pastorale en Mutation Dans le Maroc Oriental Steppique. Publication de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines Sais-Fès. Série : « Thèses et Monographies » N°5. Impression : SIPAMA-Fès.

Table des matières

Présentation	7
Axe 1 :	11
Manipulations et Distorsions du Temps Narratif	
Najat ZERROUKI/FLSH/UMPO : « Littérature Francophone Intersections entre Temporalités Hybrides et Avancées Technologiques »	13
Amina RBIHA/FLSH/UMPO, « L'Esthétique du <i>Temps Suspendu</i> dans la Littérature maghrébine francophone : mémoire, oubli et désenchantement »	39
Sanae YACHOU/FLSH/UMPO, « La Temporalité et la Résistance dans la Littérature Absurde »	53
Fardaous BELGAID/FPNador/UMPO, « La Dialectique du moment et Temporalités Entrelacées : Passé, Présent et Futur dans le Récit Beur »	71
Samir HADDOU & Dounia BOUAKLINE/FLSH/UMPO, « La temporalité dans la littérature contemporaine : vers de nouvelles formes d'expression littéraire »	91
Axe 2 :	111
Temporalité, Mémoire et prospectives	
Houda IBEN KHAYAT ZOUGARI/FPNador/UMPO, « Temporalité et Technologie : L'Impact de l'IA sur la Littérature Médiatique Multimodale »	113
AISSA Hassan / FLSH/UMPO, « Métempsycoses littéraires dans L'Auteur et ses doubles d'Abdelfattah KILITO »	133

Hanane	AMAMOU/FLSH/UMPO,	« Temporalités	149
intergénérationnelles et société de consommation dans <i>Roses à crédit</i> d'Elsa Triolet »			
Mohsine	KHROU/FPN/UMPO,	« Au fil des souvenirs : L'art et la	167
mémoire temporelle dans <i>A la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust »			
Samar	CHAMA/FLSH/UMPO,	« Entre texte et écran, histoires et	183
mémoires dans <i>Le Gone du Châaba</i> et <i>Un Aller Simple</i> , romans et films »			
Hind Aomar Oumohand	/FPN/UMPO,	« Imaginer le futur pour sauver	213
le présent : La dystopie écologique dans <i>Nous mourrons de nous être tant haïs</i> »			
Ouafaa	HENNACH,	« Mémoire et Espace : l'Emprunt géo-historique	231
dans les récits beurs »			
Axe 3 :			241
Temporalité et Histoires Croisées			
Morad	MOUTAWAKKIL/	« La Temporalité et	243
l'errance dans <i>Le Maure errant</i> de Hassan Banhakeia »			
Mariam	HACHIM/FPN/UMPO,	« La crise existentielle de l'homme	257
moderne d'après Michel Houellebecq : De l'irréversibilité du temps au rêve de l'immortalité »			
Chaimaa	BEZZAH, FLSH/UMPO,	« La Distorsion de la Temporalité	275
théâtrale dans <i>La Parodie</i> d'Arthur Adamov »			
Meryem	AMIMI/FLSHO/UMPO,	« Le devoir de mémoire dans	289
l'écriture Modianesque, le cas de <i>Dora Bruder</i> »			
Meryeme	RABHI /FLSH/UMPO,	« Les Mythes à l'épreuve du	305
temps : fragmentation identitaire et temporalités multiples dans <i>Les Réécritures modernes</i> »			

Hakima HAMMADI/FLSH/UMPO, « Le Temps historique et subjectif à travers le prisme de Pierre Loti dans *Au Maroc* » 323

Oumaima EL HAMAYOUT/ FLSH/UMPO, « La Mémoire de l'Exil : Chroniques d'une Identité entre Souvenirs et Mélancolie » 343

Axe 4 : 351

Temporalité et Patrimoine

Mohammed SADIK/FLSH/UMPO, « La temporalité du digital et le service des destinations touristiques » 353

Fadila BOUTCHICH, « Lien entre l'impact des stratégies de communication digitale et la temporalité dans les administrations publiques marocaines » 369

Abdellatif BOUKHARI/FLSH/UMPO, « La Temporalité des TIC et la communication et la touristique » 381

Abdelilah BOUALI/ FLSH/ UMPO, « La temporalité du rituel chez les *Bénisnassens : le chant Essaf* » 399

Abdelaziz Amarat/FLSH/UMPO, « Les Métamorphoses qu'a subies le Nomadisme aux Hauts Plateaux de la Région orientale du Maroc » 415

Table des matières 435

Notice biographique de l'Enseignante Najat ZERROUKI

Najat Zerrouki, enseignante chercheur de Littérature Comparée depuis 2005 Université Mohammed 1^{er}/OUJDA. Elle enseigne tout ce qui est littérature surtout d'expression française et beure, Histoire des Idées et des Arts, Histoire littéraire ... Elle possède double profil : Enseignante habile tuteur du dispositif de formation à distance des enseignants de français langue étrangère PRO FLE. (certifié par le CIEP), Référent à distance et Concepteur de cours E-learning (Claroline). (certifié par le CIEP), Enseignante habile tuteur du dispositif de formation de formateurs. (certifié par le CIEP), Gestionnaire administrative de l'Enseignement à distance : E-learning au niveau de la Faculté Pluridisciplinaire de Nador/UMP/AUF : concevoir des cours en ligne, Examineur TCF/ Expression orale (certifié par le CIEP) et Enseignante habile tuteur du dispositif de formation à distance des enseignants de français langue étrangère FLE (CAVILAM) (certifié par le CIEP).

- Membre permanent du Laboratoire Littérature Générale et Comparée : Imaginaires, Textes et Cultures (LLGCITC), Université Med 1^{er} Oujda, membre actif et trésorier au sein de l'Association des Enseignantes marocaines. Elle a encadré plusieurs thèses doctorales dans la même spécialité. Elle n'a cessé de militer sur le plan scientifique et littéraire, ses participations et productions sont nombreuses au niveau universitaire, elle a dirigé et publié plusieurs colloques et journées d'études: 1- Images de Femmes Enseignantes Marocaines sous Regards Croisés, 2- La Place du personnage 'berbère' dans les littératures : maghrébine de langue française et beure, 3- La Langue française et l'Exotisme" : L'Argot Exotique en Exemple, 4- Femmes-monde « Africaines » et la Migration, 5- Voix de femmes et Voie romanesque: de l'Intention à l'Invention... 6- Du lisible au visible : Entre écriture romanesque et adaptation filmique...7- Vers une

Culture à l'environnement : Environnement et Citoyenneté : de la diversité environnementale vers la richesse des Représentations : Regards Citoyens (Vivre l'Environnement autre que le Coronavirus), 8- *Littérateurs en partage : la Production et la Réception des textes au-delà des frontières*, 9- *Géographie spatiale et Espace géographique : l'Intégration des Hommes à un Lieu*, ...Elle a édité chez EDILIVRE : *Perspectives et instances narratives dans l'écriture romanesque du beur et sur le beur: entre Identité et Altérité* - Volume 1, Najat ZERROUKI (s. la dir. de) Paris : Edilivre, 2016.

L'écriture et la temporalité sont deux dimensions intrinsèquement liées qui jouent un rôle central dans le monde littéraire contemporain. Leur interaction influence non seulement la structure et le contenu des œuvres littéraires, mais aussi la perception des lecteurs et la manière dont les récits sont reçus et interprétés. L'écriture et la temporalité, en tant que concepts intrinsèquement liés, occupent une place prépondérante dans le domaine de la littérature contemporaine.

À l'ère de la modernité tardive, où la perception du temps est à la fois accélérée et fragmentée par les avancées technologiques et les transformations sociales, les écrivains et les théoriciens de la littérature sont confrontés à de nouvelles façons de concevoir et de représenter le temps. La littérature, miroir de la condition humaine et laboratoire des imaginaires, devient ainsi un terrain privilégié pour l'exploration de la temporalité sous toutes ses formes.

La temporalité, loin d'être une simple toile de fond ou un cadre chronologique linéaire, est au cœur même des structures narratives et des dynamiques internes des textes littéraires. Elle influence la construction des intrigues, le développement des personnages et la création d'ambiances. De plus, elle permet d'aborder des thématiques profondes telles que la mémoire, l'identité, l'histoire et l'existence. En ce sens, les manipulations temporelles deviennent des outils narratifs puissants qui enrichissent la complexité et la profondeur des œuvres littéraires.

Dans le monde littéraire d'aujourd'hui, marqué par une hybridité croissante des formes et des genres, la temporalité est également reconfigurée par les interactions avec d'autres médias et technologies. La littérature numérique, par exemple, offre des expériences de lecture hypertextuelles où la linéarité traditionnelle est souvent subvertie au profit de structures narratives non linéaires et interactives. Cette évolution technologique pose de nouvelles questions sur la nature du temps et de la narration, tout en offrant de nouvelles possibilités créatives aux auteurs.

Dans le panorama complexe de la littérature contemporaine, l'écriture et la temporalité s'entrelacent pour créer des œuvres qui résonnent profondément avec la condition humaine. Ces deux dimensions, loin d'être simplement juxtaposées, s'entremêlent et dialoguent, donnant naissance à des récits où le temps se dilate, se contracte, se déstructure et se reconstruit. L'écriture devient le vecteur par lequel la temporalité s'exprime, non seulement en tant que toile de fond, mais comme un protagoniste à part entière.

Ce livre propose un voyage captivant à travers des œuvres contemporaines qui jouent avec le temps, où la linéarité se heurte à l'anachronie, où le passé se confond avec le présent et se projette dans l'avenir. Des auteurs aux styles novateurs explorent des formes narratives qui défient la chronologie conventionnelle, invitant le lecteur à réfléchir à la manière dont la mémoire, la nostalgie, l'anticipation et l'instant présent redéfinissent leur rapport à l'histoire racontée.

Laissez-vous porter par l'analyse d'histoires qui transcendent le cadre temporel traditionnel, où l'écriture se fait l'écho des temporalités multiples, entrelacées et infiniment mouvantes.